

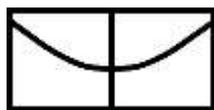
**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**

**Bárbara de Pina Cabral**

**Fevereiro de 2018**



**UnB**

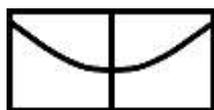
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**

**Bárbara de Pina Cabral**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita. Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

**Fevereiro de 2018**



**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**

**Bárbara de Pina Cabral**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita. Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tânia Siqueira Montoro – UnB Orientadora

---

Prof. Dr. Michael Peixoto – IESB Avaliador

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Susana Dobal – UnB Avaliadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ceiça Ferreira – UEG Suplente

**Fevereiro de 2018**

Para minha mãe, Cláudia, a melhor mulher do mundo. Ela me ensinou que só por meio da sensibilidade é possível revelarmos os afetos.

## Agradecimentos

Quem me acompanhou nos últimos dois anos sabe o quanto essa pesquisa foi um mergulho não só no cinema, no feminismo, mas também nos afetos – o meu local de análise. Não posso deixar de agradecer...

Primeiramente, a minha orientadora, que, mesmo sendo a mulher mais ocupada do planeta, recebeu-me de braços abertos e acolheu-me, como já havia feito durante o período de graduação. Discutimos, pensamos juntas, concordamos, discordamos, aprendi tanto. Tornei-me professora! Agradeço a **Tânia Montoro** por ter me ajudado no processo de maturação intelectual e profissional. Obrigada também pela amizade, hoje e sempre.

Ao meu colega de pós-graduação **Pedro Ivo**, que participou das conversas mais loucas sobre cinema, mesmo não entendendo nada sobre tema (ele é da área de teorias da comunicação). Leu meus textos, entendeu minha poesia. Sugeriu teoria. Foi ao CCBB comigo. Discuti astrologia. Meu pisciano mais capricorniano de todos, obrigada!

Ao meu amigo do peito, **Paulo Henrique Vieira**, por sempre amar cinema e literatura. E, claro, por ter revisado esta dissertação com um tempo tão curto. Obrigada, velho!

A **Lucas Gesser**, por gravar as cópias em DVD, mas também por escutar meu chororô, valeu amigo.

A **Victor Cruzeiro, Nayara Guércio, Clarissa Motter, Patrícia Cunegundes, Patrícia Colmenero e Ceíça Ferreira**, por chorarem e se alegrem com as delícias e os infortúnios da pós-graduação.

A **todos os colegas da pós!** Professores e pessoal da secretaria, **Regina e Carol**, pela paciência.

Aos amigos que, mesmo na Bahia, de férias, ouviram-me falar sobre a dissertação: **Lobo, Isa, Cissa, Pet, Mel, Dé, Jacó, Vic, Gesser, Ivan, Colgate, Jorginho**. Os mares me inspiraram!

Aos amigos que confiam em mim: **Guilherme Lopes, Rafael Macedo, Elias Guerra, Glênis Cardoso, Letícia Bispo, Pedro Tavares, Marília Cordeiro, Ana Luisa Rissoli, Samantha Canovas, Gabriela Leão, Bia Orsini, Zé Reis**, obrigada pelo carinho, amo vocês.

A minhas primas, que são, na realidade, minhas irmãs **Isabella Pina e Isadora Pina**. Nossa cumplicidade é grande demais para eu descrever qualquer coisa. A arte nos persegue. Que aceitemos o nosso lugar e consigamos transitar entre outros. Obrigada.

A **toda minha família** (Cabral e Pina), que, mesmo quando não entendem meus desvios, sempre me dão força para que eu possa me tornar quem eu quero ser.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Às professoras **Elen Geraldles** e **Liliane Machado**, pela troca frutífera de ideias.

Ao **Ciro Marcondes**, por ter carinhosamente lido minha qualificação, emprestando-me livros, fazendo sugestões. Pelo amor verdadeiro à pesquisa acima das vaidades. Sou grata!

Aos professores **Mike Peixoto** e **Susana Dobal**, por aceitarem, atenciosamente, participar desta banca. Obrigada!

Aos cineastas **Marcelo Gomes** e **Anita Rocha da Silveira** e à atriz **Olívia Corsini**, por terem cedido um pouco do tempo para me conceder entrevistas para esta pesquisa.

Ao pessoal da Socine e da crítica de cinema feita por mulheres, **Samantha Brasil**, **Camilla Vieira**, **Filippo Pitanga** e **Kenia Freitas**. Vocês são demais!

Ao meu psicólogo **Jota**, por ter clareado o drama.

Às mulheres do cinema, por me inspirarem sempre.

Ao meu pai **Roger Cabral**, pelos lanchinhos *gourmet* no quarto enquanto eu escrevia, por incentivar o questionamento, por me ensinar que ter amigos é essencial para pensar.

A minha mãe **Cláudia de Pina Cabral**, sem a qual esse trabalho nunca teria sido possível.

*Seu corpo expressa ontem o que quer hoje. Se  
você pensa: ontem eu fui, amanhã eu vou ser,  
você está pensando, na realidade: eu morri um  
pouco. Seja o que você está se tornando. Seja o  
que você pode ser. Nunca se assente. Deixe a  
definitiva para os indecisos; não precisamos  
disso.*

Luce Irigaray

*Pulsas como se fossem de carne as borboletas.  
E o que vem a ser isso? perguntas.  
Digo que assim há de começar o meu poema.  
Então te queixas que nunca estou contigo  
Que de improviso lanço versos ao ar  
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles  
Que apetecia a Talleyrand cuidar.  
Ou ainda quando grito ou desfaleço  
Advinhas sorrisos, códigos, conluios  
Dizes que os devo ter nos meus avessos.  
Pois pode ser.  
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.  
Pensá-lo é gozo. Então não sabes?  
INCORPÓREO É O DESEJO.*

Hilda Hilst

*A ânsia de compreender, que para tantas  
almas nobres substitui a de agir, pertence à  
esfera da sensibilidade. Substitui a  
Inteligência à energia, quebra o elo entre a  
vontade e a emoção, despindo de interesse  
todos os gestos da vida material, eis o que,  
conseguido, vale mais que a vida, tão difícil de  
possuir completa, e tão triste de possuir  
parcial.  
Diziam os argonautas que navegar é preciso,  
mas que viver não é preciso. Argonautas, nós,  
da sensibilidade doentia, digamos que sentir é  
preciso, mas que não é preciso viver.*

Fernando Pessoa

## Resumo

Esta pesquisa investiga o protagonismo feminino no cinema brasileiro de pós-retomada (2003-2016), nomenclatura dada ao período que se inicia a partir do surgimento da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Para além do recorte cronológico, buscaram-se como prerrogativa narrativas que tenham por temática mais aparente o cotidiano, a intimidade e os afetos. Ao entender o cinema como uma tecnologia de gênero, a pesquisa se fixa no cruzamento entre os conceitos da linguagem do cinema (tempo, espaço e movimento), estudos feministas (performatividade) e afetos (local de análise) como sítios da apresentação do gênero enquanto meio de expressão fluido: os escapes do engendramento. A ótica sobre o gênero é problematizada por uma perspectiva menos descritiva e mais compreendida como processos de significância do que de representação. Por meio da metodologia que engloba análise do discurso, sob o viés da teoria feminista, e análise fílmica, foi possível perceber estratégias estéticas, narrativas e espectatoriais sob o cinema de pós-retomada. Analisamos três filmes com protagonismos femininos: *Mate-me, por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira; *Olmo e a gaivota* (2014), de Petra Costa e La Glob; e *Era uma vez eu, Verônica*, de Marcelo Gomes, bem como as críticas dos mesmos longas nos sites *Omelete*, *Portal Abraccine* e *Revista Cinética*.

**Palavras-chave:** Protagonismo feminino; Análise fílmica; Cinema; Teoria feminista; Cinema de mulheres; Pós-retomada.

## Abstract

This research investigates the feminine protagonism in Brazilian cinema during the period named "pós-retomada" (2003-2016), after the foundation of the National Film Agency (Ancine). Beyond the chronological perspective, three specific themes were also investigated: intimacy, affection and private life. Understanding cinema as technology of genre, this research focuses on the crossing between the concepts of cinematic language (time, space and movement), feminist studies (performativity) and affection (place of analysis). The affection is understood as a presentation of the genre as a medium of fluid expression: the escapes of the genre. The view on gender is problematized by a less descriptive perspective and more as processes of significance than of representation. Through the methodology that includes discourse analysis under the bias of feminist theory and a cinematic analysis; aesthetic, linguistic and spectral strategies were discovered in the analyzed films. Three films with feminine protagonism were chosen: *Mate-me, por favor* (2015), by Anita Rocha da Silveira; *Olmo e a gaiivota* (2014), by Petra Costa and Lea Glob; and *Era uma vez eu, Verônica*, by Marcelo Gomes. Reviews of these movies were also analyzed on the websites *Omelete*, *Portal Abraccine* and *Cinética Magazine*.

**Keywords:** Female protagonism; Film analysis; Brazilian cinema; Feminist theory; Women's cinema; Pós-retomada.

## Sumário

<b>Introdução: antes é preciso <i>relatar a si mesmo</i></b> .....	<b>11</b>
<b>1 A diversidade do cinema de retomada e pós-retomada</b> .....	<b>16</b>
1.1 A esfera privada .....	20
1.2 Falar de si .....	21
1.3 Protagonismos femininos .....	31
1.4 “Novíssimo” cinema? .....	37
1.5 Intrigas femininas .....	40
1.6 Sexualidades .....	43
1.7 A busca pelo estilo estético .....	44
<b>2 Feminismos: onde mora o afeto</b> .....	<b>47</b>
2.1 Linguagem, afeto e feminismo .....	51
2.2 Onde o feminino é comumente engendrado .....	53
<b>3 A potência da imagem, a incompletude do discurso, os desvios da linguagem</b> ....	<b>64</b>
3.1 O alargamento da percepção .....	64
3.2 Os movimentos estéreis .....	67
3.3 Mulheres afetadas .....	71
3.4 Com que afetos eu te olho? .....	73
<b>4 Corpos que se atrevem</b> .....	<b>76</b>
4.1 Corpos que importam .....	78
4.1.1 a) Corpo-intimidade: o eu e a casa .....	79
4.1.2 a) Corpo-política: o eu e o meio .....	87
4.1.3 a) Corpo-sexualidade: o eu e o outro .....	92
4.1.4 a) Tomar para si o risco .....	104
4.1.1 b) Corpo-intimidade: uma outra casa .....	115
4.1.2 b) Corpo-política: o eu e o meio .....	123
4.1.3 b) Corpo-sexualidade: o eu e o outro .....	126
4.1.4 b) Tomar para si o risco .....	128
4.1.1 c) Corpo-intimidade: o eu e a casa – eu não moro, eu transito .....	131
4.1.2 c) Corpo-política: o eu e o meio .....	137
4.1.3 c) Corpo-sexualidade: o eu e o outro .....	141
4.1.4 c) Tomar para si o risco .....	145
<b>4 Um olhar feminista sobre a crítica cinematográfica</b> .....	<b>150</b>
4.1 A crítica cinematográfica no Brasil .....	152
4.2 As mulheres na crítica cinematográfica brasileira .....	156
4.3 A crítica cinematográfica na era digital .....	160
<b>Considerações finais: o que temos e o que ficou para depois</b> .....	<b>169</b>
Referências .....	174
<b>Apêndices</b> .....	<b>183</b>
1) Entrevista com Marcelo Gomes – diretor de <i>Era uma vez eu, Verônica</i> .....	183
2) Entrevista com Anita Rocha da Silveira – diretora de <i>Mate-me, por favor</i> .....	188
3) Entrevista com Olívia Corsini – atriz e corrotista de <i>Olmo e a gaiota</i> .....	192

## **Introdução: antes é preciso *relatar a si mesmo***

Peço licença a(o) leitor(a) – eu não deveria estar pedindo licença – para escrever este texto de introdução em primeira pessoa.<sup>1</sup> Se falo de protagonismos, preciso, antes de tudo, *relatar a mim mesma*, colocar-me enquanto protagonista. Somente por meio da narrativa que criei para mim foi possível me diferenciar d'*outro*, interpelar discursos, desbravar a linguagem – objetivos atmosféricos desta pesquisa.

A grande verdade, querida(o) leitor(a), é que preciso seduzi-la(o) por meio da minha forma, pois meu conteúdo é quase sempre desacreditado, hostilizado, superficial. A ciência que faço é dita como específica – área de estudos que foi muitas vezes reduzida à história das mulheres ou ao perspectivismo,<sup>2</sup> deixando para trás todo o potencial da crítica feminista enquanto campo epistemológico<sup>3</sup> dentro da filosofia, onde os assuntos da ética, estética e linguagem são pertinentes.

Não, não vou chorar, não vou dizer que as mulheres estão mal representadas no meio audiovisual, que a feminilidade normativa aprisionou nossos modos de ser ou que o patriarcado é o grande culpado pelo sofrimento das mulheres – apesar de tudo isso ser realidade. Vou, pelo contrário, afirmar-me enquanto pesquisadora, feminina, feminista, realizadora, enfim, protagonista de uma narrativa: a própria vida, o meu cotidiano.

Nesse cotidiano, vejo histórias de todo tipo. Como feminista de meu tempo, o que me interessa nelas são os afetos. É certo que a visão do mundo privado e da intimidade ficou como questão marginal nas grandes narrativas. Dessa forma, as mulheres acabaram sumindo da história, pois pertenciam ao ambiente privado. Ao estudar os afetos no cinema, o que pretendo é buscar nos termos da sensibilidade desvios da normatividade afetiva relacionada a ser mulher. Com isso, gostaria de propor uma semiótica dos afetos, passando pela análise fílmica, pela análise do discurso e pela filosofia feminista.

---

<sup>1</sup> Ao longo do texto, alterno as pessoas do discurso de acordo com a descrição prevista: argumentação (primeira pessoa do plural), narração (primeira pessoa do singular) ou fato (terceira pessoa do singular).

<sup>2</sup> O perspectivismo dentro do feminismo parte do pressuposto de que as desigualdades de gênero atua de maneiras distintas e produz experiências qualitativamente diferentes para mulheres e homens, dessa forma, sua visão de mundo também seria distinta, podemos traduzir como o chamado “lugar de fala”.

<sup>3</sup> “[...]; a crítica feminista à ciência aponta para uma área particularmente fértil em que as categorias do pensamento ocidental necessitam de revisão. Embora tais críticas tenham começado por indagações politicamente controvertidas, mas teoricamente inócuas, acerca da discriminação contra as mulheres na estrutura social da ciência, dos usos indevidos da tecnologia e do preconceito androcêntrico nas ciências sociais e na biologia, elas logo se avolumaram em interpelações das premissas mais fundamentais do pensamento ocidental moderno. E, com isso, as críticas implicitamente desafiam as construções teóricas em que as questões iniciais foram formuladas, e segundo as quais poderiam ser respondidas”. (HARDING, 1993, p. 12)

Primeiro, é preciso esclarecer a escolha do título do texto.<sup>4</sup> Creio que muitas feministas vão questionar o termo “femininos” para falar de protagonismos que são exclusivamente de mulheres. Explico-me: esta pesquisa investiga intercessões entre as teorias da linguagem, do cinema e do feminismo. Ocupo-me, portanto, dos desvios na representação – daqueles discursos e imagens que, na perspectiva falocentrista,<sup>5</sup> foram excluídos dos meios ou mesmo de análises e métodos dos produtos audiovisuais. Ora, se o gênero é marcado pela exclusão e se as mulheres foram engendradas dentro do feminino, é preciso, antes de tudo, investigar o campo classificado como feminino historicamente, isto é, a vida privada, a maternidade, a intimidade.

Para tanto, decidi focar em três produções nacionais, três filmes protagonizados por mulheres em período de transição de suas vidas: *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, *Olmo e a gaivota* (2014), de Petra Costa e Lea Glob, e *Mate-me, por favor* (2016), de Anita da Rocha da Silveira. A escolha dos filmes deu-se em uma primeira análise, segundo as categorias temáticas de protagonismo feminino (mulheres em cena com narrativas relacionadas àquilo que foi categorizado dentro do gênero) e ao período de produção (pós-retomada do cinema brasileiro 2002-2016).

O interesse por observar a pós-retomada veio da vontade de investigar se existiriam padrões de produção (número de protagonismos femininos, número de diretoras mulheres, meios de produção e distribuição) ou mesmo padrões estéticos (linguagem, estilo de narrativa, abordagem da temática feminina) reconhecíveis nas obras desse período que se inicia após o surgimento da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e se insere no contexto do digital.

No entanto, para além dos objetivos específicos citados no parágrafo anterior, a pesquisa trata-se, sobretudo, de uma descoberta. É nesse sentido que o modo de analisar os filmes, nesta pesquisa, é experimentação. Deparei primeiro com as questões históricas do cinema brasileiro, fazendo um percurso cronológico sobre as mulheres no cinema; depois, mergulhei em dados quantitativos para entender como a representação e a representatividade podem se relacionar em prol de um cinema feminista. Nas análises das obras, optei por um texto fluido, mas descritivo, sem a decupagem clássica que muitas vezes a análise fílmica exige. Preocupe-me mais com a tonalidade dos discursos e com o estado de afecção das imagens, seus estados poéticos, seus silêncios e suas paisagens.

---

<sup>4</sup> Protagonismos femininos no cinema brasileiro.

<sup>5</sup> Hegemonia dos discursos científicos baseada em uma lógica masculinista, unívoca e fixa.

Antes, entretanto, fixei-me na história das mulheres no cinema brasileiro e na teoria feminista. Era preciso entender certos contextos para só depois navegar nos afetos das imagens.

No primeiro capítulo – A diversidade do cinema de retomada e pós-retomada –, faço uma breve cronologia do cinema nacional após o fechamento da Embrafilme, destacando as produções aclamadas na época de acordo com a crítica. Para isso, utilizo autores como Luiz Zanin Oricchio e Ismail Xavier.

Adentrando os protagonismos femininos, começo a investigar as temáticas da intimidade e do amor nas produções. A historiadora Michelle Perrot (1995) me ajuda a entender a trajetória das mulheres enquanto ser social; Hannah Arendt (2010) discute o espaço público e privado como esferas que se sobrepõem na modernidade. Mais à frente, começo a problematizar as noções de representação e representatividade no cinema e a questionar os modos de produção. Nesse sentido, surge um problema para a teoria crítica feminista no cinema: a diferença sexual denotaria uma diferença estética ou temática nas produções audiovisuais? A experiência/vivência marca a linguagem? Os modos de produção influenciam as questões estéticas e/ou discursivas? O que é um cinema feminista? O que é um cinema de mulheres? Como as mulheres têm sido representadas e analisadas no cinema de pós-retomada? Para esses questionamentos, trago autores como Bourdieu (2005), Mulvey (1977) e Lauretis (1995) para dialogar.

No capítulo seguinte – Feminismos: onde mora o afeto –, sistematizo a discussão da metodologia feminista de análise, compreendendo a epistemologia feminista como uma *scienza nuova* (MORIN, 2007), e traço um panorama histórico do feminismo enquanto campo dos estudos sociais e da filosofia. Entendo o feminismo como campo problemático por ser marcado por incongruências e categorias analíticas instáveis (HARDING, 1993), mas nem por isso menos necessário. Dessa forma, entendo que feminismos, no plural, seja o termo mais adequado para os estudos feministas e de gênero. Diante disso, não me atreverei a eleger um único feminismo para tomar partido acadêmico, mas opto pela senda de Elizabeth Grosz (2000), que, fazendo o diálogo entre as teóricas da diferença sexual (francesas) e as do gênero (anglo-saxãs), pensa o sujeito feminino como entidade múltipla, interpelado pelas questões de raça, classe, idade, contexto geográfico. Para nortear o meu método de análise, foco principalmente na noção de Luce Irigaray (1985) sobre a impossibilidade de representação da mulher dentro do sistema normativo da linguagem.

Preocupo-me, então, com o afeto como potencial lugar de escape do discurso e da linguagem masculinista. Busco na intercessão entre Espinosa (2011) e Nietzsche (2005) respostas para compreender o ser afetivo constituído de moral.

Nesse capítulo, pretendo também criticar a psicanálise enquanto um discurso que apaga a sexualidade feminina por referir-se a ela como sempre o *outro* do *Mesmo*. Assim, consigo adentrar uma metodologia de análise fílmica distinta daquela que Mulvey propõe em *Visual pleasure in the narrative cinema*, em que os conceitos de voyeurismo, fetichismo e escopofilia são utilizados para falar sobre os corpos das mulheres – que se encontram passivos tanto nos filmes quanto nas próprias análises. Nesta análise, quero compreender os corpos como ativos. Para tanto, converso com Foucault (1990), Beauvoir (2016), Grosz (2000), Butler (2016) e Irigaray (1985).

Finalmente, no capítulo três, inicio a análise fílmica, sempre tentando dialogar com a teoria e a história do cinema, bem como com a análise discursiva do corpo, da maternidade e da intimidade. Acredito que a metodologia e a teoria de pesquisa, apesar de se concentrarem nos primeiros dois capítulos, precisavam adentrar de forma concisa as análises fílmicas. Com esse intuito, cito outros filmes em comparação aos analisados e trago conceitos que ainda não tinham aparecido nos capítulos anteriores.

Mesmo dialogando com tantos autores, ainda me sentia sozinha. Alguma coisa faltava: um diálogo. Sabe-se que a trajetória de pesquisa no mestrado e doutorado é, muitas vezes, solitária. Senti que precisava conversar com outros.

Primeiro, tive o interesse de pensar os processos de criação e de produção do ato cinematográfico dos filmes analisados. Para isso, foi necessário conversar com os diretores dos filmes. Ao longo do texto, coloco apontamentos dos diretores que contribuem para pensar as perguntas desta pesquisa.<sup>6</sup>

Depois, me propus a fazer uma investigação sobre o estado da crítica sob perspectiva feminista. Veio a ideia das entrevistas com diretores e das análises das críticas de cinema. Assim, no último capítulo – Além de mim: o estado da crítica sob ótica feminista –, analiso críticas de cinema do *site* da revista *Cinética*, por ser reconhecida nesse gênero textual; do portal *Omelete*, devido a sua popularidade na internet; e do *site* da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, por reunir textos de diversas localidades do país. Por fim, finalizo o

---

<sup>6</sup> As entrevistas foram feitas por videoconferência, depois que análises fílmicas já tinham sido concluídas, para evitar influência na interpretação da autora. As entrevistas completas encontram-se no apêndice. Até o final desta pesquisa, não foi possível conseguir entrevista com Petra Costa. Optamos, então, por falar com Olívia Corsini, que, além de personagem de *Olmo e a gaivota*, encontra-se como corroteirista da obra.

trabalho com as considerações finais, fazendo um balanço dos achados e dos diálogos entre minhas análises, os dados quantitativos, as entrevistas com os diretores e a análise das críticas.

## 1 A diversidade do cinema de retomada e pós-retomada

O cinema brasileiro vem passando por transformações quanto à linguagem e à temática desde o seu surgimento. A pretensão de uma estética própria que identifique a brasilidade parece ter sido uma constante na história da cinematografia nacional. Em primeira instância, essa tentativa se deu pela chanchada, que buscou referências nos bastidores do teatro burlesco, nos sambas e nas marchinhas populares, afinal, o cinema também poderia ser um espetáculo. Anos mais tarde, no final da década de 1950, surgiu o cinema novo, que criticava e questionava a burocracia da produção cinematográfica. Imersos na consciência de um “cinema de autor”, os cineastas, dentre os quais, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, defendiam a liberdade de criação e a necessidade de falar sobre o tempo presente. Foi assim que nasceu a estética da fome – em que o Brasil foi mais uma vez o personagem principal da história, não mais pelo seu lado alegre ou exótico, como acontecera na chanchada, mas pelas suas especificidades sociais e históricas.

No final da década 1960, emergiu o dissonante cinema marginal em busca de uma estética mais visceral, não obstante a afirmação por certa brasilidade continuar a ser feita. O cinema marginal exerceu uma espécie de tropicalismo, ou melhor, antropofagia, à medida que se refazia a partir de multirreferências: um cinema hipertextual, repleto de anti-heróis e montagens elípticas, influências dos crimes mais absurdos dos jornais brasileiros e da estética moderna da *nouvelle vague*. A carnavalização surgiu como forma de questionamento sobre o Brasil que já não parecia tão maravilhoso, principalmente em meio a uma ditadura, como diria o bandido da luz vermelha: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba” (filme *O bandido da luz vermelha*).

Durante as décadas de 1970 e 1980, paralelamente à distribuição e produção da Embrafilme (empresa estatal de cinema), surgiram produções independentes, ou seja, de cineastas que procuravam ser “autossustentáveis” em face do financiamento do Estado. Dentre essas produções, se encontram as pornochanchadas, na década de 1970, e, na década seguinte, os filmes pornô, produzidos em grande parte na chamada Boca do Lixo, em São Paulo. Tais produções independentes aliavam, de alguma forma, a desejada integração vertical no cinema brasileiro ao conseguirem cumprir as etapas de produção, distribuição, exibição para atingir audiências.

Em março de 1990, o então governo federal fechou a Embrafilme, decisão que marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro. Fernando Collor de Mello

extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal à cultura (Lei nº 7.505/86, ou Lei Sarney) e dissolveu outras instituições que estavam relacionadas à gestão cultural no país, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e o Conselho de Cinema (Concine), responsável pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil. O que se preconizava com tal medida era transformar o cinema nacional em mais um “bem de mercado”. No entanto, o que se desenhou após as tomadas de decisões foi, na verdade, o desmonte do cinema nacional. Sem apoio fiscal do governo e com a forte concorrência hollywoodiana, não havia patrocinador que quisesse investir capital.

Em 1992, uma pesquisa no jornal *O Estado de S. Paulo* (cf. ORICCHIO, 2003) demonstrou que 61% dos entrevistados não saberiam responder qual filme brasileiro havia agradado mais; outros 37% nunca haviam ido ao cinema para assistir a uma produção nacional. Com poucas produções em vista, quase nenhum investimento e sem a proteção estatal, os cineastas brasileiros perderam espaço para os americanos.

O respiro veio em 1995, com a promulgação da Lei do Audiovisual, que criou mecanismos de recursos via renúncia fiscal. Junto aos incentivos municipais e estaduais, a nova lei foi responsável pelo aumento das produções no chamado cinema de retomada. A produção alcançou algo em torno de 20 a 30 títulos por ano. Entre 1995 e 2001, o país produziu 167 longas-metragens; no mesmo período, o cinema capitalizou cerca de quinhentos milhões de reais (cf. ORICCHIO, 2003).

No cinema de retomada, diferentemente dos outros ciclos e movimentos cinematográficos, apresentou-se uma diversidade temática nas narrativas. No entanto, a busca da brasilidade continuava presente. Os temas nacionalistas se estabeleciam pela perspectiva histórica, como é o caso de *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati. Houve também, durante essa década e a seguinte, um forte apelo às temáticas que levassem em conta as condições do Brasil: o abismo entre as classes, a história social e os impasses da modernidade. As favelas e os presídios tornaram-se protagonistas de um cinema que tentava reinterpretar temas antes deixados de lado, no entanto, reforçavam a identidade nacional. Para o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003), as produções da retomada poderiam ser divididas nas seguintes categorias:

- a) Representações históricas: aqui encontram-se filmes como *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, e *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat;

- b) Eu e o outro: filmes que buscavam discutir a relação com os EUA, por exemplo, *Bananas is my business* (1995), de Helena Solberg, e *Como nascem os anjos?* (1996), de Murilo Salles;
- c) A esfera privada: produções que têm como principal temática a intimidade contemporânea, os relacionamentos amorosos e familiares, como os filmes *Pequeno dicionário amoroso* (1996), de Sandra Werneck e Mauro Farias, *Amores* (1998), de Domingos Oliveira, e *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky – para citar filmes que dialogam em relação a temática do “privado”, mas com abordagem e estilos bem diferentes.
- d) A esfera pública: conjunto de produções que contemplavam a reflexão política, entre eles: *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (2000), de Flávio Cândido;
- e) Sertão e favela: espaços cênicos que se repetiram durante o cinema de retomada. Exemplos: *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, e *Eu tu eles* (2000), de Andrucha Waddington;
- f) Classes em choque: narrativas que retratam o abismo e a desigualdade na sociedade brasileira. Entre as produções, estão *Quem matou Pixote?* (1996), de José Joffily, *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, e *16060* (1996), de Vinícius Mainard;
- g) Linguagens da violência: nessa categoria, encontram-se produções que tiveram como referência principalmente os filmes *noir* e a literatura de Rubem Fonseca. Encaixa-se nessa temática o filme *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas.

É possível, no entanto, apontar certas intercessões temáticas que acabam por abordar de forma complexa o amor e a política. Entre os filmes citados, *Orfeu* sugere outros aspectos, como raça, gênero e afetividade. No final do cinema de retomada, em 2002 (marcado pela criação da Agência Nacional do Cinema), *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, busca apreender a relação entre a esfera pública e a violência sistêmica.

O cinema de retomada é conhecido pela diversidade temática, como destacado anteriormente, mas também pelo surgimento de novos diretores e a reconquista do mercado interno. Essa “diversidade” nos aponta para um novo tipo de “grande público”,<sup>7</sup> não mais

---

<sup>7</sup> Com esse termo, referimo-nos ao público responsável pelas bilheteiras.

visto como uma massa homogênea, mas repleto de espectadores com gostos e preferências distintas. Se o cinema de retomada é aquele que visa, de alguma forma, não só ao prestígio artístico, como também o sucesso comercial,<sup>8</sup> ele precisa adaptar-se ao público que já não enxerga o cinema apenas como um espetáculo de massa,<sup>9</sup> mas como expressão estética, estilo, fonte de informação etc.

O termo *diversidade temática* foi abraçado tanto pelos cineastas quanto pelos críticos. No entanto, tal especificidade pode ser problematizada em pelo menos duas perspectivas. Em primeira instância, pela falta de uma pesquisa e de um debate crítico sobre as produções que, de fato, fizeram grandes bilheteria na época, principalmente, aqueles filmes que prezavam a interlocução TV-cinema. Em segunda instância, a análise da linguagem desses filmes: será que se encontravam de forma tão diversa quanto às temáticas? Houve ruptura significativa em comparação a outros movimentos cinematográficos?

No texto *Novos diretores: uma geração em trânsito?*<sup>10</sup> o redator da revista *Contracampo*, Fernando Veríssimo, destaca filmes de sucesso comercial (produções que chegaram à marca de 1 a 2 milhões de espectadores (como os filmes estrelados por Xuxa ou Renato Aragão). Com isso, Veríssimo não nega que, com o apoio da Lei do Audiovisual, o cinema nacional de grande escala se aproximava da produção independente, no entanto, ao contrário do que se acreditava entre os críticos e diretores da época, o cinema creditado como “espetáculo popularesco” não havia acabado, mas, sim, mudado seu estilo, propondo interfaces com a linguagem televisiva, como é o caso de produções que contavam com a participação de apresentadores e atores de TV.

Quanto aos filmes “de cinema”, a análise do crítico aponta para uma certa inconsistência. Sua crítica é sobre o que está por trás do discurso da diversidade:

O reflexo daquele discurso pode ser encontrado na produção da nova safra de realizadores, uma safra cujo perfil não se traça sem maiores dificuldades e que efetivamente demonstra uma variedade nos estilos e nas opções temáticas que poderia ser interpretada, num primeiro olhar, como a marca principal desta geração. No entanto, sem distorcer o reflexo, a um segundo olhar dirigido aos filmes não escapam as limitações evidentes de um conjunto de produção fundamentado em um preceito intocável. As implicações deste discurso fajuto, do qual grande parte da crítica pode

---

<sup>8</sup> Para conseguir recursos por meio das leis de incentivo fiscal, seria interessante comprovar sucesso de bilheteria ou ter um nome já reconhecido no meio cinematográfico.

<sup>9</sup> Referimo-nos ao cinema com certo apelo popular, a chanchada (1930-1950) e, mais tarde, a pornochanchada e o cinema pornô (1970-1980).

<sup>10</sup> O texto foi originalmente publicado no catálogo *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões*, editado pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2001 e reproduzido pelo site *Contracampo*, em <http://www.contracampo.com.br/26especial/novos.htm>.

reivindicar sua parcela de responsabilidade, estão claramente exemplificadas nas obras dos jovens cineastas: filmes que não dialogam conscientemente entre si; projetos sem horizonte de abertura para discussão, encerrados em si mesmos; soluções semelhantes para problemas diversos, não raro de naturezas opostas.<sup>11</sup> (VERÍSSIMO, 2001)

A crítica de Veríssimo diz respeito à falta de uma proposta estética do período de retomada. Contudo, seria esse um problema? A crescente valorização da subjetividade nos meios de comunicação aponta cada vez mais para obras “individuais”, não no sentido da marca do cineasta, mas próximas de uma atmosfera hedonista, da marca do personagem. Essa característica, no entanto, não reflete uma “falta de consciência política” ou, menos ainda, não deixa de dialogar com o mundo; pelo contrário, tais opções temáticas refletem certo momento, representam formas de estar no mundo que já não são homogêneas. Atenta-se para o cinema de retomada como um período de liberdade criativa, e não como movimento estético ou político que proporcionaria o aumento da diversidade temática. A preocupação central não é proclamar uma ruptura (como fizeram movimentos anteriores), mas ressaltar “os problemas de representação da experiência” (XAVIER, 2000, p. 83).

Nesse sentido, o cinema brasileiro procurava se desvincular da alegoria nacional única. Os cineastas buscavam mesclar gêneros que antes pareciam engessar as narrativas (melodrama, *thriller* e *noir*) para improvisar uma releitura do que seria “fazer cinema no Brasil”. Durante a retomada, o objetivo foi reinterpretar o cinema nacional por meio da diversidade temática e das imbricações entre estilos, mas não romper significativamente com as estruturas narrativas clássicas<sup>12</sup> em prol do experimentalismo.

### 1.1 A esfera privada

Para esta pesquisa, nos interessa mais especificamente a temática da esfera privada. O estudo busca investigar as performances de gênero presentes nas narrativas cinematográficas contemporâneas, abarcando o campo da intimidade e da afetividade. Historicamente, foi no domínio do privado e da intimidade que se delimitaram papéis estabelecidos segundo a lógica binária masculino x feminino/homem x mulher. Para compreender como atuam os papéis de gênero no campo público, é preciso dar-mos conta da esfera privada, pois, principalmente na pós-modernidade,<sup>13</sup> esses lugares se entrelaçam,

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/26especial/novos.htm>>

<sup>12</sup> Referimo-nos à estrutura clássica dramática e ao arco narrativo.

<sup>13</sup> Utilizamos o conceito de pós-modernidade, principalmente, segundo Lyotard, que afirma que [sociedade pós-moderna] “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência,

já que “os dois domínios constantemente recobrem um ao outro, como ondas de perene fluir do processo da vida” (ARENDDT, 2010, p. 40). No cinema não é diferente.

A história da intimidade e do cotidiano foi quase sempre negligenciada: tendo sido excluídas da vida pública, as mulheres acabaram por ficar sem história. “As mulheres, que estão na maior parte do tempo ausentes desses lugares [públicos], desaparecem conseqüentemente do relato histórico. Há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano” (PERROT, 1995, p. 14). A justificativa para tal exclusão baseia-se principalmente nos papéis de gênero, como ressalta a historiadora Joan Scott (2005) ao afirmar que a maternidade servia ao patriarcado como desculpa para que as mulheres não pudessem participar da vida pública, quando, na verdade, o inverso acontecia: não podiam participar da política, do trabalho ou das discussões, então acabaram por se tornar mães.

O cotidiano é considerado aqui na sua inserção no tecido social que se abre para toda uma história que não vê mais este espaço como o da opressão, do isolamento ou da repetição do mesmo, mas, na esteira do Feminismo, como espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas conseqüências epistemológicas. (LOPES, 2011, p. 168)

Dessa forma, para entender as performances de gênero e o cinema no âmbito da subjetividade, será necessário que adentremos o campo da vida privada, da intimidade e do cotidiano. A partir dessa temática, vamos analisar elementos comuns e divergentes nas narrativas cinematográficas do período de retomada e pós-retomada (*corpus* desta pesquisa). Assim, além de questionar o que o cinema brasileiro contemporâneo tem a dizer sobre a intimidade, procura-se analisar o que nutre sua narrativa.

## 1.2 Falar de si

Na literatura, as narrativas autobiográficas começaram a ganhar força na modernidade. Antes, com o conceito político e social voltado inteiramente para a religiosidade, era impossível falar sobre as questões de si, pois a religião imperava sobre a dimensão psicológica dos indivíduos. Rousseau, em sua obra *As confissões*, foi um dos primeiros a utilizar a escrita em primeira pessoa, revelando situações do caráter íntimo e

---

da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos” (LYOTARD, 2004, p. 15).

apresentando a vontade de se libertar das opressões sociais, que posteriormente Foucault (1990) chamou de sujeições. Esse é o motivo pelo qual diários e confissões pessoais começaram a ser cada vez mais comuns.

Ao refletirmos sobre os anos 2000 e o advento da *internet* e do computador pessoal, poderemos destacar o *boom* dos *blogs*, que têm como intenção primordial tornar públicas as confissões de caráter privado. É a libertação do “eu” reprimido durante séculos.

Se a televisão teve um papel essencial na reconquista do mercado interno cinematográfico, a popularização do vídeo VHS (durante as décadas de 1980 e 1990) influenciou outros tipos de abordagens no cinema. Essa influência do vídeo surgiu com a intenção de “falar de si”. Os documentários de busca começaram a se tornar mais comuns no início dos anos 2000, por exemplo: *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *33* (2002), de Kiko Goifman; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; e, mais tarde, *Elena* (2012), de Petra Costa – para citar produções que utilizam o mesmo artifício de formas distintas.

Enquanto Sandra Kogut aplica a busca do passaporte húngaro como pretexto para fazer um documentário que não é exatamente sobre si, mas sobre identidade, nacionalidade e burocracia (um documentário pessoal e político), Kiko Goifman aposta na mescla entre linguagens (*noir* e documentário) para descobrir o paradeiro de sua mãe biológica – nesse filme, o diretor está menos preocupado em contextualizar verdades (como faz Kogut) e mais interessado em questionar os dispositivos de criação delas por meio dos depoimentos, da diversidade de ângulos empregados e do jogo de luz e sombra na fotografia. O filme de João Moreira Salles revela as estruturas de montagem e criação de um documentário pela via da narrativa de memórias e histórias pessoais. Em *Elena*, Petra Costa dirige uma proposta diferente. É claro que existe uma discussão sobre o hibridismo ficção/documentário, mas esse está longe de ser o tema principal. No filme, Petra quer compreender o processo de depressão e suicídio da irmã – no entanto, não de forma linear, lógica, concisa, com imbricações de suspeitas sobre relatos não tão bem explicados, como se percebe no filme de Koifman, mas na ordem do sensorial, do estético, do sentimento. *Elena* nos faz mergulhar em certos imaginários como o de Ofélia.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ofélia, noiva de Hamlet, suicida-se na peça de Shakespeare. A imagem da jovem é retratada como uma mulher branca, de longos cabelos, submersa na água de um rio, morta, afogada. Releituras de Ofélia aparecem no cinema nos filmes de Lars Von Trier (*Melancolia*, 2011) e de Petra Costa (*Elena*). O imaginário dessa personagem nos leva a entender a relação entre a multiplicidade do “feminino” e a angústia das emoções.

Esses quatro documentários do cinema brasileiro mostram como a subjetividade e a intimidade podem ser abordadas de formas distintas de acordo com a intenção de cada obra, mantendo em comum a preconização do “eu e o mundo”, o “eu e o estar no mundo”, que já não é visto como algo homogêneo. São estilos de vida, estilos de perceber e pertencer à realidade. A narrativa em primeira pessoa, o uso de artifícios como gravadores, câmeras digitais pequenas e leitura de diários mobilizam um tipo de narrativa que, apesar das diferenças estéticas, vangloriam algo em comum: a história da vida privada sob a visão individual.

Quando Veríssimo (2001) aponta para uma descrença no cinema brasileiro, afirmando que este já não mais dialoga com a realidade social, mas com a visão egoica de seus realizadores, ele aponta para a falência do ideal democrático da modernidade. É inevitável negar a presença de certa subjetividade, uma aparição do eu que pode confundir-se com mero exibicionismo.<sup>15</sup> No entanto, tal sintoma indica outros caminhos: a valorização da subjetividade demonstra a ascensão do ideal comunitário, mais do que societário, uma vez que a experiência compartilhada nos faz reconhecer no outro algo comum a partir da diferença. Assim, seria possível buscar a alteridade a partir da marcação da diferença. Compartilhar a experiência significa, então, dizer ao outro “eu sinto o que você sente”. Esse estilo de vida que enaltece o comum, o banal, a intimidade é uma alternativa ao político, que preconizava a emancipação da sociedade como um todo (pretensão de caráter universalista). No ideal comunitário, a presença do “eu” se configura como possibilidade de marcar o espaço privado como constituinte de uma estética própria, a estética da existência, que não seria menos importante do que o político ou do que o social.

A afirmação desse “eu” vem se configurando não apenas no cinema, mas de forma generalizada nas artes e nos meios de comunicação. Precisamos, no entanto, analisar como tal afirmação tem sido feita para compreender seus resultados e implicações na vida cotidiana e, principalmente, nas relações de gênero.

Não é novidade a presença de temas da intimidade no cinema. No primeiro cinema, isto é, quando a linguagem narrativa clássica ainda estava em desenvolvimento, os cinematógrafos dos irmãos Lumière se dedicavam a filmar cenas cotidianas: a chegada do trem, a saída dos trabalhadores da fábrica e até mesmo a refeição de um bebê (*Le repas du*

---

<sup>15</sup> O sociólogo Michel Maffesoli já dissertava nas últimas décadas sobre a metamorfose que acontece de forma orgânica na pós-modernidade, conceituando, a partir disso, termos como tribalização, cultura do sentimento, estetização da vida e predominância do cotidiano (MAFFESOLI, 1995, p. 25).

*bebé*, 1885). Com a ascensão das câmeras digitais, “as refeições do bebê” ganharam outras plataformas: o Instagram, o Snapchat, o YouTube.

No Brasil, nas últimas duas décadas, vem se notando um aumento das narrativas que tratam da intimidade e da subjetividade não só nos documentários, mas também nas ficções. Podemos destacar temáticas como: o amor, a sexualidade, as relações afetivas, a família e as emoções. Sobre o cinema de retomada (1995-2002), podem-se citar filmes como: *Pequeno dicionário amoroso* (1997) e *Amores possíveis* (2001), de Sandra Werneck; *Amores* (1998) e *Separações* (2003), de Domingos Oliveira; *Um céu de estrelas* (1996), de Tatá Amaral; *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanzky. Atentamo-nos para essa lista de filmes para desvendar subjetividade nos espaços da intimidade em pelo menos três aspectos: a) o amor cômico; b) o extraordinário no ordinário; e c) o insignificante.

a) O amor cômico

O cinema hollywoodiano seguiu as tendências das demais linguagens narrativas do início da década de 1930, quando a cultura de massa orientava o imaginário em direção ao realismo e dessa forma estimulava a identificação dos personagens com o espectador. Surgiu a necessidade, diante das vontades individuais, de um herói por meio do qual o espectador pudesse se projetar e realizar seus desejos. O protagonista se tornou o alterego da plateia. As histórias deixaram de ter suas características ligadas estritamente às tragédias gregas e passaram abordar narrativas melodramáticas, em que o herói se tornava alguém que sofria, lutava, mas no final alcançava a felicidade eterna, o *happy end*.

Seguindo o conceito de cultura de massa proposto por Morin (1990), o cinema seria uma espécie de meio catalisador da libido humana. Por meio das imagens, o homem poderia realizar seus desejos mais íntimos, impossíveis de serem vivenciados em sua vida banal e cotidiana. O *star system* e a estrutura do cinema clássico criaram um ambiente propício para os discursos sobre temas incompreensíveis e, por vezes, tabus como a sexualidade e o amor. No entanto, ao utilizar a lógica do *happy end*, o sentido de felicidade e dos afetos foi simplificado e massificado em uma única cena – o beijo final entre o herói e a mocinha – e assim apagava a noção de passado e futuro no absoluto do instante supremo.

É dessa forma que o cinema hollywoodiano torna o amor algo do campo do extraordinário, do quase impossível. O amor romântico se instaura como o princípio da felicidade. Há, no entanto, outra abordagem que parece, de início, diferente dessa, mas a fórmula se configura como a mesma. A comédia romântica foge dos grandes dramas e busca focar a narrativa no cotidiano, na intimidade, no banal. Entretanto, o faz utilizando as

mesmas estruturas hollywoodianas: personagens estereotipados, atores do *star system*, a busca do amor como princípio para felicidade e, finalmente, o *happy end*. O sentimento é retratado com leveza e aspira a um grau de complexidade, afinal, o princípio cômico se baseia principalmente em paradoxos, em situações não usuais, em contradições. Entretanto, a complexificação do amor não se efetiva,<sup>16</sup> mantendo a estrutura do amor romântico, em grande parte heteronormativo, com direito a ciúmes, jogos afetivos etc.

Enquanto nos Estados Unidos os filmes em que Julia Roberts estrelava faziam sucesso (*Uma linda mulher*, 1990; *O casamento do meu melhor amigo*, 1997; *Noiva em fuga*, 1999; e *Notting Hill*, 1999), no Brasil, o seriado *A comédia da vida privada* (1995-1997) cativava o público televisivo da Rede Globo. A série baseada no livro homônimo de Luís Fernando Veríssimo procurava abordar temas do cotidiano e os hábitos e sujeições dos relacionamentos amorosos. Títulos dos episódios como “Pais e filhos”, “Casados x Solteiros”, “As idades do amor” e “Como destruir seu casamento” já nos remetem a uma certa comicidade ao tratar dos relacionamentos como espaço de contradições. Na década seguinte, a série *Os normais*, estrelada por Fernanda Torres e Luiz Fernando Guimarães, esmiuçou ainda mais as incoerências da vida a dois.

Assim, o cinema se aproveitava da fórmula televisiva para transformar tais temáticas em narrativas cinematográficas. Baseando-se no *star system* e no sucesso das séries de TV, Sandra Werneck dirigiu *Pequeno dicionário amoroso* (1997) como tentativa de falar sobre a solidão e o desencontro. A narrativa conta a história de Luiza e Gabriel, que se conhecem por acaso e acabam se apaixonando. O filme é dividido em verbetes como “amor”, “cio”, “expectativas” e “separação”, com intuito de abordar as diferentes fases de um relacionamento amoroso.

Destaca-se, nessa produção, o enfoque sobre as questões do cotidiano que, por vezes, são atenuadas em narrativas cinematográficas (em que a abordagem se concentra no extraordinário): o primeiro encontro, o medo diante do amor, a primeira transa, enfim, as vicissitudes que circulam a vida amorosa. No entanto, apesar dessa prevalência do ordinário – e, dessa forma, a produção quebraria o *mainstream* –, permanecem certos estereótipos, principalmente aqueles relativos aos papéis de gênero.

---

<sup>16</sup> A ideia de amor complexo refere-se à compreensão do sentimento por meio de uma perspectiva problemática, próxima do amor confluyente de Giddens (1993).

Apesar de os protagonistas apresentarem certa complexidade, alcançada pela exposição espontânea dos sentimentos, acabam caindo, por vezes, no jogo do masculino x feminino, do mulher x homem – isto é, tendo suas características colocadas de forma essencialista.<sup>17</sup> Tal fato acontece principalmente com as aparições dos amigos de Luiza e Gabriel: um quarentão solteiro convicto e uma mulher viciada em números, desiludida com o amor e com os homens. Os dois personagens funcionam como “conselheiros” amorosos de seus amigos, mas refletem o senso comum ao colocarem algumas premissas como verdade: “toda mulher gosta de falar muito”, “todo homem só se interessa pela bunda”, enfim, distinções comuns para se classificar o masculino e o feminino.

Werneck aborda a subjetividade de forma interessante ao colocar os personagens para conversar diretamente com a câmera, recurso já bastante utilizado nas dramédias de Woody Allen durante a mesma década.<sup>18</sup> No entanto, essa forma se esvazia quando o discurso se prende ao senso comum em vez de trabalhar esse “eu” de forma mais complexa e contraditória.<sup>19</sup>

Em *Amores possíveis*, percebe-se maior diversidade sobre o conceito de amor e dos papéis de gênero. O enfoque está na causalidade e em suas implicações, isto é, na forma como o acaso pode determinar caminhos distintos para a vida. Nessa produção, existem três possibilidades diante de uma única situação. Carlos espera pela namorada, Júlia, no cinema: a) ela não aparece e ele acaba se casando com outra mulher e vive uma relação morna e acomodada; b) permanece na casa da mãe esperando pela mulher perfeita; c) Júlia aparece, eles se casam, se separam e Carlos inicia uma nova relação com outro homem.

Pode-se destacar em *Amores possíveis* a opção por personagens que transitam em personas, ou seja, outros reflexos de si mesmos diante de diferentes situações. Essa abordagem da narrativa desenvolve a identidade como questão de contexto. Certas atitudes só podem ser tomadas perante uma série de acontecimentos. Dessa forma, a realidade depende não só das nossas vontades, mas também do acaso e do desejo alheio, bem como da cultura em que estamos inseridos.

---

<sup>17</sup> Sexo e gênero indissociáveis e pensados apenas a partir de arquétipos fixos.

<sup>18</sup> Em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), Woody Allen abusa da quebra da quarta parede – recurso que se tornou marca do diretor nas décadas seguintes. No Brasil, Domingos Oliveira utiliza tal artifício no filme *Amores* (1998).

<sup>19</sup> Um exemplo de utilização complexa desse recurso deu-se em 2011, quando o diretor canadense Xavier Dolan utilizou-o em *Amores imaginários*. A produção, que conta a história de um triângulo amoroso, é atravessada por depoimentos em primeira pessoa. Os personagens olham para a câmera e contam uma história de amor, nos fazendo refletir sobre certas projeções e idealizações diante do sentimento.

A fragmentação dos personagens é alcançada mais pelo artifício do roteiro dividido simultaneamente em três histórias do que pela criação dos personagens em si. Pois suas personas, apesar de salientarem a contingência da realidade, acabam por se tornar caricaturas: o solteirão filho da mãe, o marido responsável e acomodado, a mulher separada e amargurada, a artista inconsequente.

Na mesma senda, em 2006, Daniel Filho dirige *Se eu fosse você*. O filme, que fez grande sucesso, chegando a alcançar 3.644.956 espectadores, narra – como a maioria das comédias românticas – o relacionamento de um casal. O dispositivo de *Se eu fosse você* é a troca de corpos entre Cláudio (Tony Ramos), um publicitário, e Helena (Glória Pires), professora de música. A produção enfatiza a troca de sexo como possibilidade para que o casal se compreenda melhor.

Repleto de *close-ups*, planos e contraplanos, *Se eu fosse você* prende-se mais à linguagem televisiva do que de fato a uma linguagem cinematográfica (como a maior parte das produções do gênero no Brasil), isto é, segue a orientação do roteiro sem focar na ligação entre forma e conteúdo. Os protagonistas não são esféricos, conferindo mais uma vez o papel caricatural do que seria ser homem e ser mulher.

Portanto, as comédias românticas brasileiras, em grande parte, demonstram-se atreladas à linguagem televisiva, tanto por um apelo popular do meio quanto pela facilidade com que o humor é empregado nesses produtos audiovisuais. As produções que tentam fugir desse estilo pretendem se tornar “comédias refinadas”, no entanto acabam parodiando fórmulas do *star system* com trejeitos cômicos.

b) O extraordinário no ordinário: quando as coisas saem do controle

Os dramas domésticos são temas que marcaram o cinema brasileiro com o objetivo de denunciar incongruências da realidade social – tais narrativas evidenciam como a esfera pública e privada se interpõem. A família vista como instituição se desestabiliza diante das vontades pessoais e das mudanças que a modernidade trouxe.

