

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

MURILO GABRIEL BERARDO BUENO

CINEMA E ARQUÉTIPOS FEMININOS:

Representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral.

Goiânia

2012

MURILO GABRIEL BERARDO BUENO

CINEMA E ARQUÉTIPOS FEMININOS:

Representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado em comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Orientador (a): Prof^a Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça.

Goiânia

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

B928c Bueno, Murilo Gabriel Berardo.
Cinema e arquétipos femininos [manuscrito]: representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral / Murilo Gabriel Berardo Bueno. – 2012.
xv, 169 f. : il., figs, tabs.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Martins de Mendonça.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2012.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.
Apêndices.

1. Mulher no cinema. 2. Gênero feminino – Arquétipos. 3. Cinema Brasileiro. 4. Amaral, Tata. I. Título.

CDU: 791.43(81)-055.2

MURILO GABRIEL BERARDO BUENO

CINEMA E ARQUÉTIPOS FEMININOS:

Representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral.

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça – FACOMB/UFG (orientadora)
Presidente da Banca

Prof. Dr. Rogério Ferraraz – Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dra. Suely Henrique de Aquino Gomes – FACOMB/UFG

Para Rosa Berardo e Gina Bueno, pessoas com quem dividi minhas experiências
durante a busca do saber acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pessoas que sempre me incentivaram na busca pelo conhecimento.

À minha orientadora, Professora Maria Luiza Mendonça, por ter me aberto as portas para uma vida acadêmica internacional e por seu auxílio incansável durante a construção deste trabalho.

Aos meus amigos pessoais, em especial ao Bruno e Rodrigo, que me ouviram e apoiaram inúmeras vezes durante essa trajetória.

Às amizades desenvolvidas durante o mestrado, em especial a da minha amiga Kaká, companhia que se estendeu para além da vida acadêmica.

Aos professores e secretários do Mestrado em Comunicação da Facomb, por tornarem possível esses dois anos de estudo.

À CAPES, pela disponibilização dos recursos financeiros e viabilização de dedicação em tempo integral durante esse período da minha vida.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa.

RESUMO

Este trabalho analisa a representação do gênero feminino em três filmes de longa metragem de ficção da cineasta Tata Amaral: “Um Céu de Estrelas” (1996), “Através da Janela” (2000) e “Antônia” (2006). Essas produções, que surgiram a partir da época consagrada como retomada do cinema brasileiro, fazem alusão a temas como: relações entre os gêneros, machismo, violência doméstica, luta por visibilidade de grupos minoritários. Levando em conta o conteúdo discursivo dos filmes aqui escolhidos como objeto do nosso estudo e “corpus” da pesquisa, desenvolveremos análises cinematográficas a partir da interdisciplinaridade da linguagem cinematográfica, dos estudos midiáticos, com auxílio teórico da Antropologia e da Psicologia. Embora o foco do estudo seja a análise fílmica, essa pesquisa utiliza, em suas reflexões teóricas, aportes de ciências que nos auxiliam na busca das representações da figura feminina no cinema nacional da diretora Tata Amaral.

Palavras-Chave: mulher no cinema; cinema; gênero; representação; arquétipo.

RESUMÉ

Ce document analyse la représentation des femmes dans les trois films de la cinéaste Tata Amaral: *Un ciel d'étoiles* (1996), *Par la fenêtre* (2000) et *Antonia* (2006). Ces productions sont nées du temps consacré à la reprise du cinéma brésilien et font allusion à des thèmes tels que les relations de genre, le sexisme, la violence domestique, la lutte pour la visibilité des groupes minoritaires. Prenant en compte le contenu discursif des films sélectionnés ici comme objet de notre étude, le corpus de recherche, nous développerons l'analyse des films de nature interdisciplinaire du langage cinématographique, les études médias, avec l'aide de l'anthropologie théorique et la psychologie, bien que le but de l'étude soit l'analyse du film. Ainsi, cette recherche utilise dans ses aspects théoriques des contributions scientifiques qui nous aident à trouver les représentations de la figure féminine dans la production nationale réalisée pour Tata Amaral.

Mots-clés : les femmes dans le cinéma, le cinéma, les genres, la représentation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. Eixos da pesquisa	11
1.1 A Impressão de realidade do cinema narrativo	11
1.2 A influência dos arquétipos nas narrativas cinematográficas	19
2. As mulheres na direção cinematográfica e durante a retomada do cinema brasileiro	32
3. A construção do método	41
3.1 Figurinos, cores e iluminação, direção de atores	44
3.2 Objetos de cena	44
3.3 Imagem fílmica	45
3.4 Falas, ruídos e trilha sonora	46
4. Análise dos Filmes	49
4.1 Tata Amaral: Breve Biografia	49
4.2 Um Céu de Estrelas	51
4.3 Através da Janela	86
4.4 Antônia	109
Conclusão	155
Referências Bibliográficas	162

INTRODUÇÃO

Os arquétipos do feminino são constantemente reproduzidos nas narrativas cinematográficas. Esses padrões subjetivos fazem referência a símbolos inconscientes surgidos e reconstruídos em diversas culturas como a imagem da mulher como mãe, as guerreiras e outras figuras.

No cinema, a construção das relações entre o masculino e o feminino se apropria desses símbolos advindos de civilizações como a grega, a egípcia e, especialmente no cinema comercial, a estrutura narrativa clássica utiliza os arquétipos da cultura cristã e patriarcal.

Durante a retomada do cinema brasileiro, período de reabertura do cinema nacional que ocorreu logo após o “impeachment” do ex-presidente Fernando Collor, houve o surgimento de diversas mulheres cineastas e com isso a tentativa de reinterpretação das narrativas de acordo com o ponto de vista de cada diretora. Dentro desse contexto, a cineasta Tata Amaral ganhou grande destaque no questionamento de paradigmas culturais que definem o feminino na sociedade brasileira.

Esta pesquisa tem o intuito de investigar a construção do gênero feminino na filmografia da diretora e para isso selecionou como corpus de análise uma trilogia composta pelos seus principais filmes de longa metragem. O pressuposto da existência de arquétipos e os ícones plásticos utilizados nos filmes “Um Céu de Estrelas” (1996), “Através da Janela” (2000) e “Antônia” (2006), permeia toda a investigação e emprega a prática de análise fílmica como parâmetro teórico.

Dessa forma, a análise de como esses arquétipos foram elaborados e quais os outros arquétipos que compõem cada narrativa é o objetivo principal do estudo.

A partir da observação das representações do feminino nas três produções audiovisuais, esta pesquisa pretende responder às questões:

1. As representações cinematográficas que constituem o corpus de análise desta investigação abordam o universo feminino incorporando seus valores, lutas e trajetória como instrumento de mudança cultural?
2. A forma como as relações de gênero, poder e resistência social são apresentadas contribuem para mostrar uma visão crítica acerca do universo feminino?

3. As narrativas visuais e sonoras conseguem reconstruir e representar os arquétipos dos diferentes tipos de mulher que a diretora se propõe a mostrar?

O primeiro capítulo desta dissertação é dividido em duas partes: A primeira parte refere-se aos conceitos de Jacques Aumont (1995) e Murray Smith (2005) acerca da impressão de realidade do cinema e da criação da verossimilhança advindas das formas de utilização da imagem e do som nos filmes de ficção. O conceito de fora de campo de André Gaudreault e François Jost (2010) reforça a noção de tridimensionalidade teorizada por Aumont dentro do conceito de impressão de realidade.

Outro ponto levantado nesse tópico é a definição de identidade proposta por Hall (1992) e sua fluidez mediante o contato com as representações. Os regimes de segregação e representação dos grupos subalternos teorizados por Ella Sohat e Robert Stam (2006) também são abordados.

A segunda parte faz uma conceituação de arquétipos com base nas teorias de Jung (1964) e um histórico dos arquétipos femininos delineados por Shahrukh Hussain (2001), Gareth Hill (1992) e Sal Randazzo (1997) em diversas culturas. Dentro desse breve panorama foram levantadas as informações de Stam (2003) das formas de representação da mulher em diferentes filmes e épocas, bem como as discussões acerca das teorias feministas e o cinema.

Outro assunto abordado é o emprego de símbolos no cinema e a construção de estereótipos, conforme esclarece Martine Joly (2004) e Canevacci (1984), de igual modo será abordada a influência desses elementos na construção de arquétipos que irão reiterar ou subverter as visões de mundo hegemônicas.

O segundo capítulo traz um panorama do cinema brasileiro, com foco na Retomada, período de efervescência da atuação das mulheres como diretoras de cinema no país, inclusive a cineasta Tata Amaral, que teve uma ascensão em sua carreira a partir dessa época, quando realizou os três filmes de longa metragem de ficção que compõem o corpus de análise deste trabalho. A diretora ficou conhecida pela escolha da abordagem e discussão do gênero feminino em seus filmes.

O terceiro capítulo é constituído pela elaboração do método de análise, que tem como base teórica os autores da escola francesa de cinema. Esses autores são Marcel Martin, Jacques Aumont, Martine Joly, André Gaudreault e François Jost, dentre

outros. As teorias de conceituação e identificação de arquétipos já mencionadas também são utilizadas nas análises dos filmes. Após a definição da metodologia serão apresentadas as análises de “Um Céu de Estrelas” (1996), “Através da Janela” (2000) e “Antônia” (2006), nos quais se pretende observar quais os arquétipos presentes na representação e como são trabalhados em cada produção pelo ponto de vista da diretora que, pertencendo ao universo feminino, representa essa alteridade em seus filmes quando retrata mulheres pobres, maduras ou negras, diferentes da sua realidade cotidiana.

1. OS EIXOS DA PESQUISA

1.1. A Impressão de realidade do cinema narrativo.

O filme pode ser compreendido de duas maneiras: material e subjetiva. Do ponto de vista estrutural, Aumont (1995) define que a junção de vários fotogramas organizados em uma película transparente são projetados com a ajuda da luz e da velocidade de movimentação do rolo, formando assim uma representação.

Esse deslocamento faz com que o espectador tenha a impressão de movimento e interprete esses fragmentos que foram captados, organizados e dispostos em uma sequência como uma rede de significação.

Desde o advento do cinema sonoro, os diálogos, ruídos e trilhas são registrados e projetados juntamente com os fotogramas. Ao analisar essa representação pelo viés psicológico, tentamos observar não apenas a composição material audiovisual, mas todo o encadeamento simbólico presente na diegese¹. É possível classificar o filme também como uma representação que pode ter diversas funções, desde fornecer entretenimento e espetáculo ou representação artística até a estruturação de uma unidade narrativa documental ou ficcional.

Os limites do enquadramento da superfície retangular e a abertura da objetiva são os principais pontos de partida de um cineasta. (AUMONT, 1995, p.20). Juntamente com essas técnicas visuais que marcam o ponto de vista de um filme, são empregados os movimentos de câmera, iluminação, tomada de foco e os recursos sonoros como “foleys” e “trilhas”².

As estruturas audiovisuais mencionadas acima objetivam conduzir o olhar e a emoção do espectador aos pontos de vista desejados. Dessa forma, narrar um roteiro

¹ Diegese, de acordo com Marcel Martin, corresponde a todo o espaço fílmico, ou seja, tudo o que é mostrado ao espectador e que compõe a espacialidade ficcional.

² Os “foleys”, segundo Marcel Martin, são o conjunto de ruídos que fazem parte da narrativa sonora do filme. Todos os sons de objetos, barulhos de animais, de água e outros elementos que aparecem no filme e são produzidos em um estúdio de som para serem inseridos na pós-produção e trazer mais veracidade à narração são classificados como “foleys”. As trilhas sonoras são as músicas produzidas com o intuito de transmitir emoções, unir cenas e explicar situações dentro do filme. Podem ser tanto diegéticas, ou seja, aparecerem dentro da sequência do filme, como, por exemplo, um rádio que toca a música ou mesmo um cantor que a canta, ou extradiegéticas, que são as músicas inseridas durante a montagem do filme e que aparecem como elemento adicional da ação, sem terem um local de origem dentro da obra audiovisual. As trilhas sonoras estão intrinsecamente relacionadas a toda vivência psicológica dos personagens e sua relação com o desenrolar da ação.

com o uso de planos permite que se destaque, por exemplo, o sentimento de um personagem com um enquadramento fechado em seus olhos marejados ou o apelo erótico da imagem ao evidenciar partes do corpo e deslocar-se sobre ele com os movimentos de câmera.

Embora o espectador tenha sido conduzido a observar apenas uma parte definida pelos limites do enquadramento, sua percepção visual vai além do que está sendo mostrado no plano. A essa percepção do todo imaginário que ultrapassa o que foi enfatizado dá-se o nome, segundo Gaultreault e Jost (2009), de “fora de campo”.