Produção marcante do cinema de retomada, *Um céu de estrelas*, de Tatá Amaral, aborda o drama íntimo e a violência conjugal com matizes de denúncia. A narrativa conta a história da cabeleireira Dalva, que mantinha um relacionamento longo com o metalúrgico Victor. Dalva termina o relacionamento e decide partir para Miami, para participar de um concurso de cabeleireiros, mas seu ex-namorado não aceita bem a decisão e a prende em casa para que ela não possa sair.

Logo no início da narrativa, um prólogo com imagens de arquivo destaca fotografias em que homens estão em posição de poder e mulheres em posturas submissas. Com essa contraposição, o filme já alude ao fato de que Dalva e Victor poderiam ser quaisquer daquelas pessoas. Sua relação conjugal é também resultado da relação social homem e mulher e de como esses papéis são colocados na sociedade.

Em *Um céu de estrelas* (1996), a câmera perpassa pelo ambiente da casa de Dalva. A mãe, trancada no banheiro, não consegue ajudar a filha, enquanto Victor violenta verbal e fisicamente a ex-namorada. A narrativa se desenrola quase sem lapsos temporais, o que traz uma atmosfera documental ao filme, reforçando a ligação com aspectos do real. Os diversos planos-sequências e a opção por uma única locação trazem a sensação de sufocamento, recursos que nos aproximam de Dalva. A *mise-en-scène* exposta dessa maneira reflete como as relações de classe e gênero estão relacionadas aos aspectos conjugais.

Na mesma senda de Tatá Amaral, Laís Bodanzky demonstra como o espaço íntimo é também lugar de discussão sobre as normas sociais. Em seu primeiro longa-metragem de ficção, *Bicho de sete cabeças* (2000), Bodanzky aborda temáticas relacionadas aos discursos hegemônicos na cultura e suas possíveis contradições.

Neto é um garoto comum para a sua idade: anda de *skate*, mata aulas, sai com os amigos e gosta de se aventurar. O pai, Wilson, é um senhor suburbano também comum: gosta de futebol, é machista e prefere evitar conversas compridas com o filho. Quando Wilson descobre um cigarro de maconha nas coisas de Neto, ele não se preocupa em dialogar com o filho sobre o assunto. Seguindo o conselho da filha mais velha, Wilson interna Neto em um hospital psiquiátrico.

O filme de Bodanzky alude a algumas questões tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo. No discurso, a produção nos traz a problemática do consumo de drogas e da loucura. Em sua linguagem, nota-se a prevalência da visão de mundo de Neto, protagonista, o que nos remete ao cinema de poesia proposto por Pasolini: “da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor, não só da sua psicologia, como também da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143). A preferência por uma visão de mundo, aquela que remete ao personagem, eleva os tons de subjetividade nos filmes de pós-retomada. Tais produções, nesse sentido, questionam a verdade única não só quanto aos papéis sociais, mas à ordem dos afetos.

*Bicho de sete cabeças* tem uma leitura foucaultiana da realidade (FOUCAULT, 1978), ao sugerir que os discursos são legitimados em torno da noção poder *versus* saber. Dessa forma, a medicalização e a internação tornam-se as únicas possibilidades de cura para o “distúrbio” de Neto. Mas que distúrbio? A mãe de Neto fuma cigarros o tempo inteiro, o pai bebe álcool e mal conversa com o filho, a irmã é ausente na família, no entanto quer impor regras morais. Enfim, quando Wilson decide internar o filho sem ao menos dialogar, ele entende que existe apenas uma interpretação da realidade.

Dalva e Neto são dois personagens que se encontram aprisionados tanto pelas questões afetivas quanto pelas questões sociais e culturais que estão imbricadas em suas histórias. Dalva quer ser uma mulher independente, dona de sua própria vida, mas, diante de um parceiro que crê na mulher enquanto propriedade, ela se vê literalmente aprisionada em sua própria casa.<sup>20</sup> Neto é um jovem inconsequente, como a maioria o é na fase da adolescência. Sente-se deslocado e busca na roda de amigos o diálogo que não tem em casa. Diante de um problema, o pai prefere afastá-lo do que ter que lidar com as questões do filho.

c) O insignificante: a poética do comum

Se as comédias românticas aludem às relações conjugais e o drama ao que há no âmbito da desordem doméstica, existem narrativas que transitam entre a comédia e o drama para acessar os espaços do comum, isto é, são narrativas que buscam enaltecer esteticamente, o que, à primeira vista, pareceria insignificante. Essa volta ao comum, ao banal, resulta em duas facetas paradoxais: a) ela desestabiliza a sociedade do espetáculo (DEBORD, 2000) na medida em que distribui a atenção dos aspectos da realidade ao colocá-los todos em um mesmo patamar (a esfera privada é tão relevante quanto a esfera pública, o pessoal é também político, os indivíduos ativos diante das imagens são coprodutores delas); b) ela espetaculariza a vida comum, tornando-a mais pesada.

Nos atentamos aqui para a poética do comum, seguindo a primeira faceta, em que se busca compreender menos uma totalidade do real, e mais uma fluidez no que toca aos diversos aspectos da existência.

---

<sup>20</sup> Uma leitura feminista clássica sobre o filme apontaria para metáfora da casa (maternidade, casamento) enquanto prisão, privação da individualidade (SCOTT, 2005).

Ainda que o resgate do cotidiano possa ajudar a pensar esta inteireza, esta dimensão ativa diante do mundo, ela não precisa ser confundida com totalidade, mas com uma intensidade e uma presença diante do mundo, da realidade, com os seus desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias; com uma dimensão de fé e confiança, espaço frágil, instável, fluido e ambivalente. (LOPES, 2006, p. 127)

Os filmes de Domingos Oliveira trazem a dimensão da poética do cotidiano ao retratar espaços íntimos e situações banais: a conversa entre amigos, o *show* de piadas no bar, o almoço com a filha etc. Em *Amores*, a preferência pela atmosfera familiar já é percebida por meio da escolha dos atores: o diretor encena ao lado da esposa e da filha uma narrativa que conta a história também de uma família. Vieira (Domingos Oliveira) é um teatrólogo e roteirista conceituado no meio. Ele tem medo de perder o emprego em uma emissora de TV. Cíntia (Maria Mariana), filha de Vieira, é uma jovem jornalista que busca se encontrar na profissão. Os amigos Pedro (Ricardo Kosovski) e Telma (Priscilla Rozenbaum) são um casal, aparentemente feliz, que tenta há anos engravidar. Roberta (Clarice Niskier) é uma atriz que faz *stand-up* em um bar carioca e acaba se apaixonando por um rapaz bissexual.

A produção se baseia na peça homônima e, apesar de seguir com diálogos um tanto teatrais, caracteriza-se pela câmera solta, na mão, cujo objetivo é seguir os personagens mais do que criar uma *mise-en-scène* engessada. Na cena em que Pedro tenta contar a Vieira que está apaixonado pela filha dele, Oliveira abusa de planos com angulações diferentes – a cena se torna desconfortável não só pela situação em si, mas pela forma como é mostrada.

Apesar de retratar certas subjetividades, o cinema de Oliveira poderia ser visto como um cinema autoral,<sup>21</sup> mas não tanto como um cinema de personagem. Isso porque reflete certas visões de mundo do cineasta sob uma forma poética (ao potencializar o estético no banal), fragmentada (ao demonstrar a vida como o encaixe de situações) e verborrágica (ao colocar no texto grande parte da tensão narrativa da trama).

Em *Separações*, Oliveira conta a história de Cabral, uma outra versão de Vieira, que se vê diante do desencanto do casamento com Glorinha. Nessa produção, o cineasta utiliza mais recursos do que na produção anterior com o intuito de criar experiências estéticas específicas. Entre os artifícios estão o uso de imagens de arquivo (vídeos e fotografias antigas) e a narração em primeira pessoa (tanto de Cabral quanto de Glorinha), e esses recursos nos aproximam cada vez mais da subjetividade de cada um dos personagens.

---

<sup>21</sup> Na crítica “Domingos faz obra para rever e gostar cada vez mais”, Lúcia Nagib ressalta a influência de Truffaut e Woody Allen no cinema de Domingos Oliveira.

Não obstante, deve-se investigar o tipo de subjetividade que é empregada nesses discursos fílmicos. Se é interessante que as narrativas cinematográficas se mostrem enquanto visões de mundo (seja dos protagonistas, seja dos cineastas) e não como uma visão absoluta ou onisciente do real, é também necessário questionar os lugares de fala dos autores dessas obras e o processo de criação dessas subjetividades.

### 1.3 Protagonismos femininos

A problematização do sujeito único que permeia os argumentos pós-estruturalistas e multiculturalistas traz para a teoria do cinema a busca da subjetividade dos personagens; para o feminismo, esse sujeito sempre foi o masculino. Quando no filme a personagem feminina se torna o objeto de contemplação (MULVEY, 1983) e não consegue participar da ação significativa no dispositivo semiótico, ela engendra um papel que será reproduzido na sociedade. Como sujeitos críticos e artistas de seu tempo, as cineastas deveriam procurar fazer um *cinema de mulheres*<sup>22</sup> (LAURETIS, 1994). Com esse termo, o que Teresa de Lauretis propõe é que se faça um cinema em que possa ser respondido o apelo por uma “nova linguagem do desejo”, isto é, um cinema feminista que construa outra medida para o desejo e dê condições de visibilidade para um sujeito social diferente. Em oposição a Laura Mulvey,<sup>23</sup> Lauretis não argumenta contra o prazer visual ou o ilusionismo (para a teórica, esses dois artifícios são inerentes ao cinema), mas pela incorporação de outros olhares na linguagem cinematográfica. Dentro de um cinema feminista, haveria de se evitar a supressão das diferenças. Logo, a estética feminista no cinema tem a necessidade de retratar a figura feminina não como “a mulher”, por meio da mesma imagem repetida, mas como sujeito em sua heterogeneidade.

Como mídia, o cinema sintetiza pensamentos, impressões, discursos de seres sociais, sujeitos que estão imersos em contextos culturais específicos, com vícios de linguagem e imaginários enraizados. O que a noção de representatividade propõe é que, por meio da diversificação entre os produtores de significado, no caso, os cineastas, seria possível também uma abordagem temática e estética diversificada – com isso, seria possível a

---

<sup>22</sup> O termo “mulher” é utilizado neste texto segundo a argumentação de Mulvey e Lauretis, o ser socializado como do gênero feminino.

<sup>23</sup> Em seu mais famoso artigo, *Visual pleasure and narrative cinema*, Laura Mulvey analisa filmes do cinema hollywoodiano clássico sob a perspectiva da psicanálise e teoriza o cinema segundo os conceitos de escopofilia, fetichismo e voyeurismo. Ela entende o cinema feminista como aquele que destruiria o prazer visual em busca de outra linguagem.

libertação da história e sujeitos únicos para a visão de um mundo mais complexo onde as experiências são distintas. Bourdieu (2005) aponta como os produtores de significado se relacionam com a experiência na cultura:

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. (BOURDIEU, 2005, p. 154)

Se pensarmos a citação de Bourdieu, levando em consideração a sociedade patriarcal, em que os produtores de significado são, em sua grande maioria, homens brancos heterossexuais, os bens simbólicos acabam por refletir essa dinâmica, bem como as próprias relações dentro desses meios de produção. Ao pensarmos em diversidade estética e temática no cinema (em busca de um cinema feminista), seria preciso, então, pensar em diversidade não só relacionada aos produtores (mulheres, negras, trans, *gays*), mas também aos próprios meios de produção. Ao analisarmos dessa maneira, um cinema feminista não seria apenas um cinema de mulheres ou para mulheres pautado na diferença sexual; um cinema feminista seria aquele que discute a linguagem hegemônica patriarcal em prol da diversidade:

- 1) Nos meios de produção cinematográfico – buscando modelos distintos de produção, distribuição e suporte;
- 2) Entre os realizadores – pela valorização de cineastas com experiências de vida e olhares diversos;
- 3) E de temáticas que foram excluídas por pertencer ao “universo feminino”, sendo consideradas menores – a sensibilidade, a intimidade, a poesia, a conversa, a vida privada.

Entretanto, essa discussão, muitas vezes, acaba sendo realizada distante da perspectiva histórica e feminista, ignorando o problema da identidade política e a questão da experiência na construção da subjetividade e na significação do real. Não se trata de pensar uma identidade sexual determinante, mas de entender o cinema como pensamento/criação atravessado pela subjetividade. Dizer que não existe um olhar feminino essencial não é o mesmo que negar os séculos de priorização do olhar masculino – que pode ser interrogado por outras perspectivas e experiências, como as das mulheres. (SELEM, 2013, p. 2)

Na dissertação *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero* (2011), de Paula Alves, da Escola Nacional de Ciências e Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Ence/IBGE), constata-se que a presença de profissionais do sexo feminino na cinematografia nacional sempre foi menor do que profissionais do sexo masculino. Até os anos 1930, só há registro de uma mulher na direção: Cleo de Verberena (1909-1972). A sua produção mais conhecida foi *O mistério do dominó preto* (1930), filme mudo que conta uma história de suspense envolvendo temas como assassinato e traição.

Nos anos seguintes, o aumento foi de duas a três cineastas por decênio, o que proporciona uma discrepância entre os diretores e diretoras. Com o início da Embrafilme, esse número aumentou, mas a entrada da empresa estatal não conferiu simetria entre gêneros nas produções. Tal panorama pode ser mais bem observado na Tabela 1, da dissertação de Paula Alves (2011):

Tabela 1 – Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do diretor, Brasil, 1961-2010, por unidade e porcentagem

Diretor	Décadas					Total
	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	
Sexo masculino	435	883	854	274	843	3.289
Sexo feminino	3	16	29	37	164	249
Ambos	1	4	5	14	60	84
Sem informação	0	1	0	1	0	2
<b>Total</b>	<b>439</b>	<b>904</b>	<b>888</b>	<b>326</b>	<b>1.067</b>	<b>3.624</b>

Diretor	Décadas					Total
	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	
Homens	99,09	97,68	96,17	84,05	79,01	90,76
Mulheres	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37	6,87
Ambos	0,23	0,44	0,56	4,29	5,62	2,32
Sem informação	0,00	0,11	0,00	0,31	0,00	0,06

A pesquisa mostra que, entre as décadas de 1960 e 2010, os cargos de comando decisório (direção, produção, roteiro e fotografia)<sup>24</sup> na produção cinematográfica são ocupados majoritariamente por profissionais do sexo masculino. Entre as cineastas que fizeram carreira nesse período estão Carla Camurati, Laís Bodanzky, Tata Amaral, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, entre outras.

Quanto aos protagonismos nas narrativas, a assimetria também acontece, como mostra a Tabela<sup>25</sup> 2:

Tabela 2 – Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do protagonista, Brasil, 1991-2010, por porcentagem

Protagonista	Década		
	1991 – 2000	2001 – 2010	Total
Sexo			
Sexo masculino	63,5	56,33	58,00
Sexo feminino	13,80	18,18	17,16
Ambos	15,03	22,96	21,11
Sem informação	7,6	2,53	3,73

A relação entre sexo do protagonista e sexo do diretor, feita no período de 1991 a 2010, demonstrou que 61% dos filmes dirigidos por profissionais do sexo masculino tinham como protagonista um personagem do mesmo sexo, enquanto 14% das produções davam destaque às personagens femininas e 25% foram protagonizados por ambos os sexos. No caso das diretoras, a proporção se dá do seguinte modo: 39% são protagonistas masculinos, 35% são protagonistas femininas e 26% dos filmes contêm ambos os protagonismos. Assim, percebe-se que, nas histórias de diretores e de diretoras, a presença do protagonismo masculino é maior.

Entre os roteiristas, a relação entre quem cria a história e o sexo do personagem é ainda maior. Nas narrativas escritas por profissionais do sexo masculino, quase 70% dos protagonistas são do mesmo sexo, enquanto 13% são do sexo feminino e 17% são protagonizados por ambos os sexos. Os roteiristas conseguem equilibrar mais as

<sup>24</sup> Dentro do período citado, a participação de roteiristas do sexo feminino foi de 6,48%, enquanto de roteiristas do sexo masculino foi de 76,05%; entre os fotógrafos, a disparidade foi ainda maior: 84,3% do sexo masculino para 1,3% do feminino.

<sup>25</sup> Dados também retirados da dissertação *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*.

representações: 38% dos protagonistas são do sexo masculino, 34% do sexo feminino e 28% das produções são protagonizadas por ambos os sexos.

É interessante, no entanto, observar como os protagonismos foram representados no período. Destacam-se, segundo a relevância histórica e temática,<sup>26</sup> entre 1995 e 2002 (retomada), as seguintes produções cinematográficas com protagonismo feminino, dentre as quais se observa a prevalência por representações que se encaixam nas seguintes categorias:

- a) Mulheres brasileiras: *Carlota Joaquina, princesinha do Brasil* (1995), de Carla Camurati; *Banana is my Bussiness* (1995), de Helena Solberg, *Tieta do agreste* (1996), de Cacá Diegues. São personagens que retratam o imaginário da mulher brasileira dentro de uma perspectiva histórica: a rainha escandalosa, a cantora que representa a imagem do Brasil nos EUA e a personagem sensual de Jorge Amado;
- b) Simetria gênero nos afetos: *Um céu de estrelas* (1997), de Tata Amaral, e *Eu tu eles* (2000), de Adrucha Waddington, são protagonizados por duas mulheres bem diferentes, mas que têm algo em comum: querem ser donas da própria vida, querem reger os desejos como lhes convém. Enquanto Dalva mora na periferia de um grande centro urbano, Darlene vive no sertão e pretende manter o relacionamento com três homens. As duas precisam saber subverter a perspectiva patriarcal desses ambientes para conseguir o que almejam;
- c) Questão de classe: *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, apresenta Dora, uma mulher de caráter controverso: trabalha escrevendo cartas (quase nunca enviadas) para analfabetos na Central do Brasil. Uma das clientes de Dora morre, e o filho, Josué, acaba ficando sozinho no mundo. Em um primeiro movimento, Dora pensa em traficar o menino e tirar vantagem da situação, mas depois decide ajudá-lo, levando-o ao encontro do pai. De início, Dora encarna o papel de charlatã, transformando-se posteriormente em mãe, professora e amiga do garoto. Em *Amélia* (2000), de Ana Carolina, Amélia é camareira de uma famosa atriz francesa, Sarah Benhardt, que vem ao Brasil, no início do século XX, com intuito de restabelecer sua carreira. Ao chegar ao país, Sarah convive com as irmãs de Amélia. O longa-metragem divide o protagonismo entre mulheres que precisam aprender a lidar com as diferenças culturais e de classe. *O casamento de Louise* (2001), de Betse de Paula, também aponta para as questões de classe. O filme

---

<sup>26</sup> Buscou-se destacar produções que tiveram repercussão quando lançadas, bem como filmes que trouxessem perspectivas diferentes sobre a esfera privada e as relações afetivas, temas de interesse para esta pesquisa.

retrata a relação da patroa, Louise, e da empregada doméstica, Luzia, com certas caricaturas comuns às comédias de costumes; *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles, conta a história de cinco empregas domésticas: Cida, Roxane, Quitéria, Raimundo e Créo. Na abordagem, no entanto, algumas críticas afirmam que a narrativa preconiza a perspectiva dos patrões.<sup>27</sup> Em *Madame Satã*<sup>28</sup> (2002), Karim Aïnouz desenvolve uma personagem complexa e cheia de personas.

O cinema de retomada, classificado pela sua diversidade temática, aprofundou assuntos da vida privada e os protagonismos femininos, mas não deixou de implicar em suas narrativas a busca da estética brasileira.<sup>29</sup> As novas gerações de cineastas (pós-retomada) tendem a utilizar o Brasil mais como um cenário do que como um personagem da trama. É nesse sentido que a busca de uma brasilidade explícita deixa de ser uma constante para atuar como coadjuvante dos dramas íntimos cotidianos no cinema nacional. Entretanto, na última década, o enfoque desse cinema que reforça a temática da intimidade tem se desvirtuado da linguagem usual do cinema de retomada tanto pela forma como emprega seus meios de produção (orçamentos baixos e troca de funções em set) quanto pela estética. Enquanto os filmes da retomada preconizavam o sucesso comercial e buscavam desenvolver na linguagem formas usuais do cinema narrativo e melodramático, este “novo cinema brasileiro” procura se reinventar a partir da linguagem híbrida, de certos desvios. A preocupação passa a ser menos de um cinema comercial, e mais para um cinema inventivo, que tem visibilidade nos festivais internacionais. Um cinema que mistura documentário e ficção, que tem predileção pela câmera livre e por acessos poéticos na imagem, que aposta em narrativas sem um clímax definido.

---

<sup>27</sup> *Domésticas* obteve críticas positivas por dar visibilidade a personagens que antes não eram protagonistas nas narrativas, quando, na verdade, estaria afirmando certos estereótipos: a empregada doméstica burra, boba e sem profundidade (VALENTE, 2001). Em contraposição, pode-se citar o documentário dirigido por Gabriel Mascaro, em 2012, *Doméstica*, em que o diretor não só dá visibilidade aos personagens “invisíveis” do cotidiano, como também coloca nas mãos das protagonistas o próprio dispositivo narrativo da produção: a câmera. Em *Um lugar ao sol* (2009), Mascaro já havia abordado as questões sociais do Brasil sob a perspectiva dos mais ricos – com a inversão entre imagem e discurso, o diretor consegue falar sobre a pobreza, mostrando apenas coberturas de luxo nas metrópoles brasileiras.

<sup>28</sup> O filme de Karim Aïnouz está na transição do cinema de retomada com o cinema de pós-retomada e levanta aspectos interseccionais relativos a raça, gênero e classe social. *Madame Satã* tem como protagonista uma personagem que transita entre gêneros, não pelo sexo biológico ou pela homossexualidade, mas pelo modo como se identifica no feminino.

<sup>29</sup> Estética do sertão e favela (cf. ORICCHIO, 2003).

#### 1.4 “Novíssimo” cinema?

É fato que o cinema brasileiro tem passado por transformações já apreciadas pelos críticos que se dividem quanto à nomenclatura mais adequada para o que vem se produzindo no país. Difícil contextualizar e classificar o cinema nacional em cima de algumas mesmas características. No entanto, o que se percebe é um aumento do prestígio em festivais nacionais e internacionais daqueles filmes feitos por uma geração mais jovem, como foi o caso da participação de *A alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, na Quinzena dos Realizadores, mostra paralela do Festival de Cannes, em 2010, e do prêmio de melhor filme para *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, no 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, também em 2010.

Percebemos que existe um contexto de renovação na produção cinematográfica brasileira, cujas origens são difusas, mas que relacionamos ao início desse novo século. Muito se fala no que seria um 'novíssimo' cinema, que ganhou destaque ao revelar uma geração jovem, com filmes baratos, jovens e com dramaturgias nada tradicionais – um contraponto à maior parte do cinema produzido pelas leis de incentivo e que visava principalmente uma ocupação de mercado. É possível afirmar que existe, de fato, um contexto de renovação no cinema brasileiro contemporâneo? É possível afirmar que esses realizadores formam uma geração ou um movimento? Isso é algo realmente novo ou apenas a repetição de transformações anteriores? (IKEDA, 2012, p. 250)

Grande parte desse novo estilo de fazer cinema deve-se ao desenvolvimento das tecnologias audiovisuais que permitiu mais acesso aos meios de produção e de distribuição. O digital libertou os cineastas da necessidade de orçamentos maiores que a película exigia. Diferentemente dos grandes polos de produção, que contam com uma estrutura cinematográfica de estúdios e equipamentos, o modelo que apetece a nova geração se baseia em coletivos, em uma produção mais fluida, composta por redes, gerando a descentralização dos processos. Como é o caso da produtora mineira Filmes de Plástico, em que os integrantes trocam de função a depender das necessidades da produção; ou ainda do coletivo do Ceará Alumbramento, em que, no premiado *Estrada para Ythaca* (2010), os quatro realizadores dividem os créditos de produção, direção, roteiro, fotografia, som direto e montagem, ou seja, todos se configuram como diretores do filme.

Não obstante, tal fenômeno pode ser visto mais como uma geração que desponta do que como um movimento em si (chanchada, cinema novo, cinema marginal etc.). A retomada, em sua diversidade temática, mostrou-se mais como um período de folego

comercial do cinema brasileiro do que como um movimento estético. Com o que vem se chamando de “novíssimo cinema brasileiro” acontece o mesmo. Essa geração propõe novas formas de produção para o cinema – é coerente que os novos modos impliquem linguagens distintas, mas esse não é um caminho lógico e único. No entanto, a despeito da despreocupação com a perspectiva comercial, as escolhas estéticas acabam por se tornar mais inventivas.<sup>30</sup>

Esta, na verdade, parece uma volta ao primeiro cinema – a busca do cinema artesanal que guarda consigo aspectos da sensorialidade e do poético. Quando nos atentamos para o vídeo digital como possibilidade de um meio barato e livre das amarras da indústria cinematográfica, devemos nos lembrar de que já existiam suportes mais acessíveis desde os primórdios do cinema e do vídeo (pinhole, 8mm, 16mm, mini-DV), o que possibilitou que artistas como Maya Daren, Nam June Paik e Hélio Oiticica explorassem a linguagem experimental. As questões que se colocam são: o que há de novo nesse cinema? Como se relaciona com a realidade contemporânea? O que apresenta em termos de relação de gênero?

O que há de novo nesse cinema é a fuga por um rótulo específico, é o hibridismo, tanto dos suportes quanto das estéticas. A internet mobilizou essa geração com o surgimento de *blogs* e *sites* especializados em crítica cinematográfica que dão vazão à análise de outras produções que não somente as do cinema hollywoodiano.<sup>31</sup> O surgimento das redes, sejam elas nos meios de produção ou distribuição, possibilitou um tipo de cinema inclassificável dado o aspecto fragmentado que tem. Ikeda disserta sobre um cinema de nevoeiro:

Independentemente do que esses realizadores possam vir a fazer de suas vidas daqui para frente, esses filmes permanecem, na sua fugacidade e na sua precariedade. Nessa bela utopia de viver o cinema de forma descompromissada, como se não houvesse amanhã. Como se a vida fosse um sopro. Como se pudéssemos dar as mãos. Como se não fossem o dinheiro e o poder a regular tudo, a imperar nas relações. (IKEDA, 2012, p. 163)

Com a citação de Ikeda, relembremos a crítica de Luís Veríssimo ao afirmar a geração da retomada como uma geração sem um projeto estético-político específico para o cinema brasileiro. A afirmativa de Veríssimo caberia ainda mais para o cinema de pós-

---

<sup>30</sup> Como o modelo de financiamento não é único, quer dizer, já não depende unicamente das leis de incentivo fiscal, os cineastas têm maior liberdade criativa. O capital vem de várias fontes, entre elas, financiamento coletivo, parceria com produtoras e editais públicos.

<sup>31</sup> Com intuito de abordar esse aspecto que envolve rede, crítica e cinema, vamos analisar o discurso das críticas cinematográficas dos filmes que compõem o *corpus* deste trabalho no capítulo “Um olhar feminista sobre a crítica cinematográfica”.

retomada. É sensível que a pós-retomada não eleja um projeto estético-político, mas vários. Dessa forma, o “cinema de garagem” não é somente aquele feito por jovens. Não seria coerente “estabelecer um recorte preciso, pois há autores de outras gerações ‘mais jovens que os jovens’, ou ainda, autores de outras gerações que dialogam com essa geração” (IKEDA, 2012, p. 11). Nesse sentido, podemos citar cineastas como Kleber Mendonça, Karim Ainouz e Marcelo Gomes, autores mais experientes, mas que dialogam visivelmente com o que se vem produzindo de “novo” no país.

O termo “novíssimo” foi cunhado por críticos depois do Festival de Tiradentes de 2009 (IKEDA, 2012). A diretora do longa-metragem *Mate-me, por favor*, Anita Rocha da Silveira, afirma que o “novíssimo” tinha um estilo de produção específico, mas que hoje, em termos de produção e distribuição, há uma diversidade – o termo já não é adequado.

Eu acho que o termo *Novíssimo Cinema Brasileiro* é um termo de uns filmes de dez anos atrás. Eu nem acho que dá conta do movimento que está rolando agora. Quando eu penso nesse termo, sinceramente, eu penso em um monte de homem heterossexual branco de classe média alta fazendo cinema. O que a galera chamou de *Novíssimo* lá em Tiradentes, em torno de 2008/2009 eram coletivos formados só por homens, com pouquíssimas exceções. Quando penso em *novíssimo*, penso o oposto do que tá rolando. Agora a gente tem muitas outras coisas sendo discutidas, a gente tem diretoras negras, diretoras gays... Acho que esse termo de “Novíssimo cinema brasileiro” não dá conta, talvez surja outro nome daqui uns anos. Acho que *Novíssimo* é muito marcado por os meninos que produziam há uns dez anos, sabe? A galera do Alumbramento (coletivo de cinema que produz em estilo cinema de guerrilha) que produzia muito, que não tinha mulher. Tô feliz que agora eu vejo um movimento mais plural. Quando eu fiz meu primeiro curta e apresentei ele em festivais em 2008, em muitos festivais eu era a única mulher, isso era muito chato. Depois eu vi como isso foi mudando. Eu fui pro meu segundo e pro meu terceiro filme, eu já não era mais a única. (Anita Rocha da Silveira, em entrevista concedida à autora)

Portanto, nos atentamos para as questões dos afetos e para a perspectiva de gênero, que são categorias de análise desta pesquisa. Como esse cinema, que se autodenomina transeunte diverso, inconstante, reflete sobre os papéis de gênero? Como mencionado, a abordagem dos afetos e do cotidiano nos aproxima da subjetividade dos personagens – mas de que forma? Como são essas representações?

Na Tabela 3, percebe-se que houve aumento da representatividade feminina na direção de longas-metragens.

Tabela 3 – Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do

<b>Diretor</b>	<b>Nº de Filmes</b>	<b>Percentual</b>
Sexo masculino	974	80,6%
Sexo feminino	191	15,8%
Ambos	44	3,6 %
Total	1209	100%

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da ANCINE do período de recorte

Dessa senda do cinema de pós-retomada, na última década, podemos destacar como produções em que se podem discutir os papéis de gênero no campo dos afetos e da intimidade os filmes *A falta que me faz* (2009) e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro; e *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais; *Boi neon* (2015), de Gabriel Mascaro.

### 1.5 Intrigas femininas

Sororidade<sup>32</sup> é um termo que está em grande uso nas discussões e rodas feministas dos últimos anos. A empatia entre mulheres é entendida como artifício para desconstrução do patriarcado. Os papéis de gênero aproximam a noção de disputa amorosa da rivalidade feminina e tais estereótipos foram, por vezes, representados no cinema nacional e internacional.

O documentário *A falta que me faz* (2009) apresenta a história de quatro jovens (Alessandra, Valdênia, Priscila e Shirlene) que habitam o município de Curralinho, Minas Gerais. É uma narrativa sobre afetos e sobre as marcas que eles deixam não só na alma, mas também nos corpos, no ambiente, na vida que circunda os indivíduos afetados.

A narrativa se inicia com uma das meninas marcando em seu corpo o nome do namorado. A temática amorosa vai permanecer durante boa parte do filme e, principalmente, durante a cena emblemática de Priscila ao contar que Valdênia a tinha traído ao ficar com seu namorado.

---

<sup>32</sup> Utilizamos o termo sororidade análogo a solidariedade em relação à opressão masculina e à experiência vivida em culturas patriarcais. No entanto, desacreditamos na homogeneização dos afetos ou um sentimento natural de afinidade entre mulheres.

**Marília** (diretora): Priscila, da outra vez que a gente veio aqui, a Valdênia falou que você era a melhor amiga dela.

**Priscila:** Agora acabou, ela traiu minha confiança.

Enquanto conta o acontecido, Priscila arremessa pedras no lago, no extracampo, e não dá para saber até onde elas chegam. Talvez isso seja uma metáfora para a relação da personagem com a amiga: não sabemos de fato como elas se relacionam. No começo do relato, Priscila fala em traição, mas depois diz que tudo acabou se resolvendo e as duas voltaram a se falar. O plano que antecede (caminhando) e o plano que sucede (água) o relato de Priscila destacam o ponto de reflexão de um conflito que, depois de solucionado, deságua na submersa complexidade dos afetos.



Figura 1

Quando Priscila finda o relato sobre as imbricações amorosas dela e de Valdênia (Priscila também ficou com o ex-namorado da amiga), ela inicia uma reflexão sobre o casamento e como são poucos os horizontes para as mulheres daquela realidade: casar e ter filhos. Priscila acredita que casamento não dá certo, muito menos casamento por amor, assim, é mais interessante “casar por conveniência”.

Ao relatar a traição da amiga, Priscila logo faz o *mea culpa* e, em vez de se colocar em um papel de vítima, ela complexifica a relação de amizade das duas. Ao falar do casamento, Priscila reflete sobre a realidade comum das mulheres daquele lugar.

No longa mais recente de Marília Rocha, *A cidade onde envelheço* (2016), premiado como melhor filme no 49º Festival de Brasília, vemos também outra relação de amizade entre mulheres. Duas portuguesas imigrantes no Brasil. “A gente fazia muita merda”, diz Teresa, e essa é toda a informação que temos sobre as memórias das duas amigas. É por meio do cotidiano que vamos entender qual é, de fato, a relação existente entre Chica e Teresa – mulheres tão diferentes. Contrariando o estereótipo europeu, Teresa se mostra espontânea, um tanto entrona e palhaça; Chica parece ser uma mulher mais séria, reservada e responsável. No entanto, as duas compartilham uma identidade comum: ambas são

portuguesas, ambas amam Lisboa. Nessa produção, não vemos intrigas amorosas entre as amigas, mas conflitos cotidianos pela diferença de personalidade das duas em contraposição à sua nacionalidade. São pedaços de vida retratados em um longa que preza o retrato da intimidade e do cotidiano como construção das relações de amizade.

Em *Amor, plástico e barulho*, as protagonistas também têm algo em comum: o sonho de se tornarem estrelas do brega no Brasil. Para contar essa história, Renata Pinheiro não só se apropria da estética do brega,<sup>33</sup> repleta de cores, sons e dança, como também das histórias “por trás da fama”.

Jaqueline e Shelly são cantoras na cidade de Recife. A primeira tem mais experiência, enquanto Shelly acaba de iniciar a carreira como dançarina na banda Amor com Veneno. A relação das duas personagens transita entre a rivalidade e a admiração. Shelly enxerga em Jaqueline sua inspiração e, por isso, deve traçar o mesmo caminho que a musa, inclusive namorando o seu ex, o cantor famoso da banda Amor com Mel.

A produção reflete sobre a lógica da fama. Jaqueline compara o sucesso a um copo de plástico: descartável e efêmero. Nesse meio, as mulheres *servem* para serem musas – motivo da música – ou dançarinas – corpos que rebolam. No mais, tornam-se descartáveis, como o próprio sucesso do qual Jaqueline fala.

Entre as intrigas e a admiração, Jaqueline e Shelly reconhecem seus defeitos e suas agruras. Presas no campo da “afetividade feminina”, elas se consolam, bebendo e dançando juntas.



Figura 2

No filme de André Novais, *Ela volta na quinta* (2014), há uma abordagem mais comum dessa rivalidade. Maria José e Noberto passam por uma crise no casamento. O conflito, no entanto, não é exposto, mas diluído nas entrelinhas. A interpretação não é

---

<sup>33</sup> A estética do brega em *Amor, plástico e barulho* se caracteriza principalmente pelo excesso: intertextualidade (mescla de cliques da internet com cenas de shows reais e com a própria encenação da narrativa) e uso exagerado de planos detalhes em movimento.

melodramática, mas naturalista. Não à toa, Novais utiliza a própria família para encenar um drama ficcional. Noberto tem um relacionamento extraconjugal, e Maria descobre, mas não se desespera – ao contrário de *Amor, plástico e barulho*, aqui a estética não é do excesso, mas do sutil. Maria resolve fazer uma viagem e só volta na quinta-feira, fato que dá título ao filme.

O sentimento de raiva de Maria se volta mais contra a outra companheira de Noberto do que contra ele próprio. É interessante observar uma senhora idosa como Maria chamar outra mulher de “vadia”, denotando o ciúme do marido que ela jamais demonstra, mas sente.

A rivalidade entre as mulheres ocasionada pelo ciúme é menos problematizada no filme de Novais, que, apesar de abordar os afetos em seu estado poético cotidiano, reapresenta uma visão recorrente na disputa feminina. Percebe-se que a personagem de Maria é sensível, forte e interessante, entretanto acaba por ser minada pelos conflitos de Noberto, que se mostram como se fossem mais importantes na trama, o que reforça uma perspectiva patriarcal dos relacionamentos.

## 1.6 Sexualidades

O cinema brasileiro contemporâneo tem abordado o tema da sexualidade nos diversos aspectos que esta suscita. As produções recentes trazem para as telas a sexualidade múltipla,<sup>34</sup> sem padrões, regras ou manuais.

Em *A cidade onde envelheço* (2016), Francisca e Tereza experimentam a sexualidade e o amor simultaneamente, se questionando sobre o propósito das relações afetivas e os rótulos que carregam. Chica tem um companheiro com quem tem relações sexuais frequentemente, mas não o considera como namorado – com receio de rotular a relação. As portuguesas representam a juventude contemporânea e seus impasses afetivos. Liberdade, sexualidade e afeto: como contrabalancear esses termos? Para isso, o filme de Marília Rocha abusa de retratos das protagonistas, isto é, fragmentos de vida. A câmera segue as personagens nos movimentos mais do que estas encenam para a câmera.

Em *Amor, plástico e barulho*, o desejo é vivenciado e retratado na forma crua, animalésca, sem uma romantização ideal, muito menos leveza ou sutileza. No brega, tudo é exagerado. Nesse sentido, os planos detalhe mostram mãos que tocam corpos fortemente. Em contraposição, *Boi neon* traz outra abordagem. A cena que finaliza a trama é altamente

---

<sup>34</sup> Se estabelecermos o sentido que Irigaray propõe em *Ce sexe qui n'en est pas un*, poder-se-ia falar no cinema contaminado pela *sexualidade feminina*, que é múltipla. (IRIGARAY, 1985)

estetizada (nuances de sombra e luz e interpretação realista em um longo plano de nove minutos), mas que causa estranheza pelo conteúdo: a sexualidade da mulher grávida.

*Boi neon* é a expressão do incomum no sertão brasileiro, porque não retrata um sertão nordestino estereotipado: o machismo, a rudeza, os tons de sépia – mas uma paisagem colorida. O sonho do protagonista Iremar é se tornar estilista, apesar de ser apenas um vaqueiro. O gosto incomum de Iremar dentro da lógica do que seria o ambiente da vaquejada poderia colocar uma questão de gênero, um mal-estar relacionado aos papéis sociais, mas isso não acontece: este é um sertão diferente.

### 1.7 A busca pelo estilo estético

Quando dissertamos sobre o cinema focado no cotidiano, na intimidade, na poeticidade, estamos falando principalmente de personagens que buscam e vivem pelo prazer calcado no dia a dia.

Patrícia quer ter um amor correspondido, Jaque e Shelly sonham em ser estrelas do brega, Chica e Teresa querem conciliar a descoberta de um lugar novo sem se esquecer de onde vieram, Iremar quer trabalhar como estilista etc. Desta forma, o que estes personagens buscam é um modo de vida que resvala para a afetividade, com a intenção de esquecer a parte “pesada” da vida, ou seja, seu produtivismo cabal.

Esse favorecimento do estar junto, do encontrar o outro e partilhar com ele o uso dos prazeres, das emoções, dos sentimentos é o que vai ser explorado nessas produções. Poder-se-ia dissertar sobre um estilo calcado no presentismo. No entanto, bem diferente do romântico *carpe diem* – “aproveite o dia, pois ele é belo”. O presentismo é, nesses filmes, mais pessimista: só existe o agora.

A falta de perspectiva ou a desistência da estabilidade promove, em contraposição, uma vida de riscos e prazeres. Em *A falta que me faz* (2009), o dia do forró é a metáfora para a vida-lazer: não é possível vislumbrar um futuro promissor em Curalinho, mas é possível compartilhar as alegrias e o prazer do presente dançando abraçado. A cena final de *Amor, plástico e barulho* retrata Shelly e Jaqueline em um misto de lazer e tristeza. O fracasso da banda já estava anunciado, afinal, “o sucesso é um copo de plástico”, no entanto, ainda é possível dançar, beber uma cerveja e se divertir. O mesmo ocorre com Noberto e Maria, que, apesar da crise conjugal, dançam uma canção de Roberto Carlos na sala de casa.

Nesse sentido, a busca do prazer, a epifanização do corpo, a valorização do tempo livre, a preocupação com a qualidade de vida e outras formas de ‘cuidado de si’ só adquirem valor à medida que favorecem o desejo do outro, o prazer de estar com o outro [...]. Dizendo-o em outros termos, às vezes predomina uma economia de si, que vai a par com uma economia do mundo, como foi o caso da modernidade. Às vezes, o contrário, o cuidado que se pode ter é apenas um momento, no sentido dado a G. Bataille a esse termo, de um “dispêndio” generalizado. Poder-se-ia dizer que o culto do corpo, que se conhece hoje em dia, seria a expressão desse tipo. (MAFFESOLI, 1995, p. 57)

Predominam, nos personagens desse cinema, protagonismos calcados no que Maffesoli chamaria de estilo estético. Personagens sensíveis e hedonistas, mas que, por outro lado, enfatizam o poder da sociabilidade e dos afetos, que só são possíveis em comunhão.

Como explicamos, esse cinema que se encontra no terreno do “inclassificável”, tanto pelos meios de produção quanto pelas abordagens estéticas que propõe, tem elegido fortemente um cinema de personagem, com base nas ações cotidianas e na intimidade. Cinema que, com tais características, enfatiza o papel da subjetividade na compreensão da realidade social e, portanto, abre-se como possibilidade de análise das categorias de gênero – questão de nosso tempo.

Para o *corpus* de análise desta pesquisa, elegemos três filmes. São produções cinematográficas brasileiras recentes, dentro do escopo do cinema de pós-retomada.

Em uma primeira análise, os três filmes abordam os afetos e as quebras de expectativas diante das mudanças que acontecem na vida das mulheres que protagonizam cada narrativa. As três produções participaram de festivais e exploram a temática da intimidade.

Interessante observar que as três produções escolhidas dialogam sobre a temática da esfera privada e dos protagonismos femininos, mas são marcadas por estéticas diferentes para discorrerem sobre temas comuns.

São narrativas que tiveram financiamentos também distintos. *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, contou com financiamento da Ancine, apoio da Petrobras e investimento do BNDES. *Olmo e a gaivota* (2014), de Petra Costa e Lea Glob, foi uma coprodução internacional e teve apoio financeiro do Danish Film Institute. *Mate-me, por favor* (2016), de Anita Rocha da Silveira, tem o *status* de produção independente, realizado por uma jovem diretora.

A escolha dos filmes que compõem o *corpus* se baseou nos seguintes critérios: a) foram produzidos na última década, no chamado cinema de pós-retomada, representando a nova safra do cinema nacional; b) são compostos por protagonismos femininos; c) são

produções que alcançaram prestígio em festivais nacionais e internacionais; d) têm como mote principal as temáticas do afeto, do gênero e da sexualidade.

Para esta pesquisa, são compreendidos três processos metodológicos distintos que estão imbricados ao longo do texto: o percurso histórico, com o objetivo de entender o contexto; o balanço quantitativo, com o intuito de perceber como acontecem as relações entre representação e representatividade; e as análises fílmicas, com o interesse de investigar possíveis desvios relacionados aos papéis de gênero. Até este ponto, apresentamos parte da história do cinema nacional e as porcentagens referentes à presença das mulheres no cinema.

Nesse sentido, a análise fílmica desta pesquisa, além de decompor os elementos constitutivos do objeto audiovisual, despedaçando-o, descosturando-o, desunindo a sua totalidade que torna as partes por vezes imperceptíveis em sua profundidade, chegando a obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (cf. VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002), ocupa-se de aspectos externos à obra audiovisual, na medida que procura entender como se sobrepõem os discursos. Compreende-se, dessa forma, o filme não só enquanto um produto de arte, mas também como um produto cultural e, portanto, comunicacional. O filme é resultado de um “conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

## 2 Feminismos: onde mora o afeto

Em uma pesquisa, a própria construção do objeto é um ato subjetivo que, no entanto, deve ser objetivamente justificado. “Procurar não cair na armadilha do objeto pré-construído não é fácil, na medida em que se trata, por definição, de um objeto que me interessa, sem que eu conheça verdadeiramente o princípio verdadeiro desse interesse” (BOURDIEU, 1989, p. 30). Não existem dados em “estado natural” para que sejam analisados. O que existe é a construção do objeto a partir das experiências e preferências do pesquisador, do seu contexto cultural e histórico.

Ao pensar nessa relação no espectro das pesquisas sociais, a subjetividade é ainda mais explícita dada a complexidade dos métodos qualitativos e de análise que os envolvem: o próprio objeto é dinâmico e mutável, dependente de fenômenos históricos, relações de poder e manifestações culturais. Ao discutir sobre o lugar de fala do pesquisador, a pesquisa busca não somente se concentrar em seu objeto de estudo, mas problematiza a criação deste enquanto processo metodológico.

Nesta pesquisa, nos propomos a fazer um estudo sobre apresentações (mais do que representações), desvios de linguagem na perspectiva do gênero. Reforça-se a substancialidade que a personalidade tem no político.<sup>35</sup> Com isso, pretendemos compreender a experiência feminina nos espaços privados da vida: o amor, a sexualidade, a casa e a maternidade.

Se o cinema é uma qualidade do existencial e a existência é uma qualidade do cinema, como afirma Pasolini (1982), refletir sobre uma metodologia para estudar o cinema é, por conseguinte, criar alternativas de análise para pensar modos de interpretar a vida, ou seja, modos de compreender a realidade. A interação entre a filosofia e as demais ciências humanas, como a antropologia e a história, traz a possibilidade de refletir sobre o mundo a partir de diversas perspectivas. Podemos pensar o cinema no que se refere à sua estética e sua ética: seus processos de composição, sua potência e sua ontologia; mas também a partir da representação e da criação de imaginários que envolvem o embate do cinema com as conjunturas socioculturais específicas. A problematização da imagem em movimento envolve, enfim, imbricações que perpassam as disciplinas. Pensar o cinema é pensar de forma complexa, de maneira transdisciplinar.

---

<sup>35</sup> “O pessoal é político” é uma das frases feministas mais conhecidas da segunda onda feminista. É uma resposta aos movimentos de esquerda que desclassificavam o movimento feminista entre as décadas de 1960 e 1970, por conta das referências ao corpo e à sexualidade (HANISH, 1960).

A noção de complexidade (MORIN, 2007) compreendida como possibilidade de abertura ao conhecimento, entretanto, desafia alguns dos preceitos lógicos da ciência na modernidade, pois, ao estar aberto ao imprevisto, à inexatidão, ao acaso, nega o reducionismo em prol do movimento: fazer ciência é também questionar a ciência, é propor formas de fazer de acordo com as circunstâncias e os contextos. Nesse sentido, objeto e sujeito fazem parte de uma mesma estrutura aberta, respeitando as trocas a fim de acessar o conhecimento de forma mais profunda e menos previsível. Morin chama de *scienza nuova* o método científico que incorpora aspectos excluídos pela ciência clássica, como o acaso, o individual, o acidente e as subjetividades. No entanto, a *scienza nuova* não nega a ciência clássica, mas a incorpora. Com isso, o que Morin propõe são processos dialógicos entre sujeito e objeto a fim de construir campos epistemológicos em que a sensação de espanto esteja presente, em que a pesquisa se torne efetivamente situação de descoberta.

O objeto e o sujeito, entregues cada um a si próprio, são conceitos insuficientes. A ideia de universo puramente objetivo está privada não apenas de sujeito, mas de entorno, de além; ela é de uma extrema pobreza, fechada sobre si mesma, não repousando sobre nada mais do que o postulado de objetividade, cercado por um vazio insondável tendo em seu centro, lá onde há o pensamento deste universo, um outro vazio insondável [...]. Assim, surge o grande paradoxo: sujeito e objeto são indissociáveis, mas nosso modo de pensar excluiu um do outro, deixando-nos apenas livres para escolher, conforme os momentos do dia, entre o sujeito metafísico e o objeto positivista. (MORIN, 2007, p. 41)

A *scienza nuova* de Morin propõe que o pesquisador enxergue o objeto de forma transdisciplinar, que se autoquestiona, que se reintegra, que se articula. Nesse sentido, essa nova unidade da ciência se ocupa daqueles objetos que, no passado, foram ocultados desse meio justamente por não obedecerem às classificações científicas até então: os afetos, as subjetividades, a poesia. Há algo de semelhante entre a *scienza nuova* e o feminismo: os dois buscam transcender regimes compulsórios que afetam nosso modo de pensar o mundo.

O feminismo se dividiu em diversas frentes epistemológicas, de modo que pensar o cinema sob essa ótica é pensar de forma complexa. Enquanto movimento político, busca direitos sociais e leva em consideração as interseccionalidades, como as questões de classe e de raça. Como filosofia, mais especificamente na percepção pós-estruturalista, questiona a própria denominação do sujeito “mulher”, perpassando os conceitos de identidade, subjetividade e gênero. Entendido como campo epistemológico arriscado, os estudos feministas e de gênero se autoproblematizam constantemente ao proporem mais perguntas do que soluções. Afinal, como categorizar e classificar “mulheres” enquanto sujeitos

unívocos? Simultaneamente, como pensar feminismo e gênero senão categorizando, classificando e apontando pontos de congruência e divergência da “experiência feminina”?

Apesar das contradições, o que une as perspectivas feministas é a opressão às mulheres. Como movimento político, o feminismo aponta incongruências e disparidades sobre a experiência feminina, negligenciada e desvalorizada ao longo da história. O poder instaurou-se efetivamente na lógica do patriarcado, que, com o discurso masculinista, passou a dominar os corpos e a sexualidade e afetividade das mulheres. Dessa forma, o feminismo se caracteriza como um campo teórico-metodológico, mas também político em que a teoria e a prática social se estabelecem concomitantemente na busca da problematização e da desconstrução dos chamados “papéis de gênero” baseados essencialmente na diferença sexual. Ao longo da história, a teoria feminista traçou seu caminho epistemológico dialogando com a movimentação política em torno do direito das mulheres. Diante de tantas vertentes, seria impossível falar de um feminismo (NEGRÃO, 2002), assim como seria uma contradição afirmar a “mulher” como sujeito unívoco (BUTLER, 2016).

As denominadas “ondas feministas”, que antes se encaixavam numa situação mais cronológica do que ideológica, podem ser revisitadas de forma mais complexa: o olhar que se desdobra sobre a questão do gênero vai depender do contexto, da situação e do objeto a ser analisado. Logo, não há um feminismo mais correto do que outro, mas formas de análise distintas para contextos distintos.

Em sua primeira “onda”, o movimento feminista surgiu como a luta liberal pelo direito político, civil e educativo das mulheres. Foi no final do século XIX e início do século XX que as mulheres se estabeleceram como categoria e instauraram o movimento sufragista como uma das principais bandeiras do feminismo. Nesse sentido, o que prevaleceu foi a discriminação no tocante aos direitos políticos, principalmente ao direito ao voto.

Nos anos 1960, surgiram outras pautas para o movimento, principalmente na Inglaterra e na França. As assimetrias baseadas na diferença sexual dos corpos ultrapassavam as questões de direitos políticos e implicavam também a vivência das mulheres: a sexualidade, a maternidade, a profissão e o casamento. *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, lançado duas décadas antes, trouxe uma perspectiva estruturalista do gênero para os estudos feministas, isto é, o sujeito “mulher” visto como um constructo. Postulam-se, entretanto, duas vertentes nessa mesma onda. As americanas buscavam apontar para a opressão masculina em busca de um *status* de igualdade, enquanto as francesas ocupavam-se de marcar as diferenças como forma de resistência. Estabeleceu-se um paradoxo: o feminismo da igualdade e o feminismo da diferença. As duas vertentes, entretanto, não

devem ser colocadas em contraposição: “[...] reconhecer e manter uma tensão necessária entre igualdade e diferença, entre direitos individuais e identidades grupais, é o que possibilita encontrarmos resultados melhores e mais democráticos” (SCOTT, 2005, p. 12).

Nesse sentido, surgiram as primeiras concepções sobre gênero enquanto construção social. Nos anos 1980, influenciadas pelas teorias da linguagem e pelo pós-estruturalismo, marcado principalmente por Foucault e Derrida, a subjetividade tornou-se um tema para as teóricas feministas. Em termos epistemológicos, certos paradigmas da ciência passaram a ser reformulados (LYOTARD, 2004). A história cronológica foi questionada quanto ao seu *status* progressista. O saber nem sempre é emancipatório. Nesse ponto, a humanidade perdeu a crença nas ideologias políticas e na “esperança de um futuro melhor”. Enquanto a modernidade vislumbrava a ciência como detentora de verdades e leis absolutas em prol de um bem comum, a pós-modernidade instaurou a dúvida: não há ordem, não há modelo, não há linearidade. O metadiscurso filosófico já não era suficiente, as pretensões universalizantes e atemporais já não satisfaziam a inquietação humana. O homem pós-moderno é o homem em crise, um homem sem uma referência metadiscursiva específica.

O arquétipo do “feminino” caiu por terra. A subjetividade não obedecia mais ao caminho único: “as subjetividades são construídas pelos discursos, em um campo que é sempre dialógico e intersubjetivo” (KOLLER; NARVAZ, 2006, p. 649). A terceira onda do feminismo buscou entender a diferença por meio dos aspectos que relacionam sexo, gênero e identidade. Os estudos de gênero cumpriam a função de subverter os métodos lineares e pragmáticos da ciência na modernidade: as teóricas feministas pensam a partir dos paradoxos. De modo que é mais interessante apontarmos para epistemologias, no plural, entre elas: o empiricismo feminista, que afirma que o sexismo e o androcentrismo na investigação científica são consequência de uma ciência malfeita; a teoria do ponto de vista feminista (*stand point theory*), que intersecciona as questões de classe, gênero e raça; o feminismo construcionista social, que define os papéis de gênero a partir da socialização e o feminismo pós-moderno (pós-estruturalista e desconstrucionista), que tem como base as teorias da linguagem e da representação (HARDING, 1993). Não obstante, tais teorias atuam sozinhas, podendo se mesclar a depender do objeto de análise.

## 2.1 Linguagem, afeto e feminismo

Na perspectiva pós-estruturalista, se o gênero é entendido como categoria relacional, isto é, coextensivo às relações de poder, então é preciso pensar mais em forma genealógica do que ontológica. O que se busca entender não é mais a “essência feminina”, mas a construção das subjetividades via atos performativos cotidianos. Escolher um caminho para uma análise feminista do cinema implica observar a construção dos significados a partir das ações das protagonistas com o olhar voltado para a construção da linguagem fílmica. Assim, o gênero é entendido como um efeito de linguagem (LAURETIS, 1994) e se aproxima da teoria do cinema ao se mostrar como meio de expressão de conteúdos e significados.

Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio da <sup>36</sup>sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (LAURETIS, 1994, p. 209)

Como encontrar “pontos cegos” em que o gênero é desestabilizado e então subvertido? O cinema enquanto uma “tecnologia de gênero” poderia fazer tal deslocamento? A hipótese desta pesquisa se fixa, então, em um cruzamento entre os conceitos da linguagem do cinema (tempo, espaço e movimento), estudos feministas (performatividade) e afetos (local de análise) como sítios da apresentação do gênero enquanto meio de expressão fluído: os escapes do engendramento. A ótica sobre o gênero é problematizar por uma perspectiva menos descritiva e mais compreendida como processos de significância do que de representação. Para entender tais espaços de escape, antes, é necessário compreender os lugares onde o gênero é constantemente engendrado nas narrativas fílmicas.

*O local de análise: por que afetos?*

Butler propõe, em *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*, uma revisão da crítica de Nietzsche à metafísica da substância. Nesse sentido, o que vamos analisar sob ótica feminista é como pensar em outra ética e outra estética fílmica em termos de análise fílmica de modo que se levem em conta as *práticas reguladoras* da identidade como práticas inibidoras de afeto e, principalmente, como permitir a ascensão de outros

modos afetivos, ditos “subversivos”, no constructo da linguagem e do que foi denominado como feminino. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 2011, p. 99).

Quando mencionamos afeto, não estamos preocupados em estabelecer uma normatividade para afecção, denominando-o assim como sentimento; estamos interessados no afeto enquanto potência e mobilização. Assim, destacamos o próprio ato da afecção: afetar e ser afetado como motivadores de transformação, condição do próprio devir.

Para esta pesquisa, estabeleceu-se a perspectiva de afeto segundo duas instâncias: a) narrativa/discurso, baseado na intercessão do conceito de *potência de agir*, proposto por Espinosa e desenvolvido posteriormente como vontade de potência por Nietzsche; b) a linguagem cinematográfica (baseada nos conceitos de Deleuze).

Espinosa é um dos filósofos que vai contrapor a ideia de dualidade entre corpo e alma, aspecto que interessa a esta pesquisa no sentido de que se entende tal dualidade como mais uma forma de binarismo: corpo como material e pueril, por isso feminino; e mente como transcendência, racional, por isso masculino. Diferente dessa perspectiva, o filósofo buscou, em *Ética*, estabelecer o corpo como estrutura complexa e a mente como ideia desse corpo, sendo um não exclusivo ou contraposto ao outro, no entanto formados pela mesma substância imanente.

Não obstante, a pesquisa se interessa menos por essa substância do que pelas próprias experiências que a afecção pode proporcionar à vontade de potência. Nesse sentido, nos aproximamos de Nietzsche e da crítica à moral única para compreender os afetos de forma genealógica.

Os afetos são lugares onde será possível a afirmação de outros modos de existir, por isso o que interessa nesta análise é a busca de uma análise fílmica baseada na ética afetiva. Sobretudo, investigar nas imagens e na linguagem os preceitos para a formação dessa ética, pois, como já afirmado, a ética não é constitutiva sem a estética, sem a percepção.

Compreende-se da teoria dos afetos de Espinosa a afecção como lugar de encontro, sendo assim, lugar de partilha entre o eu e o outro. Dessa forma, investigamos como tais lugares de troca cerceiam e desestabilizam as noções normativas do feminino. O afeto como esse encontro com uma pessoa, com uma imagem, com uma paisagem. Encontros que geram crises, diminuindo ou aumentando a potência de agir: que imagens são essas? Como as personagens se estabelecem? Qual é a noção de tempo e movimento na narrativa? Onde está a subversão da linguagem?

Assim, é necessário ater-se sobre o desprendimento do próprio entendimento de sentir, buscando desmoralizar o afeto, percebê-lo como condição e simultaneamente potência: em cada personagem, em cada cena, em cada imagem. O afeto como prisão, mas também como possibilidade de mudança. Entender onde o sentimento é falácia e onde é catarse. Procurar a própria lógica do afeto. Buscar no âmago da decorrência o movimento. Ater-se mais ao movimento do que a causa e efeito.

Pensar em uma política dos afetos junto às imagens de mulheres permite entender como é possível construir outra moral com base na transmutação dos valores (NIETZSCHE, 2008) em termos feministas. Não se trata de buscar um mundo sem a moral – porque seria impossível –, mas questioná-la sem cessar. Compreende-se, então, a moral como parte da linguagem e constitutiva do discurso.

Portanto, o afeto é cerceado pela moral no mesmo passo que pode e deve ser constituinte de uma nova ética, de novos modos de existir. Assim como o lema feminista preconizava que o “pessoal é político”, reforça-se que o afeto é político, o afeto é transformador.

Nos três filmes analisados, constam protagonismos de mulheres que procuram ser afetadas e, só por isso, desestabilizam seus modos de existir. O que se quer buscar é onde se encontram esses desvios e como eles são recorrentes em termos de discurso e linguagem cinematográfica.

## 2.2 Onde o feminino é comumente engendrado

### a) *Amor romântico: definição do feminino*

O cinema clássico (principalmente hollywoodiano) seguiu as tendências das demais linguagens narrativas do início da década de 1930, quando a cultura de massa orientava o imaginário em direção ao realismo e dessa forma estimulava a identificação dos personagens com o espectador. Surgiu a necessidade, diante das vontades individuais, de um herói por meio do qual o espectador pudesse se projetar e realizar os seus desejos. O protagonista se tornou o alterego da plateia. As histórias deixam de ter suas características ligadas estritamente às tragédias gregas e passam abordar narrativas melodramáticas, em que o herói se torna alguém que sofre, luta, mas no final alcança a felicidade eterna, o *happy end*. Diante dessa estrutura narrativa cinematográfica que se firmou primeiramente nos Estados Unidos e mais tarde em todo o cinema ocidental, o cinema clássico se constituiu como gramática “universal” das narrativas cinematográficas. Outros cinemas começaram a ser vistos, nesse

ponto, como “cinemas periféricos”.

Seguindo o conceito proposto por Morin (1990) de cultura de massa, o cinema seria uma espécie de meio catalisador da libido humana. Por meio das imagens, o homem poderia realizar seus desejos mais íntimos, impossíveis de serem vivenciados em sua vida banal e cotidiana. O *star system* e a estrutura do cinema clássico criaram um ambiente propício para os discursos sobre temas incompreensíveis e, por vezes, tabus como a sexualidade. No entanto, ao utilizar a lógica do *happy end*, o sentido de felicidade e dos afetos é simplificado e massificado em uma única cena: o beijo final entre herói e a mocinha, e assim apaga a noção de passado e futuro no absoluto do instante supremo.

Ao compreendermos o gênero como uma categoria analítica relacional, ou seja, um conjunto de relações – a depender da diferença do *Outro* –, é interessante observar as relações afetivas como possibilidades de significação dessa categoria. Nas primeiras narrativas do cinema hollywoodiano, as personagens femininas eram quase sempre tratadas como objetos da ação masculina ou para a ação masculina, mas nunca como seres atuantes ou providos de personalidade e identidade.

Theda Bara (1885-1955), ícone do cinema mudo, ficou conhecida como *vamp*<sup>37</sup> pelos vários papéis que interpretou. As personagens de Bara quase sempre demonstravam exercer instintos eróticos-malignos sob os personagens masculinos. Os títulos dos filmes já suscitam tal abordagem: *A fool there was* (1915), Frank Powell; *The serpent* (1916), Raoul Walsh; e *The She-devil* (1918), J. Gordon Edward.

Nos cartazes, a persona da *vamp* era um atrativo para a publicidade (FIG 3). Os filmes estrelados por Theda Bara são releituras históricas e literárias, como *Salomé* (1918) e *Cleópatra* (1917), ambos de J. Gordon Edwards, ou dramas românticos/familiares. Neste último gênero, a personagem da *vamp* é representada de forma alegoricamente realista e menos fantástica, o que confere uma similaridade ao pensamento vigente. *A fool there was*, por exemplo, narra a história de “um diplomata casado que é enfeitiçado por uma mulher predadora”.<sup>38</sup> A vampira, no entanto, não tem caninos destacados, caixão ou poderes sobrenaturais. O feitiço é a própria sensualidade feminina que faz o homem largar a esposa

---

<sup>37</sup> *Vamp* foi um arquétipo comum no primeiro cinema clássico – denominada como fonte do mal e mistério, a *vamp* era caracterizada com maquiagem em que se ressaltava a palidez. Necessário demarcar que anos mais tarde, o arquétipo da vampira volta como representação do desejo feminino homossexual, em filmes como *Rosas de sague* (1960), Roger Vadim; *Vampiras lésbicas* (1971), Jesús Franco; *Vampyres – as filhas do Drácula* (1974), de José Ramón Larraz; e, mais recentemente, *Matadores de Vampiras Lésbicas* (2009), Philip Claydon.

<sup>38</sup> Sinopse retirada de: <<http://www.imdb.com/title/tt0005339/>>

e a filha, arruinar a carreira e se descuidar da saúde. Enfim, a herança de todos os males: a *vamp*.



Figura 3

Como Bara, surgiram outras atrizes que interpretavam o mesmo arquétipo. No Brasil, os filmes de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro traziam essa personagem de forma mais atenuada. No filme *Barro Humano* (1929), Gonzaga narra a história de um homem dividido entre o amor de três mulheres. Personagens que representam três diferentes estereótipos de mulher: a angelical, a *vamp* e a depressiva.

Em *Lábios sem beijos* (1930), primeira produção da Cinédia,<sup>39</sup> Humberto Mauro repete a tríade com as personagens Lelita (Lelita Rosa), Gina (Gina Cavallieri) e Didi (Didi Vianna). O longa conta a história de Lelita, que é uma “moça com muita liberdade”, por isso “é preciso tomar juízo”, como reitera o tio em uma das falas. Ela se relaciona com um rapaz que é homônimo da paixão de sua irmã, Didi, e decide terminar com ele.

Na primeira sequência, a personagem é retratada com vários planos em contra-plongée que destacam suas pernas e joelhos. Lelita é a representação da “modernização feminina” por meio do erótico. Gina, a melhor amiga da protagonista, encarna a *vamp* fútil,

---

<sup>39</sup> Estúdio e produtora que vigorou entre as produções brasileiras nas décadas de 1930 a 1950.

enquanto Didi se presta ao papel da moça romântica, triste, em busca do amor que nunca será concretizado.

Assim, as “mulheres” foram colocadas em papel secundário na vida social e nas mais diversas representações. No ensaio intitulado “Visual pleasure and narrative cinema”, na revista *Screen*, em 1977, a teórica Laura Mulvey faz um panorama da representação da mulher no cinema até então. Mulvey relaciona conceitos da psicanálise como fetichismo e voyeurismo para teorizar sobre o olhar masculino calcado no prazer visual.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY apud XAVIER, 1983, p. 438).

Na construção de suas características básicas, o amor romântico foi sempre relacionado à mulher, tanto na literatura quanto no cinema. O sociólogo Anthony Giddens, no livro *Transformações da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993), atenta para a formação do amor romântico no início do século XVIII. As estruturas matrimoniais começaram a ser permeadas por afeto e não mais apenas pela noção econômica, como acontecia nos séculos anteriores. Giddens classifica o amor romântico como diferente do *amour passion*.<sup>40</sup> O amor romântico, apesar de abarcar a sexualidade, supera a noção desta e enxerga o outro como ser especial. A noção de romantismo está ligada ao mito dos andróginos ou das almas gêmeas discursado por Aristófanes na obra *O banquete de Platão*. O indivíduo só se reconhece a partir do outro; a partir dessa relação, pretende preencher um vazio que nem mesmo sabia que existia.

Em seu estudo, Giddens disserta ainda sobre a ligação entre o amor romântico e a condição das “mulheres”. “A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade e, sem dúvida, alimentou diretamente alguns dos valores propagados pelo amor romântico” (GIDDENS, 1993, p. 53). Com a “invenção da maternidade”, criou-se a noção de um amor romântico essencialmente feminilizado. A divisão de tarefas relacionada aos gêneros enclausurou a mulher em espaços íntimos, enquanto o homem fazia parte da vida pública.

---

<sup>40</sup> O autor faz referência ao conceito de Stendhal, mas não segue o significado que ele atribui. O *amour passion* em Giddens é caracterizado como sentimento avassalador, ligado à sexualidade e universal, diferentemente do amor romântico, muito mais cultural e específico.

Na mesma perspectiva, e em uma analogia a Foucault, a historiadora feminista Tânia Navarro Swain cunhou o termo *dispositivo amoroso*: “O amor está para as mulheres como o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário” (SWAIN, 2008, p. 297). A amorosidade ligada essencialmente às mulheres reflete, portanto, seus modos de pensar, de agir e de sentir que diverge dos homens: afirmações como “as mulheres são seres naturalmente amorosos, dóceis e delicados” são constantes. Tais identidades fictícias se imbricam nas relações do amor e da sexualidade. O dispositivo amoroso, tantas vezes reproduzido nas narrativas cinematográficas, transpassa o campo do cinema e reflete em práticas sociais, alimentando imaginários coletivos: na educação formal das “mulheres” e em suas profissões, por exemplo.

Os discursos hegemônicos que inferiorizam a condição da mulher enquanto ser passivo são frequentemente destinados às próprias mulheres. Os “filmes de romance” e, ainda atualmente, as comédias românticas são classificados como destinados ao público feminino. Em alguma medida, tais narrativas buscam a noção de identificação/projeção com espectadoras mulheres, mas simultaneamente continuam a reforçar o discurso patriarcal em que impera o olhar masculino. Na maioria dessas narrativas, os conflitos da personagem principal são resumidos à relação romântica. A mulher só se reconhece enquanto ser a partir de uma relação amorosa romantizada, em que a problematização dos afetos é resumida na busca do par ideal. O herói é a motivação única da vida da protagonista, reforçando a ideia de que a realização pessoal feminina estaria ligada unicamente ao relacionamento romântico, quase sempre, heterossexual. Considerando o olhar masculino que desemboca em um tipo de violência simbólica, Bourdieu disserta sobre o problema da dominação masculina não como uma questão binária entre gêneros, mas em uma lógica estrutural de construção dos discursos reproduzidos e aceitos socialmente:

E as próprias mulheres aplicam toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas em esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 1999, p. 45)

No entanto, com a revolução sexual e o advento da teoria feminista na Europa e nos Estados Unidos, novos modelos de relação começaram a ser propostos, e a nova perspectiva influenciou as narrativas artísticas. Na França, surgiu a *nouvelle vague*, que quebrou com vários aspectos técnicos da cinematografia dita clássica. A linguagem do cinema moderno supunha personagens instáveis, narrativas fragmentadas e uma predileção pela “imagem-

tempo”. O “cinema de autor” estava em seu ápice e foi por meio de um cinema ligado mais às subjetividades que os cineastas conseguiram imprimir sua marca nas películas. Quanto à representação das mulheres no cinema, se na época hollywoodiana clássica a mocinha vivia a espera do herói e a sua felicidade era unicamente calcada na realização do amor romântico, a década de 1960, no cinema francês, apresentou personagens repletas de desejos e subjetividades, como é o caso de Cléo em *Cléo 5 à 7* (1962), de Agnès Varda, e da personagem Nana em *Viver a vida* (1962), de Jean-Luc Godard.

O Brasil também foi atingido por essas mudanças socioculturais. No tocante à linguagem cinematográfica, as estruturas tradicionais clássicas foram importadas, e houve intensa influência do cinema hollywoodiano nas produções da Cinédia. Nesse período, surgiram estrelas como Carmem Miranda, enfatizando um cinema nacionalista e as comédias musicais que desembocariam nas chanchadas (1930 a 1950). No mesmo período, houve intensificação do tema “romântico” nos musicais, por exemplo, o filme *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna, em que a mulher é vista como uma alegoria a ser admirada. A fórmula da chanchada, entretanto, acabou se esgotando, e a maioria dos atores e produtores foram para a televisão. Durante essa transição, nasceu o Cinema Novo, que rompeu com a “estrutura clássica”. Representado principalmente por Glauber Rocha, o Cinema Novo se ocupou de outros temas para além das questões amorosas.

Com o governo Collor, no início da década de 1990, e a falta de incentivo ao cinema nacional, a produção brasileira caiu a quase zero. No cinema de retomada, a partir de 1995, começaram a surgir filmes que ainda respeitavam o modo clássico e outras produções mais experimentais, no entanto, o amor era ainda tratado, na maioria dos casos, de forma romântica e idealizada – o *happy end* entrou como atmosfera para a maior parte das produções.

Apesar de ter sido influenciado pelas mudanças cinematográficas e sociais mundiais, é preciso compreender que os contextos e a formação cultural de cada lugar é singular. Tratando-se de um país ainda com questões sociais a serem problematizadas na esfera pública, o Brasil pode ser ainda reconhecido como um país patriarcal, e isso se reflete nas narrativas cinematográficas, principalmente nas produções voltadas ao entretenimento massivo. Na contramão dessa perspectiva, filmes de fora do circuito comercial se propõem a discutir outras configurações. Tais obras, em grande parte, são produções que circulam em festivais, mostras e internet. O pesquisador Denilson Lopes (2008, p. 70) afirma que estas seriam narrativas femininas, “onde o corpo deixa de ser objeto de voyeurismo masculino e assume concretude, uma história”.

Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença. Se já não se trata de falar da história dos grandes fatos e acontecimentos, mas também do cotidiano, uma linhagem feminina se constrói onde aparentemente só havia silêncio e opressão. Por um lado, isso levou a um trabalho de arquivos, de resgate, mas levou também a apontar as possibilidades estratégicas de uma estética feminina. (LOPES, 2006, p. 388)

A classificação de Lopes pode e deve ser problematizada nos aspectos da teoria feminista. Afinal, seria possível falar sobre uma “estética feminina” ou ainda de um “olhar feminino” no cinema? A possibilidade de subversão pela demarcação de uma estética baseada na diferença sexual, como ocorreu nos anos de 1970 com o movimento intitulado *écriture féminine*,<sup>41</sup> é criticada por muitas feministas que a acusam de essencialista. No entanto, se pela via da perspectiva pós-estruturalista seria mais interessante questionar o binarismo enquanto possibilidade de emancipação da mulher e entender os constructos feminino/masculino como aspectos flutuantes, por outra, a afirmação da diferença sexual confronta os discursos hegemônicos: as questões afetivas, a intimidade e a vida privada nunca foram pauta na economia falocêntrica. Luce Irigaray aponta para uma espécie de “essencialismo estratégico”, em que a escritura feminina marcaria a diferença em relação a um que é sempre o *Mesmo*.

Esta dominação do sistema logos filosófico emana em grande parte do poder de reduzir todos os discursos à economia do Mesmo. [...] E isto acontece normalmente pelo poder de erradicar a diferença entre os sexos em um sistema em que a autorrepresentação é sempre calcada no sujeito masculino. (IRAGARAY, 1985, p. 74 – tradução nossa)<sup>42</sup>

Abordar o “feminino”, a depender da forma, já é subverter o discurso. No entanto, compreende-se aqui o feminino não como pertencente às “mulheres”, mas como o que foi excluído da linguagem e do discurso falocentrista: o sensível, o corpo, a poesia. Quando Irigaray aponta para o feminino como “um sexo que não é um”,<sup>43</sup> como se refere no título

---

<sup>41</sup>*Ecriture feminine* foi um movimento que preconizou uma escritura feminina a fim de deslocar o chamado falocentrismo, ou seja, a hegemonia dos discursos baseada em uma lógica masculinista, unívoca e fixa. As principais autoras desse movimento, conhecido também como feminismo da diferença, ou feminismo francês, são Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva.

<sup>42</sup>This domination of the philosophic logos stems in large part from its power to reduce all others to the economy of the Same. [...] And, in its greatest generality perhaps, from its power to eradicate the difference between the sexes in systems that are self-representative of a masculine subject.

<sup>43</sup> Título original : “Ce sexe qui n'en est pas un”.

de um de seus livros (1977), ela nos remete às multiplicidades discursivas presentes no feminino.

Essas narrativas, sejam conceituadas como femininas ou feministas, já não colocam a mulher como representação do amor romântico, mas como potência significante. O amor não significa uma prisão, mas uma possibilidade. O conceito de “mulher” deixa de ser o pré-discursivo, o ontológico, para tornar-se genealógico. Relembrando Simone de Beauvoir: “ninguém nasce mulher, mas torna-se” (2016, p. 11). Mais que isso: ninguém nasce mulher, torna-se a cada instante.

A protagonista, que nas narrativas clássicas esperava pelo mocinho, agora se vê diante de diversas possibilidades e se questiona enquanto mulher e mesmo enquanto sujeito. É nessa perspectiva da “crise”, não mais amorosa, mais, sim, subjetiva, ou mesmo existencial, que essas personagens se encontram. O corpo já não é um determinante da experiência. Ele flui junto nesse mar de vivências que o atravessa e problematiza seus limites. Para tais personagens, já não existe mais “ser-no-mundo”, mas “estar-no-mundo”.

*b) Corpo-prisão: eu sou um sexo, ou não sou nem isso*

Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: “Você pensa assim porque é uma mulher”. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: “penso-o porquê é verdadeiro”, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: “E você pensa o contrário porque é um homem”, pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade. (BEAUVOIR, 2016, p. 12)

Por que pensar a subjetividade em termos de sexualidade? Quando a categoria gênero se assinalou como constructo social de corpos femininos sexuados, as teóricas feministas se questionaram a respeito dos papéis de gênero não só quanto às atribuições sociais, mas também afetivas. Em uma perspectiva foucaultiana, os processos de assujeitamento ocorrem através do corpo, o corpo é socialmente inscrito e sexuado. Quando uma mulher engravida, logo se pergunta: “é menino ou menina?”. Antes mesmo de nascer, o bebê já guarda um sexo. Nessa perspectiva, tanto sexo quanto gênero são construídos, e a subjetividade, ou seja, o que há de mais característico do “eu”, está relacionado também com a sexualidade.

Com o conceito de “dispositivo”, Foucault enxerga os discursos médicos, religiosos, jurídicos como produtores de verdades sobre a sexualidade. Nesse sentido, a sexualidade é um efeito do poder, logo, a sexualidade e o poder são coextensivos. As “verdades” a respeito

dos comportamentos sexuais é que produzem as sexualidades lícitas inteligíveis e as anormalidades. Na mesma senda de Foucault, mas avançando a sua teoria, Butler propõe que, “sujeitado ao gênero, mas subjetivado pelo gênero, o “eu” nem precede, nem segue o processo dessa “criação de um gênero”, mas apenas emerge no âmbito e como a matriz das relações de gênero propriamente ditas (BUTLER, 1993, p. 7).

Para Butler, seria impossível falar sobre sexo, gênero ou mesmo um sujeito pré-discursivo: o corpo é inscrito na cultura já de forma sexuada, assim a sexualidade implica questões subjetivas. No entanto, como discorrer sobre a subjetividade se o sujeito, nesse “âmbito”, como proposto por Irigaray, foi sempre o *Mesmo*, o masculino?

Se a sexualidade é parte dominante da subjetividade e foi construída sob aspecto da visão masculinista, na teoria psicanalítica freudiana, o “sexo” feminino não encontra outro referente senão o falo. O clitóris é o pênis atrofiado. A sexualidade feminina é construída a partir da sexualidade e identidade masculina. De forma que a teoria de Freud não instaura o machismo, mas constata a ordem social existente. No entanto, acabou por transformar suas ferramentas de análise em seu próprio discurso. Então, a menina, “quando percebe que a mãe não tem pênis, renuncia ao valor de sua identidade feminina, voltando-se para o pai, para o homem, para assim obter um pênis por procuração” (IRIGARAY, 2002).<sup>44</sup> Há uma espécie de prostituição masoquista de seu próprio desejo.

Lacan revisa a teoria de Freud. Para ele, existe um momento essencial para formação do sujeito: a lei do pai. Como o seu antecessor, ele utiliza ainda o falo como principal significante para aquisição da subjetividade. Na perspectiva lacaniana, é necessária a relação com o falo para atingir a existência social. O bebê então fantasia ocupar o papel do falo e assim manter a relação com a mãe, mas, como não pode fazê-lo, a criança ganha o próprio relacionamento com o falo e rompe com a mãe (natureza pré-simbólica) para se tornar um sujeito (cultura/ordem simbólica). Lacan conceitua a Lei do Pai enquanto inserção do sujeito na cultura, assim, a compreensão do próprio “eu” ocorre somente quando há a inscrição na linguagem, a chamada fase do espelho. A diferença sexual se define pela relação com o falo: ser ou ter. Dessa forma, a psicanálise enxerga tanto a ordem simbólica quanto a natureza como pré-discursivas, ahistóricas e imutáveis. A percepção da corporeidade se institui como identidade e implica as questões subjetivas.

---

<sup>44</sup> Disponível em: <[http://www.labrys.net.br/labrys1\\_2/irigaray2.html](http://www.labrys.net.br/labrys1_2/irigaray2.html)>. Acesso em: 3 dez. 2016.

O referente, no entanto, é ainda o mesmo: o sexo feminino não existe, tampouco sua sexualidade. Assim, o corpo feminino existe? O que significa “o corpo” para a filosofia? E para o feminismo?

Os discursos filosóficos, desde Platão, quase sempre opuseram corpo e mente, colocando-os em uma posição dicotômica. As características ligadas ao corpo se relacionavam com a impureza, a passividade, o mortal, a uma versão desqualificada da Ideia. Na perspectiva platônica, o corpo é ainda como uma prisão, assim, a racionalidade da mente domina tanto a sentimentalidade da alma quanto a animalidade do corpo.

Quanto à maternidade, Aristóteles teoriza sobre a *chora* – espécie de receptáculo materno –, em que mãe é vista apenas como a guardiã do ser, mas não como sua coprodutora. A mãe seria responsável por guardar o ser, enquanto o pai tem o poder de lhe dar forma (aqui uma semelhança com o discurso psicanalítico lacaniano, em que o pai simbólico é responsável pela individuação da criança). Nota-se, então, a divisão binária entre os sexos, a razão ocidental se institui a partir da dicotomização do mundo e essa lógica vai perdurar por séculos, influenciando também o modo de pensar a ciência. Seguindo seus antecessores, Descartes institui o dualismo no pensamento científico, colocando em oposição os conceitos de *res-cogitans* (substância pensante, a mente) e *res-extensa* (a substância expandida, o corpo).

Em suma, Descartes teve êxito em vincular a oposição mente/corpo aos fundamentos do próprio conhecimento, um vínculo que coloca a mente numa posição de superioridade hierárquica sobre e acima da natureza, incluindo a natureza do corpo. Desde então, e até hoje, o sujeito, ou consciência, é separado do mundo do corpo, dos objetos, das qualidades e pode refletir sobre eles. (GROSZ, 2000, p. 54)

Tanto o racionalismo, que pretende negar a matéria em prol da racionalidade dos objetos, quanto o materialismo ou o empirismo, que busca confiar e explicar a mente a partir das experiências corporais, se fecham em um dualismo e reducionismo que afirmam a mente como superior ao corpo, em vez de propor intercessões e investigar as relações entre essas “substâncias”.

O corpo, entendido como um objeto “natural”, pronto a ser dominado pela “mente”, encontra, assim, seu *status* de passividade. Ele vai ser significado pela medicina, como um sistema complexo a ser tratado e estudado; pela psicologia, como o local que abriga as vontades do ego e assim as transmite materialmente ao mundo; e pela antropologia

estruturalista, como meio de expressão cultural. É nessa perspectiva que o corpo é análogo ao feminino, pois carrega as mesmas características. O feminino é marcado pela corporalidade, enquanto o masculino o é pela subjetividade. Essa dicotomia se apresenta nos discursos opressores contra as mulheres que as caracterizam como histéricas, loucas, incontrolláveis. A dicotomia macho/fêmea é constantemente análoga à situação mente/corpo. Quando, por vezes, ambos os gêneros são instituídos como corporalidade, ainda assim, existe uma noção pejorativa da diferença sexual: mulheres são frágeis e vulneráveis às irregularidades hormonais, por isso impossibilitadas de realizar trabalho masculino, sempre entendido como o referente universal.

Com isso, a re teorização do corpo passa por uma perspectiva feminista: os corpos também constroem e são construídos simultaneamente – performam e atuam sobre o mundo. Diferentemente da perspectiva do feminismo igualitário, que pretende negar o corpo em prol de uma subjetividade “universal” e “humanista”, nós o entenderemos, por um lado, como “[...] significativo e significado; por outro, é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas” (GROSZ, 2000, p. 75), em um aspecto em que ele é objeto social, discursivo, ligado à ordem do desejo e do poder. Assim, o corpo feminino, o corpo negro, o corpo trans são atravessados por subjetividades.

A concepção do gênero enquanto corporalidade (e vice-versa) se dá por meio de atos performativos, como afirma Butler (2016). Assim, as formas de aparência do gênero podem ser tanto naturalizadas quanto desconstruídas por meio desses atos. Como o cinema atua nesse sentido?

Em *corpus* composto por filmes de apelo comercial, a maioria dos trabalhos teóricos que se debruçam sobre a “representação da mulher no cinema” disserta, na realidade, sobre os “corpos da mulher no cinema”. Isso porque, nessas narrativas, as personagens femininas são senão corpos – entendidos aqui na perspectiva cartesiana, ou seja, passivos, sem poder significativo. Longe de uma subjetividade, essas personagens oscilam entre dois estereótipos frequentes: a donzela e a sedutora, o anjo e o vampiro. A primeira é aquela ligada ao amor romântico: intocável, pura, casta. A segunda é o arquetípico de Eva: a representação da mulher enquanto sexo, enquanto perigo, enquanto desvio. Não obstante, esse imaginário é reproduzido socialmente ao se diferenciarem as mulheres que “são para transar” e as que “são para casar”.

A teoria feminista no cinema tem se apropriado dos conceitos psicanalíticos para análise dos filmes pertencentes ao *star system*, método que, por partir da perspectiva unívoca e de um olhar masculinista – como já teorizado por Iriagaray – se adéqua bem a esse tipo de

*corpus*. O corpo é compreendido, portanto, como imagem passiva, e quem lhe dá significado é o olhar masculino. Nesse tipo de análise, o corpo é apático desde sempre, assim como a figura da mulher; ao mesmo tempo, o homem é o significante.

Falsas imagens positivas da subjetividade da mulher também vêm sendo reproduzidas. Ao finalmente se darem conta do trinômio sexo-desejo-sujeito, os roteiristas parecem ter introduzido uma nova categoria para além da donzela e da vampira: existe uma personagem que é “liberta”, “autônoma”, “independente”, que não sofre crises, “é mulher emancipada”. O que poderíamos denominar *feminismo blockbuster* está interessado em representar as “mulheres sexualmente liberadas” e sempre em uma perspectiva heterossexual, mas apenas reitera o olhar masculinista. O olhar ainda é do outro.

As mulheres não encontram aí qualquer proveito, pois a sexualidade torna-se a base de uma “mulher liberada”. A liberdade almejada era, acredito, aquela das escolhas, dos momentos, do desabrochar dos corpos e suas capacidades; não a necessidade insuflada pelos discursos sociais. A sexualidade desmedida obedece à lei da repetição, pois seu exercício torna-se obsessão, centro da vida, nódulo identitário; (NAVARRO-SWAIN, 2012)

A sexualidade feminina, mais uma vez, não existe, pois imita a masculina. Está interessada no pragmatismo, nos resultados rápidos. Ainda oscila no dispositivo amoroso: sexo e amor são tributos dissociáveis para o “masculino”, mas não para o “feminino”. Diante do feminismo enquanto moda, as comédias românticas<sup>45</sup> se apropriam do discurso libertário para vender a imagem da mulher liberada.

### **3 A potência da imagem, a incompletude do discurso, os desvios da linguagem**

#### **3.1 O alargamento da percepção**

Para além do estatuto da representação e da representatividade, a teoria feminista no cinema adentra os aspectos da própria linguagem: se a mulher é irrepresentável dentro dos

---

<sup>45</sup> Exemplo de comédias românticas brasileiras com essa intenção: *De pernas pro ar* (2010), de Roberto Santucci, que conta a história de Alice, uma mulher “moderna” que é mãe, esposa e trabalha em uma empresa. A vida vira de pernas para o ar quando ela é demitida do emprego e o marido pede um tempo no casamento. No entanto, Alice encontra uma amiga “liberada”, que propõe sociedade em uma *sex shop*. Alice aceita. A redenção do filme se classifica em: o sexo era o que faltava a Alice, que nunca tinha tido um orgasmo. Dessa forma, a narrativa reforça o binômio amor e sexo como excludentes. A “mulher moderna” é aquela que não sofre, esconde seus afetos e reforça a “liberação sexual”. Do mesmo gênero e mais recente, *Os homens são de Marte. E é pra lá que eu vou* (2014), Marcus Baldini e Susana Garcia, tem como protagonista Fernanda, uma empresária que ganha a vida produzindo casamentos. Imersa nesse meio, ela busca o par romântico durante todo o filme, mas de forma diferente, já que agora ela mesma pode ir atrás.

parâmetros da linguagem (instaurada pela lei do pai), é preciso entender onde acontecem os escapes dessa linguagem que se instaurou sobre a perspectiva patriarcal. O que buscamos não é um dentro ou fora da linguagem, mas seus pontos de fragmentação e desvios.

O que é a imagem cinematográfica senão duração? O filme, assim, pode ser entendido como um espaço de tempo, um estado em movimento. Isto é, um registro do acontecimento – a marcação de um processo.

Essa imagem causa diversos efeitos a depender dos meios de interação que estabelece com o seu próprio aparato ontológico (a imagem nos atravessa), mas também com o discurso fílmico (nós atravessamos a imagem). Dessa forma, a imagem se caracteriza sempre por um aspecto mental por meio de um material a fim de, em termos sensoriais, tornar-se uma só entidade (WULF, 2014), isto é, perceptos – que são compreendidos como lugares de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam (DELEUZE, 2007). Propomos, então, neste capítulo, uma breve elucidação sobre os conceitos-chave para compreender a imagem cinematográfica enquanto movimento, tempo e afeto.

Com a concepção de duração, Deleuze propõe dois regimes de imagem para o cinema: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A primeira pode ser compreendida de forma mais clara no cinema hollywoodiano clássico, em que as narrativas se estabelecem através de uma montagem racional, um esquema sensório-motor, operando sobre *raccords* e continuidades espaçotemporais. A busca de um realismo cinematográfico se coloca principalmente nas noções de representação enquanto *mimese* – em que o movimento, ou seja, a ação dentro de um determinado espaço confere sentido à unidade fílmica (plano). A imagem-movimento trata-se, então, do movimento puro extraído dos corpos. É menos uma abstração do que uma liberação da realidade.

Logo após a Segunda Guerra, várias salas de cinema foram à falência devido à crise econômica. Na Europa, foram produzidos filmes com temática nazifascista<sup>46</sup> que encontravam resposta no neorealismo italiano.<sup>47</sup> No cinema europeu, nota-se uma mudança nos modos de agir dos personagens, pois estes não saberiam mais enfrentar as dificuldades que os atravessavam: a realidade era pesada demais. Percebe-se uma abdicação da imagem-movimento e a ascensão da imagem-tempo. É claro que esse processo não aconteceu de forma tão linear. Nos primórdios do cinematógrafo, como já destacado, o cinema

---

<sup>46</sup> *Triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, foi exposto no Museum of Modern Art (MoMA).

<sup>47</sup> Movimento cinematográfico encabeçado por Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, o neorealismo italiano propunha produções com poucos recursos, não atores, planos-médios e abertos com o objetivo de retratar uma realidade social por um viés político e realista.

preconizava mais o registro do que uma narrativa em si – dessa forma, mais interessado no registro de um tempo do que na intercalação de movimentos.

Quando dizemos que há ascensão da imagem-tempo no período pós-guerra, estamos nos referindo a um marco específico e maior no cinema ocidental.<sup>48</sup> No regime da imagem-tempo, o cinema está mais preocupado com a pureza do instante do que com o prolongamento da ação. A busca do eternismo do momento se configura como premissa cinematográfica. Nesse sentido, o cinema se aproxima da fotografia: o passado e o presente fazem parte de uma mesma imagem cristalizada. “[...] a imagem paralisada consegue encontrar a habilidade de vislumbrar as sensações de desdobramento e desconforto da efemeridade que a fotografia pode alcançar” (SUTTON, 2009, p. 50). O tempo é menos visto em um sentido cronológico, mas como um emaranhado de afecções. Assim, a imagem-tempo ocupa-se mais da noção do afeto do que da narratividade – entende-se afeto como algo transitivo dado o momento em que acontece: é a passagem de um grau de perfeição a outro. É o paradoxo da atualização do tempo a cada instante.

O corte da montagem se caracteriza como ação, e não mais o movimento em cena. A montagem torna-se ação, e o tempo, o próprio discurso narrativo. Dessa forma, os dramas íntimos e a temática cotidiana podem também ser abordadas de forma filosófica. A jornada do herói já não é a única maneira de contar uma história mitológica. Os pequenos atos do cotidiano podem se tornar extraordinários, motivos para a poesia, para a epopeia, para a metáfora.

A banalidade não está colocada em sentido de inércia, ou como primeira fase para outra que significaria o momento decisivo; a banalidade é o próprio êxtase. A banalidade é poética, basta ser colocada no tempo e em momentos certos. Por isso, no cinema moderno, em que a imagem-tempo ganha mais espaço, o que existe é a *montagem-cut*, isto é, a montagem sem preocupações com o *raccord* ou cronologia da cena, a montagem abrupta, em que se evidencia a crueza da imagem e do som.

É só através do tempo que as coisas mudam, se reconfiguram; o tempo, ele mesmo, não muda. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 2007, p. 99). Apresenta-se outra temporalidade no cinema, em que o virtual (o presente passado, mas que se atualiza) coexiste com sua imagem atual (o presente de agora). De forma que a construção do sentido passa por um emaranhado de

---

<sup>48</sup> Não é como se não houvesse imagens-tempo antes da Segunda Guerra. O que queremos afirmar é que o cinema moderno se apodera desse estatuto da imagem.

absurdos, de imagens-sonho, de imagens-lembrança.<sup>49</sup>

Como o espaço se estabelece? Se o cinema moderno traz outra noção de temporalidade fílmica, o espaço se caracteriza como indeterminado, porque já não necessita cumprir uma funcionalidade de reconstruir o movimento. É apresentado, portanto, em função do pensamento, um local de abstração, de idealismo, logrado no instante, na imagem fotográfica, na concepção cênica que introduz o conceito de *mise-en-scène*. Foi nesse sentido que, na década de 1950, os críticos da revista *Cahiers du Cinema* passaram a dissertar sobre a *mise-en-scène* como um problema do autor, como uma “marca do autor” – a ideia é apresentada pela perspectiva cênica, não mais ligada apenas à composição do cenário, como antes no teatro e mesmo no chamado cinema de espetáculo (cf. GAUDREULT, 2008), mas em composição ao quadro e seus ângulos (*mise-en-cadre*) e em composição com a montagem (*mise-en-chaîne*). Assim, “o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco” (OLIVEIRA, 2014, p. 33).

As noções de tempo e espaço no cinema podem ser abordadas com base na análise da *mise-en-scène* que, antes de se configurar como um estilo do autor, é o que tem a pretensão de organizar o caos do mundo, ou seja, inerente ao fazer cinematográfico. Compreenderemos o conceito de *mise-en-scène* como um conjunto de premissas propostas na década de 1950 pelos críticos da revista *Cahiers du Cinema*, principalmente por Rivette, Mourlet e Eustache (OLIVEIRA, 2014). Apesar de apontarem caminhos diferentes para um mesmo conceito, os críticos concordam em dizer que a *mise-en-scène* seria uma forma de olhar para o mundo e, para isso, existiriam diferentes maneiras de criá-la: composição do quadro, angulação da câmera, direção de atores, extracampo, iluminação etc. Não obstante, poder-se-ia falar sobre a crise da *mise-en-scène*, dada em um cinema que modificou sua forma de enxergar o mundo diante da pós-modernidade e suas novas configurações.

### 3.2 Os movimentos estéreis

Em um primeiro momento, na época clássica, Deleuze aponta para o cinema do movimento, do realismo incomensurável, enquanto os críticos elucidam a *mise-en-scène*

---

<sup>49</sup> O cinema de Godard nos traz personagens neuróticos, montagens abruptas e a quebra da quarta parede. Quando Nana, em *Vivre as Vie* (1962), olha diretamente para a câmera após um diálogo sobre a beleza própria das coisas, ela não diz nada, nem se movimenta, mas a câmera, entre os *travellings* e *zooms* que permeiam os arredores do café, nos faz sentir como Nana, imersa em uma filosofia cotidiana. O momento poético, no entanto, é logo interrompido por um tiroteio. A vida não nos dá trégua. O cinema se metamorfoseia em uma própria crítica à imagem-movimento em prol da descontinuidade, da fragmentação, do ilógico, do horror.

baseada na “arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível” (OLIVEIRA, 2014, p. 89). Em um segundo momento, o cinema moderno demonstra a aparência áspera da imagem-tempo – e os aspectos da *mise-en-scène* sofrem também uma transformação. Instalam-se, principalmente, duas tendências: os filmes ultra encenados, como os de Raúl Ruiz, Wim Wenders e Brian de Palma; e os filmes que buscam formas mais brutas, como os de Garrel, Pialat, Eustache e Cassavetes, e, mesmo antes, as produções da *nouvelle vague*, que misturavam momentos de encenação com a improvisação de atores em busca de um “documentário sobre sua própria rodagem” (AUMONT, 2008, p. 121).

Os “cinemas novos”, em meados dos anos 1960, desencadearam a revisão do conceito de *mise-en-scène*. Apesar de o crítico André S. Labarthe ter decretado o fim desse conceito no cinema moderno, não foi exatamente o que aconteceu. A maioria dos filmes da *nouvelle vague* eram encenados com a preocupação do olhar rigoroso e dos elementos de cena – o que se altera é a substância do cinema, que deixa de ser uma premissa da organização do espaço cênico e da teatralidade do jogo para se tornar uma abertura ao gesto, ao momento, à presença própria do ato de filmar. Os cinemas novos abrem-se em progressão para outra possibilidade de cinema. Não é que a *mise-en-scène* tenha desaparecido, mas se busca um novo conceito para a arte da encenação que já não é única.

Há uma procura por um mundo que não é mais aquele presente na cabeça do diretor, baseado no idealismo, ou mesmo em uma estética maneirista, mas um mundo que flui, que é híbrido, repleto de imagens-movimento e de imagens-tempo – fragmentado, mas contínuo – um mundo ambíguo, onde a significação já não segue o modelo produtivista do primeiro cinema, tampouco cristaliza a imagem como faria o cinema moderno.

Jean-François Lyotard, em 1973, em um estudo sobre cinema, fez uma crítica à cinematografia comercial, em que se estabelece a representação unicamente a partir do movimento e acaba por excluir tanto a imobilidade quanto os movimentos aberrantes e excessivos. Lyotard nos apresenta uma possibilidade de cinema, o que vai nomear como *acinema*, representado por uma economia libidinal excluída da noção produtivista do movimento.

Quando o *metteur-en-scene*, o encenador, o diretor, resolve excluir do quadro tudo o que não tem valor, o que é assignificante para a narrativa devido a sua inconveniência, ele preconiza uma ordem, um discurso, uma linguagem que tem como razão a função primeira do cinema: organizar os movimentos. “A dita impressão de realidade é uma real opressão de ordens” (LYOTARD, 1994, p. 58). A lógica do movimento ordenado para Lyotard é a mesma que a lógica da representação. Obedece à lei do valor, no sentido de que estabelece

uma relação de troca entre a aparência de um objeto e o sentido de outro. A cena só tem valor dentro do movimento e, se inaugura algum sentido para o próximo objeto que está por vir, ela é então consumida.

Assim como a libido deve renunciar aos seus derramamentos perversos para propagar a espécie através da genitalidade normal, e deixa que “o corpo sexuado” se constitua com este único fim, da mesma forma, o filme que o artista produz na indústria capitalista (e toda indústria presentemente conhecida o é) e que resulta da eliminação dos movimentos aberrantes, das despesas vãs, das diferenças de pura destruição, é composto como um corpo unificado e propagador, um conjunto reunido e fecundo, que vai transmitir o que veicula em vez de o perder. A diegese vem aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos, a representação perspectivista na ordem dos espaços (LYOTARD, 1994: 59 – tradução nossa)<sup>50</sup>.

Os movimentos no cinema narrativo clássico são senão retorno, isto é, uma eterna repetição do mesmo e sua propagação, sempre uma rerepresentação da ordem dos elementos cênicos em uma *mise-en-scène* que tem por pretensão enformar a ação por meio dos enquadramentos, da iluminação, da direção de atores e da direção de arte, por exemplo. Em uma primeira instância, o colocar em cena significa organizar o caos do mundo enquanto representação, como expressão da forma do mundo. Em uma segunda instância, a *mise-en-scène* opera por meio de apagamentos dos *movimentos estéreis* – aqueles que devem ser excluídos do discurso pela sua falta de sentido em um mundo que só encontra possibilidade de existência enquanto representação, isto é, enquanto mimese. A *mise-en-scène* se contrapõe ao fora de cena, ao obsceno – e, se o cinema é a realidade, o que está fora dele é o que não faz parte do real: o irrepresentável, ou o que não é recorrente, já que a *mise-en-scène* obedece à lei do retorno.

[...] ela elimina, para além desta disjunção representativa, numa ordem “pré-teatral”, econômica, qualquer movimento pulsional, quer seja desreal ou de realidade, que não se preste a este redobramento, que escape à

---

<sup>50</sup> “De même que la libido doit renoncer à ses débordements pervers pour propager l’espèce dans la génitalité normale, et laisse se constituer pour “ le corps sexué” à cette seule fin, de même, le film que produit l’artiste dans l’industrie capitaliste (et toute industrie connue presentement l’est) et qui résulte on la dit, de l’élimination des mouvements aberrants, des dépenses vaines, des différences de purê consommation, est composé comme un corps unifié et propageur, un ensemble rassemblé et fécond, qui va transmettre ce qu’il véhicule au lieu de le perdre. La diègese vient verrouiller la synthèse des mouvements dans l’ordre des temps, la représentation perspectiviste dans l’ordre des espaces.”

identificação, ao reconhecimento e à fixação mnésicas. (LYOTARD, 1994, p. 64 – tradução nossa)<sup>51</sup>

Dessa maneira, a imagem-movimento obedece a uma lógica produtiva do eterno retorno ao mesmo, ao que pode ser decodificável: a chave para a abertura do sentido. A *mise-en-scène* age como um fator de normalização libidinal ao caracterizar e ordenar o caos do mundo, ao excluir tudo aquilo que não pode ser integrado no corpo do filme e menos ainda no corpo social. Sobre essas imagens excluídas, Lyotard caracteriza dois modelos: o quadro vivo e a abstração lírica.

Por definição, o quadro vivo (*le tableau vivant*) se constitui em uma técnica em que atores permanecem em poses expressivas na tentativa de imitar uma estátua ou uma pintura. No entanto, o filósofo baseia-se em casas de divertimento na Suécia intituladas *posering*, que, até então, ofereciam a visão de modelos nuas ou vestidas, posando de acordo com a vontade do cliente, que, em hipótese alguma, poderia tocá-las. Mas o que essa técnica teria a ver com o dispositivo cinematográfico e com o chamado *acinema* de Lyotard? Quando, no *posering*, a modelo torna todo o corpo objeto libidinoso, ela o faz pela via de sua imobilidade – da não ação – e do aspecto pulsional presente na instância do poder de movimento, no liame entre movimentar-se ou não se movimentar. Esse aspecto pulsional só existe porque o espectador intui a possibilidade do movimento que acontece de forma tão sutil que se torna paralisante. No cinema, a imagem estática/em movimento é aquela que apresenta, em seus *frames*, a delicadeza sublime do tempo, que imprime, seja na película ou no digital, movimentos quase imperceptíveis em busca da alteração de afetos em um mesmo lugar. É uma imagem que simultaneamente fascina e paralisa. Desfaz a lógica produtivista e unificante a que ela mesma se propõe. Assim, desconstrói o legado da representação e nos mostra aqueles movimentos que antes não poderiam ser vistos. O quadro vivo preconiza o afeto: as moções em um mesmo lugar.

Mas e se o contrário acontece? E se o filme se apresenta repleto de movimento excessivos? De que serve a abstração lírica senão a um *movimento estéril* ou à lógica da fruição desmedida? Quem é o sujeito que orienta esse dispositivo? Esse personagem já não é identificável, pois já não parte de um ponto de vista único. É um sujeito que se atreve a transitar na interzona, entre as passagens, reinventando a si próprio, bem como ao seu próprio mundo. Está no meio das pulsões que transformam a sua realidade, o seu simulacro.

---

<sup>51</sup> [...] elle élimine, par-delà cette disjonction représentative, dans un ordre “pré-théâtrique”, économique, tout mouvement pulsionnel, qu’il soit de déréel ou de réalité, qui ne se prêterait pas à redoublement, qui échapperait à l’identification, à la reconnaissance e à la fixation mnésiques.”