É o som que complementa, de forma natural, essa relação entre os componentes de uma cena, definidos pela objetiva da câmera (campo) e o espaço imaginário que completa este primeiro e vai além do espaço visual apresentado (fora de campo).

A espacialidade é amplificada pelos ruídos e disposição dos diálogos que podem representar diversos lugares ao mesmo tempo. Assim, a impressão de tridimensionalidade do espaço fílmico fica ainda mais evidente e com ela a ilusão de realidade do espectador.

As técnicas pictóricas advindas da arte e da fotografia são formas complementares de criação da verossimilhança nos filmes. A impressão de movimento, as técnicas de profundidade e perspectiva são muito utilizadas para esse fim.

Segundo Aumont (1995):

Esse sistema perspectivo, hoje tão predominante, não passa de um dos que foram estudados e propostos pelos pintores teóricos do Renascimento. (...) tenta fixar na tela uma imagem obtida pelas mesmas leis geométricas que a imagem retiniana (feita a abstração da curva retiniana, que, aliás, é-nos estritamente imperceptível); daí uma das características essenciais do sistema, que é a instituição de um ponto de vista(...) (p.31).

Esse ponto de vista definido por Jacques Aumont é o olhar do diretor representado visualmente, a partir da junção do enquadramento e do som diegético, na composição do espaço ficcional, com a parte audiovisual extradiegética, ou seja, o restante da cena que é percebida, mesmo que não seja visualizada pelas dimensões da tela.

A questão do foco da imagem no primeiro e segundo plano, codificada de acordo com Aumont por pintores renascentistas como Leonardo da Vinci, é um recurso

precursor do “flou artístico”³, que são as variações de foco dentro do quadro cinematográfico.

Toda essa discussão em torno da sensação de realidade do espectador se dá pelo fato de que essa pesquisa pretende analisar de que forma se dá a existência e utilização de arquétipos nos filmes que compõe o corpus de análise deste trabalho: “Um Céu de Estrelas”, “Através da Janela” e “Antônia”. A escolha da utilização da análise fílmica como meio de identificação e interpretação dos arquétipos designados como representantes do feminino se deve ao fato de que o cinema, especialmente a narrativa ficcional clássica ou linguagem clássica, utiliza diferentes símbolos que ampliam a identificação do espectador e o fazem esquecer de que se trata de uma representação.

De acordo com Marcel Martin (2003), esse modo de contar história por meio de imagens surgiu a partir da experimentação de diferentes pontos de vista empreendida pelos cineastas da escola de Brighton – Inglaterra. O uso do quadro fechado no rosto, por exemplo, deu origem ao enquadramento chamado de primeiríssimo primeiro plano ou “close-up”, com a intenção de captar as emoções dos personagens e conduzir o olhar do espectador aos pontos de vista do diretor. O cineasta Hollywoodiano D. W. Griffith organizou esses experimentos em uma linguagem que visava contar histórias com o uso de enquadramentos dispostos de forma sequencial.

Assim como a escrita literária, a junção de diferentes aberturas da objetiva (planos), aliados aos movimentos de câmera, a trilha sonora e outros elementos de significação, criaram uma forma de representação específica, pois cada um desses recursos utilizados corresponde a um termo da escrita visual e tem um significado simbólico próprio⁴.

Esses símbolos auxiliam na construção ou destruição de estereótipos, pois naturalizam relações de poder, determinam espaços, modos de agir e visões de mundo. Os processos de produção exteriores à obra audiovisual são ocultados pelo desenrolar da

³ “Flou artístico”, de acordo com as explicações de Jacques Aumont, são as alternâncias de tomada de foco e desfoque da câmera. O ocultamento de certos objetos ou pessoas menos importantes pelo desfoque (flou), é um recurso frequentemente utilizado pelos cineastas que só deixam esses detalhes nítidos em um momento revelador da ação, onde determinado personagem ou objeto ganha relevância e consequentemente o foco da ação.

⁴ Mais informações em: MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

história. Com isso o indivíduo, ao se identificar com a narrativa, entra em um processo definido por Machado (2007) como “Imersão”.

A imersão, definida pelo autor em epígrafe, pode ser interpretada como o processo de participação do espectador que ao receber diversos estímulos sonoros e visuais dentro da sala escura e ao se projetar nas vivências dos personagens entra em um processo de concentração quase hipnótico que o faz se perceber como participante do filme.

Esses aparatos técnicos e simbólicos levam a pessoa que está assistindo a cena a projetar-se tanto na narrativa quanto nos personagens. De acordo com o autor em questão, “A câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena, permitindo-lhe vivenciá-la como um sujeito vidente implicado na ação” (MACHADO, 2007, p.222).

Esse realismo que o autor cita, aliás, aparece de forma mais evidente no cinema que em outras artes pelo fato de as construções audiovisuais conseguirem reproduzir tanto a visão e temporalidade de um acontecimento quanto a ambientação sonora.

Entretanto, mesmo que pareça reproduzir a realidade, o cinema, na verdade, atua como mecanismo persuasivo que se apropria dos modos de fala do espectador com histórias aparentemente construídas apenas para o entretenimento, mas que estão carregadas de significação e discursos ideológicos.

Sohat e Stam falam, baseados nos estudos de Bakhtin, que:

A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. (2006, p.264).

Essa mediação da “realidade” que o autor cita se refere ao processo de criação do diretor que insere dentro dessa perspectiva o olhar e a subjetividade desse idealizador de filmes, pois independente do tipo de suporte, fotográfico ou fílmico, a realidade jamais poderá ser registrada e mostrada ao público (Conforme as afirmações de Jacques Aumont, Robert Stam, Bill Nichols e René Gardies).

Isso se deve ao fato de que mesmo que os atores não sejam profissionais e estejam representando sua vida cotidiana, sempre farão de forma diferente na presença da câmera e mesmo que não soubessem da existência da máquina de captação

audiovisual, seriam sempre registrados por um determinado ângulo e enquadramento, que agem como um seletor do fragmento que se deseja mostrar.

O processo de montagem é outro ponto que deve ser observado, pois é a edição que definirá, na pós-produção, qual ângulo deve ser utilizado, quais as melhores atuações dos personagens, as músicas e ruídos que devem ser inseridos como agentes reforçadores das ideias apresentadas em cada plano e os tratamentos na tonalidade da imagem, animações, caracteres e outros elementos que juntos vão construir o perfil psicológico desejado.

o sistema verossímil esboça-se sempre em função das conveniências. Por isso, só se julgará verossímil uma ação que pode ser relacionada com uma máxima, isto é, com uma dessas formas congeladas que, sob a aparência de um imperativo categórico exprime o que é a opinião comum. (AUMONT, 1995, p.140).

Esses modelos a serem seguidos citados por Aumont, tão repetidos nos filmes, só possuem credibilidade devido aos símbolos que são trabalhados na construção de cada personagem e situação e teriam o poder de fortalecer ou modificar os estereótipos presentes no imaginário social e conseqüentemente, as identidades dos indivíduos e as posições políticas e ideológicas.

Os personagens encenam as características que o diretor deseja passar ao espectador e são construídos não apenas pela atuação dos atores, mas pelos figurinos, cores, composição dos objetos de cena e linguagem fílmica. A junção desses símbolos visa tornar a narrativa agradável ao espectador que se identifica com cada integrante da cena mediante o contato com esses pequenos detalhes.

A identificação que o cinema oferece pode subverter os sistemas de crenças e valores, levando o espectador à reflexão ou a fortalecer e criar preconceitos, imagens discriminatórias e intolerantes.

Shohat e Stam (2006) afirmam que:

Nenhum fervor desconstrucionista deve nos fazer renunciar ao direito de achar que certos filmes são falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente, e de ver O nascimento de uma nação, por exemplo, como um filme “objetivamente” racista. O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas (p.262).

Da mesma forma, as relações de gênero podem ser embasadas em um discurso patriarcal, machista e sexista, que apresenta a mulher como objeto de satisfação dos desejos do homem, ou, ao contrário disso, podem subverter aos discursos hegemônicos e evidenciar, por exemplo, a ascensão das mulheres no mercado de trabalho e na consciência de seus direitos e lutas na esfera pessoal e política.

Por não existir neutralidade nas representações, um diretor não poderá falar do seu grupo ou de outros sem se colocar como mediador e consequentemente intérprete das características que definem e diferenciam aquela comunidade das demais. Também não poderá abordar os conflitos e trajetórias sem expressar suas opiniões, preconceitos, visões de mundo. Isso porque (...) “a representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo”. (STAM, 2006, p.268). Assim, uma diretora que vai fazer um filme abordando as questões do gênero feminino aparece como formadora de opinião e se aproveita da credibilidade da identificação do espectador com os personagens e a história para transmitir suas mensagens.

Mesmo que conheça o percurso dos movimentos sociais que defendem os direitos das mulheres e pertença ao gênero feminino, essa diretora deve ter em mente qual mulher vai ser construída e as questões que vão permear a narração, pois não há como simplificar e homogeneizar esse grupo social. Dentro do universo feminino há diversas segmentações que compõem a subjetividade e a identidade das personagens que aparecerão explicitando essas especificidades.

As segmentações da identidade feminina variam juntamente com a classe social, nacionalidade, idade, sexualidade, atuação profissional, grau de instrução, acesso a autorrepresentação, dentre outras. As dificuldades de representação de grupos subalternos estão nas ideias simplistas e hegemônicas que silenciam os assuntos que devem realmente ser discutidos diante das múltiplas fragmentações de um grupo. Stam (2006) afirma que “As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea.” (p.269). Essas simplificações enfatizadas pelo autor são feitas constantemente tendo em vista a defesa dos interesses hegemônicos em detrimento dos direitos dos grupos minoritários.

O cinema historicamente sempre esteve sob o domínio de elites governamentais e empresariais que atuavam disseminando seus princípios totalitários e sua lógica de

mercado imperialista. Filmes como o *Triunfo da vontade*, de Leni Hiefenstahl⁵, exaltavam os dogmas nazistas e caracterizavam Hitler como um Deus, com imagens aéreas que o faziam chegar a partir do céu e posições de câmera como o “contra-plongée”⁶ (câmera posicionada de baixo para cima) que o engrandeciam e atribuíam superioridade em relação ao restante do público que o seguia.

Com aparente caráter documental, esse filme oculta as estratégias de convencimento e disseminação da política nazista. Não passa na realidade de uma ideia ficcional pensada para sensibilizar e angariar seguidores. Imagens simbólicas como o céu, a igreja e até imagens de criança e as técnicas fotográficas como a iluminação que formava uma aura em Hitler foram minuciosamente estudadas e preparadas com o objetivo de, por meio desses símbolos, compor arquétipos que atribuíssem caráter de santidade ao ditador.

Os filmes de Hollywood também trabalharam na disseminação do “American Way of Life”. Embora seja impossível desvencilhar o cinema autoral do cinema comercial, pelo fato de existirem autores que apresentam ideias diferenciadas dentro da indústria cinematográfica e por não haver como traçar delimitações dicotômicas destes conceitos, pode-se dizer que as posturas hegemônicas de grande parte do cinema norte-americano foram reproduzidas em diversos filmes, bem como os modelos de consumo e acúmulo de capital. Todos os bens simbólicos apresentados nestes filmes vêm ancorados pela indústria cinematográfica. A ideia vai além da venda de produtos como o próprio filme, os discos com trilhas sonoras e outras mercadorias criadas em torno da produção. O lado figurativo, os modelos de beleza, os corpos ideais e o estilo de vida sempre foram e são comercializados dentro desse mercado.

O poder do cinema como representação é explicado, segundo Stuart Hall (2003), pelo fato de que as identidades não são fixas e estão em constante processo de modificação e revisão. Essa fluidez definida pelo autor faz com que os indivíduos revejam suas opiniões, crenças e atitudes de acordo com o ambiente em que vivem e as influências das formas simbólicas utilizadas nas diferentes maneiras de expressão cultural.

⁵ Informações pesquisadas no site: www.leni-riepensthal.de Acessado em 10/08/2011.

⁶ “Contra Plongée” é um enquadramento utilizado no cinema. Sua tradução literal significa contra mergulho e a câmera é posicionada de baixo para cima de forma a atribuir grandiosidade às pessoas e objetos registrados.

Segundo Hall:

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que estes sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos, nos quais ela se baseia, fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou? Quem poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (HALL, 2003, p.28).

Essa afirmação de Stuart Hall mostra o processo de identificação do espectador com as imagens, uma vez que este projeta nos filmes suas alegrias, seus conflitos, seus anseios e angústias, enfim, compartilha todo o seu universo privado com os personagens. As figuras emblemáticas e situações parecidas com as da vida cotidiana atribuem maior credibilidade e força às estratégias de convencimento implícitas no discurso sonoro e visual. A força persuasiva do cinema faz com que as estruturas de poder e práticas de exclusão de minorias sejam fortalecidas pela crença na veracidade das histórias.