A questão, que é crucial para o nosso tempo, porque ela é a da colocação em cena e logo a da colocação em sociedade (fora de cena), é a seguinte: é necessário que a vítima esteja em cena para que a fruição seja intensa? Se a vítima é o cliente, se em cena há somente a película, o ecrã, a tela, o suporte, perdemos para este dispositivo a intensidade da descarga estéril? E se é verdade, é então preciso renunciar a acabar com a ilusão não só cinematográfica, mas social e política? Esta ilusão, não é uma ilusão? É de acreditar que é uma ilusão? É preciso que o retorno das intensidades extremas seja necessariamente instanciado sobre pelo menos esta permanência vazia, sobre este fantasma de corpo orgânico ou de sujeito, que é o nome próprio (ao mesmo tempo que ele não saberia alcançá-lo)? Esta instanciação, este amor, em que é que ele difere desta ancoragem em nada que faz o capital? (LYOTARD, 1994, p. 69 – tradução nossa)<sup>52</sup>

O *acinema* nos coloca, em outros termos, a crise da representação como sintoma dos tempos pós-modernos – e é claro que não somente na política, mas também na estética a crise tem suas implicações. A criação de um simulacro, de um mundo em que a referência são sensações e já não os objetos reais, nos parece algo um tanto aterrorizante, dada a instabilidade do sentir, mas também nos aproxima da possibilidade de criar mundos, de criar outras percepções, de alterar o estado bruto das coisas e os processos de normatização. Novas performances para se estar no mundo e percebê-lo, é o que Lyotard propõe com seu exercício chamado *acinema*.

### 3.3 Mulheres afetadas

É pela representação dos afetos que buscamos analisar os filmes. Se utilizarmos, entretanto, o conceito de afeto proposto por Deleuze (1978), poder-se-ia constatar que tal representação é impossível. O filósofo disserta sobre a noção do afeto e da ideia. A ideia é representativa, enquanto todo o modo de pensamento que não pudesse ser representado seria chamado de afeto.

---

<sup>52</sup> La question, qu'il faudrait dire cruciale pour notre temps, parce qu'elle est celle de la mise en scène et donc de la mise em société (hors scène), est la suivante: est-il nécessaire que la victime soit en scène pour la jouissance soit intense? Si la victime soit le client, si en scène il y a seulement la pellicule, l'écran, la toile, le support, perdons-nous à ce dispositif l'intensité de la décharge stérile? Et si c'est vrai, alors, faut-il renoncer à em finir avec l'illusion non seulement cinématographique, mais sociale et politique? Cette illusion n'em est-elle pas une? Est-ce de le croire qui est une illusion? Faut-il nécessairement que le retour des intensités extreme soit instancié sur au moins cette permanence vide, sur ce fantôme de corps organique ou de sujet qu'est le nom proper (en même temps qu'il ne saurait y parvenir)? Cette instanciation, cet amour en quoit diffère-t-elle de cet ancrage em rien qui fait le capital?

Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou sentimento, uma esperança, por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada. (DELEUZE, 1978)

Por meio da impossibilidade de representação dos afetos, esses filmes não buscam a expressão por um único prisma, já que tal fato seria impossível, mas afetar o espectador por meio de uma experiência estética. A preocupação não é apenas contar uma história, mas fazer sentir. Dessa forma, o filme remete ao conceito primordial de *aisthesis*: a compreensão pelos sentidos. O que está em jogo não é mais a representação mimética da realidade, mas a criação de subjetividades por meio de um devir constante. O que seria, no entanto, esse fluxo de imagens? Como ele se liga à questão das subjetividades e dos afetos segundo a linguagem cinematográfica contemporânea?

Quando Irigaray declara que a mulher é um ser irrepresentável, afirma que a multiplicidade não pode ser compreendida no discurso e na linguagem hegemônica prescrita pelo patriarcado.

Seu sexo é heterogêneo a toda esta economia de representação, então incapaz de ser interpretado nessa economia precisamente porque permaneceu “de fora”. Porque não postula unicidade, nem semelhança, nem reprodução, nem mesmo representação. Porque permanece mais em alguma outra parte do que na repetição geral, onde é retomada apenas como o outro do mesmo. (IRIGARAY, 152, p. 1985 – tradução nossa)<sup>53</sup>

Seguindo a lógica de Irigaray e pensando o cinema como sistema de representação, na maior parte das narrativas clássicas, a mulher é representada apenas enquanto negatividade. Então, de fato, não é representada e não poderia sê-lo dentro dessa linguagem faloculargocêntrica – a mulher é uma impossibilidade. Dessa forma, como propor uma leitura cinematográfica para além da descrição dos engendramentos do gênero como representação? Como entender o cinema como possibilidade de ação que transcende os modos formais da representação?

Ao compreender o cinema como uma tecnologia de gênero, como afirma Laurentis (1994), isto é, como representação e autorrepresentação de diferentes aparatos e tecnologias

---

<sup>53</sup> “Her sex is heterogeneous to this whole economy of representation, but it is capable of interpreting that economy precisely because it has remained “outside”. Because it does not postulate oneness, or sameness, or reproduction, or even representation. Because it remains somewhere else than in that general repetition where it is taken up only as the otherness of sameness.”

sociais, a busca de uma estética feminista ou mesmo feminina (a compreensão de feminino como o que foi excluído do discurso) estaria calcada, principalmente, em novas performances do gênero como possibilidade de subversão (BUTLER, 2016). A preferência pelo conceito de performance ao conceito de representação leva em consideração a polivalência de sentidos do termo: o significado fluido, não fixo, mas contextual. Ao tratar da subjetividade, das emoções, das sensações, da experiência em si mesma, o poético se estabelece, portanto, como uma possibilidade de subversão do gênero. A hipótese não é compreender a poesia como possibilidade de emancipação feminina, tampouco vincular o feminino essencialmente ao poético, mas buscar, pela via da *poiesis*, a própria fragmentação do sujeito, que já não é mais uno, com papéis preestabelecidos, mas aberto às possibilidades das vivências dos afetos. Assim, nos propomos a pensar o obscuro, ou seja, aquilo que aparenta estar fora da estrutura da linguagem normativa, literal, estabelecida: o não dito, o poético, os silêncios.

A escolha do *corpus* para análise fílmica recai sobre filmes que, em uma primeira observação, desestabilizam as noções dos papéis de gênero na perspectiva do feminino. Tal deslocamento acontece principalmente pelos *modos afetivos* presentes nessas produções.

### 3.4 Com que afetos eu te olho?

Fizemos um percurso histórico sobre o cinema brasileiro, sobre os modos de produção, sobre as teorias feministas e sobre o pensamento fílmico moderno. Resta-nos agora escolher o caminho para seguir a análise dos filmes.

Boa parte dessa metodologia já foi traçada nos capítulos anteriores. Esta pesquisa se propõe a encontrar os desvios, as falácias, as incongruências dos discursos que não são unívocos, que encontram saída para o engendramento do olhar masculinista sob as mulheres. Se fizemos um percurso histórico e teórico nesse termo, o método já se demonstra como uma análise do discurso das imagens, mas não menos como uma experiência afetiva.<sup>54</sup>

Ao entender o gênero como um efeito de linguagem, o cinema como uma tecnologia social e a estética como abertura aos desvios, as possibilidades para a análise fílmica se baseiam na análise do filme como discurso, na análise poética do filme enquanto imagem e

---

<sup>54</sup> Quero assim dizer que os instrumentos metodológicos levam em consideração a parte histórica e teórica do cinema, mas que não deixam de ser abastecidos pela experiência pessoal da pesquisadora, que é realizadora e também feminista. O olhar do pesquisador se imbrica nas teorias abordadas. Estamos fazendo *scienza nuova*, como diria Morin (2007).

som (linguagem e impressão sensorial).

Optamos pela análise do discurso (AD) francesa, pois essa metodologia nos permite atravessar pela história, o materialismo histórico e a psicanálise.<sup>55</sup> O discurso é onde encontramos imbricados língua, história e sujeito. Dessa forma, a AD se encontra como forma para desautomatizar a relação com a linguagem. Essa metodologia encaixa-se perfeitamente com o modo de análise afetivo e aberto que foi proposto nesta pesquisa.

A Análise do Discurso, sempre é bom frisar, soube dar um caráter revolucionário ao modo como abordou o papel da linguagem; bem distante do aspecto meramente formal e categorizador a ela atribuído por uma visão estruturalista mais redutora em sua origem. A linguagem pela ótica discursiva ganha um traço fundacional na constituição do sujeito e do sentido e vai distinguir-se também da condição que lhe confere a psicanálise. (FERREIRA, 2003, p. 40)

A AD se caracteriza pelo viés da ruptura aos preceitos epistemológicos da modernidade, que tinham na imanência das categorias linguísticas a explicação dos textos.<sup>56</sup> Nesse sentido, a AD corresponde à perspectiva genealógica que buscamos como caminho para as análises fílmicas. Interessa-nos o filme como discurso artístico, mas, principalmente, enquanto discurso social, no sentido de que cria imagens e ressignifica o mundo, reatualiza ou desestabiliza performances de gênero. Interessa-nos também a própria constituição da linguagem fílmica – isto é, as estratégias do dispositivo que criam certas sensações estéticas. É nesse sentido que a análise do discurso se relaciona com a semântica proposta por Kristeva (2005), que nos permitirá transitar sob a perspectiva poética da imagem.

O texto fílmico é analisado não como uma prisão de significados prontos, mas como uma possibilidade de questionamento e transformação do real, onde se buscam “modelos de significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita, mesmo se os marca” (KRISTEVA, 2005, p. 11). Assim, este trabalho não objetiva negar a representação, mas incorporar outros modos de enxergar o texto fílmico para a compreensão do gênero enquanto ato performativo.

---

<sup>55</sup> A metodologia está ancorada na AD, no entanto, na perspectiva da filosofia feminista, ou seja, é possível que façamos críticas ao discurso psicanalítico, por exemplo, mesmo utilizando um de seus principais conceitos: o sujeito.

<sup>56</sup> “O interesse específico da análise do discurso é apreender o discurso enquanto articulação entre texto e lugares sociais. Consequentemente, seu objeto não é a organização textual nem a situação comunicativa, mas o que os articula através de um gênero de discurso. A noção de “lugar social” não deve ser considerada de um ponto de vista literal: esse “lugar” pode ser uma posição em um campo simbólico (político, religioso, etc.)” (MAINGUENEAU, 2000, p. 3).

Estruturado como sistema semiótico, isto é, composto de signos, o texto fílmico exige um método de análise que deve condizer com suas estruturas. Como propor, então, uma análise da linguagem poética? Ou melhor, uma análise poética da imagem buscando reinterpretar o feminino? Se, por um lado, a semiótica nos deu perspectiva para o estudo dos signos, por outro, instaurou a disciplina da linguagem enquanto ciência, e esta acabou por sistematizar esquemas simbólicos em busca de leituras precisas e funcionais, onde vigora a interpretação do sentido único. Entretanto, sua faceta crítica nos possibilita uma análise menos dura e mais apreciativa. Enquanto isso, a semanálise (KRISTEVA, 2005), espécie de autoanálise, compreende a significância como o sentido que se constrói a cada instante, possibilitando inversões na ordem do significante e do significado que é reestruturada, repensada, remodelada. Questionam-se, assim, as próprias categorias da gramaticalidade – a significância excede o discurso comunicativo em sua lógica produtivista e possibilita a cocriação entre escritor/autor, espectador/diretor, pesquisador/objeto. Essa prática semiótica particular valoriza uma teoria do não representável e busca marcar a relação de seu objeto com um objeto de troca (representável e representativo) – aquele que assume lugar no discurso, no sistema simbólico normativo.

Nesse sentido, os atos ditos como femininos só poderiam ser analisados efetivamente segundo uma prática semiótica transformativa, pois os meios de análise tradicionais se pautam pela lógica do sentido único, ou mesmo da lógica binária, em que o outro só pode ser representado a partir de um *Mesmo*.

Aquilo que é negado pelo discurso é o que constitui sua própria origem. Negar é significar a partir da diferenciação – marcar o *outro* como falso, ficção, loucura, ou seja, extralógico, pelo não ser. Postulam-se, portanto, duas práticas significantes: a do discurso ligada à lógica produtiva e a do enunciado, extradiscurso, extralógica, compreendendo o extradiscurso como um antidiscurso, um discurso excluído dos sistemas simbólicos dominantes – onde há uma evidenciação da produção significante, como fazem os filmes escolhidos, ao se utilizar de mecanismos híbridos da linguagem não mais para a representação de uma realidade, mas aberto à construção dela.

É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue. (BUTLER, 2016, p. 243)

#### 4 Corpos que se atrevem

No capítulo anterior, foram definidas duas categorias de análise que se estabelecem como engendramentos da representação, ou melhor, da irrepresentação do feminino: o amor e o corpo. Neste capítulo, em que se preconiza fazer a análise fílmica, optamos por estabelecer três categorias para compreender os possíveis desvios desse engendramento por meio da transmutação de categorias correlacionadas.

Nosso lugar de análise é ainda o afeto, porque no ato do encontro e das trocas é que as relações se estabelecem. Antes, no entanto, é necessário apresentar os longas-metragens a serem analisados.

##### a) *Era uma vez eu, Verônica*

Marcelo Gomes é cineasta pernambucano, diretor dos filmes *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e faz parte da geração do cinema pernambucano que ganhou espaço devido ao sucesso dos filmes em grandes festivais internacionais.<sup>57</sup>

Em 2012, Gomes lançou o seu terceiro longa-metragem, a ficção intitulada *Era uma vez eu, Verônica*, estrelada por Hermila Guedes. No filme, acompanhamos a história de Verônica, uma mulher de classe média nascida e criada em Recife que enfrenta os dilemas da vida adulta sobre profissão e sobre questões afetivas. Verônica é recém-formada em medicina e é residente na psiquiatria de um hospital público na capital pernambucana.

Durante o curso, a estudante costumava gravar as percepções sobre as “mazelas do ser humano” em um gravador de pilha. Quando se forma, decide aposentar o objeto – no entanto, dias depois, deparando-se com dúvidas sobre a própria vida, ela grava suas percepções, principalmente sobre os casos amorosos e sua indisposição ao amor romântico.

*Era uma vez eu, Verônica* foi produzido pelas produtoras brasileiras REC Produtores Associados e Dezenove Som e Imagens, com coprodução da produtora francesa Urban Factory, patrocínio da Petrobras, do BNDES, da Neoenergia e da Ancine e foi distribuído pela Imovison.

Participou de festivais como Festival Internacional de Zurique (2013); Festival de Guadalajara (2013), onde foi premiado; Festival de Cinema Latino em Toulouse (2012); e Festival de Brasília (2012), onde foi premiado como melhor filme.

---

<sup>57</sup> Na mesma geração de Marcelo Gomes, encontram-se Karim Ainouz e Kleber Medonça.

b) *Olmo e a gaivota*

Petra Costa e a dinamarquesa Lea Glob dirigiram o longa-metragem *Olmo e a gaivota*, filme que se propõe a expor o dispositivo cinematográfico e explora as fronteiras entre documentário e ficção. Petra já havia utilizado tal artifício no premiado *Elena* (2012), em que trata do suicídio de sua irmã.

Em *Olmo e a gaivota*, as diretoras contam a história de Olívia Orsini, uma atriz italiana residente na França. Olívia e seu companheiro Serge pertencem à Companhia Theatre du Soleil e se preparam para estreia da peça *A gaivota*, de Tchekhov. No entanto, a presença de Olívia se vê comprometida diante de uma gravidez inesperada – que, ao longo da narrativa, se torna de risco, obrigando a atriz a repousar em casa durante os nove meses de gestação.

No longa, trechos da vida de Olívia são intercalados com trechos da peça *A gaivota*.

*Olmo e a gaivota* é uma coprodução entre Brasil e Portugal: foi coproduzido pelas produtoras Zentropa Entertainments<sup>5</sup>, Busca Vida Filmes, O Som e Fúria, Film i Vast, Épícentre Films. Na produção, as línguas ouvidas são espanhol, francês, italiano e inglês.<sup>58</sup>

O filme estreou no Festival Internacional de Cinema de Locarno (2015) e ganhou prêmio de melhor longa-metragem documentário no Festival do Rio de Janeiro (2015).

c) *Mate-me, por favor*

*Mate-me, por favor* é o primeiro longa-metragem da diretora Anita Rocha da Silveira. O filme conta a história de um grupo de amigas que mora no bairro da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, quando uma onda de assassinatos – em grande parte, de mulheres – se instala na região. Os adolescentes ficam imersos em uma onda de medo e suspense que contextualiza a narrativa. A protagonista, Bia, parece a mais interessada em não só desvendar o mistério, mas também presenciá-lo.

O filme foi coproduzido com a Argentina, pelas produtoras Baneneira Filmes, Fado Filmes e Rei Cine. Estreou no Festival de Veneza (2015) e ganhou prêmios de melhor direção e melhor atuação no Festival do Rio (2015).

---

<sup>58</sup> *Olmo e a gaivota* tem um aspecto cosmopolita tanto na formação da equipe quanto na narrativa. A coprodução facilita o remanejamento do orçamento para a realização dos filmes.

#### 4.1 Corpos que importam

Compreender os espaços construídos nessas narrativas é fundamental para o desenvolvimento da análise fílmica e da análise do discurso. No primeiro capítulo, nos debruçamos sobre a história para entender o espaço da mulher e do feminino nas produções brasileiras. Neste momento, nos submeteremos aos espaços diegéticos para compreender como nossas personagens transitam nos filmes.

Em primeira instância, em termos imagéticos: o espaço compõe a *mise-en-scène* e simultaneamente, é composto pela disposição do cenário e dos personagens, bem como da iluminação em cada cena. Em segunda instância, o espaço é o ambiente onde ação acontece – ou seja, o impulso narrativo se constrói em algum lugar. Na perspectiva da análise do discurso, o espaço é também contexto, por isso valorado socialmente, construído historicamente.

É no espaço que a vida acontece – ele é o externo que constitui a experiência humana: provoca afetos, encontros, assimilações. Espaço que reconstrói o tempo, imbrica-se em redes materiais e virtuais, redes de imagens. Espaço heterogêneo, constituídos por relações. Espaço que já não distingue o corpo humano como estranho, afinal, não se vive no vácuo. Espaço que torna o corpo parte da paisagem, ou mesmo em própria paisagem.<sup>59</sup>

Investigam-se, então, as relações entre corpo e espaço, corpo e paisagem e ainda corpo como paisagem. A perspectiva aqui é, entretanto, mediada pelas bases teóricas apresentadas, ou seja, o corpo menos como representação e mais como construção de um devir. Longe da abstração, mas com a especificidade que exige (cf. BUTLER, 1993). O corpo é compreendido como meio e forma de afecção, ele é ativo. Esta investigação compreende o corpo menos como algo representado, enquanto matéria estática, enquadrada, e mais como força que exerce sobre outros corpos a potência afetiva de agir.

Buscamos, portanto, intercessões de formações discursivas retiradas dos filmes. Levam-se em consideração os aspectos do assujeitamento das personagens, bem como uma percepção feminista sobre o corpo. Com o objetivo de cambiar categorias presentes nos três filmes, desenvolveu-se o seguinte quadro, buscando entender a relação de corpo e personagem.

---

<sup>59</sup> A diferença entre espaço e paisagem é entendida aqui segundo a análise de Milton Santos, quando afirma que: “Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2006, p. 66).

Quadro 1

Filme	Corpo	Paisagem	Percepção da personagem sobre o corpo
a) <i>Era uma vez eu, Verônica</i>	Feminino, branco, por volta dos 30 anos	Casa, consultório, rua e mar	Corpo deslocado da alma: a indisponibilidade de Verônica para o amor a faz acreditar que ela “tem um coração de pedra”, como afirma no longa. A dualidade entre sexo e amor, corpo e mente, trabalho e diversão dicotomizam a vida de Verônica. No entanto, essa percepção é subvertida ao longo da narrativa.
b) <i>Olmo e a gaivota</i>	Feminino, branco, entre 30 e 40 anos	Casa, rua, palco, próprio corpo	Corpo como casa: Olívia passa nove meses em casa, a maior parte do tempo sozinha, com o próprio corpo – e seu corpo é também casa para outro ser: “eu sinto que tem um alien na minha barriga, que se nutre de mim e que me impõe as regras do jogo” 30:55.
c) <i>Mate-me, por favor</i>	Feminino, branco, por volta dos 15 anos	Casa, rua e escola	Corpo como limite: Bia se interessa pela morte de forma tão absurda que entende o corpo como principal limite dessa experiência: beija na boca uma mulher entre a vida e a morte, sai sozinha na rua – e entende o fluido corporal – o sangue, como vida. “Sangue é vida”.

A metodologia se imbrica por dois aspectos, os mesmos que não podem ser separados: o discurso e a linguagem – um se sobrepõe ao outro. Para esta pesquisa, decidiu-se, no capítulo de análise fílmica, estabelecer as seguintes categorias discursivas comuns aos três filmes: 1. Corpo-intimidade; 2. Corpo-política; 3. Corpo-sexualidade; e 4. Tomar para si o risco.

#### 4.1.1 a) Corpo-intimidade: o eu e a casa

Se a esfera privada foi, primeiramente, prisão da mulher – porque impossibilitava a presença dela em lugares de tomada de decisão, como é o caso do trabalho e da política, a casa – ressignificada – torna-se lugar de resistência e afirmação.

A esfera privada foi posta de lado diante dos assuntos públicos. No entanto, como assentado nos capítulos anteriores, nos termos do feminismo, os dois modos se relacionam: o pessoal é político. Foucault atenta para o fato de que o nosso século é aquele que dessacralizou o tempo, mas ainda insiste em delimitar dualidades incontornáveis para o espaço.

Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (FOUCAULT, 1986, p. 3)

Nesse sentido, ressignificar o espaço da casa é uma perspectiva feminista sob o que sempre foi renegado e distanciado do que seria importante na vida social. A vida social foi sacralizada dentro de um ideal e não poderia ser tocada pelas sutilezas do pessoal, do íntimo, do doméstico.

Ao fazer uma inversão dessa perspectiva, procura-se propor essa categoria em oposição ao espaço dito “menor”.

Para analisar a relação corpo-intimidade em *Era uma vez eu, Verônica*, destacam-se três situações em que a personagem se encontra no cenário da casa. Para a escolha das cenas, levou-se em consideração a interação do corpo da personagem com os objetos e com a paisagem, bem como a perspectiva do que seria entendido como privado.



Figura 4

“Era uma vez” é o prólogo dos contos de fada, narrativas reproduzidas em diversas linguagens: literatura, história em quadrinhos, desenho animado e, mais recentemente, nas

refilmagens.<sup>60</sup> Nesses contos, o narrador, quase sempre masculino, conta a história da mocinha (princesa) em uma perspectiva onisciente, desembocando em um final feliz selado pela união do amor romântico homem-mulher.

Nesse “conto de fadas” pernambucano, entretanto, não existe narrador para Verônica. Quem vai guiar a personagem que nem mesmo princesa é?

Verônica quer contar a sua própria história: banal, comum, em pleno Recife, mas não menos existencial.<sup>61</sup> Nesse conto, o narrador não é onipresente, onisciente – ele é a própria personagem. Uma mulher “em crise” – como ela mesmo reforça. O espaço em que ela narra o seu conto é, primeiramente, a casa. Esse espaço configura-se como lugar de confissão.<sup>62</sup>

A primeira cena de Verônica em casa é em conversa com o pai, quando conta sobre a última prova do curso de medicina. Em seguida, a personagem entra no quarto e pega o gravador. Essa é a terceira cena do longa-metragem, que se inicia por volta dos quatro minutos de filme. A casa não é o cenário mais frequente da personagem, mas também não é o de menor frequência – denota-se, assim, que a médica transita entre os espaços com facilidade, não tendo preferência ou obrigação por estar em algum deles. No entanto, é em casa que Verônica se sente à vontade para narrar uma espécie de diário, uma conversa consigo mesma.

Verônica se encontra do lado direito da janela/varanda que fica completamente exposta. Um abajur, um rádio e um despertador compõem o cenário realista. Em plano-médio, percebe-se Verônica deitada. A câmera não é fixa, e balança com sutileza, como se estivesse na mão.

**Verônica:** Querido gravador, depois de seis anos de convivência diária, me ajudando a decorar todas as mazelas do ser humano, você está livre de mim e eu de você. Vou comemorar esse dia gravando uma música, uma última recordação da minha voz.

A casa é de Verônica, mas também do pai, no entanto o quarto é só dela. O quarto é o espaço mais pessoal da casa – porque é personalizado, porque institui o dormitório – é o lugar dos sonhos e do pensamento, das reflexões íntimas. O quarto – em termos

---

<sup>60</sup> Exemplos são *Cinderella* (2015) e *Bella e a Fera* (2017).

<sup>61</sup> “É muito engraçado, porque fazer um filme existencialista nos trópicos é uma ideia que a gente não vê muito no cinema. A gente vê aqueles filmes do Bergman onde o cenário é frio, melancólico, mas parece que no Brasil, a gente não pode, como a gente vive nesse clima equatorial, tropical, a gente não pode ter crises existenciais” (Marcelo Gomes, diretor de *Era uma vez eu, Verônica* – em entrevista concedida à autora).

<sup>62</sup> Optamos pelo termo confissão, a priori, com o intuito de estabelecer uma relação com a noção de moral que estará presente durante todo o filme. Há um julgamento implícito nas falas de Verônica.

arquitetônicos da modernidade – jamais se localiza na entrada da casa, mas depois da sala, do corredor. Existe um caminho até chegar ao quarto.

Em termos sócio-históricos, pode-se pensar o quarto enquanto espaço do “feminino”. É comum, em narrativas de época, observarmos que, durante as conversas dos homens na sala sobre as questões públicas, as mulheres se assentam no quarto para cuidar das crianças. Em *Era uma vez eu, Verônica*, o pai encontra-se quase sempre na sala<sup>63</sup>, enquanto a filha circula por todos os ambientes.<sup>64</sup>

A câmera que insiste em um plano fixo impossível – já que não parece estar em tripé – reforça o aspecto ora realista, ora naturalista do filme. Narrativa que se aproxima da linguagem documental por retratar o comum e utiliza recursos estéticos frequentes dos documentários: luz natural, direção de arte naturalista e câmera na mão.



Figura 5



Figura 6

---

<sup>63</sup> Em uma cena, Verônica chega da praia e o pai está dançando sozinho na sala circundado por amigos bêbados. As únicas duas cenas em que o pai se encontra no quarto remetem a sua doença.

<sup>64</sup> Outra produção brasileira recente que discute os lugares da casa e a questão do público e do privado é *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky. No longa, a cena emblemática é composta com um plano-médio dividido ao meio em que se mostra o deslocamento da personagem feminina e a estagnação do personagem masculino no ambiente doméstico. A mulher se transmuta para pertencer a vários lugares, dar conta de tudo, enquanto o marido somente repousa já em seu lugar de conforto.

A segunda cena em que Verônica narra a sua própria história acontece de novo no quarto, mas a montagem corta para um plano de Verônica no banheiro. Dessa forma, a fala da personagem – uma ação – transmuta-se em pensamento – transforma-se o que era um monólogo diegético em *voz over*: falar é igual a pensar?

Verônica pega o gravador na mesa de cabeceira e narra a noite anterior:

**Verônica:** Relato clínico da paciente estudado hoje: Paciente Verônica, fez um sexo gostoso durante a noite, ou melhor, acha que fez um sexo gostoso durante a noite, mas não fez amor.

No banheiro, Verônica escova os dentes enquanto analisa as rugas na pele. A câmera é fixa e mostra a imagem da personagem refletida no espelho, enquadrada, como em um retrato. Ao investigar o próprio corpo, Verônica discursa sobre a dificuldade que tem de amar. O corpo pode amar ou apenas a mente (alma)?

O banheiro é o espaço de intimidade com o corpo. É onde se pode dejetar os excrementos corporais: o sangue, o catarro, as fezes e a urina sem desconforto social. No banheiro, os corpos sujos se tornam limpos. No banheiro, é permitida a nudez, é também o lugar do cuidado de si: do creme, da maquiagem, da massagem, da masturbação, do espelho.

O discurso de Verônica sobre “sexo gostoso” encontra-se no espaço do banheiro porque se encaixa no espaço do privado. O sexo – visto socialmente como algo imoral e obsceno (fora de cena) – é quase sempre relacionado ao sujo. Não há melhor lugar na casa do que o banheiro para se falar de sexo.

Há ainda certo julgamento da personagem com ela própria. Ao colocar a oposição entre romance e sexo, Verônica reduz o amor ao romance, colocando os dois como sinônimos. O amor só poderia ser aquele romântico e, como ela “não tem tendência ao romance”, estaria impossibilitada de amar.

A confissão continua. Outro fator da masculinidade que foi visto como algo positivo em detrimento do oposto, como algo negativo, é o fato de que, muitas vezes, é preciso nos reconhecermos faltosos, necessitados de ajuda. Precisamos, por vezes, pedir socorro. Seja ao amigo, ao colega de trabalho, ao psicólogo ou ao psiquiatra. Verônica está passando por uma crise profissional, por questionamentos amorosos e pela possibilidade de morte do pai.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> “Tem essa coisa que eu acho interessante é que entre as questões da intimidade, a Verônica se depara com a morte. E quando você se aproxima da morte de alguém que você gosta muito, é um processo de maturação profunda, você pensa: ‘a vida é finita o que eu vou fazer com meus sentimentos?’” (Marcelo Gomes, diretor – em entrevista concedida à autora)

Quando seu pai passa mal e precisa ser levado imediatamente para o hospital, acompanhamos uma sequência de três minutos de filme sem nenhuma fala ou diálogo, apenas o som ambiente e as imagens de Verônica se dando conta de que o pai está morrendo. Escuta-se nada mais que o silêncio preenchido por ruídos, o silêncio insiste na própria significância.

O silêncio da palavra é quebrado pelo pensamento de Verônica. É de novo no espaço do banheiro que ela confessa em voz *off*: “Paciente: eu. Preciso de ajuda”.



Figura 7



Figura 8

A câmera envolve o rosto de Verônica em um movimento elíptico enquanto a água escorre pelos cabelos. O corpo é o responsável por dar forma à água que cai na horizontal, na diagonal e finalmente na vertical – como a gravidade *normal* pede (Figura 8). Verônica limpa o corpo e se admite faltosa, admite a sua humanidade, enquanto filha, enquanto médica e enquanto mulher.

O corpo, nesse plano, é que conduz o movimento da câmera. Quando o rosto de Verônica se move, alongando o pescoço, a câmera gira. O corpo é a causa do movimento da câmera que necessita se mover também. A perspectiva muda se o corpo move, mesmo de olhos fechados ou embaixo d'água.



Figura 9



Figura 10

Se o quarto é o lugar das reflexões e canção, e o banheiro o lugar do mais íntimo em relação ao corpo, como se configura a casa de forma mais geral para Verônica? Ela se estabelece em uma relação necessária com o pai – que é o dono da casa e – que quase sempre está lá presente, bebendo, jogando cartas ou ouvindo LPs antigos. A casa é a moradia e a identidade de Verônica, porque, além de ser o espaço do privado, é o espaço da memória e do conforto – pois é o já conhecido, o já explorado.

Não obstante, a casa se encontra ainda como o lugar seguro e de proteção. Verônica liga para Gustavo, que, nesse momento do longa, é apenas um ficante. Os dois conversam, ele parece sugerir querer visitá-la, mas a personagem nega – mente ao dizer que já está acompanhada.

Durante a ligação, Verônica vira de frente para a varanda e de costas para a câmera – sem mostrar o rosto. Sai de quadro e então nega a visita de Gustavo.



Figura 11

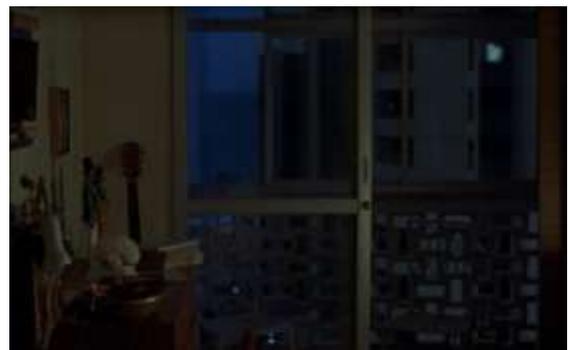


Figura 12



Figura 13



Figura 14

Nessa cena, a linguagem e o discurso se sobrepõem tanto pelo modo como fala o personagem quanto pela mentira que conta e pelas escolhas da montagem cinematográfica. Na figura 11, Verônica está de costas olhando a janela. É o início da conversa, quando olha para o horizonte. Na figura 12, quando sai de quadro, é o momento em que nega a visita. Sai de quadro, não deseja mostrar a casa nem o pai doente. Em seguida, só a *voz over* permanece. Ainda é o diálogo com o namorado, mas simultaneamente o pensamento, porque a *voz over* de Verônica remete a ela mesma, à construção das ideias, ao falar consigo mesmo. Ao mentir, não se mostra o rosto.

Enquanto a *voz off* pronuncia uma situação mentirosa (a visita de um rapaz que supostamente haveria conhecido na praia), Verônica arruma a mesa, composta por bebidas do pai e revê fotografias antigas. Nos retratos, estão o pai, a mulher – supõe-se sua mãe – e ela, ainda bebê, no colo.

No início do longa, a casa se encontra como espaço de acolhimento para Verônica, é onde ela pode ser ela sem outras máscaras, sem a máscara de médica, namorada ou estudante. A casa é onde Verônica reconhece a sua história.

A partir das experiências adquiridas, dos questionamentos sobre si mesma e de certos confrontos, a personagem passa a não mais confessar, mas a relatar a si mesma em outros espaços,<sup>66</sup> para além da casa. É como se Verônica ultrapassasse certas fronteiras para se identificar, misturar-se ou se diferenciar do meio, o que acontece tanto pela sua fala quanto por meio do corpo (que também fala, à sua maneira).

---

<sup>66</sup> Na casa do namorado, no mar, de frente ao Rio Capibaribe etc.

#### 4.1.2 a) Corpo-política: o eu e o meio

O corpo em *Era uma vez eu, Verônica* – diferente de uma análise mais focada na representação – não será compreendido como passivo, mas como propriamente construtor de formas e sentido. É um corpo-política: o modo como se apresenta reflete um posicionamento político porque envolve modos distintos de existir, de se relacionar quando comparados à afetividade romântica – que é uma perspectiva normativa das relações amorosas.

O filme se inicia com o som do mar. Antes mesmo dos créditos entrarem, já se escutam as ondas batendo nas pedras e o ruído do vento.

Destacar a sonoridade na primeira cena do filme acena para outra perspectiva do cinema, que é também som, contrária ao *voyeurismo* em que se calcaram as narrativas hollywoodianas e a grande parte dos filmes comerciais. Frisamos esse aspecto na análise, pois, como dito anteriormente, o que procuramos é um cinema da afecção, da estética, e menos da representação. Nesse sentido, optamos por uma metodologia de análise fílmica *mais voyageur* do que *voyeur*.<sup>67</sup>

Depois dos créditos trilhados pelo som das ondas, segundos antes de o primeiro plano do filme se mostrar, escutam-se risadas. Então, mostram-se pernas, arrecifes, mar, como se todos esses elementos fizessem parte de uma mesma paisagem.



Figura 15



Figura 16

---

<sup>67</sup> “Preso no olhar Lacaniano, cujo o impacto espacial não fora explorado, o espectador de cinema se transformou em um voyeur. Por contraste, quando falamos de *site-seeing* sugerimos que, por conta da mobilização espaço-corporal de um filme, o espectador é na realidade um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo” (BRUNO, 2007, p. 15-16).

No meio da cena, a trilha sonora musical<sup>68</sup> aparece, mas não continua. Ela dá tons de que algo vai se iniciar, mas, antes mesmo de começar, finda. Então, escuta-se de novo o ruído das ondas, e a cena acaba.

O som do mar antes do fotograma já precipita uma imagem. O filme começa antes mesmo da aparição de qualquer *frame*. O cinema é imagem e som – afecção: o encontro da forma com o sentido. Ao ouvir gemidos e risadas, já se forma uma cena na cabeça do espectador – ainda que não muito bem definida. Quando se materializa a fotografia, ainda assim não está tão claro o que acontece: corpos nus se tocam em uma praia. A câmera passeia entre os corpos-cenários, corpos-paisagens – a câmera é fluida, nada fixa. Linguagem que remete a uma filmagem caseira, meio sem direção ou objetivo específico. A câmera também é personagem. Ela está na praia: boiando, transando, rodopiando, assim como Verônica.

A trilha que entrou no meio da cena e depois se desfez anuncia um fragmento poético, um toque musical, que é interrompido, assim como a própria cena – ela é interrompida pela rotina, pelo prosaico,<sup>69</sup> pela última prova da faculdade de Medicina. A montagem corta da orgia na praia para a sala da universidade, dos corpos empilhados de forma irregular para as cadeiras bem alinhadas, do rodopio da câmera para um olhar fixo.

Nessa transição de cenas, o filme já dualiza concepções que vão atormentar a cabeça da protagonista até o fim da narrativa: corpo *versus* mente, trabalho *versus* prazer, amor *versus* sexo, medicina *versus* música. O que marca essa dualidade é, no entanto, o espaço construído por uma moral que reflete em um *ethos* específico. Isso quer dizer: há possibilidade de se apresentar de certa forma em certos espaços e há possibilidade de se apresentar de outras maneiras em outros espaços.

Nas praias públicas, por exemplo, exigem-se roupas de banho. Nas praias de nudismo, o *ethos* é outro: espaço destinado exclusivamente à prática do naturismo. É permitido ficar nu. Em uma praia deserta onde Verônica e os amigos se encontram, qual é a moral? A moral é um espaço em branco: pode-se inventá-la. Já não há empecilho para a nudez.

---

<sup>68</sup> Músicas da cantora e letrista pernambucana Karina Buhr compõem a trilha sonora do filme.

<sup>69</sup> Duas formas de linguagem acompanham o homem ao longo de toda a sua existência, duas formas que são independentes de cultura ou tempo. A forma prosaica e a forma poética (MORIN, 1998). A primeira ligada à prática, à tecnicidade e à objetividade; a segunda ligada ao mágico, ao mitológico ao simbólico. A poesia é uma forma de crença no mundo, através da poesia acessamos outros graus: “mas a vida da alma, em sua enorme intensidade, é muito melhor expressa em um olhar, em um som, em um gesto do que em um discurso” (ARENDDT, 1995, p. 26). O cinema de poesia quer nos levar à própria experiência psíquica, porque não precisa codificar sentimentos através de metáforas, mas fazer da experiência cinematográfica o próprio ato de sentir.

No hospital, ao atender uma senhora, Verônica se vê diante de outra dualidade: a necessidade humana e a moralidade<sup>70</sup> dos espaços. A senhora que vai fazer uma consulta na psiquiatria diz:

**Paciente Dona Maria:** Doutora, eu sinto dor em todo canto. Na cabeça, uma agonia. Aqui no meu peito, aquela angústia, aquela agonia toda, doutora. Não aguento mais. Eu não como. [...] Minha vontade é só de tirar a roupa, doutora, e sair assim pela rua, que eu não sei se tô nua, eu não sei tô vestida.



Figura 17

Dona Maria despe-se.

O consultório de psiquiatria não é lugar para nudez. Entretanto, a paciente está morrendo de calor, a sensação, a vontade ultrapassa o *ethos*, a moralidade.

Composta de planos e contraplanos, a cena pode ser dividida em duas partes. Em um primeiro momento, a câmera enquadra somente Verônica, mesmo enquanto a paciente fala – ouvimos a voz de Dona Maria em *over*. Verônica está olhando para ela. Quando Dona Maria tira a blusa, a médica desvia os olhos e, em seguida, há um corte para o contraplano, onde a senhora é enquadrada ao lado de uma estante com pilhas de papéis.

---

<sup>70</sup> Se, em o *Mal-estar na civilização*, Freud disserta sobre a incapacidade da felicidade humana diante do ego – que, em termos sociais, poderia ser uma leitura do que é a moral, ou seja, realizável em cada contexto, e relaciona este fato quase que essencialmente a repressão sexual; Foucault vai nos alertar, em *A história da sexualidade*, que não há uma repressão contra o sexo, mas senão uma normativa específica para esse.

A cena da paciente idosa reflete sobre alguns aspectos da moral médica com a qual Verônica vai se questionar ao longo do filme: ela está lidando com pessoas, seres humanos, não com provas da faculdade de Medicina. O certo e o errado a se fazer já não parecem tão claros ou objetivos.

No quadro fílmico, a nudez contrasta com a pilha de laudos e formulários presentes na prateleira ao lado. A racionalidade encontra a sensação. O racional vai encontrar o sensível em várias partes desse longa. A psiquiatria pode ser lida como uma metáfora dessa dualidade. Dona Maria tira a roupa, Dona Maria se toca, Dona Maria quer expressar o que sente, os incômodos do corpo. Verônica desvia o olhar, Verônica diz que vai prescrever um medicamento, Verônica pede a Dona Maria que coloque de novo a vestimenta.

O corpo se torna, mais uma vez, causa da ação, justificativa para a mudança de perspectiva da relação entre indivíduo e o meio. Quando é que o corpo se torna paisagem? No instante em que deixa de ser aprisionado pelo espaço e se mescla a ele, tentando desestruturar territorialidades<sup>71</sup> em busca de outros modos de sentir e agir. “É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho” (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 90).

Em *Era uma vez eu, Verônica*, o corpo se desterritorializa e se reterritorializa para se transformar em paisagem. Nesse sentido, o corpo produz sentido – ele não é objeto descolado de um meio, não é o corpo feminino fragmentado a ser representado como um fetiche; ele é a própria significância.

É nos momentos em que o corpo se estabelece junto à natureza, mais especificamente junto ao mar, que Verônica toma um território para si. Neste ponto, abre-se um aspecto diferente daquele que aprisiona a natureza enquanto passiva e instaura a sua proeminência afetiva. No mar, Verônica destila a crise.

**Verônica (voz over):** O mar, minha grande verdadeira distração. Eu, o mar e essa linha do horizonte. Mar morno esquentando o meu umbigo. Mar quente dissolvendo os meus pensamentos.

---

<sup>71</sup> “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Nesse monólogo, percebe-se o que o mar representa para Verônica: o lugar da dissolução, da distração, da completude.



Figura 18



Figura 19

O corpo se torna paisagem porque complementa a linha do horizonte (Figura 18 e Figura 19). No entanto, essa é uma paisagem móvel porque tanto o corpo (o eu) quanto a câmera (a perspectiva) estão submersos no mar. É uma paisagem momentânea se refazendo a cada instante. Enquanto a câmera gira, o corpo de Verônica gira junto, revelando os arrecifes, mas também os grandes prédios e o concreto da praia de Boa Viagem.

Em uma das cenas final do longa, no carnaval em Olinda, também é possível perceber o corpo enquanto paisagem. Dessa vez, no entanto, não é só o corpo de Verônica que se mescla à paisagem, mas todos os corpos. Os espaços são preenchidos por rostos, fantasias, mãos, braços balançando. Não existe um plano de fundo, os personagens são o próprio fundo.

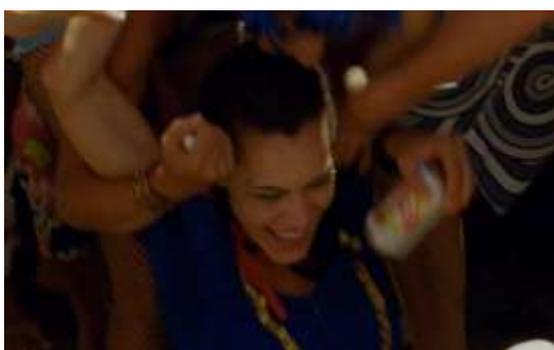


Figura 20



Figura 21

#### 4.1.3 a) Corpo-sexualidade: o eu e o outro

Como explicamos no capítulo sobre feminismo e linguagem, a sexualidade feminina foi construída a partir de um referencial masculinista tanto na filosofia quanto na psicanálise, dessa forma, influenciando os métodos de análise também nas diferentes ciências sociais, inclusive a pesquisa sobre cinema, imagem e som.

Para Freud, o sexual é a aptidão intrínseca para animar o genital; para Foucault, um dispositivo específico recheado de discursos; para Beauvoir, um dos modos singulares de apreender um objeto.

Não é refutando todos preceitos da psicanálise que vamos fazer uma investigação do discurso sobre a sexualidade nas obras apresentadas, mas senão evitando o seu método que ignora as questões históricas e sociais e imputam simbolismos ontológicos como se estes não precipitassem de uma experiência adquirida.<sup>72</sup> Não vamos considerar a sexualidade como um dado: que essa atitude seja limitada é o que demonstra a pobreza das descrições sobre a libido feminina (BEAUVOIR, 2016). Nesse sentido, a sexualidade nos é apresentada diante da experiência material e imagética que proporciona, em que o estético e o afetivo se encontram. Nosso objetivo é compreender a sexualidade como o encontro prazeroso e inventivo com o outro, tendo em vista que a sexualidade é um dos modos de apreender um objeto. Como afirmou Beauvoir, é necessário estudar as qualidades desse objeto erótico tal qual, de modo geral, e não apenas no ato sexual.

Pretendemos, então, para esta pesquisa, buscar um viés feminista para a análise da sexualidade nos filmes apresentados. Nosso *locus* é o afeto. Então, nos permitimos analisar aquelas cenas em que as personagens são impelidas a agir (onde é aumentada a potência de ação) devido a um afeto eminente.

Como definir o afeto em termos da sexualidade? Como pensar a imagem dotada de sexualidade?<sup>73</sup> Como pensar a sexualidade feminina para além de uma representação imagética fixa ou para além da ótica falocêntrica, como propôs Irigaray?

---

<sup>72</sup> “Assim, concordaremos a respeito de certo número de fatos, em particular quando consideramos os caminhos de fuga inautêntica que se oferecem à mulher, mas não lhes emprestaremos, em absoluto, a mesma significação que o freudiano ou o adleriano. Para nós, a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja a estrutura econômica e social é indispensável conhecer; nós a estudaremos numa perspectiva existencial através de sua situação local” (cf. BEAUVOIR, 2006, p. 81).

<sup>73</sup> Nosso método recai sobre a análise do discurso – entendemos a análise estética da imagem como dotada de fruição ao mesmo passo que pretendemos compreender a sexualidade como discurso-dispositivo.

Embora a prática sexual possa ser encarada não só como uma relação, aqui focaremos no encontro do *eu* com *outro*, pois adotamos essa perspectiva segundo o embasamento teórico desta pesquisa.<sup>74</sup>

Foucault considera dois sistemas de produção da verdade do sexo: a *ars erótica* (arte erótica) e a *scientia sexualis* (ciência sexual). A primeira se estabeleceu inicialmente em locais como China, Japão, Índia, Roma e algumas nações árabe-muçulmanas. Nesse sistema, a verdade é extraída do próprio prazer, isto é, a experiência corporal erótica é produtora de uma experiência e de sentido. Não existe um critério de utilidade ou uma norma específica. O prazer é visto em relação a si mesmo, a partir da própria duração, intensidade ou reverberação. Dessa forma, os prazeres se mantêm secretos, não por conferirem imoralidade, mas simplesmente por guardarem em si a virtude de um processo, um estado específico, que não poderia ser revelado. A arte erótica<sup>75</sup> propõe então “o domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças” (FOUCAULT, 1990, p. 57).

A *scientia sexualis*<sup>76</sup> produz outro tipo de verdade sobre o sexo. Diferente da primeira, não seria calcada em uma experiência, mas em discursos bem estruturados e estáveis, como é o caso da ciência e da religião. Nesse sentido, os discursos científicos e religiosos instauram a relação de *poder-saber* rigorosamente oposta à arte erótica: recorrem à confissão<sup>77</sup> (FOUCAULT, 1990, p. 58).

---

<sup>74</sup> No capítulo sobre teoria feminista, foi proposta a análise do gênero como categoria relacional. Dessa forma, o contraponto se estabelece no encontro com o outro, a partir da diferença.

<sup>75</sup> Foucault percebe a fragilidade do argumento da arte erótica por ter comparado civilizações e contextos históricos tão distintos. Restabelece uma produção de verdade diferente do corpo que não unicamente calcada no sexo (e sob um aspecto feminista, poder-se-ia falar falocêntrico), como a proposta pela Antiguidade Grega, a “utopia realizada, não de uma sexualidade feliz, mas de um corpo de prazer plural, onde as coisas do amor não formavam um conjunto unificado pela função do falo castrado” (MILLER, 1989, p. 82).

<sup>76</sup> Os estudos de Kinsey, *Comportamento sexual no homem humano* (1948), *Comportamento sexual na fêmea humana* (1953), buscaram entender a sexualidade humana segundo os parâmetros das ciências naturais, principalmente por uma base quantitativa. No entanto, se utilizava de procedimentos metodológicos qualitativos: como questionários e entrevistas em primeira pessoa. Kinsey sabia de suas limitações dos métodos estatísticos: “ele reconhece que há experiências e atividades que não podem ser quantificadas ou, se são quantificadas, transformam-se em suas características qualitativas. A questão da análise numérica ou estatística é que qualquer coisa pode ser calculada, desde que se reconhece que o cálculo não é uma atividade neutra: ele transforma aquilo que é uma continuidade em unidades comparáveis, ele impõe a forma de uma unidade a um todo de particularidades, ele transforma qualidades em quantidades” (GROSZ, 2003, p. 7).

<sup>77</sup> Nessa análise concomitante das estruturas dos discursos, a confissão é menos vista como um espaço de libertação da verdade do que como mais um efeito das estruturas discursivas. Não é de liberdade que nos falamos nessas vozes em primeira pessoa. A questão que aparece é a mesma que aparece a Foucault na *História da sexualidade – vontade de saber*: Por que acontece agora essa injunção, este dever de falarmos quem somos, o que fazemos, o que recordamos, o que escondemos e o que se oculta? (FOUCAULT, 1990, p. 60). É possível cairmos no argumento da confissão como liberdade. Ou, ainda mais, da confissão do sexo como libertação do reprimido – como colocou Freud, principalmente, em *Mal-estar na civilização*. Nesta pesquisa, no entanto, estamos menos preocupados com uma análise psicanalítica e mais interessados na construção concomitante dos discursos. Por que falar de sexo? Como falamos de sexo? Para quem falamos de sexo?

Que tipos de confissão emergem nesses filmes? Como essas confissões se relacionam com a sexualidade e com o encontro com o outro? Qual é o discurso sobre a sexualidade feminina<sup>78</sup> que emerge nessas produções? É nessa perspectiva que escolhemos as cenas a serem analisadas.

Em *Era uma vez eu, Verônica*, destacamos novamente a primeira cena do longa-metragem, em que nos deparamos com a protagonista e outros personagens nus em uma praia ensolarada (Figura 15 e Figura 16). Eles se abraçam, se beijam, rolam na areia, se acarinham e sorriem, gargalham, gemem – o que denota um certo tipo de prazer do encontro com o outro em um lugar específico.

Como a sexualidade é definida nessa cena, ou seja, nesse espaço-tempo fílmico? A luz difusa, a câmera que entra metade no mar nos remete a uma paisagem onírica, entretanto, paradoxalmente, a fluidez da câmera, a naturalidade da atuação e os movimentos dos atores nos remetem à materialidade do real. Se unirmos a imagem do sonho com a imagem do real, nos remetemos então à memória.

A cena que inicia o filme é, então, memória de uma experiência sexual? Não fica claro no início do longa. Como dissemos, a cena é interrompida, cortada, para dar espaço à câmera fixa, ao prosaico, à última prova de Medicina.

No entanto, ao final do longa, os planos na praia voltam. Os mesmos corpos nus, a mesma atmosfera – onírica/real. Verônica de frente para o rio (Figura 22), olhando a água. Depois Verônica junto ao mar, n'água, com outros (Figura 23 e Figura 24). É real ou é sonho? Verônica chama de filme.

### **Verônica**

Eu, Verônica, paciente de mim mesma, tentando pensar a vida de outro jeito. Eu pensando na vida, na vida como um filme. Era uma vez um filme que começaria lá dentro da minha cabeça e que revelasse um outro mundo. Um mundo com um final feliz, um final feliz a meu modo.

---

<sup>78</sup> Aqui também, além da percepção de certas categorias que se repetem nas obras, nos preocupamos em levar em consideração o próprio método de análise distinto daquele que visa a um discurso unívoco. Para isso, nos apoiaremos na discussão que Elizabeth Grosz faz sobre a sexualidade feminina (cf. GROSZ, 2003).



Figura 22



Figura 23



Figura 24

O final feliz ao modo de Verônica é a sua memória de um dia de sol, a expressão da sexualidade, do lúdico, do encontro com o outro, da submersão no mar.

Revelar outro mundo é revelar outra perspectiva para o afeto, para a sexualidade. O que Verônica afirma no final do longa é sua transcendência. É transmutação dos valores proposta por Nietzsche (2008), mas segundo sua própria existência.

Entretanto, para chegar a essa conclusão – que é, na verdade, uma elipse iniciada no começo do filme –, Verônica se depara com vários afetos, incômodos e imaginários sociais que alimentam a moral. Todos esses aspectos reiteram a perspectiva do *outro*.

A protagonista se relaciona, assume o gosto pelo prazer sexual e não tem muitos pudores nesse aspecto. Na cena em que sai com as amigas para um bar, o seguinte diálogo é proferido:

**Amiga de Verônica (Cissa):** A pessoa tá com fome. Teve fome, a pow! Se masturba. Bate uma siririca, sério! A fome desaparece. Ninguém sabe. Ninguém viu.

**Verônica:** Ah minha gente, agora eu descobri por que eu sou magra.

De forma muito natural, como comer e dormir, a masturbação é posta como mais uma necessidade do corpo, mais um cuidado consigo. Nesse ponto, o seu discurso fílmico destoa do normativo.<sup>79</sup> Na realidade social, paradoxalmente, a masturbação serve nesse contexto para frear uma compulsão de ordem afetiva (uma fome insaciável) que resultaria na transformação estética do corpo (emagrecer ou engordar).

Nesse sentido, percebemos que os desvios da conduta categorizada como feminina andam interpelados por outros discursos que reafirmam outras categorias dessa mesma conduta. O discurso não é unívoco. No entanto, nos atentemos para os desvios e os afetos locais em que pretendemos nos debruçar para a análise.

A cena seguinte, que retrata uma relação sexual, acontece em um quarto, com Gustavo, que, no início do filme, não se mostra como namorado, mas um parceiro eventual de Verônica. Os dois estão na cama, “brincando”, como se estivessem descobrindo o corpo um do outro. A iluminação é natural, bem como a cenografia. A forma como se tocam e acariciam o corpo um do outro exige uma atuação naturalista, sem grandes preocupações estéticas com o que vai ser mostrado, então acaba sobrando na tela um dos seios de Verônica.

Apesar de ser o momento do sexo, o estranhamento sentido pela protagonista não é da ordem do sexual – é da ordem de outro afeto: o amor. O pudor de Verônica é o amor romântico. Isso porque, no meio da cena, há de novo um rompimento. O lúdico transmuta-se em racional. Gustavo diz: “Eu te amo, não paro de pensar em você”. Verônica não responde. As imagens não focam rostos, mas fragmentos de braços e perna. Não há contraste com o fundo do quarto, que também corrobora para a palheta de cores que varia do bege ao marrom – denotando a cor da pele, a nudez.

---

<sup>79</sup> Segundo pesquisa realizada pela psiquiatra Carmita Abdo, coordenadora do Programa de Estudos em Sexualidade (ProSex) do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo, 40% das mulheres não se masturbam, e, entre os homens, a porcentagem é de 17%. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/sexo-e-a-cidade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/>>.

Verônica fica calada, mas só acusticamente. Na cabeça da personagem, uma voz diz: “Melhor eu ir embora”. Esse pensamento é mostrado mais uma vez em *voz off*. É Verônica refletindo sobre si mesma, colocando-se em primeira pessoa. Entretanto, ela não externa esse pensamento para o parceiro.



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Ele, observando o silêncio.

**Gustavo:** O quê que é?”

**Verônica:** Quer saber mesmo? Eu tô pensando que tu tais do meu lado, mas eu não tô do teu lado.

**Gustavo:** Oxe, por que não para de pensar um pouquinho?

**Verônica:** Não consigo.

A cena seguinte volta à confissão de Verônica sobre a dualidade entre amor e sexo. Retomamos nossa questão: pode um corpo amar? O que Verônica quis dizer com “eu estou sentindo que tu tais do meu lado, mas eu não do teu lado”? O diálogo somado à forma com que a estética da cena se apresenta pode nos apontar algumas pistas para os motivos do incômodo de Verônica. A começar pelos planos superpróximos e os corpos sempre em movimento – neste ponto, pouco vemos os rostos, é como se a relação fosse mesmo um emaranhado de peles que quase somem no plano de fundo com os tons, por mais que a profundidade de campo seja distinta.

Quando a câmera se fixa, temos uma outra situação: o rosto de Gustavo se encontra fora do quadro. O corpo desfocado. O foco está em Verônica, enquadrada do seio para cima (Figura 27). O não dito se expressa pela linguagem e pelo monólogo/diálogo de Verônica, que fala consigo mesma para depois expressar sua opinião de forma sutil ao outro.

Verônica se encontra literalmente ao lado de Gustavo. O corpo dela se encosta ao dele, no entanto ele é um desfoque, uma figura expressionista, com pouca definição para Verônica, enquanto o rosto da médica se mostra bem definido, com a expressão de um sorriso reflexivo. O não dito é negado veemente por Gustavo, que pede para Verônica “parar de pensar um pouquinho”.

Se compreendermos a cena como um processo e menos como um retrato, podemos interpretar o espaço da relação sexual como um lugar inventivo, da criação, da descoberta. A materialização do amor feita pela declaração de Gustavo é transição entre o espaço da desordem eufórica sexual e a quietude do pensamento racional que se reafirma na câmera fixa. Só quando o corpo de Verônica para é que a protagonista pensa. Ela não responde ao “eu te amo” de Gustavo. Pelo contrário, ela se incomoda. Mas não o pode dizer. É o não dizível. Então, ela prefere dizer por meio do implícito. “Estou pensando que tu tais do meu lado, mas eu não tô do teu lado”.

Nesse ponto, já existe uma dissonância entre os sentimentos de Verônica e de Gustavo. A cena seguinte confirma o desconforto de Verônica não apenas em relação ao parceiro, mas em relação ao modo como ela mesma condiciona a própria vida. Nesse sentido, a relação com outro e os processos de afecção provocam na personagem reflexões sobre a própria intimidade e os modos de sentir.

Analisamos anteriormente a cena em que Verônica coloca a dualização entre amor e sexo no banheiro, ao se olhar no espelho. O pensamento que permanece em *voz over* diz:

**Verônica:** Bem complicado esse caso, a paciente em questão não tem tendência ao romance, apenas ao sexo.

Fica implícito aí que Verônica, de algum modo, se encontra em descompasso com a normalidade que preconiza um amor romântico. No entanto, a protagonista reforça que essa maneira seria a única maneira de amar.<sup>80</sup> Nesse ponto, podemos pensar na acepção sobre a semiótica dos afetos<sup>81</sup> em concomitância à semiologia das imagens: a percepção de uma imagem é senão um afeto.

No caso de *Era uma vez eu, Verônica*, podemos ressaltar como o imaginário do amor significa ou ressignifica a própria valoração e mesmo a sensação afetiva que ela experiencia. A personagem dicotomiza as relações de amor e sexo como estados de afecção distintos e separáveis, visão um tanto masculinista que aprisionou as mulheres nas mais diversas representações ao longo dos anos e, de novo, mesmo que de modo inverso, aprisiona Verônica. Ela se acha incapaz de amar. No entanto, as cenas mostram um carinho pelo outro, os beijos, as risadas, o prazer, os orgasmos etc.

Quando Gustavo se declara, o silêncio de Verônica o incomoda. Ele pergunta o que é. Verônica foi afetada não só pela declaração de Gustavo, mas por todo o imaginário que tem do amor, reforçado pelas falas do parceiro, que diz: “que não consegue viver mais sem ela, que acha que encontrou a alma gêmea”.<sup>82</sup> Nesse ponto, muitas imagens se sobrepõem e a teia discursiva se mostra complexa e opaca. Dois personagens nus, descobrindo-se, recriando-se em uma relação, poderíamos falar em um microcosmos de dois? No entanto, suas percepções são atravessadas por imaginários, por experiências passadas, por imbricações que ultrapassam o momento e reativam outras imagens para além daquela imagem vivida no presente.

### *Tá tudo padronizado*

Nada fica explícito, mas tanto a *mise-en-scène* quanto o roteiro interferem nessa construção do sentido em relação ao amor romântico.

No bar com as amigas, Verônica se diverte ao som da cantora pernambucana Karina Buhr, canta junto e acaba beijando um rapaz com quem flerta no meio da pista de dança:

---

<sup>80</sup> Não é de nossa pretensão definir o amor – vários filósofos, como colocado anteriormente, tiveram a iniciativa de tentá-lo, mas não podemos deixar de incitá-lo como um afeto no sentido de que transforma os corpos a partir de um contato, de um encontro.

<sup>81</sup> O termo foi cunhado por Nietzsche no livro *Além do bem e do mal* (2005).

<sup>82</sup> Confirmando o imaginário do amor romântico calcado na acepção aristotélica da incompletude do indivíduo sem o ser amado.

**Karina Buhr:**

Tá tudo padronizado  
No nosso coração  
Nosso jeito de amar  
Pelo jeito não é nosso não  
Tá tudo padronizado  
Me mira ira  
Me mira mas me erra  
Mas minha mira me era confusa  
Mudando meu amor de endereço  
Fria  
Não mira ira  
Não miro mas te acerto no peito  
Quando mudo meu amor de endereço  
Me mira ira  
Me mira mas me erra no escuro  
Sentindo teu amor profundamente



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31

**Verônica:** Caro gravador, o bom de estar em crise, é que quando fica assim, minha libido fica em alta, canalizo tudo pro sexo. O que é o beijo? Ósculo. Contato com os lábios de outra pessoa. Provocando um pequeno ruído ao afastar, com leve sucção. Beijo de língua não é beijo, é sexo. Não existe nada melhor do que beijar. Tesão, tesão, tesão.

**Verônica:** Caro gravador, o bom de estar em crise, é que quando fica assim, minha libido fica em alta, canalizo tudo pro sexo. O que é o beijo? Ósculo. Contato com os lábios de outra pessoa. Provocando um pequeno ruído ao afastar, com leve sucção. Beijo de língua não é beijo, é sexo. Não existe nada melhor do que beijar. Tesão, tesão, tesão.

Não se sabe se a narração se passa apenas na cabeça de Verônica ou se foi de outro momento que ela gravou. No entanto, percebe-se uma reflexão diferente daquela feita pela personagem diante de Gustavo.

Nessa cena, a câmera se movimenta junto com Verônica. A crise ganha outro sentido: prazer porque ela restabelece a libido e propõe movimento. O beijo é uma afecção – aqui ela pensa menos na causa dele do que no próprio prazer do processo de beijar, com isso, ratifica: “o beijo de língua é sexo”, destituindo a sexualidade meramente de um valor genital, isto é, despadronizando as normativas do sexo ao colocá-lo além do contato dos órgãos sexuais, mas eleva o ato sexual ao prazer da afecção.

Entretanto, a norma logo retorna. A câmera novamente fixa se restabelece. Estaciona em um ponto e somos meros espectadores. Já não transitamos mais entre os corpos, a música, as cores da pista de dança. Verônica vai para um motel com o rapaz que beijou. Ela se deita e diz: “Está tudo rodando”, deixando claro que está bêbada. Para a nossa perspectiva, que agora é a de um *voyeur*, ao contrário, está tudo parado. Um quadro fixo mostra o rapaz tirando a roupa, enquanto Verônica se nega a fazer sexo, por estar bêbada demais. Ela não precisa transar. Mas o rapaz insiste, chega a tocar o seu corpo, mesmo quando ela já está inconsciente, mas desiste e sai do quadro.



Figura 32



Figura 33

Não é só em nosso coração que está tudo padronizado, como canta Karina Buhr, mas também no controle e na função dos corpos, principalmente dos corpos de mulheres. A

diferença da movimentação dos planos na festa para os planos no hotel já demonstram que, enquanto Verônica estava consciente e era dona de seu próprio prazer, a câmera fluía junto com ela, como se fosse mais um caminhante em meio à pista de dança e, muitas vezes, confundindo-se com a sua própria perspectiva (câmera subjetiva). Na cena do motel, entretanto, o olhar é outro, é um olhar estável – apesar de a protagonista estar tonta. Esse olhar não condiz com a língua da personagem (PASOLINI, 1982). Verônica torna-se um ser passível, um objeto, nem seus pensamentos podemos mais ouvir. Quem se mexe é o rapaz, que tenta estimulá-la a todo custo. Nesse sentido, a cena mostra a vulnerabilidade de Verônica: ser uma mulher que exerce a sexualidade de maneira livre pode lhe custar relações sem consentimento.<sup>83</sup>

Verônica aparece mais quatro vezes na cama, dessa vez ao lado de Gustavo. Logo depois ao incidente no motel, ela decide – para agradar seu pai, já que ele pergunta sempre se ela está namorando – falar com Gustavo sobre o assunto. Nessa cena, o plano é mais distante, mais estável e mais claro do que na primeira transa dos dois.



Figura 34



Figura 35

Mesmo que em pequeno número, aparecem elementos da casa de Gustavo, como o corredor, a porta, um quadro: um nível de intimidade foi atingido. É preciso mencionar também que, na cena anterior, os dois se encontravam em um restaurante, jantando um prato

---

<sup>83</sup> Qualquer homem se sente e se considera superior às mulheres, qualquer homem se acha no direito de se apropriar socialmente de uma ou várias mulheres, nas diferentes instituições ou ações que o possibilitam: casamento, prostituição, estupro. Este último virou atualmente quase uma instituição, pois é utilizado como arma de guerra, acontece em todas as classes sociais e são cada vez mais numerosos: sua banalização o torna quase “normal”. [...] “Afim, o que elas estavam fazendo fora de casa, porque usavam roupas provocantes, porque não estavam em seu lugar “natural”, de esposa, mãe, em casa, porque andavam na rua, sozinhas (sem um homem ao lado)?” estas são as argumentações correntes para tornar culpadas as vítimas de violência sexual. O estupro usa o sexo para afirmar o poder do masculino; o prazer do estupro, na verdade, é o controle e a dominação. “Quando dizem não, querem dizer sim”, “Todas querem isto”, “Bebida e mulher”, estas são imagens da apropriação naturalizada dos corpos femininos, seres sem vontade própria, cujo destino é ou procriar ou dar prazer, de acordo com o imaginário patriarcal. Há uma enorme cumplicidade e condescendência entre os homens para justificar atos de violência e de dominação em relação às mulheres (SWAIN, 2014).

de massa com uma garrafa de vinho ao lado. O silêncio desconcertante permeia o encontro, até que Verônica dá uma risada, quebrando o gelo. Um clássico da representação do amor romântico.<sup>84</sup>

**Verônica:** A gente pode fazer um trato?

**Gustavo:** Qual?

**Verônica:** Caso meu pai pergunte se a gente tá namorando, tu confirma.

**Gustavo:** E?

**Verônica:** E nada.

**Gustavo:** E nada? Então a gente tem que ensaiar que a gente tá namorando, né não?

**Verônica:** Ensaiai?

**Gustavo:** É... ensaiar. E eu começo: “meu amor, eu te amo, você é a razão da minha vida. Eu não consigo viver sem você.” (rindo). Esse negócio não vai dar certo, eu não sei fazer isso não.

**Verônica:** Tá muito ruim!

**Gustavo:** Eu te amo. Eu te amo. E eu te amo. E aí, melhorou?

**Verônica:** Meu pai não vai acreditar...

**Gustavo:** Eu te amo e todo mundo acredita, rapaz...

**Verônica:** Tem que ensaiar mais.

**Gustavo:** Ensaiai mais? Tá me pedindo em namoro?

É notável que Verônica gosta de Gustavo, entretanto o pedido de namoro é sutil e motivado por uma expectativa externa, a vontade do pai. A fala de Gustavo, mesmo que ensaiando um namoro, reflete sua aceção sobre este tipo de relacionamento, que, de novo, reforça a ideia romântica da existência na incompletude se não integrada por um par: “Você é a razão da minha vida, eu não consigo viver sem você”. Após essa cena, mais uma cena de sexo é mostrada, dessa vez, com planos fechados novamente, mostrando mais pele do que uma composição bem delineada. O corte segue para Verônica e Gustavo sentados na praia, Verônica se encontra com a expressão triste, enquanto Gustavo a consola.

Na cena seguinte em que os dois aparecem deitados na cama, Verônica dorme, enquanto Gustavo olha para ela apaixonado. A trilha é composta pela “O que me importa”, de Tim Maia, dando um tom melodramático à cena que logo é cortado pela rigidez da fala de Verônica: “Vai dormir, Gustavo”. Essa cena enfatiza o descompasso da percepção dos afetos entre o casal.

---

<sup>84</sup> Inúmeros filmes se utilizam dessa situação para evocar o estado romântico. Exemplos de produções distintas são *A dama e o vagabundo* (1955), *Uma linda mulher* (1990) e *Gênio indomável* (1997).

#### 4.1.4 a) Tomar para si o risco

Se assumimos a perspectiva feminista relacional, com o foco na crítica falocêntrica do discurso, assumimos também que as mulheres foram colocadas em certos lugares mais no sentido da imanência do que da transcendência. Isto é, ao observarmos a história, podemos entender por que o sexo masculino instaurou-se como o sexo forte e qual a importância de força naquele contexto específico. Mas, se essa justificativa parece plausível na pré-história, ainda assim com ressalvas,<sup>85</sup> como ela se restabelece nos dias atuais, quando a força física tem menos importância ou mesmo nenhuma?

A mulher enquanto ser imanente reforça a ideia do passivo, do nutritivo, do ser a ser dominado. Dessa forma, o risco é entendido aqui como o protagonismo, pois só pode se arriscar quem assume a própria vida. Tomar o risco é, portanto, buscar outras possibilidades de existência e, por isso, transcender de certas condições para outras.

É interessante perceber que, antes de escrever este tópico, me veio à cabeça a noção de protagonismo como a ideia de assumir a responsabilidade, assumir as crises que, no protagonismo, parecem inevitáveis. Sendo assim: ser protagonista é assumir riscos. O risco da ação, o risco da decisão, o risco dos imprevistos, o risco da afecção. Em termos de narrativa cinematográfica, essa compreensão me leva a entender as escolhas dos diretores e dos roteiristas como riscos extremos ao proporem novas performances de gênero no cinema brasileiro.

Avançando em minhas leituras, encontro um conceito parecido, citado por Butler em *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética*. A filósofa discute a autotransparência e a autonarratividade para entender como se instauram os processos éticos em relação ao reconhecimento do *eu* em contraposição ao *outro*. Isto é, Butler parte da senda de Foucault (1978, *O que é crítica*) ao afirmar que quem questiona o regime de verdade – em nosso caso, as performances de gênero – questiona também o regime pelo qual se atribuem o ser e a própria condição ontológica (BUTLER, 2015). Dessa forma, a crítica não aponta apenas para um processo normativo específico, mas para mim mesma quando sou parte constituinte desse processo.

---

<sup>85</sup> “Segundo as narrativas de Heródoto, as descrições relativas às amazonas do Daomé e muitos outros testemunhos antigos e modernos, aconteceu de mulheres tomarem parte em guerras e vinditas sangrentas. Mostravam nessas ocasiões a mesma coragem e a mesma crueldade que os homens. Citam-se algumas que mordiam ferozmente o fígado de seus inimigos. Apesar de tudo, é provável que, então como hoje, os homens tivessem o privilégio da força física” (BEAUVOIR, 2016, p. 96).

Também resulta que esse tipo de questionamento de si envolve colocar-se em risco, colocar em perigo a própria possibilidade de reconhecimento por parte dos outros, uma vez que questionar as normas de reconhecimento que governam o que eu poderia ser, perguntar o que elas deixam de fora e o que poderiam ser forçadas a abrigar, é o mesmo que, em relação ao regime atual, correr o risco de não ser reconhecido como sujeito, ou pelo menos suscitar as perguntas sobre quem sou (ou posso ser) ou se sou ou não reconhecível, (BUTLER, 2015, p. 392 – ebook)

Essa premissa desemboca em duas questões para a filosofia ética: quais são as normas às quais se entrega o meu próprio ser? Onde está e quem é esse outro?

Já tracei anteriormente perspectivas sobre os aspectos da norma e da narratividade confessional em primeira pessoa. Neste momento, atendo-me a esse outro, o interlocutor, que escuta. Para quem relato a mim mesma? Como o meu relato torna-se reconhecível ou não a esse outro e a partir de que quadro referencial?

O relato de si sempre pressupõe um outro, seja ele real ou fictício. O relato, dessa forma, é também moldado pela relação com o outro. Se adotarmos essa compreensão da ética, mais uma vez, reforçamos a interpelação da relação como causa da identidade e mesmo da narratividade de si. Somos sujeitos opacos não só em relação aos outros, mas em relação a nós mesmos. O que somos senão a apresentação de imagens? A apresentação de certas performances? A exposição de certos relatos?

Transponho essa relação para a narrativa cinematográfica, para que possamos fazer uma análise discursiva das imagens. Questiono-me: quando a imagem é um risco para o sujeito? Se as performances pressupõem um efeito de linguagem, isso quer dizer, uma aparência, ela é uma sobreposição de imagens em busca de uma narratividade específica. Poder-se-ia pensar, então, em três instâncias das imagens em relação a nossas personagens: a imagem de mim para o outro (o relato de si para o outro), a imagem de mim para mim (o relato de mim para mim mesma – que ainda é um outro) e a imagem que desejo passar para o outro (um relato que projeto para o outro). Quero permitir-me então passear entre essas imagens fílmicas para compreender como elas se relacionam com as noções de risco e protagonismo enquanto simultaneamente pretendem transitar por esses relatos.

Em *Era uma vez eu, Verônica*, a personagem se narra para si mesma, no mundo diegético. No entanto, para nós, espectadores, ela conta uma história. É importante observar que os monólogos de Verônica transitam entre a primeira pessoa e a terceira pessoa do singular. Nesse sentido, podemos enunciar duas questões: qual a necessidade de Verônica relatar-se para si mesma e de que modo faz isso? Em que momento da narrativa ela se coloca em risco?

Já analisamos o espaço da casa de Verônica como o lugar de confissão. Agora pretendemos entender o relato de si fora do espaço da casa. Como a voz de Verônica ecoa no espaço não doméstico.

*Primeiro, uma encenação: a imagem que eu projeto de mim para os outros*

No primeiro dia de residência, Verônica não se sente à vontade para performar como médica. Ela precisa ensaiar, ou seja, ela precisa encenar ser alguém. Antes das pessoas entrarem no consultório, ela encena ser ela mesma para pacientes imaginários: “Bom dia, eu sou a doutora Verônica, sou eu que vou fazer a sua consulta”, em uma tentativa de repetir o ato quando este acontecer efetivamente. O que Verônica quer é projetar uma imagem de si mesma como médica para os outros. Obviamente, esse querer é impossível de se realizar integralmente, afinal, ela está sozinha, não há interpelação de outro senão de outro “eu” imaginário. Outro ensaio acontece.

É interessante apontar o paralelo entre a profissão de Verônica e a prevalência dos relatos da protagonista em primeira pessoa: ela é a interlocutora dos pacientes, ela é o outro para quem eles relatam a si mesmos. No lugar de psiquiatra, esses relatos de si são evidenciados, pois a dor d’alma somatiza no corpo e é impossível tratá-la sem compreender o lugar social, bem como a subjetividade de cada paciente. Em outra cena, no mesmo hospital, Verônica não apenas narra a si mesma, mas fala consigo mesma, colocando o interlocutor em evidência: uma outra Verônica. Ao se deparar com uma paciente que chora, ela pensa: “Vamos, Verônica, diga alguma coisa, diga alguma coisa para confortar essa mulher”. Mas ela não faz nada. Não obedece a própria voz, quieta. A protagonista não encontra o encaixe entre a imagem da intenção e a imagem da ação.

Podemos pensar também outros momentos de encenação que se ligam a essa projeção de imagem, a imagem para o outro, *a encenação através da fala*, ou melhor, uma mentira. A cena que analisamos na Figura 12, em que Verônica mente para Gustavo, implica outro relato de si. Um relato irreal, mas que pressupõe uma imagem. Verônica telefona para Gustavo, relata a doença do pai, parece querer um afago, um carinho de um amigo, no entanto nega a visita dele por não querer, naquele momento, estreitar relações, parecer romântica. Ela não pôde dizê-lo de forma tão franca, então utiliza como desculpa da presença de outro rapaz<sup>86</sup> para afastar Gustavo. Ela pressupõe que, com essa mentira, Gustavo se afastaria.

---

<sup>86</sup> Além do discurso da mentira como a encenação a partir da fala no objetivo de produzir uma certa imagem, podemos analisar o conteúdo da fala de Verônica, que, ao afirmar a presença de outro homem em sua casa,

### *Verônica é como qualquer um*

O ônibus: um lugar público e simultaneamente um não lugar, afinal, é um meio de transporte que nos permite acessar outro sítio. No ônibus, literalmente, transitamos em conjunto para pontos diferentes.

A câmera que retrata Verônica no transporte é também um passageiro: sacode, observa Verônica, os ruídos da locomoção ficam bem evidentes na cena. Após planos do rosto da personagem, são retratadas expressões de estranhos, outros passageiros que também ali, durante aquele trajeto, estão pensando na vida. Verônica é como qualquer um: tem questões e incongruências no trabalho, tem problemas domésticos, tem um pai doente e não pode prever o futuro.

No monólogo mental durante a cena do ônibus, Verônica diz:

**Verônica:** Eu, paciente Verônica, com dúvidas sobre a vida como qualquer um. Eu, paciente Verônica, com medo do futuro como qualquer um. Eu, Verônica, em crise.

Esse é o ponto em que a protagonista reconhece o seu estado de confusão e mal-estar mental. A imagem do sacolejo do ônibus, os ruídos, a câmera com a impossibilidade de se estabilizar se atrelam bem ao conceito de crise. A crise é uma duração submersa pela incerteza, pelos sacolejos e ruídos não identificáveis. Essa declaração, entretanto, está no início do longa. O monólogo não é clímax nem desencadeamento para qualquer ação decisiva de Verônica. O filme é sobre a crise existencial que vai encontrar consolo no decorrer da narrativa. No final do filme, a crise clareia cada vez mais para Verônica. Enquanto o namorado dorme, ela pensa, sentada na cama.

**Verônica:** Paciente eu, sentindo um mal-estar, com minha cabeça dando voltas, eu pensando nesse mal-estar.

Como afirmarmos, em primeira instância, Verônica já se arrisca simplesmente pelo fato de relatar a si mesma, porque o relato de si traz consigo a carga ética e o reconhecimento do outro. Entretanto, se assumir em crise para si e para os outros é aceitar ainda um risco maior. Essa seria uma atitude de desapego à imagem estagnada em prol de

---

desestabiliza a posse de Gustavo sobre si. É interessante notar como esse argumento é utilizado por muitas mulheres que não querem se envolver com alguém. Elas argumentam: “Já estou acompanhada” ou “Já tenho namorado”, como se simplesmente negar não fosse suficiente.

uma performance ativa. Não quer dizer, entretanto, que este *eu* esteja isento de responsabilidade, mas que ele não é um, que ele não é fixo nem precisa ser.

**Verônica:** Caro gravador, eu preciso te contar. Cansei, cansei de tanto sofrer. Eu, Verônica, tentando sonhar mais com a vida.



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39

É claro que, em *Era uma vez eu, Verônica*, estão traçados os conflitos da personagem com regimes normativos enrijecidos, como o do amor romântico e o da medicina. No entanto, a narrativa não trata apenas do confronto entre a vontade da protagonista e a norma estabelecida. O filme se desenvolve a partir da coragem de Verônica de se assumir enquanto instável, diferente, até para si mesma. Verônica toma o risco.

#### *b) Olmo e a gaivota*

*Olmo e a gaivota* nos apresenta uma temática bem distinta de *Era uma vez eu, Verônica*. As duas protagonistas são mulheres adultas e pertencentes à classe média, mas estão em momentos diferentes da experiência feminina. Enquanto Verônica se vê diante de desafios profissionais de uma iniciante na carreira (comprovar competência, saber lidar com

as adversidades dos pacientes e crescer na profissão), Olívia se encontra consolidada na carreira e certa de que ser atriz é sua vocação. Ela já havia interpretado papéis de renome na companhia Théâtre du Soleil, como Desdêmona (*Otelo*) e Ana (*A tragédia do Rei Ricardo III*) e ensaiava para interpretar *A gaivota* (Tchekhov). A trajetória de Olívia é interrompida por uma gravidez não planejada, e a narrativa se finca processo da maternidade distante do imaginário romântico, em que ela se estabilizou nas diferentes representações.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre 2004 e 2014, aumentou em cerca de 6% o número de mulheres que não têm filhos no Brasil.<sup>87</sup> A porcentagem é maior entre mulheres de pele branca (41,7%), nas regiões Sul (38,1%) e Sudeste (41%) do país. Outro fator que contribuiu para a diminuição da fecundidade é a escolaridade. Em 2014, entre mulheres de 15 a 49 anos, 38,4% não tinham filhos. O número cresceu para 44,1%, quando se tratava de mulheres com mais de oito anos de estudo. O poder de escolha foi dado às mulheres, no entanto ainda há um estranhamento quando alguma afirma não querer ser mãe. A maternidade, além das percepções íntimas, revela uma questão social e problematiza esse poder de escolha que efetivamente não é igual para todas as mulheres, pois é atravessado pelas noções de classe e etnia. Tais problemáticas foram abordadas em filmes brasileiros mais recentemente, como *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Os dois contam histórias de mães nordestinas pobres que fazem sacrifícios para dar uma vida melhor aos filhos. No entanto, ambas as produções problematizam essa condição ao contrapor as vontades pessoais das genitoras e as responsabilidades com os filhos, dilema que é vivido por muitas mães.

Na maioria das narrativas cinematográficas, pode-se notar a figura da mãe como esse ser que se sacrifica em prol dos filhos. É preciso discutir como o imaginário social sobre a maternidade foi estabelecido. Como isso é representado nos meios de comunicação? Se a sexualidade feminina foi encarada, e ainda é, como um tabu, a gravidez faz parte dessa construção e também de um tabu. Virgem Maria, a mãe mais conhecida da história, pelo menos entre os países cristãos, é desprovida de qualquer indício de sexualidade. A imagem da virgem enquanto mãe suscita uma ideia de pureza e delicadeza no que se refere à gravidez, o que contribui para o próprio discurso hegemônico sobre o conceito de feminilidade: como conceber um filho sem sexo? A narrativa cristã carrega um paradoxo: a origem da vida, algo dito como sagrado, e o sexo, algo dito como pagão. Narrativamente, a história da mãe de

---

<sup>87</sup> Cf. <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95011.pdf>> . Acesso em: 3 mar, 2016.

Jesus Cristo remete ao sentimento de bondade e castidade. A mãe é privada de sexualidade – por isso também de sua subjetividade – e deve dedicar sua vida somente ao filho.

A história da Virgem Maria, reproduzida há séculos, endossa no imaginário coletivo, principalmente entre os países de maioria cristã, a hipótese de que a maternidade é imperativa à vivência da mulher.

Arières, em a *História social da criança e da família* (1976), descreve como o núcleo familiar extenso começa a ficar cada vez menor a partir da idade vitoriana. Nesse contexto, a mãe assume os afazeres domésticos e se torna responsável pela educação dos filhos, enquanto o pai tem a missão de prover sustento à família. A imagem da mãe passa a ser construída neste sentido: a mulher casta, cuidadora dos filhos, realizada no cumprimento da maternidade. A gravidez é vista como um período puro e sem conflitos, como uma dádiva.

A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade, e sem dúvida alimentou diretamente alguns dos valores propagados sobre o amor romântico. A imagem da “esposa e mãe” reforçou um modelo de “dois sexos” das atividades e dos sentimentos. As mulheres eram reconhecidas pelos homens como sendo diferentes, incompreensíveis, parte de um domínio estranho aos homens. (GIDDENS, 53, p. 1993)

Assim, a maternidade é vista como essencial às mulheres, como algo também estranho aos homens. A maternidade é reconhecida como naturalmente feminina e não como construção. Pois se é fato que biologicamente somente as fêmeas podem engravidar, é fato também que culturalmente os pais podem participar da educação dos filhos. O imaginário da maternidade como essência do feminino será replicado através das décadas. A invenção social da maternidade afirmava que a mãe deveria ter um relacionamento afetuosos com o filho, enquanto os manuais de educação do início do século XX aconselhavam ao pai não ser amigável com os filhos, pois assim estaria com a autoridade ameaçada. Manuais atuais demonstram a tendência a incentivar mais a autonomia dos filhos e estimulam a afetividade dos pais. No entanto, não é difícil perceber, nas publicações sobre gravidez e educação, o direcionamento a um público feminino. O imaginário de que a maternidade é inerente à mulher se replicou e deixa resquícios em nossos dias no seio das famílias, mas também fora delas: tal discurso construiu uma aceção de que a mulher seria melhor como professora

infantil, e não como engenheira, por exemplo, por isso teria tendência a ocupar cargos destinados especificamente ao gênero feminino.<sup>88</sup>

No cinema, a experiência da gravidez é mostrada normalmente como um contexto e não como centro da narrativa. As produções americanas em que a gravidez é representada como objeto central do filme são comédias como *Olha quem está falando* (1989), de Amy Heckerling; *Nove meses* (1995), de Chris Columbus; e *Ligeiramente grávidos* (2007), de Judd Apatow; ou até filmes de terror, como *O bebê de Rosemary* (1969), de Roman Polanski. O filme *Juno* (2007), de Jason Reitman, é um dos poucos que trazem a temática da gravidez em uma perspectiva mais complexa sobre a genitora: uma adolescente que decide entregar seu filho para doação. O filme europeu *Fale com ela* (2002), de Pedro Almodóvar, trata de uma gravidez polêmica advinda de um estupro, no entanto, sobre os processos de transformações da mulher, pouco sabemos, já que ela se encontra em coma. Nessa narrativa, a trama se passa através da percepção do enfermeiro da personagem.

No Brasil, as produções se atêm ao tema como um estágio, sem centralizar o processo de gravidez e as subjetividades que estão presentes nele. Nesse contexto, o filme *Olmo e a gaivota* (2015), de Petra Costa e Lea Glob, aparece como elucidação ao tema. Em entrevista, a diretora Petra afirma que se interessou por fazer um documentário sobre a gravidez após perceber que pouquíssimas narrativas artísticas tratavam do tema, apesar de todo ser humano ter vindo desse processo.<sup>89</sup>

### *Onde se encontram os afetos?*

Desde *Nanook* (1922), de Flaherty, filme dito como fundador do gênero, a linguagem do cinema documentário tem passado por diversas transformações. A facilidade de equipamentos mais leves trouxe possibilidades aos realizadores. Se, a princípio, os documentários serviriam como veículos educativos ou meros registros, por meio das influências tecnológicas e das vanguardas artísticas passam a ressignificar a sua linguagem. Surge o cinema direto de Dziga Vertov, que nega a encenação e busca o imprevisto, a

---

<sup>88</sup> Na Revista *Veja*, o colunista Leandro Narloch disserta sobre a desigualdade salarial entre os gêneros. Para ele, a disparidade ocorre porque as mulheres escolhem e gostam de profissões específicas, em que a renda é menor. Ele usa como exemplo a educação, a pediatria e os recursos humanos. A partir de seu discurso, podemos pensar em duas problemáticas: o porquê de algumas profissões serem mais prestigiadas financeiramente do que outras e como se dá essa aptidão das mulheres em relação a essas profissões. Para Narloch, seria uma escolha “natural” da mulher. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/cacador-de-mitos/desigualdade/como-diminuir-a-diferenca-entre-o-salario-de-homens-e-mulheres/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

<sup>89</sup> Entrevista de Petra Costa disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-diretora-petra-costa-fala-sobre-olmo-e-a-gaivota>>. Acesso em: 5 de maio 2016.

atualidade, o cotidiano. Para Vertov, um *cine-olho* criaria um *cine-objeto* dotado de uma realidade cinematográfica objetiva – e isso só seria possível por meio de um distanciamento entre o observador e o objeto. Vertov liberta o documentário dos moldes formais e incorpora o poético. Em *O homem com uma câmera* (1929), o diretor questiona os paradigmas do filmes não ficcionais e transita pelos dois tipos de documentários conceituados por Nichols (2008): o *modo observativo*, em que a interferência do cineasta não pode ser presenciada, e o *modo reflexivo*, em que os dispositivos cinematográficos são revelados, bem como as questões relacionadas à representação. Nessa perspectiva, Vertov busca problematizar o lugar do sujeito da câmera e a máquina como extensão do olho humano.

As práticas de Vertov influenciam e influenciaram cineastas sucedentes, como Jean Rouch e o *cinema vérité*, que, apesar de optar frequentemente pelo modo *observativo*, bebia em outras fontes de linguagem. *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, é um exemplo de documentário que se encaixa em pelo menos três perspectivas: a reflexiva, a observativa e a participativa. Nesse filme, Morin e Rouch pesquisam sobre a noção de felicidade entre os parisienses. Não há mais um compromisso social em discursar sobre temas popularmente conhecidos como relevantes. É nesse sentido que a linguagem do documentário ultrapassa as estruturas tradicionais (voz *over*, narrador, montagem didática) e busca outras temáticas para além das questões educativas, institucionais ou políticas. Os documentaristas se sentem livres para falar de felicidade, como fez Morin e Rouch; da banalidade da vida, como fez Arnaldo Jabour em *Opinião pública* (1967); ou de moradores de um prédio em Copacabana, como retratado em *Edifício Master* (2002), por Eduardo Coutinho. Nesses documentários, os cineastas são também personagens e atuam na narrativa como principais guias dela.

A abertura feita pelos cineastas precedentes e as questões teóricas em torno da noção de documentário trazem novas perspectivas para a linguagem cinematográfica. Em um período de intertextualidade e hibridismo, seria possível delimitar filmes de documentário e filmes de ficção? Esta, no entanto, parece uma discussão ultrapassada diante de outros fenômenos que poderiam ser observados na cinematografia contemporânea, por exemplo, as noções de representação e performance.

É interessante notar como este tipo de narrativa encontra-se no âmago da sensibilidade estética de nossa época, provocando uma espécie de atração irrefreável sobre o movimento de análise. Uma narrativa aparentemente documentária, que termina como ficção, seria a prova da impossibilidade de uma distinção analítica clara. Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente). (RAMOS; CATANI, 2001, p. 2)

A essência desse cinema se fixa nas próprias questões colocadas pela pós-modernidade: a fragmentação, o hedonismo, a subjetividade e a reflexividade. O consenso entre os teóricos, no entanto, é de que, necessariamente, o documentário, para assim ser conceituado, necessita se relacionar com a representação de um mundo histórico. Mas esse mundo faz parte de processos íntimos e tão subjetivos quanto o estágio de uma gravidez? Esta é a proposta de *Olmo e a gaivota* (2015). Por meio do cinema que combina as linguagens da ficção e do documentário, Petra Costa e Lea Glob buscam representar as complexas vivências da personagem Olívia Corsini, que interpreta a si mesma. Olívia é atriz da companhia *Cirque du Soleil* e está animada com a estreia da peça *A gaivota*, de Tchekhov. Casada com um ator do espetáculo, a protagonista engravida e os rumos de sua vida mudam. A peça está prestes a entrar em turnê, mas a gravidez é de risco e Olívia deve ser poupada do trabalho: “Será esse o começo do fim da minha carreira?”, ela pergunta, olhando para a câmera. Além das mudanças corporais e do desvio de planos na carreira, a atriz precisa lidar com a ausência do marido, que necessita continuar os ensaios antes que o espetáculo estreie.

*Olmo e a gaivota* não é o primeiro filme híbrido de Petra Costa. A diretora já havia utilizado o mesmo recurso em *Olhos de ressaca* (2009), curta-metragem que retrata o relacionamento de seus avós, por meio de imagens poéticas e narrações em *over*; e no premiado *Elena* (2012), que reconstrói a história da irmã de Petra, já falecida. Em *Elena*, Petra se coloca no filme enquanto personagem e documentarista, encena e se utiliza de imagens de arquivo e planos desfocados, em um verdadeiro poema imagético. A escolha das temáticas e a forma como Petra as aborda se encaixam nas tendências do cinema brasileiro contemporâneo, que tem se mostrado um campo de experimentações entre o real e o ficcional. As afetividades tornam-se substrato essencial para tal miscelânea: é pela via da necessidade de representação dos afetos que tais filmes buscam a intercessão entre as linguagens. O afeto torna-se a temática principal nessas produções.

Se utilizarmos, entretanto, o conceito de afeto proposto por Deleuze (1978), poder-

se-ia constatar que tal representação é impossível. O filósofo disserta sobre a noção do afeto e da ideia. A ideia é representativa, enquanto todo o modo de pensamento que não pudesse ser representado seria chamado de afeto:

Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou sentimento, uma esperança por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada. (DELEUZE, 1978)

Devido à impossibilidade de representação dos afetos, os filmes de Petra Costa não buscam representá-los como um único prisma, já que tal fato seria impossível. O que a autora deseja é afetar o espectador por meio de uma experiência estética. A preocupação não é apenas contar uma história, mas fazer sentir. Dessa forma, o filme remete ao conceito primordial de *aisthesis*: a compreensão pelos sentidos. O que está em jogo não é mais a representação mimética da realidade, mas a criação de subjetividades mediante um devir constante que complexifica o conceito de representação nas teorias do cinema. Se, em um primeiro momento, a representação se configura no cinema como a possibilidade mimética de reapresentação de algo já visto, ou seja, uma reprodução do real por meio das imagens, em um segundo momento, o cinema se reconfigura a partir da noção de imagem-tempo,<sup>90</sup> em situações sonoras e óticas puras, em que o tempo já não obedece uma cronologia, mas a uma lógica de afecções (DELEUZE, 2015).

A partir da opção pela narrativa híbrida, em que os afetos se apresentam não só enquanto temática, mas como meio, é possível alcançar níveis de aproximação com a experiência pela qual Olívia está passando. Nesse jogo de representações, o que se revela é a própria “língua da personagem” – o filme foi feito em colaboração de Olívia Corsini e Serge Nicolai. Nessa perspectiva, poder-se-ia falar ainda em um discurso indireto livre, que “trata da imersão do autor na alma de sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143). A mistura entre ficção e documentário permite o acesso à intimidade. As representações são construídas sobre sujeitos reais e que estão em constante transformação enquanto personagens. Para além das questões de representação, *Olmo e a gaiivota* alcança o nível da performance dentro da

---

<sup>90</sup> Deleuze, em seu livro *Imagem-tempo*, disserta sobre o cinema pós-guerra, o chamado cinema moderno, mais preocupado com as situações ótico-sonoras puras do que com a acepção mimética da realidade.

atmosfera criada pelos dispositivos cinematográficos. Se, a priori, o documentário busca uma realidade objetiva através não da encenação, no cinema direto e no *cinema vérité*, a reflexividade se encontra enquanto saída ética. Ao revelar os dispositivos, os procedimentos de representação, os cineastas estariam sendo transparentes com os espectadores. Nos documentários híbridos, entretanto, essas noções são problematizadas. No caso de *Olmo e a gaivota*, o que se percebe é uma verdadeira mistura das escolhas de linguagem, mas o objetivo é único: fazer o espectador sentir.

#### 4.1.1 b) Corpo-intimidade: uma outra casa

A gravidez de Olívia é de risco e obriga-a a permanecer em casa durante os nove meses, já que, para ter acesso ao apartamento, ela precisa subir muitos degraus de escadas. Diferentemente de Verônica, que pode transitar entre os espaços, Olívia se encontra durante a maior parte da narrativa no cenário da casa – não por vontade, mas por impossibilidade. Podemos transpor a personagem de Olívia como uma Rapunzel moderna: enxerga a vida pela janela enquanto gera outra vida. A casa em *Olmo e a gaivota* reforça a ideia de prisão doméstica, prisão da mulher – perspectiva diferente daquela que tinha Verônica.

Para este trabalho, no entanto, não nos interessa observar o *locus* de análise como o que foi sempre colocado como prisão. Estamos em busca de enxergar, com a aceção da nossa metodologia de análise, os pontos de desvios do engendramento da ótica masculinista. Se para Verônica a casa se demonstrou como espaço de conforto e para Olívia como espaço de prisão, podemos compreender que as percepções diante desse lugar estão relacionadas aos aspectos geracionais e aos momentos da vida.

Tendo em vista que demarcamos o espaço da casa como prisão para Olívia, como entender a categoria corpo-intimidade: o eu e a casa sob aspectos desviantes na narrativa de *Olmo e a gaivota*?

Apesar do descompasso entre a vontade de Verônica e a casa que ela habita, seu pensamento sobre moradia transmuta-se mesmo pela sua condição atual de grávida. Em nossa perspectiva de análise, feminista, sobre o corpo, nos propusemos a analisá-lo como lugar dos afetos e lugar das paisagens.

Como enfatizamos no capítulo anterior, o corpo da grávida foi entendido segundo a ótica da filosofia ocidental, como um receptáculo que teria a noção de nutrir o filho em termos materiais, enquanto o pai seria o responsável pela criação da subjetividade. É pelo pai que se chega ao aspecto de existência, e a mãe seria responsável apenas pela fase da

matéria que, sem o aspecto criador do pai, nada seria.

Em *Olmo e a gaivota*, nos permitimos sair da percepção da casa como lugar em que estamos inseridos para entender a casa como lugar que habitamos. Olívia não habita a sua casa porque nega o espaço, já que em sua percepção ele se torna prisão. No entanto, entende a transmutação do corpo como o próprio processo de habitar – já a diretora o interpreta como paisagem, ao colocar planos tão próximos, câmeras-pele. Se Olívia está incapacitada de transitar pelos lugares da cidade, ela vai transitar por outros espaços que também chamamos casa, por ser o lugar onde habitamos: o próprio corpo.

### *O corpo como casa: os outros seres que habitam em mim e como eu habito outros seres*

Já citamos que a prerrogativa do corpo enquanto casa de um bebê reforça a ideia da mulher apenas como invólucro de um ser que vai ser moldado pelo pai – leitura platônica da mulher grávida.

A perspectiva do corpo, e não a do pai ou a do ser, entretanto, é pouco abordada: quais são as transformações que ele sofre? Se partimos da nossa premissa teórica, em que corpo e mente existem coextensivamente, negando a dualidade entre essas “substâncias”, entenderemos a subjetividade do corpo e da mente em um mesmo processo – transmutando-se durante a gravidez.

Em *Olmo e a gaivota*, o corpo de Olívia preenche o quadro. Ele é a materialização dos processos internos de transformação pelos quais a atriz está passando.<sup>91</sup> Entretanto, diferente daquele cinema que fragmenta corpos para criar narrativas escopofílicas sobre o corpo feminino, a fotografia destaca feixes de pele, uma câmera que acompanha o corpo mais do que quer enquadrar. A câmera superpróxima quer sentir “o que se passa na sua cabeça e no seu corpo”, como afirma uma das diretoras durante o filme.

Planos muito próximos à pele, aos olhos e à barriga de Olívia nos fazem lembrar que a vida também é morte: a morte de um corpo para o nascimento de outro. Tal asserção fica clara no momento em que a atriz conta que seu dente estava mole e que havia comentado o fato com uma amiga. Durante a conversa, a amiga afirmou que o acontecimento era algo comum entre grávidas, “já que os bebês precisam de cálcio” (Figura 43). Em um primeiro

---

<sup>91</sup> “E depois eu penso que aceitei expor meu corpo dessa forma porque eu achei pertinente, orgânica, no sentido que a narrativa fala de uma transformação corporal, ou seja, exterior, mas também interior. Então a transformação física exposta em uma imagem poderia sugerir uma metáfora da transformação interna. Não é um corpo funcional, por tanto, é um corpo ativo, ativo na sua própria mudança” (Olívia Corsini, atriz e corroteirista – em entrevista concedida à autora).

momento, Olívia relata que ri, mas depois se sente perturbada com a simplicidade com que a informação foi passada: “Como se fosse fácil dar um pedaço de si”, diz.

**Olívia:** Eu sinto como um alien no meu ventre, que se nutre de mim e que me coloca as regras do jogo.



Figura 40

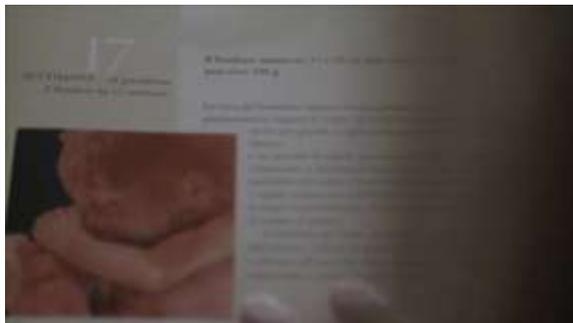


Figura 41



Figura 42

Mais que “um pedaço de si”, em termos sensíveis, Olívia está dando sua energia, seu tempo, sua vida para um ser que pouco conhece. Nesse sentido, a gravidez se parece menos com uma dádiva do que com uma penitência.

A metamorfose é a própria crise porque, diferentemente da mudança voluntária, acontece sem o nosso controle. Olívia não planejou a gravidez, não planejou o sangramento e o hematoma no útero, não planejou ter de sair da peça. Enfim, o período de metamorfose a obrigou paradoxalmente a uma inércia. Se pensássemos em termos narrativos clássicos: ela não se move, não tem desafios, aventuras etc. a serem enfrentados na rua; no entanto, no

espaço doméstico, mais especificamente, no espaço do seu corpo, não existiria outro modo de acontecer mais: uma vida está sendo gerada.

A inversão do que é narrável está no sentido de que a câmera pode captar mais do que movimentos, mas afecções impelidas por monólogos, encenação ou mesmo a própria investigação cartográfica sobre o corpo da grávida. Tal fato fica claro para os espectadores na cena da conversa entre Petra e Olívia, quando se dá a primeira quebra da quarta parede.

**Diretora (Petra):** Olívia, Olívia!

**Olívia:** Eu não sei o que podemos fazer agora. Não sei se podemos continuar.

**Diretora:** Sim, a gente continua.

**Olívia:** Mas eu não posso nem me mexer.

**Diretora:** Mas a gente não pode parar.

**Olívia:** Mas o que eu devo fazer? Eu faço que papel?

**Diretora:** Me diz o que você sente.

**Olívia:** Eu me sinto presa.

Olívia sente-se presa porque não pode mais se mexer, no entanto o que interessa a Petra é menos a imagem-movimento e mais a imagem-tempo. Como capturar um sentimento se já não estamos tão calcados na representação? É preciso desfalecer a linguagem para outros princípios, enxergar entre os silêncios e entre as personas, e isso nos leva à segunda parte do título desta seção, que diz: *como eu habito outros seres*.

Olívia servindo de casa. Olívia se transformando. O corpo de Olívia sentindo. Olívia é atriz. Atores trabalham senão com o sensível e com a representação.

Os primeiros planos do longa mostram um ensaio da peça *A Gaivota*, que será interpretada por Olívia e seu marido Serge. A princípio, estamos mergulhados na cena, em que a câmera flui entre rostos e vestimentas dos atores. Os planos são contínuos e próximos, enfatizando a dramaticidade da peça retratada no figurino e na maquiagem dos personagens. Os atores dançam, a expectativa é de que haja continuidade a fim de compreender o que será narrado, e então se houve uma fala: “Mais rápido, mais rápido”. A voz persiste: “Para a direita, para a esquerda, mais rápido”. Então, o rosto de Olívia, que interpreta Arakadina, aparece em *close*, e ela diz em *off*: “Às vezes, eu me pergunto se eu poderia, mesmo sem querer, me perder na loucura. Isso me dá medo”. Quem está falando é a Olívia do filme de Petra Costa e Lea Glob ou a Arkadina de Tchescov? Ou ainda, a atriz Olívia Corsini? Quantos seres habitam o corpo de Olívia? Como Olívia habita o modo de ser de outros seres?