Murray Smith afirma que:

O conceito da ilusão e as metáforas do engano são respostas ao enigma ou “paradoxo” de nossas respostas à ficção, revelado, em sua forma mais intensa, pelas nossas respostas emocionais: por que, afinal de contas, nos sensibilizamos com as experiências de personagens que sabemos não existirem nem nunca terem existido? O que todas essas metáforas têm em comum é a pressuposição de que, para que nos sensibilizemos com personagens e eventos ficcionais, devemos crer – de um modo mais ou menos qualificado – que a ficção, na verdade, não é uma ficção, mas sim a própria realidade ou uma representação de acontecimentos e pessoas reais (ou seja, história em lugar de ficção). (SMITH, 2005, p.144).

A problemática das ficções visuais é justamente essa credulidade que a imagem desperta. Nosso cérebro atribui naturalmente como correto, tangível, tudo que pode ser visto e ouvido. Além disso, possui, como será explicado no próximo tópico, uma compreensão constituída de símbolos que são armazenados na memória subjetiva e vão além da compreensão racional. O estado de concentração que há na identificação com os discursos e a facilidade com que as narrativas são digeridas facilita esse processo.

Esses símbolos, definidos por Carl Jung (1964), podem ser aplicados no caso do cinema como todo o conteúdo figurativo apresentado por meio sonoro, como

músicas que fazem associações implícitas e que caracterizam situações ou personagens de determinada forma, ou visual, como a seleção de cor, a própria caracterização dos atores e as imagens que são mostradas no intuito de acessar a assimilação inconsciente do espectador. Representam algo abstrato, que está além da percepção racional. Têm um significado a mais, que faz menção aos arquétipos ou estruturas inconscientes de representação. Por exemplo, uma personagem de mãe vestida sempre com véus, se comportando de forma altruísta, resignada e se esforçando para cumprir seu papel social com os filhos, faz menção ao arquétipo cristão da virgem Maria, que remonta também ao lado feminino da grande mãe universal.

Martine Joly (1994) os define como ícones plásticos, por fazerem menção, com o apelo estético, à percepção sensorial. Independente da terminologia, essa busca da comunicação com a utilização dos sentidos vai além do discurso visual e por isso as cenas são cuidadosamente construídas para estimular e passar mensagens ao espectador de diversas maneiras.

1.2. A influência dos arquétipos nas narrativas cinematográficas.

Os estudos de Freud (1897) sobre a economia da energia psíquica que originaram os estudos sobre a libido fizeram com que Jung repensasse suas teorias e seguisse outro caminho, percebendo a libido como qualquer tipo de energia e não apenas energia sexual, como pensava Freud.

A partir desse momento há um reposicionamento dos estudos de Jung que caminham para a postulação da existência do inconsciente coletivo e dos aspectos relacionados às religiões, aos estados de consciência e ao misticismo existente. Para Jung (1964) a libido pode ser transformada e ressignificada em diversos estímulos, não apenas sexual. O estudo do inconsciente coletivo deu início ao trabalho sobre os arquétipos e criou outra forma de pensamento. Essa ruptura influencia a própria Associação Internacional de Psicanálise, que se divide quando Jung deixa a presidência. A teoria Junguiana é intitulada a partir daí de psicologia analítica para se diferenciar da teoria Freudiana.

Carl Gustav Jung aprofunda seu viés de pesquisa e busca a compreensão dos mitos universais, suas influências na estruturação do imaginário social e dos símbolos inconscientes.

Segundo Jung (1964):

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica uma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (p.20).

O autor faz essa conceituação e em seguida afirma que alguns motivos visuais têm o poder de acessar a formação inconsciente e arquetípica humana de modo a reorganizar as ideias estruturadas por meio de imagens e ressignificá-las. Ele considera essa compreensão imagética como uma característica inata do ser humano que tende a compreender e se expressar culturalmente dessa forma.

Mediante essas afirmações de Jung, pode-se dizer que a aceção das imagens, palavras e sons no conteúdo midiático em geral e especialmente no cinema, vai muito além do que é percebido pelo espectador ao receber uma hiperestimulação visual e sonora.

Os diretores de filmes de ficção ao utilizar os aparatos da imagem e do som para representar todas as intrincadas redes de relações que conduzem a narrativa, terminam por comunicar-se com uma linguagem metafórica que expressa a personalidade dos personagens, as situações de conflito, seu posicionamento e visão de mundo em relação ao assunto abordado.

Esses símbolos utilizados como estruturantes da obra cinematográfica têm influência na compreensão inconsciente do espectador e no reforço ou subversão de padrões arquetípicos de sua psique. Segundo Jung, “mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente.” (1964, p.22).

Esses ícones plásticos são tudo o que diz respeito à sensação e, no caso do cinema, falam não só pelo discurso verbal, mas pelas cores, tipo de objetiva utilizada para registrar cada cena, forma de interpretação dos atores, entre outros. Ao entrarem em contato com o inconsciente do espectador, esses elementos deslocam as estruturas dos arquétipos que compõem a subjetividade desses indivíduos. Jung (1964) define

arquétipos como “resíduos arcaicos ou imagens primordiais”. Esses arquétipos são “representações conscientes ou tendências que as pessoas têm de elaborar conceitos de forma simbólica através da mente” (p.68).

São formas surgidas instintivamente em nossa consciência. Essa construção psicológica varia de acordo com cada indivíduo, mas mantém um padrão original, um significado comum, pois está relacionada ao imaginário social ou inconsciente coletivo, como se os seres humanos de determinado grupo tivessem uma probabilidade de interpretar por meio de imagens emblemáticas as sensações transmitidas pelas situações experimentadas.

Embora a habilidade de compreensão e comunicação através de imagens figurativas seja inata aos seres humanos, esses padrões estabelecidos culturalmente são uma predisposição dos seres humanos de criar intuitivamente impressões de forma figurada, que mesmo não tendo a mesma representação, fazem menção a uma forma psíquica simbólica com tendência semelhante. Essas imagens não são repassadas de forma hereditária, como ressalta o próprio Jung (1964):

O termo “arquétipo” é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente. O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. (p.67).

Como ressalta o autor nesse trecho citado acima, essas representações não são imagens conscientes, mas matrizes inconscientes de representações. Essa formação é composta por elementos de significação simbólicos comuns que não são racionais, mas subjetivos, embora tenham um forte significado no campo da representação. A essas alegorias inconscientes, que são a manifestação dos instintos através de imagens, dá-se o nome de arquétipos. Acrescenta Jung que “as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos, tão espontâneos quanto os instintos.” (1964, p.20).

Essa explicação de Jung revela que os arquétipos estão em constante processo de reestruturação, de acordo com cada indivíduo. Por haver uma grande variedade de cada motivo, os seres humanos tendem a adotar diferentes arquétipos como referência do seu

inconsciente e a representá-los de diversas formas no campo da arte, principalmente no cinema.

Dessa forma, pode-se afirmar que arquétipo é a tendência que os seres humanos apresentam de criar modelos figurativos no inconsciente como, por exemplo, as várias representações da mulher como deusa, mãe, sereia, dentre outros.

Diferentemente dos estereótipos ou de outro tipo de representação, os arquétipos fazem parte do inconsciente, pois são imagens estruturantes e inatas nos indivíduos. A tendência, por exemplo, de se enxergar a mulher como mãe, provedora e divinizá-la por sua fertilidade pode ser observada em várias culturas. Essas figuras da mulher, mesmo quando representadas de formas distintas, podem ser classificadas como imagens arquetípicas, pois a essência e o conceito da maternidade no feminino são mantidos e expressos com o auxílio dos símbolos.

Stein (2006) ressalta que os cinco arquétipos principais definidos por Jung e que segundo o autor estão presentes em todo ser humano são a anima, o animus, a sombra, a persona e o eu (ego). Esses arquétipos formam a psique dos indivíduos. As expressões anima/animus são de origem latina e podem ser traduzidas respectivamente como alma e espírito.

Segundo Stein (2006) a anima/animus é uma estrutura que complementa a nossa personalidade pública (persona) e liga o ego à parte profunda do inconsciente onde está localizada a figura de si mesmo (sombra). Dessa forma, anima é classificada como a parte interior feminina existente no inconsciente dos homens e animus a essência masculina existente no inconsciente das mulheres. Isso quer dizer que todos têm faces masculinas e femininas, mas a forma como os arquétipos de feminilidade e masculinidade são construídos em diversas sociedades varia de acordo com as representações.

O arquétipo da persona é a figura pública que os indivíduos apresentam perante a sociedade. Ela funciona como uma máscara, da mesma forma como ocorria no teatro grego, onde as emoções e formas de agir eram interpretadas e moldadas com o intuito de se relacionar em sociedade. A sombra, contrário da persona, representa o indivíduo verdadeiramente, sem disfarces sociais e diz respeito aos desejos e emoções profundos, por vezes proibidos.

As diferentes formas de representar os arquétipos dão dinamicidade e abrem espaço para novas construções. Os arquétipos utilizados para designar o feminino têm

sido elaborados de forma peculiar em diversas culturas desde as primeiras civilizações. No caso da mulher, as formas de vê-la e representá-la vão além de uma estrutura racional, pois criam diversos mitos que são repassados a cada geração e estabelecem ritos, doutrinas e crenças religiosas.

Desde as esculturas pré-históricas, datadas nos períodos paleolítico e neolítico, como afirma Husain (2001) até as culturas gregas, romana, egípcia, indiana e a cultura afro-brasileira, as mulheres sempre foram representadas no campo da arte, música, pintura e literatura com a presença de Deusas que designavam os arquétipos femininos.

A fotografia e o cinema apropriaram-se dessas formas mitológicas e construíram seus modelos de mulheres com particularidades que remetem a diversos estágios da vida humana.

A cineasta Tata Amaral, diretora que realizou as três famosas produções cinematográficas constitutivas do “corpus” de análise deste trabalho diz, conforme entrevista concedida no correr desta pesquisa⁷, que se inspirou na definição arquetípica da mulher em relação às fases da lua. Nesse aspecto, a diretora define as personagens Dalva, de “Um Céu de Estrelas”, como o arquétipo de maturidade, Selma, de “Através da Janela”, como a mulher velha, representando o arquétipo de morte e no filme “Antônia” o grupo de cantoras de rap representando o nascimento.

Algumas referências históricas da tradição arquetípica feminina podem ser levantadas a fim de auxiliar na compreensão dessas obras audiovisuais. Hill (1992) faz um levantamento das culturas matriarcais e subdivide tanto o arquétipo feminino quanto o masculino em duas faces: “estática” e “dinâmica”. Ao analisar essa categorização do autor pode-se entender que esses dois lados dos arquétipos coexistem e se complementam, mas há uma parte preponderante em cada um deles, pois as subdivisões não são estanques, constituindo assim um continuum.

Dentro do aspecto estático, os arquétipos do feminino geralmente aparecem evidenciando o papel da mulher como mãe, capaz de procriar e cuidar dos filhos. Também estão relacionados às lavouras, à colheita. Essas características de criação, fertilidade e abundância levaram a uma divinização da mulher em diversas sociedades.

Husain (2001) afirma, com base nos conceitos de Jung que:

⁷ Entrevista realizada no dia 19/05/2011 na empresa da cineasta (Tangerina Entretenimento).

“Selon la conception jungienne, la déesse mère, en tant que créatrice surnaturelle du monde, est un concept inné, en partie parce que l’expérience primordiale de tout individu est la vie intra-utérine. Cette idée prénatale se renforce après la naissance, lorsque la mère nourrit son enfant, et que celui-ci dépend totalement d’elle pour son confort et sa sécurité.”⁸ (p.20).

Essa classificação da grande mãe é reconstruída de diferentes formas em todas as culturas e características como o amor incondicional e o cuidado com seus entes queridos agregam poderes de divindade a essas mulheres que são representadas fazendo referência a essas especificidades nas iconografias religiosas, nas artes plásticas, na literatura e no cinema.

Um exemplo clássico da interpretação da relação de pais e filhos é o da lendária figura de Édipo, utilizada na psicanálise e ressignificada pela psicologia analítica de Jung. Stein (2006) diz que a teoria junguiana classifica o mito grego utilizado pela psicanálise de outra forma, não apenas sexual. Na história original Édipo mata o pai, se apaixona pela mãe e a desposa após vencer a esfinge que assolava sua cidade. A psicanálise utiliza essa metáfora para explicar o desenvolvimento da sexualidade infantil e teorizar conflitos da vida do indivíduo que se não forem tratados podem formar várias neuroses. Segundo a escola Freudiana, esse desejo e paixão do filho pela mãe ocorrem até que ele aceite o fato de que não pode se relacionar com a progenitora e começa a partir daí a se interessar por outras mulheres.