Figura 43

Nesse primeiro trecho, *Olmo e a gaivota* já propõe o problema da representação em pelo menos dois níveis: dentro da linguagem cinematográfica e na própria noção do que seria a existência. Olívia é uma atriz, sua vida profissional foi construída pela interpretação de personagens, e agora ela precisa saber se reinventar em um novo papel: o de ser mãe. Isso se torna angustiante, pois, como suscitado, esse papel já carrega um imaginário próprio e um roteiro de representações hegemônicas a ser seguido – a potência criativa de Olívia enquanto atriz fica diminuída. Como interpretar uma mãe? Olívia se sente confusa diante das personas presentes em um único eu, e isso a perturba enquanto atriz, mas também enquanto mulher. Ao utilizar o termo *persona*,<sup>92</sup> é possível traçar um paralelo com a personagem Elizabeth Vogler, de *Persona* (1966), dirigido por Ingmar Bergman. Elizabeth também é atriz e a maternidade também será encarada como um papel a ser interpretado, porém ela o nega, refugiando-se em uma mudez consciente a fim de não querer mais “representar”. Seria possível fugir da representação na vida? No teatro? E no cinema?

Assim, Olívia é compreendida como uma personagem que interpreta a si mesma. Não só para o filme a ser realizado, mas para o novo papel a ser interpretado. Um papel que não foi previamente pensado, já que a gravidez não havia sido desejada.

---

<sup>92</sup> A palavra *persona* vem do latim e significa máscara. Na psicologia analítica, Jung a conceitua como sinônimo para papel social. As características de cada persona variam a depender do momento, condição ou necessidade do indivíduo. Uma persona pode encobrir o indivíduo, pode haver também tamanha identificação com uma persona que este fica determinado a se ver superficialmente diante dos papéis sociais. Segundo Jung, o fenômeno persona é um arquétipo, por isso necessário à condição humana e um problema para o sujeito pós-moderno: a identidade não fixa causa ataques de ansiedade. Para lidar com os afetos e relações é preciso representar não só em frente a plateia ou diante das câmeras, mas também na vida.

Nesse sentido, *Olmo e a gaivota*, como filme híbrido, abre-se enquanto possibilidade de acesso para além da questão narrativa ou da representação. O filme configura-se enquanto narrativo, pois conta uma história com começo, meio e fim. No entanto, o modo como as vivências de Olívia são apresentadas aproximam a obra de uma performance, de um simulacro. O espectador não sabe exatamente quando Olívia está representando para o filme ou quando está apenas *sendo*. O que se busca está além da identificação/projeção com um personagem, afinal, Olívia é várias – é por meio dessa linguagem híbrida que é possível perceber o deslocamento entre as personas da atriz principal. A performance se dá em dois níveis: no narrativo e no da interpretação. Em nível narrativo, o filme não se estabelece a partir de um roteiro rígido, já que as situações, apesar de serem por vezes representadas, são passíveis de intervenções, pois o roteiro acontece em colaboração com os personagens e de acordo com o desenvolvimento dos imprevistos da vida do casal Olívia e Serge. Em nível de interpretação, Olívia tem a liberdade de reagir às intervenções como quiser, ou seja, de acordo com a sua experiência. A intervenção da diretora permite esse acesso ao performático, ao íntimo, ao sentido da imagem não fixa, aquela que vem a ser.

Olívia se mostra como várias e também reflete sobre uma Olívia do passado, que ajudou a construir a Olívia do presente. Em um dos trechos do filme, quando vemos menos seu rosto e mais a sua casa, entendemos por que o espaço doméstico se constitui enquanto prisão para a atriz. O relato em *off* sobre o sentido da sua existência se inicia em um espaço cênico onde são enquadrados os objetos da casa:

**Olívia:** quando eu era mais jovem eu tinha essa sensação de ser possuída por um animal muito agitado que não encontrava o seu lugar, então eu tive de partir. Era esse senso de insatisfação constante em um cotidiano sem graça que me deixava louca. O tempo todo buscando alguma coisa onde eu pudesse colocar toda essa energia.

*Souvenirs* de viagem, fotografias, roupas em cima do sofá, a louça suja para lavar. Os objetos que guardam histórias, mas estão ali estáticos, fazem parte do cotidiano morno do qual Olívia sempre tentou fugir (Figura 44) e agora se coloca de novo como uma premissa em sua vida.

O monólogo prossegue, mas as imagens são outras. A câmera já não passeia mais entre os objetos da casa, mas entre as memórias de Olívia. Vídeos em VHS mostram a personagem com cabelos curtos, em diferentes paisagens. Durante esses feixes de lembranças, a personagem afirma que sempre esteve atuando, “fazendo de tudo para ser

amada”. A linguagem de *Olmo e a gaivota* se encaixa perfeitamente com a narrativa e a temática. A câmera é na mão e fluida, planos-sequência são mesclados com fragmentos de outros episódios encenados, além dos vídeos em VHS que apresentam Olívia em sua versão adolescente. Nesse momento de metamorfose corporal e psicológica pelo qual a atriz está passando, não cabe uma linguagem homogênea, mas uma mescla de possibilidades, de fragmentos de representações e de *movimentos estéreis*.



Figura 44



Figura 45

*Investigando o meu habitar existencial: minha mente guarda imagens, meu corpo guarda marcas*

Para além das imagens de si mesma no passado, Olívia guarda outras memórias que não eram suas, mas acabaram se tornando, afinal, ela é uma atriz. Sua fala é intercambiada por cenas que dizem respeito à vida das personagens que interpretou; mas será que somente a essas vidas?

Esses trechos de peças teatrais entram em meio aos monólogos de Olívia, sem aviso prévio ou contextualização. O impulso para a personagem atingir a crise existencial é o próprio papel que não sabe encarnar: o de ser mãe. Dessa forma, revisitar o passado, revistar as imagens de quem já foi, as categorias de personagens, poderia ser uma forma de tentar encontrar substâncias, referências para esse papel; ou, ainda, uma saudade, por nunca mais poder ser aquela Olívia, capaz de interpretar certos papéis, pois o tempo passa e o envelhecer é inevitável: “Eu cheguei aqui com 22 anos, de repente, tenho 34”, diz ao final de um plano em que se retrata a atriz jovem, com tranças longas, à beira de um rio, ao fundo uma roda gigantes – a luz azul dá um aspecto etéreo à lembrança.

Nesse jogo entre lembranças e encenação, é difícil para o espectador saber quem é

Olívia e quem é Arkadina,<sup>93</sup> por exemplo. Nos defrontamos mais uma vez com o problema da representação e mesmo da arte como criadora de mundos e realidades.

**Trigorin:** seja razoável e calma. Eu te imploro, considere tudo isso como uma amiga verdadeira. Você é capaz desse sacrifício.

**Arkadina:** Eu sou uma mulher comum, você não pode falar comigo assim.

**Trigorin:** Se você quiser, você pode se tornar uma mulher excepcional. Um amor jovem, encantador, poético que te leva a um mundo dos sonhos. Só ele pode te trazer a felicidade na terra.

Essa cena de *A Gaiivota* aparece entre dois planos. No primeiro, Olívia se refere à gravidez como um período completamente abstrato, contradizendo o imaginário social que se refere ao período como um “momento maravilhoso”. Na segunda cena, vemos Olívia com a barriga já saliente, nua, pesando-se em uma balança. A questão que fica entre os dois planos e a intromissão da cena de *A Gaiivota* é: de que tipo de amor estamos falando? Que amor é esse jovem, encantador e poético que parece assustar tanto Arkadina e simultaneamente parece tão abstrato para Olívia?

Se as memórias das personagens se embaralham às memórias de Olívia, os papéis que a atriz interpreta também deixam marcas em seu corpo. Quando nos referimos aos papéis, não estamos nos referindo somente àqueles colocados no palco, mas todos àqueles colocados em cena durante a vida. Estamos falando das personas de Olívia.



Figura 46

---

<sup>93</sup> *A gaiivota*, peça de Tchekhov narra a história de um quadrado amoroso e um conflito de gerações. Arkadina é uma das protagonistas da trama, ela é atriz, madura, angustiada e tem medo de enlouquecer tanto pela profissão quanto por amor.

**Olívia:** Minhas inseguranças, minhas dúvidas. Acho que essa ruga é a exigência. Sou muito exigente, às vezes um pouco má. Nesses ângulos, vejo as camponesas da minha terra. Gente endurecida pela vida. Eu creio que essa seja a tristeza de Marion, que eu encenei noite após noite durante três anos. Sua tristeza ficou marcada na minha testa.

É dessa forma que Olívia atribui subjetividade ao corpo. Seu corpo pensa, age, relembra, fica marcado. Nele, ela guarda memórias de quem foi e também de suas personagens. A sua profissão exige esse empréstimo do corpo a outros seres, seu corpo é casa de outros personagens. Nesse sentido, Olívia e Verônica guardam uma semelhança: as profissões que escolheram as colocam em frente ao habitar existencial.

#### 4.1.2 b) Corpo-política: o eu e o meio

O corpo de Olívia vira paisagem quando ela se encontra imersa nas transformações que a gravidez impulsiona. Quando a câmera se aproxima, enxergam-se pele, umbigo, olhos, dedos de Olívia que se tocam. A câmera é tão próxima que podemos enxergar até os pelos do rosto de Olívia, é a câmera-corpo<sup>94</sup> que quer entender o corpóreo da protagonista como espaço, como lugar em que as ações acontecem – mesmo que esse corpo esteja, se olharmos de forma mais distanciada, efetivamente parado. O corpo de Olívia se transforma em paisagem quando ele só é paisagem (afirmação estranha). Diferentemente do corpo de Verônica, que se mistura com o mar, com os arrecifes, com as luzes da pista de dança, o corpo de Olívia não se mistura a nenhum meio, ele é o próprio meio, o meio em que habitam outros seres.

Enxergamos, assim, a política do corpo em *Olmo e a gaivota* como o descolamento da corporalidade objeto passivo à corporalidade movimento, simultaneamente, configurando-se como meio e objeto. A política do corpo em Olívia é a descoberta da contemplação de ser – menos preocupada com exterioridades do que com o próprio transformar-se diante da gravidez.

---

<sup>94</sup> Termo cunhado por Erly Viera Jr. (2014). “Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador [...]. Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, provocando a sensação de se estar num constante estado de ‘embriaguez’ em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um ‘aqui-e-agora’ no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento” (VIEIRA In Revista *Alceu*, 2014, p. 125).

Entretanto, para além da percepção individual da protagonista, podemos encontrar outras perspectivas em que o corpo de Olívia se torna espaço ou objeto para a ação política. Podemos, dessa forma, distinguir os meios em que a personagem se encontra: o palco, a casa e a rua. Essas situações colocam a personagem diante de contextos distintos: o trabalho, a vida doméstica e a vida social.

No trabalho, destacamos a cena em que Olívia e Serge se encontram em um jantar com os colegas da companhia de teatro. Será anunciada a nova turnê de *A Gaivota* por Nova Iorque e pelo Canadá. A câmera se comporta como se fosse um dos convidados, não tão próxima a Olívia, mas perto o suficiente para vermos a expressão de cada um sentado à mesa, entretanto um plano geral não é mostrado. Esse tipo de escolha de enquadramento denota outra contextualização para Olívia. Naquela cena, ela não se encontra mais apenas consigo mesma, mas diante de outro meio, entre os colegas de trabalho, que também têm suas próprias expressões diante da vida.

A turnê é anunciada e a gravidez de Olívia também. Há um constrangimento. As feições mudam de contentes para contrariadas. Philippe, diretor da peça, não concorda que Olívia atue enquanto estiver grávida. Alguém retruca: “Ela está triste por perder o papel”. Olívia responde: “Estou triste por perder meu direito de trabalhar”.



Figura 47



Figura 48

É certo que as condições não são favoráveis para Olívia. Ela se sente invisível. A gravidez a tornou incapaz. Sua carreira está ameaçada? Nada pode se ajustar a sua condição atual: nem os ensaios, os figurinos, o papel. As coisas são como são. Todos continuam a falar. Olívia se cala, enquanto a câmera se aproxima do seu rosto, mostrando-a sozinha de novo. Há um corte para Serge, que brinda com os amigos, comemorando a estreia internacional de *The Seagull*, *A gaivota*, em inglês. Corte para Olívia. Seu rosto está mais próximo, o olhar longínquo, Olívia não brinda. As taças aparecem se intrometendo em frente ao rosto, mas estão desfocadas. O campo focal se concentra em Olívia, sozinha (Figura 47 e

Figura 48).

Na vida doméstica, destacamos a relação de Olívia e Serge, ao que concerne os papéis sociais – e, portanto, políticos – do homem e da mulher grávida. A atriz fica aprisionada em casa durante a gravidez de risco, e o marido trabalha o dia inteiro e não se priva da vida social: sai às 18 horas para encontrar os amigos. O conflito se instala na contraposição de vontades e possibilidades. Decerto, Olívia gostaria de poder trabalhar e sair com os amigos, mas não pode devido a sua condição. Decerto, Serge gostaria de poder trabalhar menos e ficar com Olívia em casa, realizando as tarefas, mas essa não é uma escolha plausível. Olívia sente-se só, excluía tanto da vida pública, representada pelo seu trabalho, quanto da vida social, representada pelo convívio com os amigos. As diretoras encontram nesse conflito uma brecha para explorar as sensações de Olívia de forma mais profunda.

Na cena, os dois se encontram distanciados, em planos distintos. Olívia no sofá, onde ficou o dia inteiro. Serge acaba de chegar e senta-se à mesa, conferindo algo no computador. Eles discutem sobre a performance da nova atriz que vai substituir Olívia. O que nos interessa, entretanto, nesse diálogo, é quando o conflito vontade e possibilidade se instala.

**Olívia:** Serge, é preciso que você me compreenda.

**Serge:** Eu acabei de terminar o dia, eu não posso ser... Eu tenho o meu presente e você tem o seu.

**Olívia:** Espere, pare. Meu presente não é só meu, é o seu também. Só que eu que carrego. Então é seu problema também. Faz quatro meses que eu estou aqui. Presa. Assim, nessa posição. Fazendo algo que concerne a nós dois, eu estou trabalhando por nós dois. Mas eu tenho a impressão de trabalhar sozinha. [...]

Para Serge, pouca coisa mudou, mas, para Olívia, a vida já não é a mesma – sua percepção sobre a existência foi alterada e ela espera que Serge compreenda e até mesmo sinta o que ela sente. É preciso que Serge, apesar de não passar pela mudança corporal, passe pela metamorfose subjetiva e se torne um pai. Nesse sentido, o processo cinematográfico desse documentário torna-se, de alguma forma, um espaço confessional em que Olívia e Serge podem se autorrepresentar diversas vezes. Exemplo claro é quando uma das diretoras pede a Olívia e a Serge que repitam o acontecido com diálogos menos severos. Nesse momento, a documentarista funciona como espécie de espelho aos dois. Dessa forma, surge um duplo artifício de autocrítica para os dois: em primeira instância, enquanto atores, e, em segunda, enquanto casal. Em termos de linguagem, o filme revela seus dispositivos saindo do modo observativo para o modo reflexivo.

Esse jogo, no entanto, é perigoso. Se o documentário híbrido permite maior acesso à intimidade devido à possibilidade de acessar níveis de interioridade expressos nos deslocamentos entre linguagens e entre as personas de cada personagem, também enfrenta limites calcados na ética. Até que ponto é possível alcançar níveis de intimidade de um casal sem criar problemas para os indivíduos? Que intervenções são necessárias para alcançar tais níveis? Em uma das cenas, Olívia se nega a responder à pergunta da cineasta, que se referia à infidelidade.

#### 4.1.3 b) Corpo-sexualidade: o eu e o outro

O período de gravidez é marcado por mudanças biológicas, psicológicas e sociais intensas, que influenciam diretamente os aspectos da sexualidade. Como colocamos no início da análise, o instituto materno foi criado na cultura ocidental, principalmente, a partir da narrativa de Maria e Jesus Cristo,<sup>95</sup> em que a concepção é advinda de algo divino, não sexual. Maria instaurou o mito da mãe perfeita que sacrifica sua vida em prol de algo maior, o filho. Mas onde se encontram as suas vontades? Onde se encontram os seus desejos? Onde se encontra a sua sexualidade?

Com a descoberta da gravidez, o companheiro de Olívia coloca uma questão, mesmo que de forma brincalhona, que permeia os tabus da gravidez: “A gente pode fazer amor mesmo com o bebê? Não é proibido?”



Figura 49

---

<sup>95</sup> No livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, a filósofa francesa Elisabeth Badinter conclui que: “Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É ‘adicional’” (BADINTER, 1985, p. 365).

A relação afetiva e sexual de Olívia é tensionada principalmente quando a temática do ciúme é colocada. Primeiro em relação a Serge e outras mulheres, depois em relação a Olívia e seu ex-namorado, Álvaro, em que notamos uma evidente comparação entre os tipos de afetividade que ela estabeleceu com ambos.

Olívia diz que o ciúme que sente se relaciona ao tempo roubado. No entanto, na mesma cena em que diz isso, ela se refere às questões estéticas que de algum modo influenciam o interesse sexual pelo outro. Olívia tem medo de que Serge se interesse por atrizes mais jovens – ela já não é mais uma jovem atriz. Serge ri, enquanto Olívia chora. O não dito apresenta-se de novo. A maturidade, a transformação do corpo, o envelhecimento parece ser uma questão muito mais latente e problemática para Olívia do que para Serge.

Quando os amigos de Olívia chegam para a festa que ela prepara, o passado e as memórias vêm de novo à tona. De novo uma Olívia jovem aparece em vídeos de VHS. Quem conta a história, entretanto, é a Olívia do presente – a memória é ficção: imagens do passado com uma narração do tempo de agora.

Revisitando a relação que teve com Álvaro, Olívia relembra que teve muitos amantes e se dizia tão dependente do amor dos outros que jamais poderia se apaixonar. Ela coloca uma questão cara ao amor romântico vivenciado pelas mulheres, principalmente, quando afirma que “era como se eu não existisse sem o olhar do outro”. Essa perspectiva de dependência do amor romântico se coloca efetivamente na construção social da vida afetiva das mulheres: elas só são realizadas se tiverem um parceiro, um namorado, um marido. Também podemos transpor a frase de Olívia no contexto do discurso do cinema narrativo clássico – em que a maior parte dos papéis femininos era simplesmente um objeto de *voyeurismo*, algo a ser contemplado, algo que só poderia existir diante de um outro olhar, um olhar masculino.



Figura 50



Figura 51

Em Álvaro, Olívia encontra uma paixão. Os planos que acompanham a narração da personagem são de Olívia olhando para uma paisagem que está no extracampo. Não conseguimos ver nada a não ser o céu azul. A trilha sonora composta por uma melodia rarefeita, pouco constante. Em contraposição, quando fala sobre o relacionamento com Serge, que “é feito de outra matéria”, Olívia é enquadrada muito proximamente à câmera (Figura 53), e a paisagem se torna de novo o corpo, o corpo dela que se mistura ao corpo de Serge.<sup>96</sup>

#### 4.1.4 b) Tomar para si o risco

Já afirmamos aqui que o ato de relatar a si mesmo pode ser entendido como risco na medida em que a autonarratividade incorre no reconhecimento do eu diante dos outros.

Olívia, diferentemente de Verônica, não se narra apenas para um outro fictício (no caso de Verônica, um outro eu). Narra-se para as documentaristas e, mais tarde, para os espectadores do filme. O problema ético da imagem e do discurso coloca-se, então, também fora da diegese: as implicações do que Olívia expõe em seus relatos em primeira pessoa desencadeiam atos performativos na sua própria existência enquanto Olívia, e não só como personagem de um filme. O risco de Olívia é triplo: enquanto personagem que não se estabelece de forma fixa ao questionar e colocar-se em primeira pessoa; de fixar uma imagem em um filme que pode não transparecer a realidade; das reverberações que esse registro da imagem pode criar em sua vida.<sup>97</sup>

Destacamos também que tomar para si o risco significa assumir para si uma imagem, um relato, um discurso que muitas vezes não condiz com o que os outros esperam de nós, o que gera o problema do reconhecimento. Entre a imagem que queremos projetar, a imagem que projetamos e a imagem daquilo que somos, existe um abismo, e as personagens analisadas aqui parecem incorrer na procura dos hiatos entre essas imagens.

Olívia menciona que não conhece sua *memória inconsolável*.<sup>98</sup> Logo depois, fala sobre histórias de loucura nas mulheres da família, histórias sobre as quais não sabe muito,

---

<sup>96</sup> Esse plano nos remete à cena analisada no tópico “Corpo e sexualidade”, de *Era uma verônica eu, Verônica* (FIG 25). Não há fundo senão pele.

<sup>97</sup> Dissemos que, enquanto Olívia investigava as marcas e as rugas em seu rosto, uma das diretoras pergunta se “há uma marca da infidelidade”, e Olívia responde: “Se pudéssemos evitar falar disso para não estragar minha relação com meu companheiro, eu preferiria”. A escolha por manter tal trecho no corte final do filme nos faz questionar sobre as fronteiras de acesso do documentário e sobre como um produto audiovisual pode impactar a vida daqueles que participam dele.

<sup>98</sup> Em *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, a personagem principal fala do desejo de ter uma memória inconsolável, uma memória tão sem consolo que resiste ao tempo, ao esquecimento.

pois se evita falar disso. A imagem é de Olívia olhando para o mar, um mar bem diferente daquele de Recife: um mar bravo, com ondas que fazem barulhos estrondosos. A água é motivo de dissolução e distração para Verônica, mas, quando brava, ela assusta Olívia, porque já não tem forma, porque contribui para a desordem, para a loucura.

A personagem toma o risco para si quando admite pensar sobre a tristeza, e mais, falar sobre ela. Olívia tem medo da loucura e tem medo de perder-se nela diante de um novo contexto. A solidão habita em Olívia. Uma criança poderia ser a solução desse problema... mas Olívia não quer. A gravidez a confronta, coloca em cheque suas certezas. Olívia toma para si o risco.

Narrativamente, tal ato é concretizado na saída que ela está sozinha, enquanto Serge está em uma viagem a trabalho. Nessa cena, Olívia se reconecta com o mundo exterior. Depois de meses enclausurada, em sua solitude, quando sai de casa, até uma árvore do lado de fora é motivo para uma contemplação mais duradoura. O tempo é bom, e as pessoas se divertem no parque. Olívia pensa sobre a história de sua vida, colocando mais uma vez a narratividade, a representação e a realidade em cheque. Dar sentido à vida é fazer dela uma história, uma narrativa? A história de Olívia é mesmo essa? Serge é o homem da sua vida?

**Olívia:** Os fantasmas, o romantismo, me levam, um pouco longe demais da realidade.

Imbricada entre os casais que viveu com Serge, Olívia hesita em tomar o próprio papel, em viver sobre a própria pele, mas aceita o desafio, toma o risco. Afinal, ela gosta que a vida seja assim: “depressa, intensa, sem regras, sem hábito”. Ela gosta de “ser atravessada pelos eventos quase de maneira violenta”, Olívia quer ser afetada, seja pelo gosto da mexerica ou pelos amigos. É depois dessa reflexão que ela decide reunir os amigos, contar a todos sobre quem é essa nova Olívia.

*Olmo e a gaivota* transita entre as linguagens possíveis do documentário: ora o espectador está imerso nos pensamentos de Olívia e enxerga o mundo a partir de sua perspectiva, ora está sob a perspectiva da câmera fluida e onisciente que observa e retrata tudo; mas, quando menos espera, o espectador se reporta para o ponto de vista das diretoras, que enquadram, intervêm e questionam as ações. É um documentário que aborda diferentes aspectos a fim de retratar um processo complexo como a gravidez. Desmistifica a maternidade como algo divino, essencial, delicado e aponta abordagens distintas: os

hormônios, as metamorfoses, as relações, as dificuldades da vida prática e os problemas das subjetividades. A maternidade é representada como construção.

Nesse sentido, os afetos podem ser considerados sobre uma análise poética da imagem, tendo em vista a impossibilidade de sua representação. É por meio dos fragmentos de planos, cenas, falas em *off* que o espectador é continuamente transportado para o lugar da fruição, do devir, do processo para além da história contada.

O problema da representação é colocado em pelo menos três níveis: um documentário, que ficciona; atores, que se autorrepresentam; os papéis sociais necessários para a convivência. Olívia se olha no espelho e aponta uma ruga: “Esta é a tristeza de Marian, que encenei noite após noite durante três anos”. As marcas dos personagens que interpretou não marcaram só sua mente, mas também seu corpo. As transformações advindas das experiências de Olívia são materializadas em sua pele, cabelos, feições e podem ser notadas nos diversos planos que enquadram a barriga da atriz e o movimento de suas mãos ao passearem pelo próprio corpo.

*Olmo e a gaivota* consegue atingir não só a intimidade, mas a interioridade. Ao abordar, pela via da linguagem híbrida, o devir desses personagens que se revelam, se reconstroem, se desconstroem ao longo da narrativa, o filme se desvencilha dos conceitos rígidos antes propostos para a linguagem do cinema documentário e alcança as subjetividades presentes em cada personagem. O drama cotidiano vira mote principal para um filme que traz em si questões sobre vida, morte, amor, realidade e ficção.

#### c) Bia

Optamos por deixar a análise do filme *Mate-me, por favor* para finalizar este capítulo. Não somente porque a protagonista se distancia em termos de vivência das outras duas, mas também pela linguagem empregada, que destoa do naturalismo presente nas outras duas produções. Não obstante, *Mate-me, por favor* está repleto de *acinemas*, podendo ser visto como um filme sobre intimidade e, ainda, sobre crise.

A princípio, podemos acreditar que a história é sobre um *serial killer* que mata garotas jovens em um terreno baldio da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Essa, no entanto, é apenas a narrativa de fundo. Durante a maior parte do filme, estamos imersos na vida da adolescente que protagoniza a trama, Beatriz.

Anita da Rocha da Silveira optou por um caminho distinto, em termos estilísticos, daqueles que Marcelo Gomes e Petra Costa adotaram. Entretanto, *Mate-me por favor* não deixa de questionar a experiência feminina. A distinção entre as linguagens empregadas nos

filmes analisados pode destoar enquanto princípio de um gênero próprio em que coubesse a temática feminista. O que fica claro é que a estética e o discurso feminista – isto é, a subversão da linguagem – não seguem um padrão genérico; podem, muito bem, transitar entre os gêneros, subvertê-los, misturá-los.

*Era uma vez eu, Verônica* se apoia em um cinema naturalista, pelo modo como os atores são colocados em cena, a maquiagem, os figurinos, os cenários etc.; *Olmo e a gaivota* aposta na linguagem híbrida, em que realidade e ficção se complementam para gerar sensações. *Mate-me, por favor* flerta com o horror e o realismo para criar uma narrativa hiper-realista, isto é, as imagens já não encontram referencial em um objeto específico, elas se bastam em si mesmas, já não procuram *outro* a quem devem representar. Espécie de simulação, elas se tornam opacas.

Passamos, então, por Verônica, que mergulha no simbolismo do mar, do sexo, da morte e da música para encontrar a si mesma; depois por Olívia, que flerta com a ficção, com a arte para pensar os limites da realidade e da representação; agora nos deparamos com Bia, que estabelece nos pontos cegos, nas imagens opacas, desvios da narrativa que aparentemente nos contaria uma história de terror clássica.

#### 4.1.1 c) Corpo-intimidade: o eu e a casa – eu não moro, eu transito

A diferença de idade evidencia a distinção entre as relações de Verônica, Olívia e Bia com o espaço da casa. Enquanto Verônica vê o lar como espaço do conforto, pois ali está protegida das incongruências do trabalho e do amor, Olívia, mais madura, enxerga-o como prisão, e Bia não parece nutrir nenhum tipo de afeto. Aliás, Bia, dentre as nossas personagens, é a que menos sente e a que mais procura ser afetada – talvez, também, a que mais se coloque em risco.

Construída apenas com personagens adolescentes, o espaço mais explorado em *Mate-me, por favor* é a rua. A relação entre corpo e intimidade de Bia é construída não só em sua casa, mas na escola, no metrô, na parada de ônibus, no terreno baldio onde confessa segredos às amigas.

A casa é mais um lugar dentre tantos. Nas primeiras cenas em que Bia aparece, os cenários entram na seguinte ordem: primeiro, a rua da Barra da Tijuca (Figura 54 e Figura 55); depois, o terreno com grama onde as amigas se encontram (Figura 56); mais tarde, a quadra de handebol da escola (Figura 57); após a aula, o terreno baldio (Figura 58); voltando

para casa, pelo viaduto da Barra da Tijuca (Figura 59)<sup>99</sup> e só então vemos Bia e o namorado logo após uma transa no quarto da garota.



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56

---

<sup>99</sup> O plano *over the shoulder* (Figura 54 e Figura 59) vai se repetir ao longo da narrativa. É um plano que vimos muito em *Era uma vez eu, Verônica*. Uma metáfora para contemplação do horizonte, das possibilidades, do traçar caminhos.



Figura 57



Figura 58

A câmera aqui, diferente também daquelas de Olívia e Verônica, é bem mais estática – está menos preocupada em mostrar os detalhes por meio de *closes* e movimentos de *handcam*, e mais interessada em se apropriar do tempo e da contemplação como subterfúgios para a criação do sentido. Dessa forma, os pormenores, as sutilezas, são evidenciadas não pela proximidade com a câmera (câmera-corpo), mas pela própria montagem, que dá sentido ou não à trama, já que não estamos falando mais em representação. A montagem evidencia a sequência absurda dos planos que nos lembra a imagem-tempo de Deleuze.

O corpo de Bia não é paisagem nem é casa, o corpo de Bia é limite a ser transposto. Isso acontece porque a personagem não mora nem habita, mas transita. Bia é transeunte, destemida. A casa não é espaço especial ou reconfortante, é o já conhecido, por isso monótono, tedioso.

O quarto da personagem é repleto de fotografias e de elementos que são, no senso comum, relacionados ao feminino, como urso de pelúcia, bonequinhas de plástico, colcha cor-de-rosa. Alguns elementos de cena, entretanto, destoam dessa perspectiva “cor-de-rosa”: um boneco monstruoso em cima da prateleira, uma mão esquelética desenhada está grudada na parede e, em cima da cômoda, repousa uma cabeça também de um esqueleto.



Figura 59

Sobre o mundo da casa de Bia pouco se sabe. Além do quarto, a sala de estar é mostrada sempre na perspectiva de quem está de frente para o sofá. Sentam-se Bia e João.

Os dois aparecem sempre com feições entediadas e comendo refeições que se baseiam em pizza e miojo.



Figura 60



Figura 61

O sofá é a mesa de jantar. Não existe pai ou mãe. Só Bia e João, o irmão DJ introspectivo. A câmera estática reforça ainda mais o aspecto tedioso.

A casa de Bia é tanto um outro lugar que não o dela que, diferentemente de Verônica, que não permite que o ficante vá a sua casa por medo de criar muita intimidade, ou de Olívia, que convida os amigos para uma festa com intuito de reforçar os laços, Bia convida o namorado, mas só porque quer transar mais e mais; ou chama a amiga, mas não porque estar em casa com ela é algo especial: simplesmente para estar em algum lugar com ela. Isso fica evidente quando Fernanda, amiga de Bia, aparece em cenas na casa da protagonista em que Bia ou está em outro cômodo ou está fora de casa. Bia não se importa, aparentemente, com nada.

#### *Os acinemas no quarto e algumas referências*

Logo depois de beijar uma menina prestes a morrer, Bia chega em casa. O plano estático mostra o irmão hipnotizado em frente à tela do computador. Ele fala com ela, mas ela não parece dar muita atenção. O reflexo da tela clareia o rosto de João, a trilha sonora macabra dá um tom de mistério. Em seguida, a montagem corta para o quarto de Bia, mais especificamente a cama, onde seu rosto aparece deitado, com a boca suja de sangue.



Figura 62

No lado esquerdo do quadro, a colcha estampada de flores cor-de-rosa, o rosto de Bia iluminado. O lado direito da face da protagonista está sombreado, seguido pela parte cinza da colcha. No meio do quadro, o olhar de Bia e o sangue jorrando na boca. O sangue é o que divide a morte a vida?

Em seguida, vemos um plano-sequência *non-sense*. Seria um sonho, um comentário da cineasta ou um devaneio de Bia? Não há como saber. Mas, com certeza, uma crítica à representação, um apontamento à própria insubsistência da linguagem. Bia toca na lente da câmera, enfatizando os limites da representação. As imagens que sempre precisaram de um referencial agora teimam em falar por si só.



Figura 63



Figura 64

Entretanto, nós também teimamos em nos remeter ao já dito, ao passado, dessa forma, como trabalhamos de forma genealógica tanto do feminismo quanto do cinema, não podemos deixar de lembrar, novamente, do filme *Persona* (1966), de Bergman.



Figura 65



Figura 66

Assim como Bia, o menino que aparece na cena inicial de *Persona* também toca a lente. Porém, em vez de escorrer sangue, o que enxerga é uma espécie de contraplano, a imagem olha para o menino. Onde está o referencial? Quem é imagem? Quem é representação? Quem é pessoa?

*Persona* também nos traz muito sobre a ideia do feminino enquanto busca de um outro que não é o *Mesmo*. O que queremos dizer é que colocar em cheque o sistema representacional e apontar para os pontos cegos é questionar o referencial como sendo sempre único ou um.<sup>100</sup>

#### *As pequenas margaridas*<sup>101</sup>

Na análise de *Era uma vez eu, Verônica*, afirmamos que o espaço do quarto e do banheiro<sup>102</sup> se configurariam como espaço da intimidade. Para Bia, entretanto, a casa não

---

<sup>100</sup> Em *Mate-me, por favor*, esse aspecto fica claro no tom narrativo da trama. Bia é aficionada pelas outras mulheres mortas, tipo de obsessão misturada com empatia. Bia pesquisa sobre a vida das mortas, vê suas fotos nas redes sociais, vai ao enterro de uma delas, toca na boca do defunto, beija uma garota prestes a morrer e até prova o sangue de outra. Em *Persona*, as duas personagens femininas, Elizabeth e Alma, estão constantemente refletindo sobre o papel de cada uma delas: a doente mental e a enfermeira, a atriz e a amiga, a mãe e a mulher que abortou. Chegam a se identificar tanto, mesmo nas diferenças, que acabam por se tornar a mesma pessoa, no plano clássico do filme onde as imagens de seus rostos são sobrepostas.

<sup>101</sup> Referência ao título do filme *Daisies* (1966), de Věra Chytilová. O filme conta a história de duas jovens que passam grande parte da narrativa no quarto e, quando saem dele, fazem-no para explorar o mundo de forma travessa, curiosa e irônica. Chytilová utiliza a estética ligada ao feminino, como borboletas e flores, para falar sobre sexualidade, afetividade, violência e corpo. “*Daisies* era um jogo de moralidade mostrando como o mal não se manifesta necessariamente em uma orgia ou destruição causada pela guerra, que suas raízes podem estar escondidas nas brincadeiras maliciosas da vida cotidiana. Escolhi como minhas heroínas duas moças, porque é nesta idade que a pessoa mais quer se satisfazer e, se deixada a si própria, sua necessidade de criar pode facilmente se transformar em seu oposto”. CHYTILOVÁ, Věra. [Carta] 1975, Tchecoslováquia [para] HUSÁK, Presidente.

<sup>102</sup> O banheiro da casa de Bia não aparece, mas o da escola aparece tanto nos discursos das garotas quanto nas imagens. Ele é também o lugar do obsceno, assim como em *Era uma vez eu, Verônica*, é o lugar do sexo, como vamos retratá-lo no tópico sobre sexualidade.

ganha caráter especial ou diferenciado de outros espaços, mas ainda assim pode ser entendido como o lugar das questões íntimas.

Nesse ponto, nos interessa o quarto de Bia. Um novo elemento é mostrado na cena em que ela está com a amiga no quarto: é um papel com a citação “Como compreender teu rosto se ele não tem rosto. Ele parece dizer tu me verás pelas costas, a minha face não será vista.”<sup>103</sup> É um recorte de um trecho bíblico. O quarto de Bia composto de elementos referentes a discursos distintos: o esqueleto; a morte; o romantismo da colcha floral; o trecho da Bíblia que remete ao incodificável, ao que é sem rosto, ou invisível: Deus, a morte, a mulher.

No quarto, ela sonha com os assassinatos, ela devaneia sobre a morte, ela repara no corpo da amiga. Quando olha para Mari, a câmera-subjetiva passa pelo corpo da garota, enfatizando as curvas até chegar ao sutiã.

**Mari:** O que foi? Tô gorda né?

**Bia:** Tá nada.

**Mari:** Eu sei que tô.

Pela expressão de Bia, pode-se perceber um olhar apaixonado para a amiga. Restamos saber se é um olhar de identificação, desejo para tomar aquele corpo para si<sup>104</sup> ou desejo sexual que buscar sentir prazer a partir daquele corpo, mas ainda mantendo a diferença.

#### 4.1.2 c) Corpo-política: o eu e o meio

Em *Mate-me, por favor*, percebemos uma câmera que segue a protagonista. Bia é uma transeunte. Nos espaços, ao que parece, ela parece forçar os limites entre o meio e o corpo, buscando se integrar ao meio, ao mesmo tempo em que marca sua diferença.

Enquanto em *Era uma vez eu, Verônica* a protagonista encontra no mar a distração e dissolução da crise existencial e em *Olmo e a Gaivota* Olívia busca respostas para a angústia do processo de gravidez na investigação intercessecional entre o estado físico e o psicológico, Bia tensiona demasiadamente a crise porque só por meio dela seria capaz de

---

<sup>103</sup> “E disse mais: Não poderás ver a minha face, porquanto homem nenhum verá a minha face, e viverá” (Êxodo 33, versículo 20). “E, havendo eu tirado a minha mão, me verás pelas costas; mas a minha face não se verá” (Êxodo 33, versículo 20).

<sup>104</sup> Bia é a personagem que menos se preocupa com a aparência durante a narrativa. Enquanto suas amigas estão sempre se olhando no espelho, arrumando-se ou preocupadas em estarem acima do peso, a protagonista não demonstra qualquer preocupação notável com a aparência.

atingir os limites da sexualidade e do desejo. Esse tensionamento é feito pela ocupação dos espaços e da influência do corpo de Bia nesses espaços: o terreno baldio, a igreja e a escola.

O terreno baldio é o vazio de sentido. Naquele espaço, ninguém entende o que acontece. Um lugar cercado de civilização (grandes prédios da Barra da Tijuca) e que simultaneamente é cenário para crimes de assassinato. A curiosidade de Bia aflora. Aquele espaço da Barra da Tijuca é um vão livre para os sentidos, bem como para a cabeça de Bia e das amigas adolescentes.

A crise das personagens adultas, Verônica e Olívia, é calcada principalmente na moral sustentada pelos imaginários do amor romântico e da maternidade. Bia não tem crise, parece querer uma, assim como também parece se deparar com um vazio moral – uma ética ainda a ser construída. O vazio moral de Bia nos leva para uma estética do excesso, em que o inóspito, o comum, torna-se extraordinário, porque, de fato, ele o é<sup>105</sup> – basta ser representado de outra forma que não a *mesma*.

Ao circundar o terreno baldio, Bia e as amigas se deparam com um pombo morto. Essa é a premissa do comum como extraordinário: a morte. A morte é o banal e o horroroso. O silêncio se instaura na cena, nenhum comentário, o corte segue para sequência na igreja.

Observa-se a diferença entre o plano geral (Figura 67) e o plano detalhe (Figura 68). Um vazio que é seguido do sangue.



Figura 67



Figura 68

---

<sup>105</sup> É interessante observar as distinções tanto de construção narrativa quanto de linguagem nos filmes analisados. A busca de um certo naturalismo em *Era uma vez eu, Verônica* nos aproxima da poética do comum e do ordinário e a estética do longa se aproxima menos de um excesso do que do detalhe – com isso, a câmera não exalta ou interpela os momentos da vida de Verônica, ela os registra com um foco especial; em *Olmo e a gaiivota*, já se nota uma câmera excessiva, uma câmera-pele, que quer entrar mesmo dentro da personagem, a discussão entre realidade e ficção e os limites do documentário tornam vários aspectos melodramáticos. A ironia de Olívia, a proximidade com que ela enxerga o corpo já não se desvelam em uma linguagem realista e menos ainda naturalista. Em *Mate-me, por favor*, o excesso parte da fantasia – dos estados de afeto da personagem principal, Bia, que são representados por meio de cenas e planos grotescos. Todos os longas, entretanto, apesar das linguagens distintas, abordam o cotidiano, a sexualidade, a moral.

A cena seguinte no terreno baldio é também marcada por silêncios. Enquanto as amigas de Bia se afastam para pedir ajuda após verem uma menina deitada e ensanguentada, Bia prefere ficar no local. Observa o seu rosto, toca seus cabelos, beija-a na boca.



Figura 69



Figura 70

Bia toca o abjeto<sup>106</sup> quando se aproxima do corpo entendido como fronteira da vida e da morte; e, mais ainda, como território de desejos engendrados pela heteronormatividade. O excesso do marginal é assim exposto: não basta querer beijar uma menina – é preciso beijar uma semimorta, um quase cadáver.<sup>107</sup> O beijo de Bia na menina semimorta desestabiliza uma narrativa clássica dos contos de fada, o príncipe encantado que guarda no beijo de amor o sopro de vida, o corpo da mulher enquanto receptáculo que só tem a vida a partir do beijo masculino.<sup>108</sup> Em *Mate-me, por favor*, o beijo da morte é um beijo lésbico, encoberto pelo fascínio da multiplicidade libidinal adolescente.

Dessa forma, o corpo de Bia se instaura como um corpo-política, porque ele toca o limiar do marginal ao querer se aproximar da morte e do semelhante (outra mulher), mas sempre entendendo sua diferença. Durante a cena (Figura 69), junto ao corpo da menina, ela diz: “Qual é o seu nome? Não dorme, fica aqui comigo”. O lábio ensanguentado de Bia contrasta com a paisagem do vazio. Ela olha para o nada. Tudo parece sem sentido, no entanto ele já não tem tanta importância.

---

<sup>106</sup> “Esses humores, esta impureza, essa merda, são o que a vida apenas suporta e com esforço. Encontro-me nos limites de minha condição de vivente. Desses limites se desprende meu corpo como vivente. Esses detritos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada me reste, e meu corpo caia inteiro para além do limite, – cadáver. Se o lixo significa que o outro lado da fronteira, onde eu não sou e eu posso ser, o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é um limite que invadiu tudo. Já não sou eu (moi) que expele, ‘eu’ é expulso” (KRISTEVA, 2006, p. 10 – tradução nossa).

<sup>107</sup> *Mate-me, por favor* aborda de forma inversa o fetichismo recorrente nos filmes onde o lesbianismo é retratado, sempre a partir de uma trama vampiresca: o pressuposto de um olhar masculino – porque, afinal, o desejo das mulheres entre si nunca poderia ser aquele sexual, mas somente uma espécie de espetáculo para o voyeurismo masculinista. O arquétipo do vampiro como aquele que suga e tem o sangue vivo deixando o outro corpo morto funciona sob uma lógica binária. O desejo de uma mulher por outra não é o da diferença, mas o da identificação. Em *Mate-me, por favor*, no entanto, a metáfora vampiresca não cabe. O desejo de Bia é mesmo o sexual – ela se marca a partir da diferença e não hesita em beijar uma semimorta; dela, Bia não quer tirar a vida, ela quer compartilhar algo.

<sup>108</sup> Vide Bela Adormecida e Branca de Neve.

### *Imagens do não lugar: por onde Bia transita*

Quando falamos de corpos, estamos necessariamente falando de espaços. Verônica quer se integrar ao espaço. Olívia entende o corpo como um espaço. Bia se coloca em um não lugar, pois está quase sempre transitando entre os espaços.

O não lugar<sup>109</sup> de Bia, entretanto, pode ser lido menos como um espaço físico<sup>110</sup> do que como uma posição da personagem no mundo: ela está em lugar nenhum, em transição, afinal, é uma adolescente. Podemos pensar o não lugar de Bia como mulher, mas também podemos pensar o não lugar de Bia nas imagens que retratam um espaço não identificável (lugares do inconsciente, do fluxo de pensamentos, do fantástico etc.), o não lugar material (as imagens virtuais, o Facebook da menina morta, as mensagens).

No terreno baldio, o corpo de Bia se torna político e reconfigura o não lugar, positivando um espaço que, para ela (do gênero feminino), seria um espaço negativo, afinal, meninas não devem andar sozinhas a pé pela rua.

**Pedro (namorado de Bia):** Bia, tem um monte de gente morrendo por aí. Garotas só um pouquinho mais velhas que você. Vocês não podem ficar por aí andando sozinhas, sem um homem. Promete que agora só volta para a casa de ônibus? Que horror você ter visto aquilo. Você ficou com medo? Deve ter sido horrível... a Michele disse que você tava com ela...

**Bia:** Eu toquei nela, eu fiz respiração boca a boca.

**Pedro:** Tadinha.

No discurso de Pedro, fica subentendido que a responsabilidade do estupro e da morte recai sob as meninas que andam desacompanhadas de um homem. Na cena subsequente, a pastora faz uma analogia com a mesma frase, mas dessa vez incitando Deus, a figura masculina mais poderosa:

---

<sup>109</sup> “[...] eu filmei a personagem de todas as maneiras possíveis, até porque ela era a protagonista. Justamente, o tipo de plano que mais tem são planos frontais. Mas era também que os planos teriam que dar essa impressão, tanto da Bia quanto das outras amigas de estarem inseridas na Barra da Tijuca, nesse universo um pouco mais distópico, é um pouco o não-lugar sabe? O filme é basicamente seguindo ela, acho que todos os enquadramentos foram pensados tentando cumprir essa missão.” (Anita Rocha da Silveira, diretora de *Mate-me*, por favor – em entrevista concedida à autora).

<sup>110</sup> Em *Não lugares, introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Marc Augé caracteriza os não lugares como espaços de passagem: a rodovia, a estrada, o avião. No texto, o autor coloca em oposição a multidão que esses espaços abrigam e a solidão que deles emerge – apesar de milhares de indivíduos, a falta de um referencial causaria a solidão. “Os não lugares têm a beleza do que poderá vir a ser. Do que ainda não é. Do que, um dia, talvez, terá lugar” (AUGÉ, 2003, p. 135); “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73).

**Pastora:** Quem zomba de um profeta, zomba daquele que enviou o profeta, zomba de Deus, com Deus não se brinca, os jovens que morrem são aqueles que desacreditam da palavra do senhor, as ursas virão para estes.

O risco parte da desobediência e da solidão, uma solidão específica, aquela que exclui o ser masculino, o ser poderoso, o ser forte.

Entretanto, o não lugar de Bia se configura para além dos caminhos traçados pela personagem. O não lugar de Bia são os espaços não narrativos, sem referencial, são os fluxos poéticos da imagem: espaço fora dos movimentos narrativos, pontos cegos, potências múltiplas de significado. Destaque para as cenas: a tela de onde jorra sangue. O caminho até o caixão da menina morta é iluminado e sonorizado pela batida de um *funk*. Os pesadelos. O trecho da rua que, devido à falta de iluminação, só aparece o aberto da escuridão.

É como se só um homem ou o próprio Deus pudesse identificar o espaço ao qual ela deveria pertencer. Mas Bia insiste em um não lugar, opta pela solidão, pelo medo, pelo escuro, pelo aberto, pelo indeterminado, pelo imprevisto.

#### 4.1.3 c) Corpo-sexualidade: o eu e o outro

A narrativa se inicia com um possível assassinato seguido de estupro. É uma cena solta no início do filme, como um prólogo que anuncia o pano de fundo do filme. O sexo aparece já dessa forma, como violência.

Aspectos que envolvem sexualidade e violência vão surgir de novo na conversa de Michele com as amigas (Figura 54), quando relata um sonho, ou melhor, um pesadelo: um estupro em uma festa. No tom de voz de Michele, entretanto, percebe-se uma mistura entre tensão e horror – o limiar dos sentimentos e dos quereres se imbricam. No começo do sonho, Michele se sente atraída pelo rapaz (que não tem rosto nem nome), depois, percebendo-se coagida, tenta gritar, mas tem a boca tampada. Nenhuma cena do sonho é retratada. A câmera se fixa na reação das amigas, que perguntam: “E depois?”, “Doeu?”. Michele diz que não doeu, mas que sangrou muito. Assim, *Mate-me, por favor* intersecciona pulsões humanas relacionadas à curiosidade, ao horror, à sexualidade e à violência.

A primeira transa de Bia ocorre logo em seguida ao relato da amiga. O irmão da protagonista, João, está sentado no sofá, enquanto se ouvem gemidos nada naturalistas. Enquadra-se Bia em um plano perpendicular, ela se encontra ofegante com os cabelos emaranhados (Figura 71). O corte para a cena seguinte mostra um beijo entre um casal (Figura 72).



Figura 71



Figura 72

Assim, vê-se uma narrativa que abusa dos recursos metalinguísticos para criar certas paródias. No mundo exagerado de Bia, podemos pensar sobre representação no nível do cinema, dos sonhos, dos imaginários sobre amor e sexualidade. Quando abordamos, nos capítulos anteriores, o amor romântico e as representações normativas da sexualidade, o que estávamos tentando destrinchar são esses momentos em que o sentimento é muitas vezes pautado por imagens repetidas que estão aquém de nós. Os gemidos pouco naturalistas de Bia lembram as atuações de filmes pornô, em que toda uma performance é cobrada das mulheres para que se apresentem como *sexies*. O beijo do casal de novela é outra apresentação do instante que sintetiza o amor – um sentimento tão complexo.

Bia aparece como uma curiosa. Ela observa um casal de jovens se beijando intensamente na escola. A priori, fica a dúvida sobre o interesse da protagonista: ela é *voyeur* do ato em si ou de algum dos jovens especificamente? A resposta vem na cena seguinte, quando Bia beija seu namorado, Pedro, no banheiro. Quanto mais Pedro fala sobre assassinato e desobediência a Deus, mais Bia parece interessada em beijar.

O *outro*, em *Mate-me, por favor*, não se configura como um *outro* visível. Ele não é o namorado de Bia ou o irmão, mas uma espécie de assombração – um ser sem rosto que transita entre as figuras de Deus e do estuprador, ou ainda da loira do banheiro, mas que é ainda um. Algo que Bia almeja tocar, mas não sabe como. Em contrapartida, Bia se identifica com as meninas mortas: quer tocá-las, quer senti-las, quer vê-las, quer se parecer com elas.

Bia se identifica com várias delas, porque as garotas têm corpo, semblante, nome. Nesse sentido, existe uma inversão feita sobre o aspecto do *outro* que poderíamos correlacionar com o mito do eterno feminino<sup>111</sup> (BEAUVOIR, 2016). Se a feminilidade, na

---

<sup>111</sup> “Há diversas espécies de mitos. Este, sublimando um aspecto imutável da condição humana que é o “seccionamento” da humanidade em duas categorias de indivíduos, é um mito estático; projeta em um céu platônico uma realidade apreendida na experiência ou conceitualizada a partir da experiência. Ao fato, ao valor, à significação, à noção, à lei empírica, ele substitui uma ideia transcendente, não temporal, imutável, necessária. Essa ideia escapa a qualquer contestação porquanto se situa além do dado; é dotada de uma

perspectiva ocidental, é muitas vezes encarada como insubstancial, irracional, ilógica, mítica, absurda, histórica, noturna, sombria, desordenada e imanente, o misterioso, sem rosto, é aquilo que não pode ser tocado, sentido, afetado – já não é mais a mulher. Bia já não é o *outro*.

As questões sobre a masculinidade e a feminilidade vão adentrar mais ainda a narrativa à medida em que Bia tensiona os limites dos afetos,<sup>112</sup> isto é, à medida em que ela entender o erotismo, a sexualidade vinculada à agressividade – porque pretende tomar o lugar do *outro*, pretende ser o agente da situação, mas não o pode, afinal, ela é de carne, osso e tem um rosto identificável. Ao beijar o namorado em uma festa, tem como pretensão sufocá-lo, ação que parece impulsiva e curiosa. Talvez Bia se questione: será que esse ato aumenta o tesão? A masculinidade tóxica<sup>113</sup> não reverbera somente contra as mulheres, mas torna incapazes os homens.



Figura 73



Figura 74

---

verdade absoluta. Assim, à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas. Declara-se que as mulheres não são femininas e não que a Feminilidade é uma entidade. Os desmentidos da experiência nada podem contra o mito. Entretanto, de certa maneira, este tem sua fonte nela. Assim é exato que a mulher é outra e essa alteridade é concretamente sentida no desejo, no amplexo, no amor; mas a relação real é de reciprocidade; como tal, ela engendra dramas autênticos: através do erotismo, do amor, da amizade e suas alternativas de decepção, ódio, rivalidade, ela é luta de consciências que se consideram essenciais, é reconhecimento de liberdades que se confirmam mutuamente, é a passagem indefinida da inimizade à cumplicidade” (BEAUVOIR, 2016:329)

<sup>112</sup> Quando dissemos, no capítulo anterior, sobre a impossibilidade de representação dos afetos, nos remetemos não somente a Deleuze (DELEUZE, 1978), mas também a Nietzsche (NIETZSCHE, 2009) e sua crítica à moral.

<sup>113</sup> Masculinidade tóxica é um termo usado nas discussões feministas que vêm adentrando na academia para nomear performances agressivas e violentas que definiriam um homem como um homem.



Figura 75



Figura 76



Figura 77

Na sequência de planos da cena da festa de 15 anos, os tons das luzes variam entre o roxo e o azul: cores que simbolizam o luto e a morte. É interessante observar que os planos em que Bia aparece são, em grande parte, tonalizados por um azul, enquanto os planos que o namorado Pedro e o irmão João aparecem são tonalizados por roxo.

O corte da cena sufocando o namorado para o plano de João insistindo em uma menina que já havia lhe dito que não reafirma outro aspecto dessa masculinidade tóxica que, não compreendendo a vontade da mulher como uma vontade legítima, não consegue entender um *não* para uma paquera. O amor romântico é mostrado como um sufocamento.

A mudança da trilha sonora enfatiza a ruptura da cena de violência para uma cena de “amor”, ao mostrar João dedicando uma música à sua amada. Quando Bia e Pedro se olham na festa, toca *Take me in your arms*, de Lil Suzy, com o eu lírico feminino que diz: “Leve-me, leve-me em seus braços e não me solte”; depois do ato violento de Bia, escuta-se *Crimson and Clover*, de Joan Jett and the Blackhearts, dessa vez, o interlocutor é o feminino: “Ah, eu mal a conheço, mas eu acho que eu poderia amá-la. Carmesim e trevo”. A sequência

finaliza com o plano de Bia olhando para o nada (Figura 77), envolvida por pequenas luzes, o tom azul predomina.

#### 4.1.4 c) Tomar para si o risco

As reflexões de Verônica e Olívia aparecem, em grande parte das vezes, mais no discurso verbal do que nas imagens. Para Bia, o que acontece é o inverso. Bia não descreve o que está sentindo ou pensando. Temos acesso à subjetividade da personagem somente por meio das imagens. Em nenhum momento, ao contrário das outras duas protagonistas, Bia utiliza a primeira pessoa para falar de si – mas ela sonha, devaneia, cria: é dessa forma que conseguimos adentrar sua mente.

O “relatar a si mesmo” (BUTLER, 2015) acontece também em *Mate-me, por favor*, só que não de forma narrativa,<sup>114</sup> mas nem por isso é menos estética ou afetiva.

Na linguagem que articula a oposição a um começo não narrável reside o medo de que a ausência de narrativa represente uma ameaça à vida e um risco, se não a certeza, de certo tipo de morte, a morte de um sujeito que não pode e nunca poderá reaver de todo as condições de seu próprio surgimento. Mas essa morte, se fato o for, é apenas a morte de certo tipo de sujeito, um sujeito que, para começar, nunca foi possível; a morte de uma fantasia do domínio impossível, e por isso uma perda daquilo que nunca se teve. Em outras palavras, uma aflição necessária (BUTLER, 2015: localização 1160 Kindle).

Tomar o risco de reconhecer-se como sujeito interpelado por outros níveis da linguagem, que não estão aprisionados na representação ou no discurso narrativo, significa descobrir-se como um sujeito não unívoco – sujeito fragmentado, disperso, construído – sujeito, então, feminino,<sup>115</sup> já que o masculino, na cultura ocidental, como mencionado no capítulo anterior, é marcado por unicidade, linearidade, lógica e racionalidade.

Questionam-se, então, se os vazios narrativos em *Mate-me, por favor* se afirmariam como os pontos cegos da linguagem, certos desvios e, por isso, um risco para a linguagem. Segundo alguns críticos, esse vazio prejudica o filme, pois seria também não apenas um

---

<sup>114</sup> Ninguém pode viver em um mundo radicalmente não narrável ou sobreviver a uma vida radicalmente não narrável. Mas ainda é necessário lembrar que o que é considerado “articulação” e “expressão” do material psíquico excede a narração, e que as articulações de todos os tipos têm limites necessários, dados os efeitos estruturadores do que persiste em ser inarticulável (BUTLER, 2015, ebook - localização 1.170).

<sup>115</sup> Aqui lembramos o título do livro de Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en pas un*.

vazio narrativo, mas um vazio linguístico, ou seja, da própria instância do significado.<sup>116</sup> Coloca-se, então, binarismo da forma e do conteúdo, já conhecido para a filosofia feminista, como articulamos no capítulo anterior: mente (conteúdo) e corpo (forma). O vazio ou o silêncio não é vazio ou silêncio sem referencial – precisa ser assim constituído a partir de uma perspectiva e é dessa forma que o feminino foi classificado como adereço, frivolidade, forma sem conteúdo, corpo, maneirismo, afetação.

As cenas não narrativas de *Mate-me, por favor* transbordam por certos aspectos da juventude e da adolescência que são períodos de transição. Olívia, de *Olmo e a gaivota*, afirmava:

Quando eu era mais jovem eu tinha essa sensação de ser possuída por um animal muito agitado que não encontrava o seu lugar, [...] tempo todo buscando alguma coisa onde eu pudesse colocar toda essa energia.

Animalidade que é muitas vezes vista como rebeldia, porque, afinal, o é; o questionamento excessivo, a destituição do senso de perigo são premissas da juventude. As perguntas de Olívia e Verônica são bem diferentes das perguntas de Bia. Talvez seja esse o motivo por que a linguagem mais apropriada para Bia expressar a sensação não seja o relato narrativo em primeira pessoa, mas cenas ou planos soltos, curiosos, coloridos, exagerados.

#### *Primeiro risco: da materialidade do corpo à não substancialidade da morte*

O tema da morte vai permear toda a narrativa, mas a morte não é quase nunca uma realidade para os jovens, pelo menos, não uma realidade orgânica. Se os velhos carregam em si o sentido da impermanência e se aproximam da noção de perda, enquanto corpos, os jovens se interessam pela morte como o desconhecido. O poema que Bia lê com a amiga, enquanto esperam as outras colegas fazerem compras, retrata esse aspecto paradoxal da morte: o sentir absurdo *versus* o consumo do corpo.

---

<sup>116</sup> Nas críticas de cinema, *Mate-me, por favor* foi lido em grande parte das vezes como vazio. “Sobra estilo. Só. O resto é silêncio”, afirmou Rodrigo Fonseca no site *Omelete*. “Esvaziado de um conceito mais significativo, o que resta é a forma. Exercitá-la. E a forma sem conceito é necessariamente artificialidade”, analisou Pedro Henrique Ferreira na revista *Cinética*. Já a diretora, em entrevista concedida para esta pesquisa, quando questionada sobre a representação de certas cenas, afirmou que queria causar mais uma sensação, queria significar por meio das imagens os pensamentos e sentimentos de Bia. Iremos fazer uma análise dessas interpretações, no próximo capítulo.

Eu, filho do carbono e do amoníaco,  
Monstro de escuridão e rutilância,  
Sofro, desde a epigênese da infância,  
A influência má dos signos do zodíaco.

Produndissimamente hipocondríaco,  
Este ambiente me causa repugnância...  
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia  
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —  
Que o sangue podre das carnificinas  
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há-de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade inorgânica da terra!  
(Psicologia de um Vencido - Augusto dos Anjos)



Figura 78

E é por isso que Bia liga a sexualidade à morte – no sentido de que as duas são, de alguma forma, um gesto de consumação. Essa relação, entretanto, não está dada como um significado – tangencia o simbólico e até mesmo o alegórico –, mas ultrapassa os níveis da narrativa, lacunas ficam para o espectador. Entretanto, percebe-se que, para a protagonista, o prazer sexual é o prazer de ser consumido. “Sangue é vida”, como ela mesma afirma durante uma conversa com o namorado.



Figura 79



Figura 80

Na cena em que Bia beija a boca de uma menina que está morrendo, o desejo pelo desconhecido se funde na homoafetividade. Ali, Bia corre dois riscos, porque tende a ultrapassar a fronteira da heteronormatividade e porque já flerta com a morte de maneira absurda: quem pretende ou deseja beijar um corpo que desvanece? Quem não sentiria nojo do sangue alheio quando mesmo as mulheres sentem nojo de seu próprio sangue? O plano mostra o contraponto: Bia acabara de beijar uma quase morta, mas o que está em volta é um vazio verde, inabitado, mas ainda verde. O plano seguinte, entretanto, é escuro, em câmera lenta, com trilha sonora etérea, a personagem caminha em um não lugar. Bia ultrapassou um limite.

*Segundo risco: o prazer sublime do se desfazer é o mesmo prazer sublime do hospedar o outro em nós.*

Afirmamos que a masculinidade tóxica tem um efeito violento, porque em seu *modus operandi* circula a agressividade e a apropriação e, finalmente, a possessão. O que confunde Bia e, por isso, as imagens são tão inconclusivas como a narrativa – e isso de forma nenhuma é um problema, como afirmam alguns críticos – é a relação com esse outro que foi dada como diferente para o masculino e para o feminino. O sentir sexual é construído, então, a partir de uma diferença assimétrica que confunde a cabeça de Bia: o amor romântico, a possessão, a morte e a violência, imbricados também coexistem com os aspectos relacionados à identificação, à hospedagem, ao desejo e à partilha.

O beijo na boca é uma partilha de fluidos, um carinho, um afeto; o soco na amiga é o desejo de possessão.<sup>117</sup> O beijo lésbico de Bia só pode se dar com um *outro*, isto é, por mais que ela tenha um desejo pela amiga, ele não pode ser revelado – sexualidade e identificação não poderiam ficar no mesmo patamar. Dessa forma, Bia, para efetivar a

---

<sup>117</sup> Nos referimos à cena em que Bia briga com uma de suas melhores amigas.

vontade homossexual, prefere tocar o corpo de uma garota no terreno baldio, ou beijar uma desconhecida no banheiro.



Figura 81

Bia transita entre querer se tornar o opressor (quando sufoca o namorado, quando bate na amiga) e tornar-se vítima (quando anda sozinha pelas ruas, quando sonha com estupros), mas existe um terceiro caminho que ela percorre e é nesse trajeto que o risco acontece: o prazer na identificação mesmo na diferença.

Dessa forma, Bia não quer ser o segundo sexo ou ainda o primeiro, mas mais que um sexo (esse sexo que não é um). É apostar na diferença e no desconhecido como um espaço de comunhão distinto da unicidade.

Na cena final, quando Bia deita no terreno baldio, ela parece querer comungar de um sofrimento comum.

#### **4 Um olhar feminista sobre a crítica cinematográfica**

Um estudo completo em audiovisual envolveria pelo menos três instâncias: a análise, a produção e a recepção. O pesquisador, ao fazer a análise fílmica, leva em consideração sua bagagem de percepções, o que difere da análise de um público com experiências distintas das dele. Como foi dito, o estudo do imaginário dos afetos a partir desses filmes envolve complexidade e subjetividade, por isso é essencial relativizar o lugar de fala enquanto pesquisador.

Os estudos de recepção revelam uma possibilidade de triangulação metodológica da pesquisa, pois buscam mais um sentido para a interpretação das representações ou das apresentações – como utilizamos nesta pesquisa, já que trabalhamos com conceitos como discurso, performance e afetos.

As pesquisas em audiovisual com recorte nos estudos de gênero e na crítica feminista privilegiam as conexões entre comunicação e cultura e buscam, sobretudo, capturar as experiências dos sujeitos, das audiências e dos receptores, levando em consideração o deslocamento dos meios e sua presença na vida cotidiana; as formas de mediação que se estabelecem entre sujeito e mensagem; e, ainda, os processos de hibridismo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1989), desafiando a noção de que os sistemas de comunicação global subjagam cidadãos, sexos, territórios, nações e paradigmas teóricos (MONTORO apud BAMBA, 2013, p. 75). No entanto, as pesquisas de recepção clássicas envolvem grupos focais e um longo processo de depuração, impossibilitadas pelo curto tempo destinado ao mestrado. Por esse motivo, a proposta enquanto triangulação de pesquisa se enfatiza na crítica cinematográfica na web.

Nesse sentido, podemos refletir sobre o papel do crítico de cinema em face das interpretações não só do filme, enquanto um objeto representante da fruição estética, ou seja, pertencente à arte, mas também como um produto cultural, resultado das interações entre o imaginário coletivo e as percepções individuais. Pensar a crítica cinematográfica é, então, compreender os processos de intercâmbio entre produto-público-recepção. Assim, o crítico pode ser entendido como intermediador entre o público e o produto: é aquele que entende mais especificamente do objeto fílmico e que simultaneamente encontra-se como espectador. Quanto à crítica cinematográfica, devemos nos atentar para pelo menos três perguntas: a) em que condições sociais a obra foi produzida? b) em que contexto foi recebida? c) qual o valor da crítica em tal contexto?

A estrutura da relação de produção linguística dos filmes depende da força simbólica (BOURDIEU, 1983) entre os três interlocutores em questão: cineasta, crítico e espectador. Demonstram-se dois eixos de recepção e dois eixos de produção de ordem simbólica: 1) o cineasta que busca no mundo exterior e interior substrato para a criação artística; 2) a recepção do especialista no assunto; 3) a recepção do público geral; 4) a ressignificação do produto apresentado mediante interpretação e elaboração da crítica do especialista. Encontra-se, assim, o *status* de espectadorialidade da crítica cinematográfica como uma análise ativa do filme, que é pensada a partir da instituição cinema e do dispositivo narrativo-discursivo e enunciativo do filme (BAMBA, 2013). Dessa forma, a crítica cinematográfica se revela como um espectro do pensamento social vigente e torna-se coadjuvante na produção de novos imaginários.

Podemos entender o espaço da espectadorialidade como um espaço para compreender as questões culturais de nosso tempo. Tratando-se de um país ainda com questões sociais a serem problematizadas na esfera pública, o Brasil pode ser reconhecido como um país patriarcal, e isso se reflete nas narrativas cinematográficas, bem como nos olhares sobre essas produções. Ao pensar a crítica cinematográfica como coprodutora de sentido, o olhar do crítico passa também pela desconstrução promovida pela teoria feminista dos estudos de gênero. Como a crítica cinematográfica se estabelece no cenário atual? Quem são os críticos? Qual o olhar que eles têm sobre às questões de gênero? Como avaliam os filmes em que os aspectos relacionados ao feminino são acentuados? Como a crítica cinematográfica tem se interessado por tais aspectos?

Os estudos de recepção com recorte em gênero apresentam análises de experiências empíricas que nos permitem enxergar especificidades de determinadas realidades sociais que têm permitido trazer para academia o universo cultural de vários coletivos de mulheres, descrevendo os tipos de usos e apropriações que fazem das narrativas audiovisuais dentro da vida cotidiana. (MONTORO, 2013, p. 83)

Para construirmos um ponto de referência no tocante à perspectiva contemporânea da crítica cinematográfica, é preciso elucidar certos aspectos históricos, bem como demarcar o território a ser analisado. Nota-se que a crítica cinematográfica brasileira traçou dois caminhos até o início dos anos 1990: a trajetória acadêmica, em que podemos destacar nomes como Alex Vianny, Paulo Emílio Sales Gomes e Jean-Claude Bernadet; e a trajetória na grande mídia, em que o crítico, na maioria das vezes, um jornalista especializado, poderia demonstrar suas opiniões em publicações acessíveis ao grande público. Não obstante, por

vezes, esses caminhos se imbricaram – Viany, Sales e Gomes também passaram a escrever em publicações de grande circulação, como o *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo*.

O *boom* dos *blogs* e *sites* sobre cinema, no início dos anos 2000, possibilitou outros lugares para a crítica cinematográfica: *sites* especializados em cinema brasileiro, cinema *mainstream*, cinema feminista e outros. Neste trabalho, destacamos essa vertente para compreender os aspectos socioculturais que elas refletem.

Este capítulo se fundamenta na análise das críticas de três filmes brasileiros contemporâneos: *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes; *Olmo e a gaiivota* (2015), de Petra Costa e Lea Glob; e *Mate-me, por favor* (2016), de Anita Rocha da Silveira. Os textos escolhidos encontram-se no *site* da revista *Cinética*, por ser reconhecido nesse gênero textual; no portal *Omelete*, devido a sua popularidade na internet e no *site* da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, por reunir textos de diversas localidades do país.

#### 4.1 A crítica cinematográfica no Brasil

Com o desenvolvimento do cinematógrafo e o cinema ganhando, cada vez mais, *status* de arte, a crítica começa a se interessar pelas narrativas fílmicas já na transição dos séculos XIX e XX. O crítico teatral Arthur Azevedo publicou, no final dos anos 1890, comentários sobre os pequenos filmes projetados nas casas teatrais do Rio de Janeiro.



Figura 82 – Recorte do jornal *O Paiz*, edição 13 de julho de 1897



Figura 83 – Recorte do jornal *O Paiz*, edição de 1 de fevereiro de 1898

No Brasil, a prática tornou-se constante a partir da segunda década do século XX, quando publicações e periódicos especializados começaram a surgir, principalmente, no eixo Rio-São Paulo. A revista carioca *Palcos e telas* nasceu em 1918 com o intuito de publicar críticas sobre os filmes em cartaz no Brasil. O periódico contou com 178 edições, nas quais se discutiam o cinema mundial e as adaptações de peças para a cena teatral brasileira.

Mas foi só em 1924, na revista *Selecta*, que o cinema brasileiro ganhou um espaço próprio. O jornalista Pedro Lima lançou, na publicação, a coluna intitulada “O cinema no Brasil”, na qual, além das questões estéticas, se atentava para as questões técnicas e econômicas do cinema brasileiro. Em comparação com o *establishment* do cinema hollywoodiano, as produções nacionais pareciam devassadas e nada atraentes para os críticos. O pesquisador Maurício Caleiro, no artigo “A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro” ressaltou que a maioria dos críticos naquela época tinham uma perspectiva elitista do cinema “cuja adesão ao modelo hollywoodiano de produção e narração não apenas aproxima-se da adoração, como obnubila a percepção acerca do potencial de desenvolvimento próprio de cinematografias não hegemônicas” (CALEIRO, 2011, p. 5). Além de Pedro Lima, o autor citou os críticos Henrique Pongetti, Francisco Luiz de Almeida Salles e Moniz Vianna.

Entretanto, a crítica cinematográfica brasileira ganhava tons de conflito no periódico mais influente do gênero, a revista *Cinearte* (1926-1942), editada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, que, segundo Ruy Gardner e Juliano Tosi, é um dos fenômenos mais complexos e menos estudados do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo que a publicação se anunciava como o meio pelo qual o público brasileiro poderia se comunicar com as

produções hollywoodianas, a *Cinearte* procurava fazer uma campanha em favor do cinema nacional. Em alguns dos textos publicados, Pedro Lima e Mário Behring chegaram a falar sobre a união da classe em sindicatos ou associações, em um período em que o governo não via a arte cinematográfica como parte de uma política cultural ou educativa (BEHRING in *Cinearte*, 1927, p. 3).<sup>118</sup> No entanto, os mesmos críticos discordaram das concepções de linguagem e estética a serem empregadas na produção brasileira. Enquanto Lima e Gonzaga preconizavam um cinema de ficção moldado pela forma clássica hollywoodiana (mostrando um Brasil moderno e capaz de produzir cinema de “qualidade”), Behring acreditava que o documentário seria um meio educativo forte para a população nacional – até então, em grande parte, analfabeta. No início da década de 1930, dois livros com essa perspectiva foram lançados: *Cinema e educação*, de Jonathas Serrano, e *Cinema contra cinema*, de Joaquim Canuto Mendes. Essas foram as duas primeiras publicações brasileiras a tratar exclusivamente de cinema.

Os grupos de cineclubistas foram de grande referência para a discussão cinematográfica no Brasil. O Chaplin Club, por exemplo, publicava no periódico *O fan* (1928). Entre os editores estavam Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Souza e Almir Castro, que abordavam, principalmente, as mudanças estéticas do cinema mudo para o cinema falado.

Enquanto os cinéfilos utilizavam publicações independentes para divulgar os debates que faziam em pequenas salas de projeção, Pedro Lima começou a publicar textos nos jornais diários (*O Jornal*, *Diário da Noite* e *O Cruzeiro*), encarnando a própria imagem do crítico de cinema: ao mesmo tempo, temido e admirado. Lima não só buscava refletir sobre a obra em si, mas também sobre o processo de produção, distribuição e exibição cinematográfica. Segundo Lima, boa parte da legislação de cinema durante o governo Vargas se deve aos textos publicados nas seções de crítica cinematográfica do jornal *Diário da Noite*.<sup>119</sup> Na mesma senda que Lima, Moniz Vianna publicou textos diários no *Correio da Manhã* durante 27 anos seguidos. No total, o crítico chegou a publicar 5.000 críticas<sup>120</sup> e fundou a

---

<sup>118</sup> Editorial da Revista *Cinearte*, 13 de julho de 1927, ano 2, n 72, p 3 – 4. O debate na *Cinearte* consolidou a ideia de uma indústria cinematográfica brasileira que culminou na criação dos estúdios da Cinédia (1930-1951).

<sup>119</sup> “Toda a legislação de cinema no Brasil se deve a uma única pessoa, e deixando a modéstia de lado, a legislação criada se deve a mim. Porque graças a uma série de artigos que eu fiz no *Diário da Noite*, uma série de entrevistas, houve o Primeiro Congresso Internacional de Cinema no Brasil. Esse congresso causou uma repercussão mundial e fui eu sozinho que o organizei” (LIMA apud SIMIS, 2016, p. 36).

<sup>120</sup> Algumas delas reunidas no livro *Um filme por dia: crítica de choque*, de Ruy Castro.

Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Vianna tinha predileção pela forma clássica hollywoodiana, achando “palhaçada” o cinema novo e a *nouvelle vague*.

Em contrapartida aos ideais hegemônicos da linguagem cinematográfica, no meio acadêmico, intelectuais se juntaram para criar a publicação *Clima* (1941-1944), fundada pelos alunos da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP. *Clima* contou com a participação de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes, que escrevia para a seção de cinema. Esses autores configuram-se como figuras importantes da crítica de arte no Brasil ainda na contemporaneidade. *Clima* apontava para um olhar modernista sobre a produção cultural. Em tentativas parecidas, outros locais de pesquisa, para além da academia, criaram as próprias publicações, como foi o caso do Centro de Estudos Cinematográficos em Belo Horizonte (CEC), que criou a *Revista de Cinema*, em 1951, com os fundadores Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Guy de Almeida e José Roberto Duque de Novaes. A revista contava com textos de críticos italianos, dando um senso cosmopolita à publicação (cf. OLIVEIRA, 2003, p. 36).

Em Salvador, o crítico Walter da Silveira – que publicava nos jornais *A tarde* e no *Diário da Bahia* – fundou o Clube de Cinema (1956), reduto dos cinéfilos na capital baiana. No espaço, eram exibidos filmes da *nouvelle vague* francesa e tcheca, além de produções orientais, seguidos de debates. O cinema e a crítica se tornavam formas de conhecer o mundo. No mesmo período, Glauber Rocha, amigo de Silveira, publicou no suplemento literário do *Jornal do Brasil* uma série de suplementos sobre a nova vertente cinematográfica que estava preste a surgir no Brasil, o Cinema Novo. Glauber fez críticas ao modelo estadunidense importado:

É bom que agora se diga a verdade: os chamados filmes sérios fracassaram nas bilheterias porque eram provincianos, mal feitos, culturalmente desligados de nossa realidade, covardes nos argumentos e na realização quadradinha da imitação de cinemateca ou de Hollywood (ROCHA, 1960).

Na mesma década, Viany publicou, em 1962, texto importante para a crítica cinematográfica brasileira na revista *Senhor* (1959-1964). Intitulado “Cinema Novo, Ano 1”, o artigo faz um balanço das primeiras produções do movimento. Uma década depois, Paulo Emílio publicou o ensaio *Trajatória no subdesenvolvimento* (1973), que, além de fazer um estudo crítico da produção brasileira, traçava a perspectiva sociocultural do país por meio da arte cinematográfica.

Deixado de lado pelos críticos, o cinema marginal ganhou espaço em outra publicação também acadêmica e independente: a revista *Cine Olho* (1976-1979), editada primeiro pelo Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ e depois pela USP. Em uma primeira instância, a publicação deu prioridade às críticas de produções brasileiras que estivessem dentro do escopo do cinema marginal. Após a mudança editorial, passou por transformação, preconizando a tradução de textos estrangeiros e publicações de artigos dos alunos da USP, como Fernando Meirelles e Roberto Moreira.

Um último suspiro para a crítica cinematográfica de fôlego – antes do *boom* da internet – deu-se no suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, “O Folhetim”. O caderno passou a tratar o cinema como espaço de reflexão estética e de linguagem, e não apenas como mero divertimento. “O Folhetim” discutia o cinema de Godard, Eisenstein, Mario Peixoto e Win Wenders.

No final da década de 1990, a revista *Filme Cultura*<sup>121</sup> deixou de ser publicada, assim como vários outros periódicos do gênero no país. O espaço para crítica se viu cada vez mais diminuído nos jornais. A coluna do “crítico de cinema” tornou-se uma espécie de recomendação cinematográfica e avaliação segundo pressupostos superficiais e de gosto pessoal. Não à toa, os textos ficavam cada vez menores e acompanhados de estrelinhas (sendo 5, a pontuação máxima para o filme).

#### 4.2 As mulheres na crítica cinematográfica brasileira

A falta de um estudo que abarque a perspectiva da crítica cinematográfica brasileira é citada por diversos pesquisadores. Mais escassa ainda é a falta do destaque para as mulheres que participaram desse meio: será que elas simplesmente não existiam ou apenas não são citadas nos poucos artigos sobre crítica no Brasil?

Como explanado, a crítica cinematográfica, além dos aspectos estéticos a que serve, viabiliza a leitura social e histórica do meio onde é produzida, bem como reflete e reflexiona aspectos do imaginário dos agentes envolvidos. A partir da historiografia da crítica, pode-se notar como o olhar sob o gênero foi relegado a um assunto menor, quase nunca povoando as discussões – que só começaram a ter visibilidade com a teoria crítica feminista no cinema, no final da década de 1970.

---

<sup>121</sup> *Filme Cultura* agora é publicada pelo Ministério da Cultura e abre chamada pública para colaboradores.

Ao propormos uma analogia de gênero a partir de Arthur Azevedo e buscarmos cronistas e escritoras que tiveram papéis simetricamente relevantes na época em que o cinematógrafo foi lançado, vamos nos deparar com o nome de Elvira Gama – jornalista e poeta ilustre no final dos anos 1890 que atualmente se encontra desconhecida. Essa personagem se dedicou à escrita de crônicas esportivas e humorísticas nos jornais *O Tempo* e *O País*, mas foi no *Jornal do Brasil* que Elvira (sob o pseudônimo de Edisonina) contrapôs a linguagem literária e a linguagem cinematográfica a fim de refletir sobre temas da atualidade (CARVALHO, 2016).

Edisonina assinou a coluna *Kinetoscópio literário* entre os anos de 1894 a 1895. O pseudônimo escolhido era uma homenagem a Thomas Edison, conhecido como o inventor do kinetoscópio (maquinaria antecessora da invenção dos irmãos Lumière). O primeiro texto da coluna é uma resposta ao texto *Kinetoscópio*, publicado por Olavo Bilac, sob o pseudônimo Fantasio (FANTASIO in *Gazeta de Notícias* 17 dez./1894), que criticava a nova invenção de Edison, acusando-a de transformar momentos sublimes – por exemplo, um gesto de amor – em algo cômico devido à repetição: “O movimento phografado! Que horror!”, exclama no texto em que culpa as invenções de Edison pela corporificação da saudade ou mesmo pela supressão dela, já que as distâncias não mais existem.)



Figura 84 – Recorte retirado do *Jornal do Brasil*, 23 dez. 1894, página 1

Elvira, como Edisonina, fez os primeiros comentários sobre cinema tecidos por uma mulher e respondeu a Fantasio:

Edison, na adorável expressão do romântico fantasio, para dotar a civilização mimoseando-a com mais uma maravilha da eletricidade teve de escorregar pela ladeira íngreme da mania. Eu sugestivamente arrastada pelo desejo de brindar os leitores (e sobre tudo as leitoras do *Jornal do Brasil*) com mais uma sessão de alegre passatempo, inventei também, plagiando o industrioso yankee, o *Kinetoscópio* literário, cujo aparelho será movido pela eletricidade de minha imaginação travessa! (EDISONINA in *Jornal do Brasil*, 23 dez./1984, p. 1)

Edisonina não tinha como pretensão fazer críticas cinematográficas, mas refletir sobre a própria linguagem do cinema e a transcodificação dessa linguagem para a literatura (fazendo o papel inverso do que se tornaria o habitual na linguagem cinematográfica). O que Edisonina propunha era uma espécie de crônica-roteiro: “Agora espiemos! Chapa 1. Trum, trum, trum, luz. Um garoto lendo alto uma circular encontrada nas ruas, nas vésperas das eleições para intendentes” (EDISONINA in *Jornal do Brasil*, 13 jan./1895, p. 1).

As crônicas do *Kinetoscópio Literário* já refletiam sobre a narrativa do cinema e seus aspectos ligados ao movimento e à montagem. Dessa forma, Elvira Gama pode ser entendida como a pioneira feminina a “pensar” o cinema no Brasil.<sup>122</sup> As suas crônicas, notavelmente, eram dedicadas às “leitoras”, por se aperfeiçoar na “escritura feminina” da época – no entanto, mais por uma questão de estilo do que de temática, já que preconizava assuntos políticos e sociais, como a própria invenção de Edison ou as discussões presentes na imprensa.

Ademais, não se encontram outros nomes femininos que tenham estabelecido relação próxima ou reflexiva sobre o cinema nos anos seguintes, senão a partir da década de 1960, com Ida Laura, poeta e roteirista membro da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Ida trazia reflexões sobre o cinema brasileiro e estrangeiro, bem como discutia aspectos da indústria cinematográfica no Brasil. Seus textos eram publicados na seção dedicada ao cinema no jornal *O Estado de S. Paulo*. Na crítica sobre o filme *Libertinas* (1968),<sup>123</sup> Ida ressalta a falta de interesse do cinema brasileiro pela classe média, uma vez que os filmes nacionais preferiam retratar as classes dominantes ou os complexos problemas “do povo brasileiro” (LAURA in *O Estado de S. Paulo*. 14 dez./1968, p. 2). No texto, Ida destaca os papéis femininos e as imbricações entre realidade e imaginação propostas no

---

<sup>122</sup> Em sua homenagem, críticas de vários estados do Brasil, criaram em 2016 o coletivo Elviras – Críticas de cinema, que atualmente conta cerca de 90 integrantes.

<sup>123</sup> O filme narra três episódios sobre a infidelidade amorosa intitulados com nomes femininos: Alice, Angélica e Ana. A produção, que se passa no ambiente da classe média, foi dirigida por Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro.

filme, mas critica a qualidade técnica. No texto “Sobre a criação cinematográfica” (LAURA in *O Estado de S. Paulo*. 6 abril/1969, p. 17), onde analisa o filme *O despertar amargo* (1969), de Noel Black, Ida reflete sobre o que seria a criatividade em cinema e a renovação formal mais direta. A crítica utilizou o espaço de discussão cinematográfica do jornal não apenas para debater o filme em questão, mas para tratar os aspectos da realidade e os preceitos da estética. Afinal, para a poeta,

O cinema é a forma de Arte que mais depressa capta o mundo contemporâneo. Quem quiser estar atualizado deve frequentar as salas de projeção para ficar sabendo como andam as coisas pela Terra, ou como vão se estabelecendo novas ideias e teorias, novas normas de conduta. (LAURA in *O Estado de S. Paulo*, 18 jun./1971, p. 17)

Na mesma senda, encontra-se Pola Vartuck, que escrevia críticas para o mesmo jornal durante as décadas de 1970 e 1980. Aliás, nos anos 1980, o jornal *Estado de S. Paulo* introduziu a conhecida “cotação filmica”, passando a avaliar as produções por meio de estrelas.

Destaco três textos de Pola Vartuck que puderam ser encontrados no acervo do jornal. O primeiro deles é “Um erro básico: perguntar o que é o filme nacional” (VARTUK in *Estado de S. Paulo* 29 jun./1980, p. 42). Nessa explanação, Vartuck remonta o disse me disse das leis brasileiras em relação à reserva de mercado (que foi alterada diversas vezes durante as mudanças de governo) e levanta um ponto: os exibidores, mesmo com a lei de obrigatoriedade, encontram desculpas nada contundentes para não exibir o cinema brasileiro e perguntam: “O que é um filme nacional?”

Os textos assinados por Pola Vartuck traziam quase sempre um cunho político e sarcástico. Em “Um prato indigesto para o espectador”, ela disserta sobre o filme *A marca da brutalidade* (1972): “Se o espectador depois de ver *A marca da brutalidade* não se tornar vegetariano, pelo menos passará alguns dias enjoado de carne”. E finaliza elogiando a direção e a fotografia, mas destacando o roteiro como repugnante. Se nas críticas fílmicas, Pola se atém à narrativa e aos aspectos técnicos, nos textos sobre cinema de forma geral, ela preconiza a perspectiva política, como o fez em “Em jogo a manutenção do princípio de liberdade”, em que disserta sobre os apontamentos do Seminário Nacional Sobre Censura de Diversões Públicas (VARTUK, Em jogo a manutenção do princípio de liberdade in *Estado de S. Paulo*, 25 maio/1980, p. 46), realizado no início da década de 1980 com o intuito de discutir as diretrizes das produções artísticas brasileiras. Nesse artigo, Vartuk discorda de artistas que, ao invés de buscar o diálogo, se recusaram a ouvir o governo.

Pola Vartuk, Ida Laura e Elvira Gama foram pioneiras na arte da crítica e da reflexão sobre o cinema na grande imprensa – um ambiente que havia algumas décadas tinha como predileção as opiniões e os textos masculinos. No entanto, com a inserção das mulheres no mercado de trabalho e a abertura dos cursos de jornalismo nas universidades, o número de jornalistas e críticas mulheres tem aumentado.

#### 4.3 A crítica cinematográfica na era digital

Se a questão da representatividade importa para a prevalência de olhares distintos sobre o objeto de análise, a internet abre ainda mais esse caminho. A crítica feminista sobre o cinema encontrou o seu *locus* enraizado nas publicações acadêmicas, em periódicos que pouco chegavam ao público geral, com alcance limitado a poucos leitores. A presença de *sites* e *blogs* especializados tornou o acesso ao público maior, mas ao mesmo tempo apresenta uma problemática: “a perda da sua postura marginal conforme ela é incorporada à própria indústria contra a qual ela um dia se definiu” (REARDON, 2016).

Quando a crítica de cinema Kiva Reardon fundou o periódico digital *Cléo*, sobre filmes e crítica feminista, o que ela buscava era tornar a crítica cinematográfica feminista mais acessível ao público geral – àqueles que não se limitavam à academia ou aos centros de pesquisa em gênero.

No entanto, Reardon atenta para o fato de que a perspectiva feminista deveria optar mais pelo aspecto subversivo no modo em que se coloca. Nos jornais e revistas, durante as décadas pré-internet, os textos de crítica cinematográfica se baseavam quase sempre nos cinemas comerciais, em que o fator de decisão para se discutir um filme torna-se mais comercial do que estético (valores da bilheteria). O que a fundadora da *Cléo* destaca é a crítica cinematográfica não apenas apresentando um olhar feminista sobre os filmes, mas um olhar feminista sobre o cinema.

É preciso tomar cuidado para não enquadrar a crítica feminista nos moldes que ela busca desconstruir. Escrever um texto que passe por uma perspectiva feminista de *Star Wars* é contribuir para a crítica, mas buscar dar visibilidade a filmes menos assistidos, dirigidos por mulheres e/ou produzidos no *terceiro cinema*, é praticar a subversão do feminismo, é entender o feminismo principalmente como deslocamento do olhar, não só nos filmes de grande sucesso, mas nos que necessitam dessa visibilidade.

Dessa forma, mesmo que o espaço da internet venha a possibilitar maior acessibilidade ao pensamento crítico sobre cinema, muitas vezes, o vem fazendo sem esse deslocamento do olhar, reproduzindo o que já vinha sendo feito nos jornais e revistas.

Com a reflexão sobre a crítica feminista no Brasil, ex-alunas do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília criaram o *Verberenas* – um *blog* que assume o compromisso de seguir essa vertente subversiva como Reardon propôs. As Verberenas se juntaram pela internet – um grupo na rede social. Nesse sentido, as redes se transformam não só em meio de divulgação, mas de união de pensamentos comuns e dissonantes em busca da reflexão sobre o cinema.

Outro exemplo de como a internet tem influenciado a crítica feminista no Brasil é o coletivo Elviras, formado por críticas e acadêmicas em cinema de diversos estados do país. Elviras se constituiu após uma reunião no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em Brasília, a partir de mulheres que se encontraram no *hall* do Hotel Juscelino Kubistchek Plaza – onde acontecem os debates do FBCB – para conversar sobre a importância da crítica cinematográfica e, em especial, sobre a perspectiva de gênero. Estavam presentes realizadoras, jornalistas e acadêmicas que, após trocarem os contatos, constituíram um grupo nas redes sociais onde acontecem o debate e a divulgação dos assuntos que envolvem cinema.

Estas, no entanto, são duas iniciativas recentes com menos de dois anos. No meio digital, outras publicações já faziam nome no início dos anos 2000, mas ainda sem a preocupação com a perspectiva de gênero, como foi o caso da *Revista Contracampo* (1998-2013), editada por Calac Nogueira e João Gabriel Paixão, e da *Revista Cinética* (2006), editada por Fábio Andrade e Raul Arthuso. Os textos publicados dissertavam não só sobre filmes, mas também sobre a política cinematográfica brasileira e a curadoria dos festivais de cinema, por exemplo. *Contracampo* e *Cinética* fazem parte de um grupo especializado em cinema que preconiza a crítica política e estética em detrimento do gosto pessoal ou da crítica superficial: “A crítica não é, não pode ser, um exercício arbitrário, limitado a um contato imediatista e superficial com os filmes. Ela precisa ambicionar algo, uma visão de cinema, uma reflexão que se traduza concretamente para o cinema e para o mundo” (PAIXÃO; NOGUEIRA, 2013). Os próprios textos prezam um estilo mais poético e ao mesmo tempo analítico. Entre os autores, encontram-se professores universitários, realizadores e curadores.

O *site Omelete* (2000) veio de outra vertente, uma vertente mais pop, abarcando não só o cinema, mas todos aqueles produtos ditos de massa: séries de TV, música, quadrinhos e, mais recentemente, *games*. O *Omelete* se diferencia das duas últimas revistas citadas por

ser de caráter mais noticioso, misturando crítica e informações sobre a cultura pop. No caso do *Omelete*, a noticiabilidade importa.

A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) formou-se apenas em 2011, após reuniões nos festivais de cinema de Paulínia, Gramado e Brasília, e é a primeira entidade nacional a reunir os críticos de cinema de todas as regiões do país. A Abraccine organiza o prêmio anual e júris em diversos festivais do país. Na web, mantém um *site* onde publica dossiês e textos sobre filmes e movimentos cinematográficos. A maioria dos textos são republicações de outros *sites* onde os autores e membros publicam periodicamente.

Atentamo-nos para o papel da crítica no cenário atual. Se antes, como já destacado, esse papel se dividia em duas principais vertentes: o estudo acadêmico sobre imagem e o gosto pessoal dos críticos de cinema em publicações mais acessíveis ao público geral; agora, a internet possibilita maior mistura desses locais de fala. Nesse sentido, elegemos o cinema brasileiro contemporâneo para analisar críticas cinematográficas em três dos portais citados: a revista *Cinética*, o *site Omelete* e o portal da Abraccine. Nosso interesse é perceber como são analisadas (e se são analisadas) as perspectivas de gênero nessas publicações, especialmente, em produções que contenham protagonismo de mulheres.

#### *Era uma vez eu, Verônica*

As três críticas (*Omelete*, *Cinética* e Abraccine) distanciam-se tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo. Em termos de adjetivos, poder-se-ia afirmar que a crítica do *site Omelete* é positiva, enquanto a *Cinética* e *Abbraccine* apontam aspectos insubsistentes na narrativa de Gomes. No entanto, para este trabalho, nos atentemos para as questões de gênero envolvidas nesses textos e para a percepção de seus autores sobre a protagonista.

Tanto Marcelo Hassel (*Omelete*) quanto Fábio Andrade (*Cinética*) destacam o mar como um lugar simbólico na narrativa. Entretanto, essa simbologia é interpretada de forma completamente diferente para os dois. Enquanto Andrade afirma que um corpo feminino boiando n'água tinha se tornado uma imagem comum nos filmes, afinal,

Vivemos uma era de totalitarismo de uma sensibilidade específica, aguçada apenas o suficiente para detectar os problemas (a desconexão das mulheres com sua própria interioridade) e acomodada o suficiente para buscar solução sempre nas mesmas imagens, da mesma maneira. Boiando na água, sendo levado por cada pequena onda, o corpo troca a ação no mundo pela impressão de um contato com seu interior. (ANDRADE, 2012)

Hassel apresenta duas leituras para o mesmo elemento. Em primeira instância, o mar se encontra enquanto atmosfera – um meio – nas palavras da protagonista, “um mar morno”. Para o crítico, essa atmosfera denota falta de objetivo, de missão. Verônica tem tudo o que seria necessário: uma casa, um emprego, provável sucesso profissional, mas padece desse sentimento de “mar morno”.

Em uma segunda análise, o texto publicado no portal *Omelete* reflete sobre o mar como espaço público:

Se o drama de Verônica se externaliza no corpo – a médica identifica em si uma aversão ao romance e uma tendência ao sexo como escape – é porque Gomes entende que a questão social é antes de mais nada uma política do corpo, de ocupação de espaços.

As três leituras se aproximam de imaginários distintos presentes entre o feminino e a água: a) o mar como representação da estrutura psicológica, pertencente àquilo que é interior; b) o mar como meio, substância onde a vida acontece; c) o mar enquanto espaço público a ser ocupado. Segundo esses imaginários, podemos enfatizar a presença do arquétipo do “feminino”. Além da estrutura psicológica e da interioridade, podemos nos atentar para o que seria o “indecifrável”, o “misterioso”, ou seja, o “Eterno Feminino” (BEAUVOIR, 2016). Andrade afirma que há um totalitarismo de sensibilidade específica a fim de solucionar um problema: “a desconexão das mulheres com sua própria interioridade”. Mas que interioridade é essa? O que o crítico quis dizer com essa afirmação? Existiria uma interioridade específica feminina? As mulheres perderam a conexão com a interioridade? Encontra-se, dessa forma, um determinismo binário sobre a interioridade masculina *versus* a interioridade feminina (estaríamos falando sobre subjetividade?).

O mar enquanto meio se encontra menos em um aspecto relacionado ao gênero do que à existência. A água pode vir enquanto caos – como imprevisibilidade –, mas, quando parada e morna, como acontece nas piscinas naturais que se formam nas praias de Recife, ela se torna um meio entediante. É a falta de movimento das águas que move Verônica na sua crise, como ela mesma diz.

No texto da revista *Cinética*, o que Andrade critica não é uso da imagem da água e do corpo feminino em si, mas a repetição dessa imagem em um certo automatismo, o que tiraria a subjetividade que o filme busca. Andrade ressalta que o mar é feito de água e sal, é concreto. É certo que o mar é material e poderia também suscitar essa leitura, que Andrade não enxergou, mas Hassel fez.

Para Hassel, ao contrário de Andrade, o mar e o corpo de Verônica estão num paralelo. No entanto, para refletir tanto sobre o mar quanto sobre o corpo como lugares de ocupação, é preciso pensar a questão do lugar público no Recife e no Brasil. *Era uma vez eu, Verônica* foi lançado no mesmo ano em que se consolidou o movimento Ocupe Estelita, pela preservação do Cais José Estelita, local que faz parte da história da capital pernambucana. Esse movimento começa a influenciar discussões sobre as ocupações nos espaços públicos. Ao fazer a analogia entre o mar e o corpo de Verônica, o texto problematiza o corpo feminino enquanto espaço privado, público, ou ainda de ocupação, discussão frequentemente presente nos debates feministas.

Para Hassel, a liberdade do corpo se reflete na inquietude de Verônica, que, formando par romântico com outro rapaz (João Miguel), produz um casal paradoxal – mulher inquieta *versus* homem assentado –, relação que já havia se estabelecido no filme de Karim Ainouz, *O céu de Suely*, também estrelado por Hermila Guedes. Nesse sentido, encontramos uma leitura sobre a inversão de papéis. A mulher como ativa, aquela que toma as decisões da relação, e o homem enquanto passivo, aquele que aguarda e espera. Hassel afirma ainda que esses papéis só puderam se concretizar graças à ascensão das classes mais baixas e à mudança econômica que o Brasil viveu nos anos 2000.

No dossiê sobre o 45º Festival de Brasília, onde o longa de Marcelo Gomes ganhou o prêmio de melhor filme, a crítica Ivonete Pinto tende a concordar com Fábio Andrade, de *Cinética*. A leitura de Pinto é mais sobre a linguagem empregada e de como esta constrói uma personagem pouco verossímil, isso porque falta “à personagem Verônica [...] uma intensidade e uma potência que o filme de Gomes como um todo não tem” (PINTO, 2012).

Ivonete destaca as cenas de sexo do longa que têm claramente a intenção de parecer naturalistas, dada a estética do filme como um todo, mas acabam por se prender ao realismo – o prazer dos atores, então, só fica evidente pelas expressões faciais. “E isto, num filme em que se enaltece o trabalho dos corpos dos atores, soa como uma contradição. É preciso buscar os ‘estados de alma’ e os ‘estados de corpo’” (PINTO, 2012). Ivone ressalta que as cenas de sexo são bem-vindas enquanto provocação, no entanto a falta do trabalho com os corpos – ilustra essa afirmação destacando a não ereção dos atores – deixa a desejar.

As três críticas abordam a personagem Verônica em aspectos distintos e, de alguma forma, refletem o pensamento sobre o cinema de nosso tempo e sobre as mulheres desse tempo, pois Verônica é essa mulher. A categoria comum citada e dissertada nos três textos – ainda que de forma diferente – foi o corpo. E, afinal, que corpo é esse de Verônica? É o que busca relação com a interioridade e sensibilidades específicas enquanto boia no mar

morno de Recife? É o que precisa ser habitado com certa fluidez e sutileza, ou aquele que necessita ser sexualizado, destrinchado, revelado?

### *Olmo e a gaivota*

Duas das críticas escolhidas (*Omelete* e *Cinética*) dão mais destaque à forma e à linguagem explorada do que ao conteúdo. Em tempos em que o hibridismo fílmico se estabelece como tendência estética, os aspectos narrativos e da personagem parecem se tornar menores. Não obstante, tais instâncias acabam por se imbricar, e é difícil dizer quando uma não influencia a outra. Entretanto, nas críticas, falta ênfase na personagem principal e em seus dilemas, resta saber se Olívia ficou apagada pela própria forma que propunha revelá-la.

Dalila Martins, na revista *Cinética*, aborda um tema caro à maternidade: as implicações de ser mãe e simultaneamente ter uma carreira. “Olívia quer continuar a empreitada e pede um voto de confiança, mas há relutância por parte de alguns – conflito que traz à tona o viés patriarcal arraigado na lógica laborativa”. Dessa forma, Dalila acentua que uma simples conversa entre colegas de profissão – como acontece no filme – pode revelar o que está por trás do enclausuramento das mulheres durante a gravidez. A crítica interpreta ainda que a impossibilidade de trabalhar causa em Olívia um grande desconforto, resultando em uma ferida no útero. O desconforto psicológico se torna um desconforto físico. Se antes Olívia não poderia mais trabalhar por questões de convenção social, agora não pode fazê-lo por conta de uma gravidez de risco. A condição social se tornou uma condição física.

São poucas as passagens no texto em que se destacam verdadeiramente a história e a construção da personagem Olívia Orsini. A discussão entre o real e o ficcional, no entanto, entra como premissa para o debate sobre sensação e fato: “o familiar se desvelaria como constructo, instância cuja organicidade não é clara nem transparente – algo condizente com as lucubrações inconstantes de Olívia a respeito das mutações por ela sentidas [...]”. Dalila destaca que, apesar de o dispositivo ter a intenção de criar uma esfera de intimidade, acaba por se tornar invasivo e até vulgar, gerando reações adversas e irônicas em Olívia.

No site *Omelete*, Hessel vê a história como uma perspectiva geral da vida de Olívia, pois no longa ela reflete sobre o passado, o presente e o futuro. O crítico ressalta ainda as semelhanças entre Elena e Olívia: “ambas vivem em função de se expressar pela arte, e uma condição radical impede essa expressão; no caso de Elena era a depressão, no de Olívia, a gravidez de risco” (HESSEL, 2015).

Entretanto, para Hessel, o filme não alcança a cumplicidade. Nessa crítica, também pouco se fala de Olívia. Além disso, o crítico demonstra incômodo com o comando exagerado das diretoras, que estão sempre interferindo nas cenas. Para ele, isso denotaria certa demonstração de poder desnecessária para a organicidade da narrativa. Entra em cena, então, outra personagem feminina, a diretora Petra Costa.

No texto de Adalberto Meirelles, para a *Abraccine*, torna-se mais claro o objeto de estudo do documentário, para além da própria metalinguagem: a gravidez. O crítico destaca como esse tema é pouco abordado no cinema e ressalta a falta de um olhar intimista sobre o assunto. Por isso, Meirelles acredita que o longa de Lea e Petra vai além do óbvio e busca um olhar diferenciado sobre o processo de gestação. Meirelles destaca a atividade de Olívia como atriz e chama atenção para como a protagonista se vê interpelada pelas personagens da peça de Tchekhov.

A frase do texto de Meirelles que mais nos faz refletir sobre a questão de gênero no filme ressalta o processo da gravidez enquanto um período estranho à mulher, diferente de natural ou sagrado. “A impossibilidade abre uma fresta para que a mulher se revele no estado de isolamento absoluto. ‘Sinto que tem um *alien* dentro de mim’, diz, em determinado momento, dessacralizando o discurso de encanto e ternura que domina período tão característico”. Quando Meirelles utiliza os termos “dessacralizando” e “período característico”, ele se refere a todo o imaginário que envolve a gravidez e a maternidade.

Nos textos, pouco se fala sobre Olívia ou seu processo gestacional. Meirelles (da *Abraccine*) foi o crítico que mais deu destaque à personagem. Os autores das críticas de *Omelete* e da *Abraccine* notaram mais problemas nas questões ligadas à linguagem do que a aspectos do protagonismo feminino em uma temática tão pouco explorada pelo cinema.