A psicologia analítica de Jung é diferente do que é proposto por Freud, pois teoriza a energia sexual como algo que transcende o desejo em si e apresenta na realidade uma imaturidade do filho que gera uma dependência em relação à mãe, pois ele deseja continuar protegido e idealiza o ambiente idílico da infância.

Esse arquétipo da maternidade na história de Édipo apresenta o lado negativo da relação mãe e filho e do papel da mulher como mãe, pois como todo arquétipo esse também tem seus pontos positivos e negativos.

No lado positivo, o arquétipo de proteção e maternidade tem como símbolos, de acordo com Jung (2002), os ambientes acolhedores, profundos, misteriosos, que fazem alusão ao útero e a proteção. Esses tipos de mãe e ambientes que o autor cita é a mãe, a

⁸ Segundo a concepção junguiana, a deusa mãe, como uma criadora sobrenatural do mundo, é um conceito inato, em parte porque a experiência primordial dos indivíduos é via intrauterina. Essa ideia pré-natal se reforça após o nascimento, quando a mãe alimenta seu filho, que depende totalmente dela para o seu conforto e sua segurança. (Tradução livre do autor).

avó, a sogra, a madrasta, a virgem mãe de Deus, o mar, o céu, a terra, a floresta, a lua, o mundo subterrâneo, dentre outros.

Diversos arquétipos foram criados para designar a mulher, como o da virgem que é fiel a si mesma e aos seus princípios morais. Essa figura se mantém sozinha e ligada às suas crenças, pois não depende da união emocional e física com os homens. É totalmente voltada aos seus valores e aos cuidados de seus entes queridos.

Outro tipo de arquétipo que deve ser observado é o da guerreira ou heroína. As características desse arquétipo são a bravura, a persistência e a coragem. A força das guerreiras, aliada a dedicação faz com que elas superem qualquer obstáculo e atinjam seus objetivos. É uma versão feminina do herói.

Diferentemente da figura da princesa que espera que seu príncipe encantado supere todas as dificuldades e venha buscá-la para casar-se com ela e protegê-la, a guerreira vai atrás de suas próprias aspirações pessoais e não espera que ninguém o faça por ela. O amor é consequência de sua jornada rumo à vitória e não o único objetivo de sua vida, como no caso da princesa.

O arquétipo das amazonas representa as mulheres nas quais as características femininas e masculinas coexistem. São feministas e pregam a igualdade entre homens e mulheres. Adoram a natureza e são corajosas e desbravadoras.

A donzela é outro tipo de representação arquetípica. Ela não se preocupa com os problemas do dia-a-dia e demonstra dificuldade de amadurecimento. Possui uma fixação pelas aventuras e experiências de adolescente, não quer enfrentar as responsabilidades da vida. Esses são os arquétipos positivos da mulher.

No lado negativo da questão o que assusta o homem e o faz criar arquétipos que demonizam e reprimem as mulheres dizem respeito à sua sexualidade. Randazzo (1997) diz que os arquétipos de força e proteção masculinos foram aos poucos substituindo as estruturas culturais matriarcais e que a principal ameaça à hegemonia do homem como provedor do lar, que controla sua esposa e filhos, vem das potencialidades que a sexualidade feminina pode apresentar.

O medo de ser traído ou dominado pela força da energia sexual feminina desencadeou a origem de diversos mitos que punem e demonizam a força libidinosa da fêmea. Vários arquétipos atentam quanto a esse perigo da sedução feminina, como a bruxa, as cobras, o dragão, os seres aquáticos devoradores, a morte e o tumulto. Um exemplo dessa criação arquetípica da sexualidade da mulher é a deusa sumeriana Lilith,

que antecedeu à criação de Eva e tinha como principal característica a depravação sexual, conforme cita HUSAIN(2001):

La déesse sumérienne Lilith fut incorporée dans les Écritures Judaiques sous le nom de Lilith, la première compagne d'Adam. (...) Personnification de la sexualité dépravée, elle se brouilla avec Iahvé lorsqu'elle exigea de chevaucher Adam Durant l'union sexuelle pour ne pas se trouver en position d'infériorité⁹. (p.100).

Esses exemplos denotam a multiplicidade de definições catalogadas por Jung e outros autores, que atribuem à função feminina tanto o sentido de proteção, ressurreição, transformação e acolhimento quanto a insaciabilidade sexual, a sedução, ou seja, o lado fatal, apavorante e perigoso da mulher.

Os deuses das culturas judaico-cristãs que substituíram as culturas matriarcais personificam o homem poderoso, onipotente, que julga e castiga seus filhos. Esse Deus repressor da sexualidade feminina pune a mulher no mito de Adão e Eva. Essa punição faz referência a diversos arquétipos no simbolismo da serpente e do fruto proibido. Essas figuras representam o pecado e os desejos sexuais da mulher que sucumbe e é castigada por não conseguir controlar sua sexualidade.

Esse mesmo Deus encarna a figura de um homem representado na figura de Jesus, e dita as regras de conduta social e sexual, com uma postura moralizante, delimitada na parábola de Maria Madalena, quando persuade a prostituta a vencer a sua insaciável força libidinosa pela fé.

Da mesma forma, outras mulheres da história do cristianismo foram impedidas de exercer sua sexualidade livremente. Maria, a mãe de Jesus é um exemplo dessa mulher assexuada. A virgindade, dentro da religião cristã, passa a ser exemplo de santidade. O arquétipo das mulheres fortes e independentes é substituído nos livros bíblicos pelo do homem provedor que sustenta o lar e controla a sua esposa.

Esses arquétipos são constantemente reproduzidos nos filmes: o da mãe que cuida e protege sua cria, o da mulher fatal que é perigosa e sensual e o arquétipo da virgem indefesa. A força da feminilidade e a capacidade das mulheres transcenderem a

⁹ A deusa sumeriana Lilith foi incorporada as escrituras judaicas com o nome de Lilith, a primeira companheira de Adão. (...) Personificação da sexualidade depravada, ela se desentendeu com Iahvé quando exigiu que iria cavalgar em cima de Adão durante a união sexual por não se colocar em posição de inferioridade. (Tradução livre do autor).

esfera dos valores moralistas e regulamentadores da sociedade dificilmente são mostradas.

O cinema clássico sempre utilizou estruturas arquetípicas que demarcaram os papéis de homens e mulheres nas narrativas. Partindo das observações de Fernando Mascarello (2006) pode-se definir o cinema clássico como o modelo estruturado a partir da narrativa clássica, que é a representação de um roteiro a partir de vários planos e movimentos de câmera que dão fluidez a narrativa no intuito de contar uma história através de imagens e fazer o espectador se esquecer que se trata de um filme.

O cineasta Estadunidense G.W. Griffith se apropriou dos enquadramentos e movimentos de câmera criados pela escola de Brighton – Inglaterra, refinou esses elementos e os estruturou em uma linguagem de fácil fruição ao espectador.

Esse modelo clássico de narrativa tornou-se hegemônico e extrapolou os limites de hollywood, sendo reproduzido em todo o mundo¹⁰. Os arquétipos são trabalhados constantemente nessas histórias por meio de metáforas visuais escolhidas pelo diretor.

O arquétipo de força dos heróis destinados a resgatar as moças indefesas e virgens que acabavam se apaixonando por eles é repetido até hoje em várias produções do cinema hollywoodiano.

As vilãs sempre brigaram com as mocinhas pela conquista dos heróis. A vida das mulheres na maioria desses filmes está relacionada à satisfação do marido e ao papel de mãe abnegada que deixa seus desejos para cuidar dos filhos.

A mulher dificilmente é bem sucedida no âmbito profissional e mesmo quando tenta destacar-se nesse aspecto sente-se incompleta e tem que se voltar aos valores da família.

Algumas musas do cinema já incorporaram o papel oposto atuando de forma sensual e atraindo a atenção do público masculino pelo erotismo. Atrizes como Marilyn Monroe representavam o arquétipo da mulher perigosa, fatal, que seduz e domina seus machos, transformando-os em presa. Como armas para seduzir quem desejava, Marilyn utilizava sempre roupas decotadas, expressões faciais sensuais e gestualidade corporal de braços e pernas que a deixavam irresistível. Essa representação do lado feminino dominado pelo impulso sexual tem origem em diversas culturas, como a grega e a

¹⁰ MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

germânica, que adotaram o mito da sereia que possuía o encanto feminino e o lado animal caracterizado pelo rabo de peixe, para enfatizar a periculosidade da fêmea que seduz e mata seu homem. Na lenda grega de Ulisses, o herói resiste ao perigo da beleza e da sedução das sereias¹¹.

No cinema, o perfil psicológico das mulheres representadas retoma esses símbolos. A partir do momento em que as mulheres deixam de ser representadas pelos homens e se tornam cineastas é possível que haja uma mudança de olhar e a reestruturação desses arquétipos.

Algumas modificações ocorreram na teoria do cinema e no pensamento da sociedade como um todo a partir de 1968. Nesse período o marxismo e as correntes de pensamento totalizantes começam a perder força. Consequentemente outras questões são levantadas e movimentos como o feminismo se fortalecem. As discussões da teoria do cinema passam a ter como alicerce os questionamentos sobre gênero, sexualidade e minorias, deixando um pouco de lado as questões de classe.

De acordo com Stam (2003):

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo último de transformar não apenas a teoria crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas em geral. (p.193).

Temas como aborto, violência doméstica e espaço das mulheres no mercado de trabalho começaram a ser discutidos. Toda essa articulação se inspirou no movimento negro. Da mesma forma, o pensamento feminista se origina com arquétipos milenares como a deusa Lilith e as guerreiras amazonas.

A questão da identidade como algo construído socialmente e não biologicamente determinado surge e coloca em questão os valores patriarcais. Robert Stam afirma que tanto o feminismo de um modo geral quanto a influência do movimento no cinema foram inspirados em textos como “A room of one` own”¹², de Virginia Woolf, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. (Stam, 2003, p.193).

¹¹ http://www.miniweb.com.br/literatura/Artigos/100_melhores_mitologia.pdf Acessado em 17/02/2012.

¹² Um espaço só nosso. (Tradução livre do autor).

Ciências como a Psicanálise influenciaram o movimento e atuaram na identificação, teorização e desconstrução do voyeurismo¹³ e do fetichismo¹⁴ nas produções audiovisuais.

Todas essas mudanças influenciaram não apenas a teoria crítica do cinema como também o fazer cinematográfico, como salienta Stam (2003):

As primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres (em Nova York e Edimburgo) em 1972, bem como de livros populares do começo da década de 1970 como *From reverence to rape*, de Molly Haskell, *Popcorn venus*, de Marjorie Rosen, e *Woman and sexuality in the new film*, de Joan Mellon . (p.194).

Tais construções audiovisuais delimitadas pelo autor marcaram não só uma nova forma de se aplicar a teoria, mas um novo estilo cinematográfico nomeado cinema de gênero.

No Brasil, a hegemonia dos homens diretores fez com que os estereótipos que caracterizavam o feminino fossem reproduzidos segundo a visão de mundo desses homens em relação à mulher. Desde os primórdios do cinema brasileiro, as produções refletiram o olhar masculino como elaborador dos discursos, consumidor das ideologias construídas e, conseqüentemente, mantenedor dos arquétipos culturais e sociais.

Nagib diz que no período de 1994 a 1998 iniciou-se a época consagrada como retomada do cinema brasileiro. Nesse momento de reabertura do cinema nacional houve um aumento da participação das mulheres tanto como diretoras como produtoras de filmes. O espaço conquistado por essas cineastas, segundo a autora, continuou pequeno, contando com 20% do total de diretores, o que, embora pouco, significou uma profunda modificação nos pontos de vista: “A elevação do número de mulheres cineastas e a diversificação geográfica e etária dos diretores permitem hoje ao nosso cinema oferecer uma imagem mais acurada do nosso país” (NAGIB, 2002, p.15).

¹³ MULVEY (1983) avalia a excessiva utilização do voyeurismo no cinema, que é a excitação do indivíduo ao observar atos sexuais e órgãos genitais expostos. Segundo a autora a mulher dentro do cinema atua como objeto construído “para ser olhado” (sujeito “passivo”) e o homem como observador (voyeur) que espiona o corpo feminino (sujeito “ativo”).

¹⁴ Segundo MULVEY (1983) as partes do corpo da mulher são colocadas como objetos de fixação de prazer pelo cinema, ou fetiche, que nada mais é do que a fantasia em determinados papéis desempenhados, roupas e partes do corpo.

O olhar feminino na representação das mulheres proporcionou também uma mudança na composição do conteúdo simbólico elaborado como modelo de valores, conduta moral, enfim, todos os papéis sociais designados para ditar as normas de comportamento das mulheres.

Esses modelos de normatização da conduta moral são chamados de estereótipos. Seguindo as definições de Lippman (1965) pode-se deduzir que os estereótipos são as classificações simplificadas e generalizadas feitas pela sociedade através da utilização de signos que formam uma rede de interpretação para determinar suposições e juízos de valor em relação às características essenciais de um grupo, como a conduta e os aspectos históricos e culturais.

O autor considera que todos os indivíduos utilizam estereótipos para decodificar o mundo e os acontecimentos. Essa utilização é a interpretação dos fatos através da segmentação e organização de cada assunto de acordo com o olhar pessoal e as características marcantes conhecidas ou criadas por impressões e aprendizagem de conteúdos que foram repassados e que compõem as visões de mundo acerca de aspectos como nacionalidade, etnia, gênero, sexualidade, diferenças de classe social e de comportamentos considerados desviantes como o uso de drogas e a prostituição.

O discurso do senso comum é pautado em afirmações que identificam pessoas e grupos de maneira semelhante como, por exemplo, a afirmação de que os baianos são “macumbeiros” ou que mulher deve fazer o serviço de casa e agradar o marido.

O cinema utiliza os estereótipos com o intuito de tentar reforçar ou alterar as estruturas dos arquétipos inconscientes com a transmissão de mensagens simbólicas que abordam assuntos e pontos de vista do autor da representação de acordo com o que se pretende transmitir. Segundo Samuels (1985), os arquétipos referem-se a uma multiplicidade de símbolos e imagens com características que os reduzem a sinais simples e fortes denominados imagens primordiais. As estruturas que compõem esses arquétipos ultrapassam as nações, religiões e épocas.

Os estereótipos podem influenciar a compreensão do espectador, porque atuam diretamente na identificação com os arquétipos. Embora ambos sejam compostos de símbolos, os arquétipos são formados por um conjunto vasto de imagens que estruturam toda a decodificação e o inconsciente dos indivíduos e os estereótipos são representações que mostram situações de forma superficial, generalista e pessoal com o

intuito de promover uma reavaliação dos arquétipos que estruturam aquele determinado assunto.

Os arquétipos são formas figurativas que dizem respeito a uma interpretação social, coletiva, a uma tendência cultural de determinada sociedade avaliar uma situação daquela forma. Todos têm, por exemplo, uma consciência arquetípica de maternidade, mas a representação desse arquétipo de forma estereotipada pode alterar essa compreensão.

Modificar as composições simplistas dos filmes denota a construção de uma nova mentalidade e maneira de lidar com diversos assuntos, principalmente os que dizem respeito à alteridade. Tal conclusão tem ressonância no que afirma Cavenacci:

Para superar a estereotipia, é necessário destruir os modelos prototípicos que a nossa civilização arrasta antropológicamente consigo; e, ao mesmo tempo, para superar o protótipo é necessário destruir os modelos estereotípicos que o nosso modo de produção reproduz continuamente. (1984, p.70).

As mudanças de paradigmas e do modo como os símbolos são trabalhados na narrativa fílmica proporcionam uma reestruturação dos arquétipos e levam o espectador a novas possibilidades interpretativas, pois este irá buscar em seu arcabouço subjetivo outras formas de elaboração de conceitos acerca dos assuntos abordados.

Joly (2002) discorre sobre o fato de que os estereótipos são ativados e mantidos pelo acesso à memória do espectador. Ao se deparar com uma imagem, as estruturas dos estereótipos são acessadas e o conteúdo daquela representação vai reforçar ou reestruturar determinada memória estereotípica. A autora também levanta a hipótese sobre a forma como as imagens e os símbolos atuam sobre nós, se ativam nossa memória e se realmente nos influenciam e chega à conclusão de que só podemos lembrar daquilo que já visualizamos em outro momento.

Partindo desse raciocínio, pode-se entender o motivo da insistência do discurso midiático em geral, especialmente o cinema, em reconstruir constantemente os estereótipos na tentativa de trazer à tona discursos internalizados que estão de acordo com a visão de mundo do diretor de um filme.

Outra forma de condicionar a interpretação do espectador é a própria estrutura narrativa, repetida principalmente no cinema clássico, com o intuito de ocultar o

processo de produção da representação, facilitar a assimilação e a identificação com os conteúdos abordados.

A imagem fílmica é trabalhada não apenas com o objetivo de criar e reforçar estereótipos, como também de questioná-los por meio da mudança de olhar. É o que se espera, por exemplo, com a ocupação das mulheres na criação dos discursos visuais.

A cineasta Tata Amaral pleiteou um cinema de gênero desde as suas primeiras produções e se propõe a abordar em seus filmes, principalmente na trilogia que compõe o “corpus” de pesquisa deste trabalho, assuntos como a relação entre os gêneros, machismo e violência doméstica.

Nesse sentido, a análise deverá verificar se o conteúdo simbólico utilizado para estruturar os diferentes papéis nos filmes define algum arquétipo ou estereótipo já estabelecido ou se os recria trazendo um discurso sustentado em valores contra-hegemônicos.

2.0. AS MULHERES NA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA E DURANTE A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO.

Apesar de não se tratar de um estudo de gênero, mas de realização de filmes, é importante lembrar que o discurso patriarcal pode ser observado desde os primeiros filmes produzidos. Isso denota um lastro cultural arraigado que vem se repetindo até os dias atuais. O espaço de atuação das mulheres na direção de cinema foi ocupado de forma distinta em diversas partes do globo, embora na maioria dos países a produção ainda esteja relacionada a uma construção masculina.

Kaplan (1995) afirma que:

nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois dos modelos de domínio e submissão. (p.55).

Esses espaços de poder criados pelo cinema são reforçados com a representação de estereótipos designados como estruturantes do feminino. O imaginário social e estruturas arquetípicas são influenciados pelas representações e estas refletem o pensamento e discurso hegemônicos.

Os poucos espaços destinados à atuação das mulheres na construção de um novo olhar e a ausência de acesso à autorrepresentação no cinema comercial fizeram com que os papéis denominados ao gênero feminino estivessem, em sua grande maioria, relegados à condição de atriz que encena os textos masculinos e se submete ao olhar da câmera.

A crítica aos discursos hegemônicos ganhou força a partir dos anos 70, com a expansão do movimento feminista. As abordagens dessa análise cinematográfica e o desejo de mudança das representações gerou a busca de um método político e sociológico. Posteriormente, essas correntes teóricas foram repensadas e a psicanálise, o estruturalismo e a semiologia foram incorporados ao processo de reflexão sobre o cinema.

Além dessas ciências, os estudos cinematográficos começaram a analisar a representação de gênero baseados nas teorias de Foucault no que diz respeito à análise do corpo, da subjetividade e das relações de poder.

As teorias de classe de Marx também serviram como alicerce das análises do feminino no cinema, entretanto posteriormente, a partir da evolução desses estudos, os conceitos marxistas foram repensados por tratarem as relações de gênero e os papéis sociais apenas como subproduto do fator econômico. A partir daí começou-se a discutir outros pontos determinantes como as identidades e a cultura.

Todas essas experiências fizeram com que o cinema pudesse ser repensado, embora os mesmos estereótipos continuem a ser reproduzidos nas produções cinematográficas comerciais e a espalhar as ideias dos diretores a todo o mundo.

O cinema comercial não deu muito acesso às diretoras e à elaboração de um discurso sustentado nos ideais feministas. Uma minoria que conseguiu espaço nas produções hollywoodianas continua a construir uma visão hegemônica masculina para atender à lógica de mercado instituída. Não havendo espaço para uma discussão das relações de gênero, esse papel ficou direcionado, em sua grande maioria, ao cinema autoral que possui caráter independente do vínculo com os discursos ideológicos propostos pelos financiadores das produções.

Nos Estados Unidos, grande parte dos filmes produzidos pelas cineastas tem utilizado o estilo de documentário denominado cinema verdade, por ter um custo barato e não exigir muitos aparatos na produção, o que facilita o acesso das mulheres que não fazem parte do orçamento de Hollywood. A produção de outros gêneros

cinematográficos como cinema de ficção de curta e longa metragem, animação, filmes de arte, dentre outros, aparece ocasionalmente entre as diretoras.

Na Europa, ao contrário do cinema americano, conquistou-se mais espaço para as mulheres ousarem nas produções. A Grã-Bretanha tem grande destaque nesse sentido. Segundo Kaplan (1995):

Os primeiros filmes independentes de mulheres situaram-se essencialmente na tradição realista tal como esta se apresentou imediatamente através do movimento e dos trabalhos do cinema livre britânico da década de 1960 e das obras do National Film Board of Canada, em conjunto com as influências da *nouvelle vague* francesa (p.180).

As obras documentais e ficcionais feitas nesse período primavam por um realismo que teve como mola propulsora as duas grandes guerras mundiais. A ideia era a de subverter a narrativa tradicional pelo fato desta abordar situações criadas e estruturadas em um roteiro que nem sempre fazia parte do contexto local. Em vez disso, pretendia-se relatar as dificuldades da classe operária, que tinha uma conotação de “realidade” maior que da classe média e rica. Os espaços utilizados como cenário eram as locações, ou seja, fábricas, casas, sindicatos e toda uma gama de lugares que compunham a estrutura social material já existente, ao contrário das gravações do cinema comercial, que eram feitas em estúdios e ambientes compostos para a realização daquele registro imagético específico.

As diferenças entre a consolidação do cinema feminista europeu e o americano refletem os movimentos sociais dessas duas sociedades. O movimento americano está direcionado à produção teórica e a uma abordagem sociológica, orientada pelo caráter ativista e o europeu tem uma produção cinematográfica mais independente e consolidada.

Alguns autores como Nancy Fraser (2007) identificam a existência de diferentes fases no movimento feminista. Em termos sucintos pode-se dizer que a primeira fase do feminismo fundiu-se aos movimentos sociais da época principalmente na América do Norte e na Europa Ocidental. A segunda fase, que diz respeito às questões de identidade, ganhou um destaque maior nos Estados Unidos, embora tenha ecoado em outras regiões. Houve um maior desenvolvimento na terceira fase, por estender-se aos territórios políticos transnacionais, estruturados em paradigmas que estão relacionados à Europa.

De acordo com Nancy Fraser (2007), após o crescimento do movimento feminista nos anos de 1960, juntamente com os movimentos sociais que eclodiram, houve a passagem para uma segunda fase mais subjetiva. A crítica econômica e os regimes de esquerda declinaram e esses fatores mudaram os rumos do feminismo.

“O feminismo passou da fase 01 para a fase 02, da distribuição para as políticas de reconhecimento. Dentro da esfera econômica pode-se considerar essa passagem do pós-comunismo, após a queda da União Soviética, ao neoliberalismo, juntamente com a hegemonia Estadunidense” (Fraser, Nancy, 2007).

Stuart Hall (1992) em sua análise das ideias althusserianas, afirma que a importância dessa teoria é que ela vai além da situação de produção e dos papéis sociais vistos por Marx unicamente como subprodutos do capital para a questão do indivíduo como ser constituído no que diz respeito às questões de identidade e de significação.

O autor discorre também acerca da grande influência das ideias lacanianas na formulação teórica de Althusser, no que diz respeito à análise da cultura e da constituição subjetiva dos indivíduos, como resultado do discurso e das representações simbólicas.

Tal formulação deu abertura à psicanálise para avançar nas teorias feministas no que diz respeito às questões de subjetividade, sexualidade e as diferenças de gênero que não são mais estabelecidas pelo contexto produtivo e pelo determinismo biológico, mas pela diferença das identidades.

Um grupo de cinema documental independente formado por mulheres, que teve grande destaque, segundo Ann Kaplan, foi o American Newsreel Collective, que surgiu em 1962. O formato dos documentários foi inspirado no cinejornal de Dziga Vertov, que consistia no registro dos eventos da frente russa de 1918-1919. O foco dessas obras, constituídas a partir de uma narrativa fílmica semelhante ao cinema verdade da “nouvelle vague” francesa, era a publicização de fatos políticos de vivências de grupos radicais da década de 1960. Os assuntos discutidos eram: os direitos raciais dos negros, os direitos civis, as associações comunitárias, os movimentos do Vietnã e o movimento feminista.

No caso do cinema brasileiro, o espaço dado às diretoras ocorreu de forma distinta dos Estados Unidos e da Europa. Esse cinema, durante sua história, passou por vários revezes políticos e econômicos que impediram sua consolidação, tais como: ditadura militar, que durou 20 anos; o falecimento de Tancredo Neves antes de assumir

a presidência da república e o período de inflação do governo de seu sucessor, José Sarney.