### *Mate-me, por favor*

A revista americana *Variety* faz uma leitura clara sobre as questões de gênero presentes na narrativa:

A visão de Da Silveira sobre o desenvolvimento da sexualidade feminina evita qualquer sensação de vitimização simples e excitante para uma mentalidade em que a imaginação e as ações das meninas podem ser tão agressivas (tanto eróticas quanto de outra forma) como qualquer garoto. (HARVEY, 2016)

Diferentemente, os *sites* brasileiros mal destacam a personagem Bia enquanto protagonista. A crítica de Rodrigo Fonseca (*Omelete*), por exemplo, diz que os prêmios e elogios internacionais à obra se devem ao frescor e empenho do elenco feminino – e é somente nessa parte que o autor faz menção à questão das personagens femininas – elas simplesmente existem. Para Fonseca, o *Mate-me, por favor* é um filme de maneirismos, sem clímax ou complexidade para uma história que deveria ser de suspense.

No texto, são destacados os aspectos técnicos, como a direção de arte e a paisagem sonora, que ambientam a sensação de suspense da narrativa. Entretanto, a intenção teria sido fracassada devido à estética pop que matiza o filme.

O crítico menciona a tentativa da diretora de contar o cotidiano dos adolescentes: as festas, o *funk* e o culto evangélico. Bia seria a porta de entrada para esse mundo, mas pouco se fala dela no texto. Fonseca, entretanto, percebe no filme uma intenção de “mostrar a solidão e o desamparo afetivo desta faixa de vida”, principalmente sob o viés do feminino, mas, para o crítico, esse objetivo não se concretiza devido aos “clichês e caricaturas presentes no longa”. Fonseca finaliza o texto, dando apenas uma estrela para a produção de Anita da Rocha da Silveira.

Crítico da *Cinética*, Pedro Henrique Ferreira concorda com Fonseca na maior parte dos argumentos, mas discorda ao dizer que *Mate-me, por favor* tropeça apenas por ser um filme de maneirismo. Para Pedro Henrique, o maneirismo não seria um problema, desde que houvesse uma definição melhor da própria história, que, para ele, é inconclusiva.

Os adolescentes portam uma violência e pulsão de morte e, apesar de presentificar esta pulsão com algum vigor na tela, o filme é incapaz de avaliar o que exatamente ela significa e quais as suas consequências. Tampouco demonstra a sua origem. (FERREIRA, Henrique, 2016)

Segundo o crítico, “o sangue jorrado na tela é figura de estilo, e não marca um horror repugnante”. Nesse ponto, perguntamo-nos: afinal, o que significa o horror? Seria apenas esse mistério envolvendo a morte dos passantes da Barra da Tijuca?

Para Kristeva, o horror está intimamente ligado ao abjeto – aquilo que está fora, o impenetrável ou o sujo –, o que deve ser excluído: a urina, as fezes, a menstruação. O abjeto não poderia ser lido enquanto um objeto bem definido, mas como uma espécie de negação violenta, uma fronteira. Dessa forma, Pedro Henrique destaca uma falta de conclusão que não pode haver diante de um problema aparentemente sem solução – já que ultrapassa os níveis da trama cinematográfica e alcança questões do psiquismo social.

O abjeto nos confronta, por um lado, nesses estados frágeis em que o homem erra nos territórios do animal. Assim, por meio da abjeção, as sociedades primitivas delimitaram uma zona precisa de sua cultura a fim de separá-la do mundo ameaçador do animal ou da animalidade, imaginados como representantes da morte e do sexo. (KRISTEVA, 1982, p. 12)

O texto que dá mais destaque às questões de gênero – e reflete sobre as metáforas evidentemente presentes no longa – é a crítica de Nayara Reynaud, para o *site* da Abraccine.

A autora é a única que dá destaque para um fato do filme: a maior parte das vítimas é composta por jovens mulheres. O longa inicia-se com o assassinato apenas de meninas, entretanto, ao final, encontra-se um corpo de homem no mesmo terreno baldio. Nota-se evidentemente que essa escolha narrativa não acontece ao acaso, dado o fascínio que Bia nutre pelos corpos femininos encontrados. Espécie de projeção/identificação?

Reynaud chama a narrativa de “ambivalente” por conseguir mesclar linguagem naturalista e surrealista. Para a crítica, os temas primordialmente citados são: sexo, dor, violência, moral e religião. Nota-se que, nessa enunciação temática, a crítica não citou a palavra assassinato, tema que seria o guia da narrativa dos outros textos já mencionados. A percepção de Nayara Reynaud se instala em sua crítica bem diferente de seus colegas. Em vez de maneirismo, ela enxerga no longa de Anita da Rocha uma artificialidade proposital para retratar o cotidiano dos adolescentes, que são indiferentes a tudo o que os rodeia, mas, ao mesmo tempo, buscam algo indefinido incessantemente.

Nota-se, na leitura das críticas sobre *Mate-me, por favor*, a falta de uma interpretação mais metafórica e menos literal, principalmente, relacionada às questões de gênero. Tanto Fonseca (*Omelete*) quanto Pedro Henrique (*Cinética*) discutem a linguagem e o contexto em que os jovens estão inseridos: assassinatos de jovens em um bairro emergente no Rio de Janeiro. Falta, no entanto, refletir sobre a maior parte do filme: as conversas entre os adolescentes, a obsessão de Bia pela morte e pela sexualidade feminina. O sangue que escorregue pode significar bem mais do que o horror de um assassinato físico.

## Considerações finais: o que temos e o que ficou para depois

Fala

Tudo  
será difícil de dizer:  
a palavra real  
nunca é suave.

Tudo será duro:  
luz impiedosa  
excessiva vivência  
consciência demais do ser.

Tudo será  
capaz de ferir. Será.  
agressivamente real.

Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos  
e nem no amor: o ser  
é excessivamente lúcido  
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade)

Orides Fontela

Tudo será difícil de dizer. A imagem cinematográfica nunca é completa. Tudo será duro: conceitos imbricados, espasmos imagéticos, consciência demais para ver. Tudo será capaz de sentir. Será afetivamente plural, tão plural que se identifica. Não há piedade nas imagens nem nos afetos: tornar-se mulher é excessivamente performance, e o discurso é denso e nos fere.

O discurso é denso porque nos obriga a ir por dois caminhos: o encaixe ou o desvio – qualquer um desses trajetos nos fere inevitavelmente. Encaixar-se é deformar-se, e uma imagem deformada de nós mesmos é sempre uma ferida. O desvio, entretanto, obriga a ruptura. Desviar-se é ser notado, e ser notado é ser corpóreo, e ser corpo é ser passivo, e ser passivo é ser vulnerável – ser vulnerável é, muitas vezes, abdicar das certezas.

Comprometi-me no trajeto dessa pesquisa estudar a imagem das mulheres, mais ainda, a imagem do feminino no cinema brasileiro contemporâneo. Conclusões? Tenho algumas, palpites um tanto, alguns dados, poucas certezas.

Durante o período de finalização desta pesquisa, a Agência Nacional de Cinema divulgou dados sobre representatividade no cinema brasileiro no ano de 2016. Analisando a

equipe de 142 longas lançados comercialmente no Brasil, a pesquisa mostrou que 75,4% dos diretores desses filmes são homens brancos e 19,7% são mulheres brancas. Enquanto 2,1% dos diretores são negros, nenhuma mulher negra assinou a direção.<sup>124</sup> Os dados da Ancine mostram uma assimetria que perdura no cinema brasileiro.

Em nossa pesquisa, o recorte foi no que denominamos como pós-retomada, ou seja, após o início das atividades da Ancine e durante a popularização do digital. Com a listagem de filmes encontrada no Observatório do Cinema, no *site* da Ancine, pudemos fazer o comparativo, em mais de uma década (2003-2016). Concluímos que 80,6% dos filmes nacionais foram dirigidos por homens e apenas 15,8% foram dirigidos exclusivamente por mulheres, enquanto 3,6% contaram com a codireção entre os dois sexos.

Durante todo este texto, afirmei e reafirmei *os problemas de gênero*, colocando sempre em perspectiva as questões relacionadas à diferença sexual, à socialização e à representação. É sustentável, a partir de toda argumentação que já expus durante as análises fílmicas, a ideia de identidade enquanto performance, mas, de forma alguma, essa perspectiva se contrapõe às questões materiais do corpo e das vivências. *Os corpos importam* – não exclusivamente pela sua marca social, mas também pelo modo como o corpo experiencia a vida, um corpo que transcende para além da sua carcaça. É nesse sentido que nem sempre um filme feito por mulheres vai comunicar, por exemplo, uma mensagem feminista, ou se apoiar em uma “estética feminista”, mas se, dialogando com Butler (2016), Lauretis (1994) e Bourdieu (2005), consegui propor algumas diretrizes para um cinema feminista, enquanto aquele que desafia a linguagem e os modos de produção simbólica, posso afirmar a importância da representatividade para o cinema, posso tanto afirmar, exemplo foi a pesquisa *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero* (2011), realizada pela pesquisadora Paula Alves, na Escola Nacional de Ciências e Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Ence/IBGE), que mostrou uma congruência entre representatividade e representação ao comparar os dados de roteiristas, diretoras e protagonismos femininos.<sup>125</sup>

---

124

Disponível

em:

<[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2018.

<sup>125</sup> A relação entre sexo do protagonista e sexo do diretor, feita entre os períodos de 1991 a 2010, demonstrou que 61% dos filmes dirigidos por profissionais do sexo masculino tinham como protagonista um personagem do mesmo sexo; enquanto 14% das produções davam destaque às personagens femininas e 25% foram protagonizados por ambos os sexos. No caso das diretoras, a proporção se dá do seguinte modo: 39% são protagonistas masculinos, 35% são protagonistas femininas e 26% dos filmes contem ambos protagonismos. Dessa forma, percebe-se que, tanto nas histórias de diretores quanto nas de diretoras, a presença do protagonismo masculino é maior.

Não fizemos o recorte de raça nesta pesquisa, mas, certamente, como mostrou a pesquisa da Ancine de 2016, os números não devem ser muito diferentes. Infelizmente, as questões de representação e representatividade são escassas em nosso cinema.

Quando escolhi as personagens e os filmes a serem analisados, preocupei-me com o estudo de representações afetivas desviantes. Verônica, Olívia e Bia me apareceram seguindo esse princípio, em uma primeira análise, depois me ocupei de desvendar na linguagem e no discurso quais eram os artifícios que faziam essas personagens performarem de tal forma.

Ao pensar o discurso narrativo desses longas, descobri que o corpo é para essas personagens o principal artifício de desvio afetivo. É paradoxal, pois, como ele é material, substância, poder-se-ia interpretá-lo apenas como um limite. Não para essas personagens e menos ainda para mim, como analista fílmica. Nesse sentido, abro a perspectiva de uma análise poética e ativa da imagem, quando compreendo o corpo como paisagem. Quando enxergamos o corpo apenas como objeto cênico, eliminamos suas possibilidades de significância. Para isso, estabelecer as categorias discursivas foi essencial. Assim, pudemos identificar como essas personagens, mesmo pertencendo a longas com estéticas tão diferentes, tinham uma lógica afetiva comum: *corpo-intimidade, corpo-política e corpo-sexualidade*.

Mergulhei também nos relatos cotidianos em primeira pessoa de Olívia e Verônica. De Bia não percebi pensamentos tão ordenados, percebi mais os acessos poéticos da imagem, alguns *acinemas*.<sup>126</sup> Bia, de outra forma, *relatava a si mesma*. Esses instantes das narrativas são os momentos em que as personagens se dão conta de seus afetos, seja pela narração em primeira pessoa, seja pelas imagens oníricas. Enfim, esses momentos mostram quando as personagens tomam o risco de sentir como querem sentir, e não como o *outro* acha que elas devem, destituindo uma moral única dos afetos e propondo uma semiótica dos afetos. A linguagem dos três filmes, apesar de tão distintas, conseguem afirmar uma estética afetiva, isto é, uma preocupação com o encontro e com o *outro* em termos de comunhão ao mesmo tempo que de diferenciação. Esse aspecto foi ressaltado várias vezes durante a pesquisa no sentido de fazer referência à teoria de Luce Irigaray, sobre o *Outro do Mesmo*. Nosso objetivo foi encontrar nesses longas os espaços de desvios, mas, para isso, foi necessário desenvolver uma metodologia que abarcasse os *acinemas*, os espaços “vazios”, os silêncios, a intimidade e a forma.

---

<sup>126</sup> Os *acinemas* também estão presentes nas narrativas de Olívia e Verônica, mas aparecem de forma mais espaçada e mais “coerente” com a narrativa.

Em contrapartida, pensando em um estudo interseccional, ao fazer uma breve análise de conteúdo – as três eram mulheres brancas, de classe média e moradores de grandes cidades, metrópoles –, percebi que elas narravam a si mesmas. Questionei-me sobre a narrativa de outros filmes do mesmo período em que há protagonismos femininos que citei por aqui: *A falta que me faz*, *Ela volta na quinta* e *Amor, plástico e barulho*. E percebi que as questões de personagens contemporâneas como Bia, Olívia e Verônica são bem distintas das meninas de Currallinho/MG, de Dona Maria ou ainda de Shelly e Jaqueline (mulheres da periferia, da favela, negras, velhas). Como viemos afirmando, “a mulher não é sujeito unívoco”, enfim, não existe uma narrativa feminina, o feminino é múltiplo, *esse sexo que não é um*.

O que fica para depois são algumas distinções a serem estudadas nessas narrativas. Sinto que todas elas, protagonizadas pelo feminino, marcam certa alteridade, preocupação com outro, compartilhamento do prazer, o senso comunitário – no entanto, enquanto Bia, Olívia e Verônica passeiam por discursos, por vezes, abstratos, a vida de Shelly, Jaqueline, Dona Maria e das meninas de Currallinho parece ser muito mais concreta, porque é contada de uma forma mais concreta: problemas da ordem prática, trabalho (diferente de vocação), casamento, dinheiro, filhos (diferente de maternidade). Daí me questiono se as intercessões de classe, raça e idade influenciam a percepção que as personagens têm de si mesmas, falando mais sobre questões diegéticas do que da própria representação. Não percebo “um relatar a si mesma” nas histórias das últimas personagens mencionadas.

Em contraponto, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2017, deparei-me com uma produção que parecia unificar todas as questões do feminino que discuto aqui. *Café com canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicácio, narra a história de um encontro entre duas mulheres. No Recôncavo da Bahia, Margarida vive isolada pela dor da perda do filho e Violeta ganha a vida vendendo coxinhas. As duas se conhecem do passado: Margarida fora professora de Violeta. Entre os traumas do passado e conversas regadas a café, as duas encontram um espaço de comunhão e transformação em que os afetos são essenciais. Margarida é uma mulher madura, mãe, negra e baiana – a transformação do seu estado afetivo passa por abstrações: a depressão, a maternidade, o horror da morte; mas também por materialidade: a sujeira da casa, o café frio, a fita em VHS que guarda memórias. Fica *Café com canela* para estudar – não só pelos desvios afetivos dos personagens, mas também pela mescla de linguagens que o filme propõe. Fica a pergunta: como essa estética interfere no discurso sobre o feminino?

Após as análises fílmicas, foi interessante interpretar as críticas cinematográficas como um contraponto às percepções transcritas aqui. Entretanto, foi possível observar como as categorias de análise influenciam a interpretação do discurso fílmico.

Na lógica das imperfeições da análise, é preciso entender que, entre o afeto existente no limiar dos conceitos, há um perigo, um receio. É daí que surgem as dúvidas entre as concepções de causa e sintoma. Tendemos a acreditar que somos as causas dos acontecimentos. No entanto, no sentido integral, somos senão sintomas: como uma doença que se manifesta aparentemente sem propósitos, mas há vários propósitos, os quais passamos a vida buscando. Então, nas análises dos afetos, tendemos a achar que somos causa. Não somos. Somos sintomas, doenças sobrepostas em busca de cura na própria enfermidade. A imagem é uma, mas o discurso nunca o é. Vaguemos.

## Referências

- ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estatística) – Escola Nacional de Ciências e Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: O pensar. O querer. O julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- AUGÉ, Marc. *Para que vivemos?* 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus, 2003.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou da espetatorialidade fílmica. In: BAMBA, Mahomed. (Org). *A recepção cinematográfica – teorias e estudos de caso*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Disponível em: <<http://www.redeblh.fiocruz.br/media/livrodigital%20%28pdf%29%20%28rev%29.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2013.
- BARTUSCHAT, Wolfgang. *Espinosa*. Tradução Beatriz Avilla Vasconcelos. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – V.1. Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. p. 205-240.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narrativa ficcional volume 2*. São Paulo: Senac, 2005.
- BOUQUET, Stephane. *Cahiers du Cinema*, n. 566, 2002.

- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. Nova York: Verso, 2007.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CALEIRO, Maurício. A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro. VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. Guarapuava: Unicentro, 2011.
- CHYTILOVÁ, Věra. [Carta] 1975 Tchecoslováquia [para] HUSÁK, Presidente. In: LIM, Bliss Cua. *Dolls in fragments: daisies as feminist allegory journal issue: camera obscura*, V47, (16.2). Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/5mr9482p>>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Ideia e afeto em Spinoza*. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/194>>. Acesso em: 15 set. 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. Tradução Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editora Presença, 1997.

- FERREIRA, Maria Cristina. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. *Revista Organon*, v. 24, n. 48, 2010.
- FERREIRA, Pedro Henrique. As arveres somos nozes. *Cinética*. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/mate-me-por-favor-de-anita-rocha-da-silveira-brasil-2015/>>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- FONSECA, Rodrigo. *Filmes de Anita Rocha da Silveira têm estilo, mas apenas estilo*. 4.10.2015. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/criticas/mate-me-por-favor/?key=101017>>. Acesso em: 17 jun. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales. 2005. Disponível em: <[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html)>. Acesso em: 18 jun. 2017.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, Editora Standard Brasileira das Obras Completas. 1974
- GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliana. *Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil*. Data não especificada. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOMES, Nardele. *Guru do Cinema Novo da Bahia, Walter da Silveira completaria 100 anos*. 25 jul, 2015. Disponível em: <<http://www.metro1.com.br/noticias/bahia/2805,guru-do-cinema-novo-da-bahia-walter-da-silveira-completaria-100-anos.html>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000.
- GROSZ, Elizabeth. O futuro da sexualidade feminina: o acontecimento da diferença sexual. In *Labrys Estudos Feministas*. V. 4. Tradução Maria Elisabeth Carneiro. agosto/dezembro, 2003.
- HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Estudos Feministas* 1(1), 7-31, 1993.

- HINE, C. *Virtual ethnography*. London: SAGE Publications, 2000.
- HANISCH, Carol. The personal is political in Shulamith Firestone e Anne Koedt. (Org.). Notes from the Second Year: Womens liberation, 1970. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso em: 5 dez. 2017.
- IRIGARAY, LUCE. *This sex which is not one*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- IRIGARAY, LUCE. *La question de l'autre*. Disponível em: <[http://www.labrys.net.br/labrys1\\_2/irigaray2.html](http://www.labrys.net.br/labrys1_2/irigaray2.html)>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. São Paulo: Vozes, 1976.
- JR VIEIRA, Erly. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. *Revista ALCEU*, v. 15, n. 29, p. 124-138, jul./dez. 2014.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. *Estudos Feministas*. V. 1, Florianópolis, 1995.
- LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. *Comunicação e Experiência estética*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006.
- LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- LOPES, Denilson. O sublime no banal. In LOPES, Denilson. *A delicadeza estética, experiências e paisagens*. Brasília, UnB, 2007.
- LOPES, Denilson. Novos cotidianos, novas famílias. In ADELMAN, Miriam et al. *Mulheres, homens olhares e cenas*. Curitiba: UFPR, 2011. p. 163-172.
- LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: O cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Éditions Galilée, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MEKSENAS, Paulo. *Pesquisa social e ação pedagógica – conceitos, métodos e práticas*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analisando discursos constituintes. *Revista do GELNE – UFRN*. v. 2, n. 2/2000.
- MILLER, Jacques-Alain. Michel Foucault et la psychanalyse. In: FOUCAULT, Michel. *Philosophe*. Paris: Seuil, 1989.
- MOSTRA CINEMA DE GARAGEM. Um panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro, 24 de julho de 2012, Caixa Cultural Rio de Janeiro.
- MONTORO, Tânia. Protagonismo de gênero nos estudos de cinema e televisão no país. *Revista Lumina*. UFJF. Dez 2009.
- MONTORO, Tânia. Estudos da recepção do audiovisual na interface com estudos de gênero e crítica feminista. In: BAMBÁ, Mahomed. (Org). *A recepção cinematográfica – teorias e estudos de caso*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. *Evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia e sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX – O espírito do tempo 1 Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MOSCARVEL, Elvado. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. 2013. Disponível em: < <http://criticos.com.br/?p=1097&cat=4>>. Acesso em: 11 jun. 2017.
- MULVEY, Laura. O prazer visual in XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Graal, Rio de Janeiro, 1983.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NARVAZ, Martha; KOLLER, Silvia. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política in *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Entre a vida e a morte, o sexo. STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (Orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. *A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado*, 2012. Disponível em:

<<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Histórias feministas, história do possível*. 2014. Disponível em:

<<http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/historia%20poss%EDvel.htm>>. Acesso em: 3 maio 2016.

NEGRÃO, Thereza. Feminismo no plural. In: TIBURI, M.; MENEZES, M.; EGGERT, E. (Orgs.). *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: UNISINOS, 2002. p. 271-280.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

NIETZSCHE, F. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologias. In: VI CONGRESSO SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em; 2 dez. 2017.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

OLIVEIRA JR, José Carlos. *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus Editora, 2013.

ORICCHIO ZANIN, Luiz. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORR, Deborah. *Belief, bodies and being – feminist reflections on embodiment*. New York: Rowman and Little Field Publishers, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das Mulheres: relato de uma experiência. Dossiê história das mulheres no ocidente. *Cadernos Pagu* (4), Campinas, p. 9-28, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio. (Orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. p. 192/207. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em 5 out. 2017.

- REARDON, Kiva. *Mainstream creep: keeping feminist film criticism subversive in Cléo* 23.02.2016. Disponível em: <<https://hazlitt.net/feature/mainstream-creep-keeping-feminist-film-criticism-subversive>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- ROCHA, Glauber. *Arraial, cinema novo e câmara na mão*. Data não especificada. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 103-110.
- SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. *Revista de estudos feministas*. Florianópolis, v. 13, p. 11-30, janeiro-abril/2005.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), p. 71-99, 1995.
- SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- SOARES, Ana Carolina. *40% das mulheres não se masturbam, aponta pesquisa*. 26/02/2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/%20sexo-e-a-cidade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/>>. Acesso em: 2 dez. 2017.
- SUTTON, Damian. *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- TOLEDO, Malu. *O decano da crítica brasileira de cinema*. 2 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/ff0202200913.htm>>. Acesso em: 19 set. 2017.
- VALENTE, Eduardo. *Domésticas*. 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/domesticas.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. *'Novíssimo' cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- VERÍSSIMO, Fernando. *Novos diretores: uma geração em trânsito?* 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/26especial/novos.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2017.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. Cinema Nacional: táticas para um tempo sem estratégias. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 18, p. 81-86, maio/agosto 2000.
- WULF, Christoph. Emoção e imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural. In BAITELLO, Norval; WULF, Christoph. (Orgs). *Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

### **Críticas analisadas:**

ANDRADE, Fábio. *Era uma vez*. Set de 2012. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/eraumavezeuveronica.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

HESSEL, Marcelo. *A classe média vai ao paraíso*. 17.10.2014. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/criticas/era-uma-vez-eu-veronica/?key=71217>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

HESSEL, Marcelo. *Em seu novo filme, a diretora de Elena ainda tem dificuldade em transformar performance em cumplicidade*. 4.11.2015. Disponível em: <<https://omelete.com.br/filmes/criticas/olmo-e-a-gaivota/?key=102146>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

MARTINS, Dalila. *Vitrine de espontaneidade*. 25.01.2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/olmo-e-a-gaivota-olmo-and-the-seagull-de-petra-costa-e-lea-glob-dinamarcabrazilfrancaportugal-suecia-2015/>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

MEIRELES, Adalberto. *Longas em competição: panorama inventivo*. Um gesto de preparação. 19.11.2015. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/19/longas-em-competicao-panorama-inventivo/>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

NAYARA, Reynaud. *Mostra da Juventude e pulsação mórbida adolescente*. Ser jovem é difícil em qualquer lugar do mundo in Portal Abraccine. 19.11.2015. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/19/mostra-da-juventude-e-a-pulsacao-morbida-adolescente/>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

PINTO, Ivonete. *Dossiê/Balanco do “45º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília” + Especial (Seminário Paulo Emílio e a Crítica Cinematográfica)*. Pernambuco ataca. 2.10.2012. Disponível em: <<https://abraccine.org/2012/10/02/dossiebalanco-do-45o-festival-do-cinema-brasileiro-de-brasilia-especial-seminario-paulo-emilio-e-a-critica-cinematografica/>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

### **Bancos de dados consultados:**

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>

Internet Movie Database IMDB: Disponível em: <<http://www.imdb.com>>

Acervo digital do jornal *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>

### **Periódicos:**

*Gazeta de Notícias*

*Jornal do Brasil*

*Jornal do Comércio*

*O País*

*O Estado de S. Paulo*

**Filmes analisados:**

*Era uma vez eu, Verônica (2012)*

*Olmo e a gaivota (2014)*

*Mate-me, por favor (2016)*

## Apêndices

### 1) Entrevista com Marcelo Gomes – diretor de *Era uma vez eu, Verônica*

#### **Como você costuma trabalhar em set? Qual é a dinâmica?**

Eu fiz cinema na Inglaterra. Eu sigo mais ou menos o caminho que segue a escola inglesa, mas me adaptando às peculiaridades de fazer cinema no Nordeste.

#### **E quais são essas peculiaridades?**

Primeiro, a gente tem que trabalhar muito na pré-produção, porque a gente tem pouco dinheiro, a gente tem que saber gastar muito bem esse dinheiro. Então a pré-produção tem que ser muito consciente, o roteiro tem que tá muito bem amarrado, e você saber exatamente a função dramática de cada cena no roteiro porque se tiver que haver algum corte ou adaptação de uma cena para outra para se adaptar ao tempo de filmagem, você está preparado. A outra peculiaridade, e que era mais na época da Verônica, e que hoje em dia mudou, é que muita gente não estudou cinema, e a gente acaba tendo que formar as pessoas. A gente trabalha com um grupo de jovens já, isso aconteceu principalmente no *Aspirinas*<sup>127</sup>, que a gente foi formando pessoas à medida que as pessoas foram se juntando ao grupo. Hoje em dia, existem muito mais profissionais em Pernambuco, a área de cinema tá muito profissionalizada, então, isso mudou. Outra coisa, a gente trabalha com uma equipe muito pequena, muito enxuta, porque as nossas condições de adaptação são muito resumidas: a gente trabalha com lei de incentivo, captação.... mas muito poucas. A gente nunca fez um filme com a produção da Major Americana ou da Globo Filmes, por exemplo. Então, como nossos orçamentos são apertados, a equipe também é apertada. É uma equipe que dá muito amor ao filme, que dá muito carinho ao filme, então trabalha de uma forma de guerrilha né?

#### **Era isso que eu ia perguntar: como é que essa equipe pequena influencia tanto na dinâmica do set quanto no produto final?**

Eu acho que com uma equipe menor você desburocratiza fazer cinema. É a mesma coisa do que você ter uma fábrica com 100 pessoas e outra com 10, a relação entre alas é muito mais intensa, quase familiar, a equipe quase vira uma família. Outro aspecto, que é muito meu de fazer cinema, é que eu gosto muito de ensaio. Então a equipe convive com os atores logo

---

<sup>127</sup> Referência ao filme *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), dirigido pelo mesmo cineasta.

cedo. Eu geralmente ensaio por um mês, às vezes um pouco mais, às vezes um pouco menos, que é muito dentro do cinema. Então essa equipe já fica em contato com os atores, assim a gente vai trabalhando o figurino junto, a direção de arte junto. Eu acho que isso é muito importante, porque a gente às vezes filma cenas muito íntimas, então tem que preparar os atores, mas também a equipe para isso. Tem que ter uma organicidade dessa equipe que é muito grande. E tem um outro aspecto que é muito importante. No plano de filmagem, um diretor, precisa fazer em média, três cenas por dia. E ele tem que fazer três cenas, senão vai atrasar o filme e tem data pra terminar, não pode atrasar. Existe uma paranoia muito grande em relação a isso, principalmente nos filmes maiores, de você cumprir o plano de filmagem todo dia, né? E eu digo muito para minha equipe que a gente tá ali pra fazer cinema, não para cumprir plano de filmagem. Então, assim, quando uma cena, nos emociona muito, e a gente vai chegando nela, assim, de uma forma bonita, a gente não para pra ir fazer outra cena. A gente talvez cancele aquela cena do roteiro, ou junta aquela cena com outra, mas nunca para um processo criativo porque tem que cumprir um plano de filmagem.

**Você já fez outros dois longas: *Cinema, aspirinas e urubus* e depois, junto a Karim Ainouz, o *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Eu gostaria de saber se *Era uma vez eu, Verônica*, foi o primeiro filme com uma protagonista feminina que você dirigiu? Como foi esse processo em relação as questões de alteridade, ainda mais sendo uma personagem que se coloca em primeira pessoa?**

Foi sim e eu queria muito fazer isso, porque eu já vinha de dois filmes onde o protagonista era um homem né? Eu queria muito construir isso. Eu amo as personagens femininas do cinema. Como Cabíria do Fellini, Mônica do Bergman... tem tantas personagens femininas que eu adoro, que eu queria muito escrever um personagem feminino. Então eu comecei a escrever um conto. Além disso, tem outro elemento, eu trabalhei com a Hermila Guedes no *Aspirinas*, e eu adorei trabalhar com ela, foi um momento muito emocionante. Então eu imaginei que eu poderia escrever algo para ela interpretar. Comecei com um conto, um conto onde eu queria falar da minha cidade, o *Aspirinas* foi no sertão, o *Viajo porque preciso* foi no sertão, e eu tinha crescido no Recife e queria muito falar do Recife, por questões afetivas. Eu queria muito também falar da juventude, que pra mim foi um momento muito difícil. É aquele momento de transição da fase juvenil pra fase adulta, isso acontece, mais ou menos, quando a gente não tem mais a desculpa de ser estudante, quando a faculdade acaba, e você tem que enfrentar a carreira profissional. Daí você precisa de uma maturidade, e o mundo juvenil vai se acabando aos poucos. Então esse filme foi construído a partir do desejo de

construir um personagem feminino, o desejo de contar uma história que se passasse no Recife e um desejo de fazer um filme que fosse uma crônica desse período da juventude...

### **Eu estou nessa transição acho, me identifiquei muito com filme...**

Ah que coisa boa! Então, juntando esses três elementos, eu comecei a escrever o conto que tinha um tom extremamente existencial. É muito engraçado, porque fazer um filme existencialista nos trópicos é uma ideia que a gente não vê muito no cinema. A gente vê aqueles filmes do Bergman onde o cenário é frio, melancólico, mas parece que no Brasil, como a gente vive nesse clima equatorial, tropical, a gente não pode ter crises existenciais. Então colocar isso também né, o amor e a delícia de viver no Brasil enfrentando uma crise existencial, uma crise profissional... e aí eu escrevi o conto, falei pra equipe: “eu vou desenvolver os primeiros tratamentos do roteiro, mas depois eu preciso mergulhar mais na Verônica”. Como eu poderia construir um filme, que você Bárbara se identificasse? Era um processo de alteridade radical. Eu pensei: “vou me encontrar com mulheres que tem a mesma idade da Verônica, que moram no Recife e estão passando pela mesma crise que Verônica está passando”, para entender, no Brasil contemporâneo daquela época como era a crise desses jovens, porque eu fui jovem, faz um pouquinho de tempo. Então eu queria entender como era a crise dos jovens naquele momento, em 2010 quando a gente fez essa pesquisa para rodar o filme, eu queria saber o que se passava na cabeça dessas mulheres. Então eu entrevistei em torno de 27 mulheres, que de uma forma ou de outra tinham o mesmo perfil da Verônica. Essas entrevistas pareciam mais sessões de psicanálise, elas duravam três horas e eu tive muita sorte e agradeço muito essas mulheres, porque elas me revelaram coisas muito íntimas. Então eu digo, Bárbara, que o roteiro não foi escrito só por mim, foi escrito por mim e por essas 27 mulheres que escreveram o roteiro junto comigo. Foi muito bacana ter tido essa possibilidade. Também tinha uma menina que tinha um blog, uma menina de Recife, e ela me ajudou muito com isso. A partir desses encontros eu descobri coisas muito importantes. A nossa sociedade hoje em dia está cada vez mais individualista e mais competitiva. Então, os jovens estão vivendo nessa sociedade individualista, por outro lado, os jovens vivenciam, uma liberdade individual em termos de sexo, amor muito maior do que as gerações anteriores. Agora, apesar disso, a maturidade está chegando cada vez mais tarde. Parece que a adolescência se estende mais, a juventude se estende mais e aí por uma exigência profissional, eles atingem a maturidade profissional mais cedo do que eles atingem a maturidade emocional.

**Certo, e para lidar com essa contradição... foi assim que você pensou Verônica?**

Exatamente! Essa contradição: “acabei a universidade, sou uma doutora, uma psiquiatra formada, agora vou ouvir os problemas do outros”, mas ninguém ouve os dela. É uma completa ironia. Ela até tem amigos, um pai maravilhoso, mas ela tá num momento onde ela fala: “e aí? É isso mesmo que eu quero? Eu quero ficar a vida inteira escutando o problema dos outros?” “E aí o que eu quero: é casar com esse cara, é não casar com ele? É viver uma vida libertária” “E aí o que que eu faço?”

**Sim, muitas questões na cabeça de Verônica. Esse aspecto que você comentou sobre as mulheres lhe contarem coisas muito íntimas... tá muito presente no filme, o tema da intimidade né... ela conversa muito com as amigas....**

Exato, tem essa coisa que eu acho interessante é que nessas questões da intimidade, a Verônica se depara com a morte. E quando você se aproxima da morte de alguém que você gosta muito, é um processo de maturação profunda, você pensa: “a vida é finita o que eu vou fazer com meus sentimentos?” Então, essas conversas com as amigas são da ordem do banal: como foi seu dia? Como você tá? Você transou com ele? E ao mesmo tempo uma crise existencial profunda: e agora o que eu vou fazer da vida? Aí que vem a música da Karina Buhr também.

**Sim, a trilha da Karina Buhr, penso que se encaixa com o que você mencionou lá atrás sobre a crise existencial nos trópicos....**

Sim, sim, e sabe o que aconteceu? A Karina me contou que depois que ela viu o filme ela chorou muito, passou muito mal. Ela me contou que escreveu aquela música que eu uso no filme um dia depois que ela tava no Caribe e ficou sabendo que o pai dela tava com câncer, tava mal, e aí ela foi pro mar e ficou boiando no mar e pensando naquela música. E quando ela viu o filme é exatamente a cena que acontece quando a música toca... Então eu acho que a partir de todos esses elementos que vieram à tona, foi a partir daí que a gente construiu a Verônica.

**Como você pensa Verônica e o mar? Como você vê a relação da Verônica com a paisagem?**

Então, agora que estou morando em São Paulo, eu consigo ver melhor Recife. O Recife é completamente água. O Recife tem rios, tem mangues e tem o mar. A umidade lá é 98%. Todo dia, nós recifenses cruzamos ou com um canal, ou com um rio ou com um mangue. E

tem um elemento que é fundamental, que hoje eu sinto falta em São Paulo, é aquela linha do horizonte, que dá a noção de amplitude, de amplidão. Toda vez que eu chego em frente ao mar, a sensação que eu tenho é que a janela do mundo se abriu. E eu queria dar essa sensação pela a personagem, às vezes, quando você olha pro mar, você percebe a imensidão do mundo, e consegue compreender melhor os seus sentimentos mais profundos. E o lugar melhor para se fazer uma reflexão, é talvez, se deparando com o mar.

## **2) Entrevista com Anita Rocha da Silveira – diretora de *Mate-me, por favor***

### **Como foi para você fazer um filme de horror sobre adolescentes?**

Eu não considero o *Mate-me* um filme de horror. É que agora tem esse papo “de horror e mulher” e as pessoas gostam de incluir o *Mate-me* como um filme de horror porque ele tem elementos do horror, mas não faz o filme ser de horror. Eu considero como um filme de fantasia, não acho que o horror é o elemento principal do filme.

### **Eu percebo no filme, muitos planos por cima do ombro, a Bia transita entre os espaços, como você pensou esses enquadramentos? Gostaria que você falasse um pouco sobre a relação da personagem com o espaço, como você pensou essas cenas dela transitando?**

Na verdade, assim, eu filmei a personagem de todas as maneiras possíveis, até porque ela era a protagonista. Justamente, o tipo de plano que mais tem são planos frontais. Mas eu precisava também que os planos dessem a impressão das meninas estarem inseridas na Barra da Tijuca, no meio de terrenos baldios, no meio do nada, nesse universo um pouco mais distópico, é um pouco o não-lugar sabe? O filme é basicamente seguindo ela, acho que todos os enquadramentos foram pensados tentando cumprir essa missão.

### **E a sua escolha de manter em cena apenas personagens adolescentes, qual foi o intuito desta opção na narrativa?**

É porque é uma fase que eu também já passei, eu queria falar da minha própria adolescência falando deles. Eu escrevi esse roteiro quando eu tinha uns 25 anos, então pra mim, era o meu primeiro longa, então eu queria me voltar para um período da minha vida que eu já passei, que é na cidade onde eu cresci, que tem elementos meus e das minhas amigas. Eu acho que por ser o primeiro longa eu queria tratar de um universo que fosse familiar: por isso o universo feminino, por isso o universo jovem. Eu gosto de falar das coisas pelas quais eu já passei, que eu conheço.

### **Li uma entrevista sua falando que o roteiro foi baseado na história de uma amiga na adolescência, que se suicidou. Como foi desenvolver o roteiro a partir dessa história? Gostaria que você falasse um pouco sobre o risco e a morte e desse interesse da Bia pelo risco, né? Porque ela se coloca em risco muitas vezes no filme...**

É, eu acho que depois que essa minha amiga se suicidou, eu tinha em torno de uns 20 anos nessa época, passou um período que eu precisei para assimilar essa morte e tudo mais. Aí depois eu comecei a ler muito a respeito e me deparei com um texto, acho que do George

Bataille, que diz que ser jovem é querer morrer sem deixar de viver, é viver tudo intensamente, e de certo, modo eu pude identificar minha amiga aí e eu de uma certa maneira. Eu acho que ser jovem, ser adolescente é uma coisa de não temer os limites. Você está sempre com um certo prazer de se colocar em risco. E eu comecei a pensar na morte não como oposição a vida, mas como resultado de uma vida levada ao extremo. Então esse foi um ponto de partida para construir a Bia, no *Mate-me*. Pensar essa vida que é uma vida ali meio mais ou menos uma vida, sem altos e baixos, e isso leva ela a querer levar a vida de uma outra maneira, testar o seu corpo, testar os limites.

**Gostaria que você comentasse um pouco sobre a cena depois que Bia volta do enterro da menina que morreu. A gente vê a Bia deitada, depois vemos Bia tocando a tela, como se houvesse uma quebra da quarta parede. Houve alguma intenção narrativa com aquela cena?**

A questão é que é um filme que a gente tá seguindo o ponto de vista da Bia, então o filme vai para um lado fantástico do exagero para tentar dar conta do estado de espírito dela. Então essa cena, era uma questão mais plástica, mais visual mesmo, para tentar refletir o estado interior da personagem para uma atmosfera mais onírica, para uma pegada mais estética mesmo. Não necessariamente tem sangue real escorrendo na tela, mas é mais uma manifestação de um desejo e do estado emocional da personagem.

**Mudando um pouco das questões de narrativa e linguagem para as questões de produção. Eu queria que você me contasse como é sua dinâmica de set, se você propõe hierarquias, como é a sua convivência com os atores, qual a sua proposta de direção, etc.**

Pra mim é algo bem particular, a maior parte da equipe são pessoas que estudaram comigo na faculdade, trabalham comigo em outros filmes, nos curtas. Então são pessoas que são da minha faixa-etária, que eu convivo, não só no set, mas também na mesa de bar. Então, mistura trabalho e amizade. São pessoas com que eu gosto de trabalhar. E com o elenco foi um processo muito mais no ensaio do que no set, a gente ensaiou bastante, a gente ensaiou três meses. Eu penso que, com um elenco adolescente, é preciso ir pro set com tudo muito certo, já com tudo ensaiado e conversado, para gerar segurança no set. Eu tento fazer um set que tenha um clima tranquilo, sabe? A gente coloca música entre uma cena e outra, ri, conversa. Não é um set com todo mundo concentrado o tempo todo. Existem diretores que

prezam por *sets* muito silenciosos, pra mim, não. Assim, pra mim tem que ser um ambiente agradável, cada um pode expor suas ideias.

**Uma pergunta mais geral para você como realizadora: como você enxerga a representação da mulheres que eu chamei de cinema de pós-retomada, alguns críticos têm utilizado novíssimo cinema brasileiro...**

Ah eu acho que não dá para falar muito assim... é complicado, tá pulverizado. E acho que o termo Novíssimo cinema brasileiro é um termo de uns filmes de dez anos atrás. Eu nem acho que dá conta do movimento que tá rolando agora. Quando eu penso nesse termo, sinceramente, eu penso em um monte de homem hétero branco de classe média alta fazendo cinema. O que a galera chamou de Novíssimo lá em Tiradentes, em torno de 2008/2009 eram coletivos formados só por homens, com pouquíssimas exceções. Então é isso, quando penso em novíssimo penso o oposto do que tá rolando agora que a gente tem muitas outras coisas sendo discutidas, a gente tem diretoras negras, diretoras gays... Acho que esse termo de “Novíssimo cinema brasileiro” não dá conta, talvez surja outro nome daqui uns anos. Acho que Novíssimo é muito marcado por os meninos que produziam há uns dez anos, sabe? A galera do Alumbramento<sup>128</sup> que produzia muito, que não tinha mulher, sabe? Tô feliz que agora eu vejo um movimento mais plural, sabe? Quando eu fiz meu primeiro curta e apresentei ele em festivais em 2008, em muitos festivais eu era a única mulher, isso era uma merda. Depois eu vi como isso foi mudando, depois eu fui pro meu segundo e pro meu terceiro filme, eu já não era mais a única. É legal dizer também que tá tendo uma crítica escrita por mulheres, um movimento, coisa que não tinha há dez anos atrás. E também a questões de curadores de festivais que eram em sua grande maioria homens, isso tá mudando. E isso influencia com certeza na forma em que a gente enxerga o cinema no brasil. O Festival de Brasília nesse último ano (2017), por exemplo, a maioria dos filmes foi protagonizado por mulheres, tanto os curtas quanto os longas.

**E em termos de produção, você acha que mudou?**

Penso que mudou e tá mais plural também. No Novíssimo tinha uma pegada de filmes feito sem edital, feito em esquemas de coletivos, tinha lá alguns elementos em comum. Agora, um filme como *Café com Canela* que vem justamente transfigurar isso, é um filme de coletivo, mas que ganhou um edital.

---

<sup>128</sup> Produtora que funciona como coletivo de cineastas, localizada em Fortaleza, Ceará.

**Então são vários modos e fontes de produção?**

É... o Novíssimo mesmo tendo um certo estilo diferente passava muito por um movimento meio de guerrilha e que também era possível por ser feito por diretores de uma classe social mais alta, em esquema de coletivo e de terem um certo respaldo de festivais internacionais. Acho que não existia uma estética específica, era mais um modelo de produção e distribuição. E agora não, eu não posso afirmar nada sobre o que tá acontecendo agora, estamos plurais tanto na estética, na temática, nos meios de produção e distribuição.

### **3) Entrevista com Olívia Corsini – atriz e corrotista de *Olmo e a gaivota***

**Gostaria de saber primeiro como foi o convite para fazer um filme sobre sua vida. Você topou logo de início?**

A gente já se conhecia, eu a Petra, e ela me propôs de fazer uma adaptação de Mrs. Dalloway<sup>129</sup>, ou seja, um dia na vida de uma mulher, mas misturando partes do próprio romance com a minha vida. Então era um documentário/ficção sobre um dia da minha vida misturando com a lógica dramática do romance Mrs. Dalloway. Mas depois eu fiquei grávida, então a gente guardou alguns aspectos do “projeto de Mrs. Dalloway”: como um monólogo interior que é traduzido através da voz over e também a questão da unidade temporal que está muito presente no filme. Um dia na vida de Mrs. Dalloway se transformou em 9 meses da minha vida, risos. Bom, mas na festa final, a última cena do filme, o passado e o presente se unem.

**Eu sei que você é uma atriz de teatro. Esse foi seu primeiro filme? Qual a maior diferença de encenar para câmera e para o palco?**

Sim, esse foi meu primeiro filme. Eu já tinha feito coisas pequenas, mas nunca um filme completo assim como o *Olmo*. Existem muitas maneiras de encenar a depender de onde você está para qual motivo você está encenando. Eu, por exemplo, venho do Theatre du Soleil que é um teatro da forma, onde a forma é muito importante, então foi um desafio para mim encenar em *Olmo*, porque além de estar encenando para filme, eu precisava encenar a mim mesma, eu precisava descobrir a minha forma própria de encenar.

**Nos créditos do filme, você e Serge assinam como co-roteiristas. Como foi o processo de elaboração de roteiro?**

Foi bem interessante. Aconteceu de maneira fluida. Eu e Petra conversávamos muito, a gente já se conhecia antes de outros trabalhos, éramos amigas. Ela me pediu para escrever um diário durante os 9 meses de gravidez, esse diário que virou as narrações *em voz over* no filme. A nossa casa tinha câmeras espalhadas por todo lado. Essas câmeras tinham o objetivo de registrar momentos cotidianos... A maioria dos registros dessa intimidade foram de eventos que realmente aconteceram... Outros eventos foram propostos por Petra ou foram encenados a partir de algo que já tinha acontecido no passado. A gente então reencenava

---

<sup>129</sup> Romance de Virginia Woolf.

mudando um pouco a cor da situação, porque por questões dramáticas, Petra gostaria de colocar mais luz, como se fosse uma lente de aumento, em certas situações, para que certos conflitos fossem mais visíveis. Algumas vezes a gente criava certas situações a partir de medos e fantasmas. Então a gente pensava os medos e os fantasmas com os quais eu me deparava durante aquele período e criávamos cenas a partir delas. A festa, no final do filme, por exemplo, foi uma sugestão da Petra. Ele me pediu para que eu chamasse meu ex-namorado.

**Ela queria criar um conflito para empurrar a trama?**

Ah bom, não (risos). Não foi um conflito. Ela queria captar a verdade. Um momento real. E foi maravilhoso. A gente pensou muito em quem a gente ia convidar para essa festa. E Giordana, no filme, é realmente uma grande amiga minha que mora longe e a gente os fez virem da Espanha. Ah, como eu posso dizer, não foi uma mise-en-scène (encenação), no sentido de se colocar em cena como a condição necessária para que a situação ideal aconteça. Foram situações que, apesar de demandadas, aconteceram organicamente.

**No começo do filme, imaginei que fosse uma narrativa exclusivamente sobre a gravidez. Mas na montagem, a gente percebe várias fases da sua vida, inclusive com imagens de arquivo. Como foi o processo de reconstruir memórias?**

A Petra nos pediu para dar a ela imagens em VHS, ela pegou tudo e transformou na edição. Ela que escolheu o que iria entrar ou não entrar no filme. Quando eu vi os vídeos, eu senti inevitavelmente um momento de conflito, de choque. E eu tinha um medo da visão que eu poderia dar da minha gravidez, que ela ficasse muito negra em comparação aos vídeos antigos... Agora quando eu vejo o filme, acho que ele se parece bem comigo. Tem as nuances da minha personalidade, cada momento dela. Acho que Petra fez muito bem.

**As imagens do seu corpo estão muito presentes. Eu gostaria de saber como você vê a construção do corpo feminino no filme...**

Eu penso que ele se transmitiu como poder, como confiança que se refletiu na minha vida também. Eu confiei em Petra, como artista, mesmo quando eu não sabia que parte do corpo a câmera iria enquadrar, eu jamais me senti mal ou exposta, de uma forma voyeurista, jamais. Eu não senti que a utilização da imagem acontecia dessa forma. E eu acho que na primeira vez na minha vida eu quase não me preocupei com a minha imagem física, afinal, o objetivo do filme era que eu fosse eu, verdadeiramente... Petra me pediu que eu não me maquiasses...

Eu sabia que teria alguma coisa sobre o poder do corpo muito forte e muito importante no filme, justamente porque a gente não maquiou o corpo de forma alguma, porque a gente não colocou filtros. E depois eu penso que aceitei expor meu corpo dessa forma porque eu achei pertinente, orgânica, no sentido que a narrativa fala de uma transformação corporal, ou seja, exterior, mas também interior. Então a transformação física exposta em uma imagem poderia sugerir uma metáfora da transformação interna. Não é um corpo funcional, por tanto, é um corpo ativo, ativo na sua própria mudança.

**No início do filme, você diz que se sente presa. Como você enxerga o espaço da casa? A imagem da casa mudou pra você?**

Pra mim, a casa continua sendo uma prisão. Mentira, é uma piada (risos). Eu fiquei muito entediada, no filme a gente exagera um pouco, mas eu fiquei bem chateada, entediada, fechada, sem minha família. Alguns amigos iam me visitar, mas muito raramente, porque todo mundo tem uma vida, todo mundo trabalha. Mas o caminho de aceitação para um novo estágio da minha vida passou por esse período fechada em casa, então, com certeza minha visão mudou. Foi de uma prisão para um lugar de proteção, um lugar de construção de afetos ou de construção da família. Com certeza, isso mudou. Depois a gente ri. Hoje mesmo, te digo, eu continuo sendo uma pessoa que gosta de mudar as paisagens sob meus olhos quando eu acordo de manhã, e é por isso que eu continuo trabalhando e tenho vontade de viajar e Olmo também! A gente pode juntar as coisas, a maternidade não é o fim do mundo, hein?!?

**Sobre os limites de acesso a intimidade. Vocês passaram meses com uma equipe de filmagem em casa. Em algum momento se sentiu invadida?**

Eu não me senti obrigada a nada. E se eu tivesse me sentido dessa forma e feito mesmo assim isso não teria sido interessante porque eu não estaria tranquila. Então, tudo foi feito de maneira doce.

**Esse filme mudou a percepção que você tem sobre a arte, sobre a vida, sobre a representação e, enfim, sobre a maternidade?**

O filme me confirmou que eu tenho vontade de ser investigada, através do teatro, através do cinema e através da dança para buscar minhas verdades, para buscar o que se aproxima mais de mim, as minhas expressões verdadeiras. E eu sinto que essa é a maneira mais política de acessar a mim mesma. Sobre a maternidade, isso é uma coisa que me faz rir sempre, eu digo

no começo do filme “esse vai ser o começo do fim da minha carreira”, e na verdade, durante a gravidez, eu trabalhei e me lancei no cinema. Então a maternidade, na verdade, me deu um monte de trabalho... *Olmo* foi minha vitrine. Acho que a maternidade também me coloca todo dia uma questão: onde eu quero estar? O que eu quero hoje realmente? O que eu sinto?

### **Questões existencialistas?**

Sim, sim, mas também muito concretas, porque você pensa assim: “hoje eu não me sinto bem aqui, meu filho não está bem aqui, então eu preciso me mudar” e aí você faz coisas práticas para que isso aconteça. Essa concretude, a maternidade te dá, porque sempre tem alguém precisando de você, é algo meio inconsciente. Dessa forma, a maternidade ela te põe questões existenciais, mas de forma muito concreta, porque você precisa agir. A gente comete erros na vida e a gente resolve, soluciona. Quando você é mãe, é diferente, alguma coisa muda. Você não pensa em você em primeiro lugar e isso acontece de uma forma orgânica na sua cabeça.