Desde meados dos anos 60 um novo gênero de cinema ganhou força no Brasil: eram as pornochanchadas. Esse gênero citado pelos autores foi intitulado dessa forma por misturar elementos das chanchadas, que eram a exploração do humor ingênuo e popular, com altas parcelas de erotismo.

As histórias não tinham cenas de sexo explícito como nos filmes pornográficos, mas várias imagens de nudez e sensualidade. Isso fez com que ao mesmo tempo que impulsionavam o mercado cinematográfico brasileiro, fosse criado um estigma de baixa qualidade artística das produções nacionais em relação às estrangeiras, principalmente as hollywoodianas.

De acordo com Caldas, Montoro e Calazans (2006), no final dos anos 80, com o arrefecimento da ditadura, a esperança dos brasileiros era de que a cultura em geral, principalmente o cinema, crescesse e abrisse espaço para novos debates.

Entretanto, após a queda do regime militar e o término do mandato do vice de Tancredo Neves, José Sarney, Fernando Collor de Melo assume o poder por meio de eleições diretas e toma várias decisões que comprometem ainda mais as produções nacionais.

Durante o governo Collor (1990 a 1992) houve o fechamento da Embrafilmes (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) que era a principal distribuidora do país; a extinção da Concine, órgão que fiscalizava as leis audiovisuais e a transformação do Ministério da Cultura em secretaria. O cinema brasileiro, sem o apoio estatal necessário, caiu em total descrédito. Segundo Nagib (2002), os dois anos que antecederam o “impeachment” de Collor foram considerados os piores já vivenciados pelo cinema do país (p.13).

O público brasileiro perdeu as esperanças de haver um reaparecimento das produções nacionais. Alguns diretores ainda tentaram resistir ao período ruim. Filmes produzidos anteriormente foram exibidos e outros foram feitos com pouquíssimos recursos, como ressaltam Caldas, Montoro e Calazans (2006):

alguns filmes que tinham sido produzidos anteriormente, ou outros poucos feitos, em condições precárias, foram lançados, em 1990, Boca de Ouro (dir.: Leon Hirszman), A Grande Arte / High Art (Walter Salles), Rádio Auriverde (Sylvio Back); em 91, Matou a Família e foi ao Cinema (Neville D’Almeida), O Fio da Memória (Eduardo Coutinho); em 92, Perfume de Gardênia (Guilherme de Almeida Prado), Oswaldianas (Júlio Bressane, Lúcia Murat, Roberto Moreira, Inácio Zatz e Ricardo Dias, Rogério Sganzerla), O Vigilante (Ozualdo R. Candeias); em 93,

Alma Corsária (Carlos Reichenbach), *Capitalismo Selvagem* (André Klotzel). Porém mal chegaram às telas comerciais. (p155).

Além do problema da pouca verba para a realização, essas obras ficcionais padeciam da ausência de capital para a distribuição e da falta de credibilidade junto ao espectador brasileiro. Embora trouxessem temas inovadores e formas de narrar diferentes, esses filmes não possuíam apoio nem do governo nem do público, que tinha perdido a esperança no cinema nacional.

Em resposta à profunda insatisfação dos cineastas que queriam continuar a produzir, a lei 1840/92 deu permissão a pessoas de caráter físico e jurídico para apoiarem esses realizadores com a dedução do benefício em impostos. Outra tentativa de apoio ocorreu em 1993, com a implementação da “Lei do Audiovisual” que permitia às empresas privadas o investimento na realização de filmes em troca de benefícios fiscais.

Posteriormente, Itamar Franco, vice-presidente do Brasil na época, assume o cargo de presidente após o “Impeachment” de Fernando Collor, em 1994, e cria outra série de leis de fomento à produção audiovisual que começam a ser vistas como uma esperança para que o cinema renasça. Com o objetivo de reconquistar a confiabilidade do público nacional, surge a denominação de “Retomada do Cinema Brasileiro”.

De acordo com Caldas, Montoro e Calazans (2006), nesse mesmo ano houve o lançamento de mais ou menos 12 filmes. As produções de destaque foram “Carlota Joaquina: Princesa do Brasil” (1995), da diretora Carla Camurati e “O Quatrilho” (1995), do diretor Fábio Barreto. Ambos tiveram a surpreendente bilheteria de mais de um milhão de espectadores.

Em seguida, o incentivo da Lei do Audiovisual e de outras verbas advindas da tarifação de filmes estrangeiros fizeram com que, entre 1995 e 2002 fossem produzidos cerca de 20 a 30 filmes por ano. Essa ascensão causou elevação no número de espectadores que, segundo Tânia Montoro, Ricardo Caldas e Morena Calazans (2006) passaram de 400 mil para 25 milhões¹⁵.

¹⁵ Mais informações em: CALDAS, Ricardo Wahrendorff & Montoro, Tânia (orgs). **A Evolução do Cinema Brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

A retomada do cinema brasileiro alterou a forma de pensar a cultura. É possível observar um reflexo dessa mudança nas temáticas dos filmes, que apesar da heterogeneidade de estilo traziam a tona discussões que denotavam uma mudança de olhar em relação à sociedade brasileira do ponto de vista social, cultural, identitário e econômico. Apesar disso, os filmes dessa época esbarraram na dicotomia autoria, discussão consistente dos problemas levantados, ou entretenimento e provavelmente a satisfação do público, como ressaltam CALDAS, MONTORO e CALAZANS (2006):

Esse panorama cheio de contradições, muitas vezes ignorado pelo público e mal digerido pela crítica, consegue pontuar e redescobrir uma “terra Brasilis”, virando-se do avesso. A produção nacional não possui um pilar sólido que permita apenas trabalhar sobre nossa realidade e transpô-la para as telas. Ela patina nessa mesma realidade que pretende investigar. E assim, alcança imagens que mostram um Brasil incompleto, imperfeito e que patina, nas próprias falhas dessa identidade disforme. (p158).

Mesmo com a dificuldade de elaboração mais aprofundada das interpelações que realmente fazem parte da realidade do país, vários temas que não tinham sido expostos ganharam um tratamento especial. Isso contribuiu para o início de uma modificação do olhar em relação ao cinema Brasileiro e ao país como um todo. Um fato que auxiliou nessa alteração da percepção foi o surgimento de várias mulheres cineastas como Eliane Caffé, Sandra Werneck, Carla Camurati, e Tata Amaral. Tizuka Yamasaki é uma cineasta de grande relevância que embora tenha iniciado sua carreira antes da retomada continuou produzindo durante e após esse período do cinema brasileiro.

Eliane Caffé é uma psicóloga nascida em São Paulo que decidiu ingressar na produção audiovisual a partir dos anos 80, quando estudou cinema em Cuba e na Espanha. Seu primeiro trabalho foi o curta metragem “O Nariz”. Esse filme foi produzido em 1987 e é uma adaptação de um texto de Luiz Fernando Veríssimo.

Em 1990 a cineasta realizou os documentários “Arabesco” (1990) e “Caligrama” (1995), premiados nos festivais de Brasília e Gramado. Em 1999 a diretora paulistana produziu seu primeiro longa metragem intitulado “Kenoma”. O filme consolidou a carreira da cineasta e demonstrou o potencial apresentado nos curta metragens com premiações em vários festivais como Biarritz, Brasília e Miami. Posteriormente, em 2003, a cineasta chega ao ápice de sua carreira com o filme “Narradores de Javé”, premiado em festivais no Rio de Janeiro, Recife, Bruxelas e Suíça¹⁶.

¹⁶Mais informações em: www.mulheresdocinemabrasileiro.com/elianacaffe Acessado em 03/03/2012.

Sandra Werneck¹⁷ é uma cineasta nascida no Rio de Janeiro que produziu vários documentários e curta metragens com foco em temáticas sociais. A diretora foi premiada em 1984 com o vídeo documentário “Pena Prisão” que recebeu o título de melhor filme eleito pelo júri popular no Festival de Brasília. Outros trabalhos premiados da cineasta foram “Damas da noite” (1987), consagrado como melhor filme do júri popular no Rio Cine Festival, e “A Guerra dos Meninos” (1991) que ganhou prêmio de melhor filme e direção no festival de Gramado, prêmio especial do júri durante o Festival de Documentário de Amsterdã e Prêmio OCIC no Festival de Havana.

A cineasta foi diretora da ABD (associação brasileira de documentaristas) e alcançou destaque no cinema de ficção com a realização de dois longas-metragens: “Pequeno Dicionário Amoroso”, produzido em 1996, e “Amores possíveis”, realizado no ano 2000. Ambos os filmes discutem as relações entre gêneros e a sexualidade. Em 2004 a cineasta lançou o filme “Cazuza – O tempo não para”, obra que alcançou uma bilheteria de mais de três milhões de espectadores. Em 2009, produziu o filme “Sonhos roubados”, juntamente com José Joffily, Paulo Halm, Michelle Franz, Mauricio Dias e Adriana Falcão.

Carla Camurati¹⁸ é uma atriz de televisão, teatro e cinema. Produziu filmes de curta metragem como “A mulher fatal encontra o homem ideal” (1987) e “Bastidores” (1990). Tornou-se conhecida como diretora e distribuidora a partir da realização de seu longa-metragem de ficção “Carlota Joaquina, Princesa do Brazil”, no ano de 1995. Essa produção emblemática marca o primeiro grande sucesso de bilheteria durante a retomada do cinema brasileiro.

No ano de 1997, a diretora lançou seu segundo longa metragem “La serva padrona”, que foi baseado na ópera de Pergolesi. Seu terceiro longa metragem, “Copacabana”, foi produzido em 2001. O roteiro do filme foi criado a partir de histórias do bairro pesquisadas pela cineasta. Esse trabalho, além de consolidar sua carreira de diretora de cinema, ampliou sua atuação como produtora e distribuidora de filmes e levou-a a montar a empresa Copacabana filmes.

¹⁷ Informações retiradas do site: www.filmeb.com.br/quemequem Acessado em 03/03/2012.

¹⁸ Informações consultadas no site: http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE107 Acessado em 05/03/2012.

Tizuka Yamasaki¹⁹ é uma cineasta nascida em Porto Alegre. Neta de japoneses, ingressou no cinema como auxiliar de Nelson Pereira dos Santos. Seu primeiro filme “Tajin – Os Caminhos da Liberdade”, produzido em 1980, conta a história da chegada dos imigrantes japoneses ao Brasil. O filme foi exibido no Festival de Cinema de Berlim e na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes.

Após se ligar ao Núcleo de Produção de Cacá Diniz, a cineasta dirigiu filmes de Xuxa e Renato Aragão como “Lua de Cristal” (1990), “Fica Comigo” (1996), “O Noviço Rebelde” (1997), “Xuxa Requebra” (1999) e “Xuxa Popstar” (2000).

Tata Amaral, cineasta que produziu as três obras que compõem o “corpus” de análise dessa investigação, ficou conhecida por propor discussões como a relação homem /mulher, violência doméstica, sexualidade, machismo, preconceito e outros assuntos de grande relevância.

A escolha de seus três longas-metragens de ficção “Um Céu de Estrelas”, “Através da Janela” e “Antônia” deve-se ao fato de que esses títulos foram elaborados na tentativa de discutir assuntos como a relação entre os gêneros, machismo, violência doméstica, maternidade, envelhecimento da mulher, sexualidade, dentre outros.

Destaque entre o público nacional e internacional, esses filmes utilizam a vida pessoal e intimidade dos personagens e os coloca como enunciadores dos discursos que estruturam o panorama e o posicionamento político e ideológico dos temas da narrativa.

Dentre essas três obras de ficção, a que ganhou maior prestígio junto ao público foi “Antônia”. O filme extrapolou os limites da grande tela cinematográfica e se transformou em série televisiva. Porém, a atenção desta pesquisa estará voltada apenas para os três filmes citados, pois a extensão da análise ao gênero televisivo seria assunto para uma tese de doutorado.

¹⁹ Mais informações no site:

http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE462
Acessado em 05/03/2012.

3.0. A CONSTRUÇÃO DO MÉTODO

O cinema é poderosa ferramenta de representação simbólica que reflete os valores culturais de cada sociedade e, por intermédio do suporte imagético, recria diferentes estilos de narrativa, de acordo com o grupo social que produz e recebe aquela obra e a época em que é desenvolvida. Para que seja verificado de que maneira a diretora Tata Amaral construiu o discurso diegético sobre o universo feminino, essa investigação visa responder algumas perguntas elaboradas no intuito de auxiliar na interpretação da influência dos símbolos na caracterização dos personagens e temas que permeiam o enredo dos seus filmes, por meio da metodologia de análise fílmica. Alguns referenciais teóricos de gênero e de psicologia analítica juntamente com os estudos culturais serão utilizados de forma a complementar as interpretações e conceituações do referencial teórico.

Todos os aspectos dessas construções simbólicas foram criados com o intuito de gerar uma resposta no espectador que deverá ser identificada durante o estudo, pois segundo Mendonça (2010):

A profusão de imagens e significados que circulam na sociedade contemporânea interferem na constituição do imaginário das pessoas, seduzindo-as e induzindo-as a compartilharem uma mesma visão de mundo. Ela se dá mediante o processo de seleção do que vai ou não ser divulgado, a ênfase em determinados assuntos, a escolha dos temas a serem representados, a omissão ou camuflagem de certas imagens, apresentando-as como boas e más, revelando assim preferências e hierarquias sociais ao optar por determinadas construções narrativas e não outras; ao escolher determinada perspectiva política, e não outras.

Esse pensamento da autora diz respeito à inexistência de neutralidade do discurso midiático, pois todo o conteúdo veiculado foi construído previamente visando atingir determinado público, persuadi-lo a consumir ideias sobre os assuntos abordados.

Diante dessas informações, é possível afirmar que a análise fílmica permitirá investigar, de maneira crítica, a construção do feminino e suas relações com o ambiente social apresentado.

É necessário ressaltar que Gardies (2007), define em seu resumo metodológico sobre análise fílmica que cada interpretação audiovisual exige uma adaptação da forma de trabalho do analista com a abordagem utilizada. O primordial é que o pesquisador tenha conhecimento de linguagem cinematográfica e da significação dos elementos

constitutivos do discurso visual para que possa compreender o motivo da utilização de cada aparato na estruturação do filme. É fundamental conhecer história do cinema e contextualizar as narrativas com o momento histórico em que foram elaboradas. Deve-se também fazer um levantamento prévio dos textos já escritos para estudar os filmes que constituem esse “corpus” de análise a fim de que não haja repetições nas interpretações.

Vanoye e Goliot-Leté (1994) definem que analisar um filme ou fragmento é desmembrá-lo para averiguar cada item que não pode ser observado na totalidade da obra audiovisual, mas que estudado separadamente traz uma interpretação mais aguçada. A partir disso pode-se entender o intuito do diretor ao trabalhar de maneira cuidada todos esses aspectos.

A análise dos planos de câmera serão feitas juntamente com a análise de sequências. Essa análise consiste no estudo dos principais trechos de cada filme. As partes serão escolhidas de acordo com a relevância de abordagem do tema do trabalho, que é o gênero feminino.

Após a seleção, as sequências serão averiguadas tanto em sua totalidade quanto pela análise plano a plano, de acordo com a metodologia delimitada por Vanoye e Goliot-Leté. A desconstrução e observação dos conteúdos presentes poderão trazer um panorama dos filmes e auxiliar na busca de uma interpretação crítica das mensagens apresentadas.

Para que sejam feitas as leituras dos filmes serão utilizados como aporte teórico os estudos de Marcel Martin acerca dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica; a interpretação dos componentes plásticos da imagem proposta por Martine Joly e as metodologias de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté. As definições e identificações de arquétipos terão como ponto de partida os estudos de Carl Gustav Jung e Shahrukh Husain e crítica da influência do cinema na definição e manutenção de identidades será baseada nos estudos culturais elaborados por Hall.

HALL (2000) afirma que a partir das representações simbólicas formamos nossa visão de mundo, negociando nossos valores com aquilo que está sendo apresentado nos meios de comunicação para nos reconhecermos enquanto sujeito.

Esse pensamento de Stuart Hall refere-se ao fato de que o cineasta utiliza o processo de identificação do espectador com a narrativa fílmica para tentar alterar suas

identidades, pois ao construir um texto visual esse diretor aborda, na diegese, assuntos relacionados ao discurso persuasivo e à visão de mundo que ele deseja transmitir ao espectador, por saber que as identidades estão em constante processo de deslocamento e construção.

Hall também afirma que “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (p.38).

Essas lacunas deixadas pelas inseguranças dos indivíduos a que o autor se refere faz com que eles busquem respostas no outro, dentro da dinâmica do espelho como processo de autoconstrução e revisão de suas identidades. Ao observar o modo como foi trabalhado o ideal feminino e as relações de gênero dos filmes é possível identificar a intencionalidade do diretor e o discurso trabalhado.

Assim, esta análise tem como elemento norteador alguns pontos: (1) Figurinos, cores e iluminação, direção de atores; (2) objetos de cena; (3) imagem fílmica; (4) falas; ruídos e trilha sonora, pelos quais pretende-se analisar o texto visual e sonoro que são difundidos sobre essa multiplicidade de arquétipos do feminino. Ao fazer uma investigação crítica dessas narrativas ficcionais deverão ser acrescentados alguns autores específicos que contribuirão na contextualização da produção.

A investigação da construção do feminino nos filmes “Um Céu de Estrelas”, “Através da Janela” e “Antônia” permitirá que algumas indagações sejam respondidas na intenção de saber como as narrativas cinematográficas que compõem o “corpus” de pesquisa deste trabalho abordam o universo feminino, se retomam seus valores, lutas e trajetória e de que forma as relações de poder construídas pela diretora podem trazer uma visão crítica ao espectador.

Além disso, será observado se as narrativas visuais e sonoras reconstroem e representam os arquétipos dos diversos tipos de mulher propostos pela diretora.

Na intenção de responder essas perguntas essa análise propõe-se a questionar as unidades de significação que dão sentido às narrativas em questão. Será necessário para tanto uma análise fílmica capaz de:

1. Identificar os modelos utilizados para caracterizar a relação homem/mulher nos filmes;

2. Verificar os tipos de discurso ideológico constatáveis na construção da subjetividade da mulher nas três obras escolhidas.

A partir dos objetos de análise fílmica já delimitados, foram elaboradas algumas questões referentes a cada tipo de elemento significativo do feminino.

3.1 Figurinos, cores e iluminação, direção de atores.

A análise da escolha dos figurinos utilizados pela diretora Tata Amaral é de suma importância. De acordo com Martin (2003), o vestuário possui a função de “traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma” (p.61).

Além do figurino e da direção de atores, outros aspectos definem a tonalidade emocional da situação encenada, como os recursos de sombra e luz e as cores escolhidas para caracterizar personagens e ambientes.

Segundo Martin (2003):

Sem cair num simbolismo elementar, a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, sua utilização bem compreendida pode não ser apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva metafórica, da mesma forma que o preto-e-branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz (p.71).

Devido a importância da direção de atores e da composição da cor, luz e sombra nos filmes, foram formuladas as seguintes perguntas:

1. Como o figurino utilizado pelos personagens os posiciona na narrativa?
2. Esses trajes os caracterizam de acordo com o papel desenvolvido e o contexto da história ou os constrói de forma estereotipada?
3. As cores utilizadas nas roupas, maquiagens e objetos de cena agregam valor a narrativa? Qual o significado do uso desse recurso imagético?
4. De que forma a diretora trabalhou a luz e sombra para definir o tom emocional da cena e destacar ou esconder elementos por meio da iluminação?
- 5- Como foi feita a direção de atores e atrizes na representação dos personagens?

3.2 Objetos de cena.

A seleção e disposição dos objetos de cena formam os ambientes onde os personagens irão atuar. Esse espaço construído para o desenrolar das narrativas ficcionais está relacionado a situação apresentada e a emoção que se pretende transmitir. Nos filmes do cinema comercial de ficção esses lugares são construídos para parecerem reais e ampliar a identificação do espectador com a história.

Martin (2003) define esse tipo de cenário como naturalista e impressionista, pois considera que a composição desse ambiente é escolhida “em função da dominante psicológica da ação. Condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens” (p.63).

A partir dessas informações foram levantadas as seguintes questões:

1. Os objetos de cena trazem algum valor simbólico na estruturação dos papéis desenvolvidos pelos personagens?
2. Quais metáforas visuais foram trabalhadas pela escolha desses objetos e com que significado?
3. Existe alguma relação desses elementos com a caracterização do feminino?
4. De que forma o inconsciente do espectador foi trabalhado pela diretora a partir da simbologia utilizada?

3.3 Imagem fílmica

Gaudreault (2010) afirma que os enquadramentos e movimentos de câmera determinam o ponto de vista do diretor, pois conduzem o olhar do espectador ao recorte da cena que se deseja evidenciar e ao movimento que pode ter a função de acompanhamento, descrição do ambiente e expressão de sentimentos de exaltação ou opressão do personagem.

Para analisar a intenção de Tata Amaral na escolha dos enquadramentos de cada filme que compõem o “corpus” de análise desta pesquisa, foram feitas as seguintes perguntas:

1. Quais foram os enquadramentos utilizados para representar a mulher nos filmes?

2. Essas imagens estão em consonância com os valores estabelecidos para o gênero feminino ou questionam o arquétipo machista da sociedade brasileira?
3. O discurso visual torna possível a identificação do olhar do diretor e da narrativa em relação à mulher?
4. Que tipo de narrativa foi utilizada por Tata Amaral e qual a finalidade da escolha dessa estilística?

3.4. Falas, Ruídos e trilha sonora

Os diálogos dos personagens em um filme, o tom de voz e até mesmo o silêncio determinam hierarquias sociais, espaços de poder e formam juntamente com os outros elementos do discurso visual o tom emocional da ação.

Martin (2003) afirma que “o silêncio é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão”. (p.114).

Outros recursos sonoros, como os ruídos e trilhas sonoras, podem, além de caracterizar situações ou personagens como positivos ou negativos, ampliar a noção de tridimensionalidade do espectador e unir diferentes espaços. Para analisar o papel da representação sonora no espaço ficcional foram levantadas as seguintes questões:

1. O discurso utilizado pelos personagens, especialmente o das protagonistas dos filmes, demonstra o olhar da diretora em relação às questões de gênero abordadas?
2. Os ruídos e som ambiente enfatizam o posicionamento da mulher nas cenas?
3. Qual o papel desempenhado pela trilha sonora desses filmes?
4. Essas músicas conseguem atribuir sentido e caracterizar as situações como corretas ou não, delimitando um modelo de valores sociais a ser utilizado pelas mulheres?

Esses questionamentos visam dar coerência ao trabalho, pois essas escolas teóricas da análise cinematográfica, dos estudos midiáticos, da sociologia e da psicologia, que compõem o referencial metodológico deste trabalho permitem uma

observação mais detalhada da linguagem cinematográfica e dos discursos articulados para designar o feminino.

De acordo com Jullier e Marie (2009), as cores de um filme são selecionadas pelo diretor para buscar um naturalismo ou, ao contrário disso, organizar um espaço lúdico, surreal. Essas escolhas na coloração da cena podem transmitir sensações estéticas variadas e atribuir significados relacionados ao sentimento dos personagens e à dramaticidade da ação. O uso de estruturas de significação como luz e sombra também determinam o tom emocional do espaço fílmico. Para os referidos autores:

A própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra e luz (o reino das sombras em oposição ao conhecimento platônico, por exemplo). Além da direção na qual ela cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico”. (JULLIER e MARIE, 2009, p.38).

A utilização desses recursos visuais aliados à escolha do enquadramento, do tipo de objetiva da câmera entre outros aparatos, além de compor o universo ficcional, constrói discursos que reproduzem o pensamento hegemônico, determina padrões de conduta e espaços de poder. Joly (2004) afirma que o ângulo de tomada e escolha da objetiva são determinantes, “pois é o que reforça ou contradiz a impressão de realidade vinculada ao suporte fotográfico” (p.94).

Ao eleger esses meios de naturalização da ficção, o diretor emprega nos filmes a narrativa clássica, que busca ocultar os processos técnicos de produção a fim de levar o espectador/consumidor a um processo de identificação por meio dos estímulos sonoros e visuais. Esses estímulos o levam a assimilar mais facilmente os conteúdos representados. Machado (2007) define esse processo da seguinte forma: “Isso é exatamente o cinema: uma arte de multiplicação do olhar e da audição, que pulveriza os olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma “síntaxe”, ou seja, uma intrincada rede de relações”. (p.08).

Esse vocabulário audiovisual torna a narrativa fluida, com o auxílio também das técnicas de montagem utilizadas para posicionar de forma natural a passagem entre os planos, determinar ritmos e as maneiras de dividir assuntos, falas e contrapor a ação dos personagens. De acordo com Martin (2003), as trilhas sonoras, além de complementarem essa significação, ajudam a suavizar as transições entre os planos,

funcionando como fio condutor da narrativa, por serem “bem menos fragmentada que a imagem”. (p.114).

Dessa forma, pode-se dizer que os estímulos sonoros e todos os outros termos da escrita cinematográfica formam uma unidade de sentido que, além de trazer coerência à história, se traduz na esfera do simbólico em falas articuladas para oprimir ou exaltar grupos sociais e traçar paradigmas que definem as relações de gênero pelas ideias construídas e repetidas em várias produções que condicionam e naturalizam posições e papéis sociais.

Embora haja uma convenção desses termos que compõem as narrativas ficcionais, principalmente na linguagem clássica, vale lembrar que esse processo é idiossincrático, ou seja, mesmo utilizando uma rede de significação já estabelecida, o diretor irá transformar as ideias do roteiro em imagem e som de forma individual e por isso, a análise será feita seguindo as ideias dos autores, mas buscando-se, pela sensibilidade interpretativa, a forma como a diretora se expressou e se colocou na narrativa.

A concepção da narrativa cinematográfica possui um significado particular, de acordo com o contexto da história, a situação do personagem e o intuito do diretor. Para o espectador, a decodificação das formas visuais do filme, de acordo com Joly (2004) se dá de forma antropológica. Depende da vivência cultural de cada indivíduo e está intrinsecamente relacionada aos seus valores e visão de mundo. Não obstante, ao dirigir um filme, o cineasta se apropria do modo de fala do espectador, utilizando um vocabulário visual codificado, na intenção de gerar proximidade com o público de modo que este possa assimilar de forma natural os pontos de vista transmitidos.

Essa narrativa é definida por Gaudreault e Jost (2009) por possuir duas temporalidades: uma referente ao tempo de duração do filme e outra ao tempo inerente à história apresentada. Através do que o autor define como “mostração”, que nada mais é do que a representação da narração escrita por meio da encenação de atores e da linguagem cinematográfica, com que o diretor exprime suas ideias. Os autores continuam sua explanação diferenciando a narrativa puramente literária, com seu único meio de expressão (a escrita), e a mostração teatral, na qual o ato representado é visto simultaneamente pelo espectador e se diferencia em cada espetáculo de acordo com a capacidade de expressiva do ator.

No caso do cinema, a forma fílmica definirá o fluxo da narração. Além disso, o espectador terá contato com a obra após o término, em outros momentos, e não só a interpretação definirá o curso da história, mas a interferência da câmera como participante ativo do processo de construção de sentido trará forma à visão de mundo do diretor.

Por meio de uma análise crítica e identificação das mensagens implícitas em cada unidade temporal e espacial definidas pelos planos e pela influência da estruturação das sequências na significação desses fragmentos fílmicos, será possível, utilizando-se os pontos norteadores já estabelecidos nessa estrutura metodológica, averiguar os estereótipos instituídos como significantes do feminino.

Outros critérios de avaliação foram elaborados como modo padronizado de organizar a leitura das informações: (a) Ficha Técnica; (b) Situação da Produção; (c) Sinopse; (d) Análise; (e) Considerações.

4. ANÁLISE DOS FILMES

4.1 Tata Amaral: Breve Biografia

Tata Amaral, cineasta, iniciou sua carreira na década de 80 e consolidou-se como uma das principais diretoras do cinema brasileiro a partir de 1990.

No ano de 1982, Tata Amaral começou a frequentar algumas aulas do cineasta, crítico e teórico de cinema Jean Claude Bernardet, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Esse contato resultou em uma parceria que rendeu a elaboração e adaptação de vários roteiros.

Entre os anos de 1986 a 1994, realizou diversos filmes de curta-metragem de ficção com seu companheiro Francisco Cesar Filho, com quem casou-se aos dezoito anos e participou da organização de esquerda “Liberdade e Luta”.

Ganhou prêmios nacionais e concorreu a vários festivais e mostras de cinema internacionais em um momento denominado “Primavera do Curta Brasileiro”. Além disso, participou de vídeo-instalações onde houve uma experimentação de linguagens e técnicas.

Seu primeiro longa, intitulado “Um Céu de Estrelas”, foi realizado em 1997 e o segundo, “Através da Janela”, foi produzido em 2000. “Antônia”, terceiro longa da

cineasta, teve grande aceitação do público e foi expandido na série televisiva da Rede Globo que possui o mesmo nome. Toda essa experiência levou Tata Amaral a publicar o livro “Hollywood: Depois do Terreno Baldio”, com o material de pesquisa do filme²⁰.

Em setembro de 2011, a cineasta lançou seu quarto filme de ficção de longa metragem, chamado de “Hoje”. A produção é protagonizada por Denise Fraga e aborda a história de uma mulher viúva que recebe uma indenização de seu ex-marido morto durante a ditadura militar no Brasil.

O drama psicológico é apresentado de forma dramática e assim como nos filmes “Um Céu de Estrelas” e “Através da Janela”, a personagem vive enclausurada. A produção se passa apenas no apartamento da protagonista enquanto ela relembra os dramas experimentados pelo marido durante a ditadura.

A linguagem narrativa faz parte do desejo de Tata Amaral de continuar trabalhando com uma estrutura narrativa trágica e intimista, como o fez em seus dois primeiros longas.

Filmografia:

- 1) Curta-metragens com co-direção de Francisco César Filho: “Mude seu dial” (1986), “Poema: Cidade” (1986), “Queremos as Ondas do Ar” (1986) e “Vintedez” (2001).
- 2) Curta-metragens realizados somente pela cineasta e em parceria com outros diretores: SP Pan 360° (curta, com mais 7 diretores – Ano: 1987); “História Familiar” (1988); “Viver a Vida” (1991); “Orgulho” (1992); “Não Usar o Santo Nome em Vão” (vídeo-minuto, série “Os Dez Mandamentos” - 1993); “O Cinturão de Hipólita” (vídeo-minuto, série “Os Doze Trabalhos de Hércules” – 1994); “Vila Ipojuca” (2003); “Carnaval dos Deuses” (2010).
- 3) Longa-metragens: “Um Céu de Estrelas” (1997); “Através da Janela” (2000); “Antônia” (2006).
- 4) Outros Trabalhos: “Jukebox” (Vídeo Instalação – 2002); “Jukebox 2” (Um esboço para Antônia (vídeo Instalação realizada através de bolsa da

²⁰ Texto elaborado a partir das informações do site: www.mulheresdocinemabrasileiro.com/tataamaral
Acessado em 12/10/2011.

Fundação Vitae - 2004); “O Rei do Carimã” (documentário / DOCTV SP – 2009); “Trago Comigo” (série para TV/ TV Cultura – 2009).

4.2 Um céu de Estrelas – Tata Amaral 1996.

a) Ficha Técnica:

Ficção – longa-metragem, 35mm, cor. 70 minutos. São Paulo, 1997. Empresa Produtora: Casa de produção; Diretores de Produção: Celeste Casella e Márcia Vinci; Produtores Executivos: Renato Bulcão e Maria Ionescu; Diretora: Tata Amaral; Roteirista: Jean Claude Bernadet e Roberto Moreira; Diretor de Fotografia: Hugo Kovensky; Técnico de Som Direto: João Godoy; Elenco: Paulo Vespúcio, Victor; Leona Cavalli, Dalva; Néa Simões, mãe de Dalva; Lígia Cortez, jornalista; Norival Rizzo; Rosa Petrim; Alexandra Marzo. Prêmios: Festival de Brasília, 1996; Festival de Cinema de Havana, 1997; Associação Paulista dos Críticos de Arte, 1996.

b) Contexto de Produção:

Tata Amaral, em seu relato inserido no livro “O Cinema da Retomada”, de Lúcia Nagib²¹, diz que se inspirou na investigação da estrutura trágica quando adaptou o livro de Fernando Bonassi que possui o mesmo nome do filme: “Um Céu de Estrelas”. Essa mistura de tragédia com os problemas brasileiros tem como foco central a personagem Dalva, diferentemente do livro de Bonassi. Todos os acontecimentos giram em torno da personagem que não vê nenhuma saída para a situação. Não há uma tentativa de remissão de Victor ou justificativa para suas atitudes violentas.

A cineasta afirma também que se inspirou em autores como Hitchcock na cena principal de sexo do casal, quando realiza os cortes nos pontos escuros do ambiente para dar a impressão de plano sequência.

O filme foi o primeiro longa da cineasta e teve grande importância pelo fato de ser produzido na época da retomada do cinema brasileiro e pelo pioneirismo da cineasta em ocupar um espaço como diretora e trazer à tona a representação feminina.

c) Sinopse:

A produção Inspirada no livro de Fernando Bonassi relata a vida de Dalva, moradora do bairro da Mooca em São Paulo, cabeleireira, vencedora de um concurso no

²¹ NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada. São Paulo: Editora 34, 2002.

qual é premiada com uma passagem para Miami. Vê nessa viagem a possibilidade de se libertar do metalúrgico Victor e termina o noivado.

A mala está quase pronta quando Victor chega para tentar demovê-la dessa idéia. Começa a chantageá-la, diz que irá denunciar sua partida à mãe, da qual Dalva também tinha o intuito de se livrar. Dalva tenta mandá-lo embora, diz que não o quer, mas ele resiste e começa a seduzi-la e percorrer suas mãos sobre seu corpo até conseguir conduzi-la ao sexo.

A mãe de Dalva chega e ordena ao metalúrgico que saia de sua casa e as deixe em paz. Vitor fica transtornado, e a tranca no banheiro após espancá-la. Começa a gritar que Dalva iria abandoná-la pelo fato de ela ser uma mãe opressora. Isso gera imensa culpa na protagonista.

Todo o desenrolar da história ocorre em sua casa. A polícia chega, tenta resgatar Dalva e sua mãe, além de pedir para Victor se entregar. A moça, ao mesmo tempo em que deseja se livrar do marido, o ama, protege, possui uma relação doentia de amor e ódio. Propõe se fazer de refém para que ele consiga sair da casa e fugir em paz. Em meio a todo esse nervosismo o sexo é utilizado em todas as suas nuances como forma de alívio, remissão de culpas, demarcação de posse do homem em relação à mulher.

Após horas de hesitação e sensacionalismo da imprensa que acompanha o resgate da refém, Dalva dá um tiro em Victor.

d) Análise:

O filme, que foi produzido na época da retomada do cinema brasileiro, é o primeiro da trilogia da cineasta Tata Amaral que aborda os arquétipos femininos e as relações de gênero, poder e resistência social. É uma representação da tragédia e embora esteja destituído de caráter político denuncia alguns aspectos como a violência, pobreza, falta de perspectiva de ascensão econômica e de proteção para as mulheres contra a violência doméstica.

Reflete esses dramas que compõem o imaginário brasileiro e os desejos de busca de liberdade no exterior, que é idealizado como palco de oportunidades. Toda essa representação pode ser enquadrada no jogo das identidades, onde, segundo HALL (2000), o pessoal é político. O espectador, ao se projetar nos personagens fictícios pode renegociar suas identidades e repensar seus problemas cotidianos.

Porém, mesmo que apresente esses aspectos de denúncia e identificação, trata-se apenas de uma ficção que se preocupa em abordar uma vivência pessoal da personagem,

portanto não está engajada em movimentos sociais ou processos de autorrepresentação e proposição de solução de problemas de caráter social.

O figurino do casal confere a ele destaque na narrativa. Dalva e Victor estão vestidos com a cor vermelha que representa a paixão, o desejo e a situação de conflito²² desses personagens. A narrativa tem a intenção de abordar o arquétipo da mulher oprimida, violentada, submissa e ao mesmo tempo apaixonada, que mantém o relacionamento pelo medo do homem opressor e a esperança de que ele modifique seu comportamento.

Essa diversidade de símbolos que constroem o perfil psicológico de Dalva e Victor evidencia aspectos dissidentes que aumentam a relação destrutiva e sadomasoquista de ambos, como será mostrada na análise das sequências.

A representação erótica de “Um Céu de Estrelas” é consolidada por caracterizar Dalva com blusinha curta tipo top tomara que caia e shortinho jeans. Victor utiliza uma camiseta cavada que evidencia seus músculos, sua força e seu poder. Em outros momentos o personagem retira a blusa e exibe os contornos de seu tórax e de seu peito nu. É representado como um sedutor irresistível que desperta a libido feminina.

O nome de cada personagem da obra possui aspectos simbólicos ligados às suas características psicológicas. A personagem Dalva faz referência a grande estrela “D’Alva” que na realidade é o nome atribuído popularmente ao planeta Vênus.

Por não possuir nenhum satélite esse planeta pode ser observado da superfície terrestre apenas durante o anoitecer e o amanhecer e devido à constituição de sua atmosfera, reflete fortemente a luz solar e é considerada a “estrela” mais brilhante vista da terra. A relação dos problemas da personagem e seu desejo de que amanheça, que ela “brilhe” e todos os problemas acabem faz uma alusão metafórica ao astro e ao título do filme: “Um Céu de Estrelas”.

Dalva possui características de sensualidade e tentativa de independência, que retomam as deusas pagãs como Litith que tem como ponto principal a insubordinação ao homem e o domínio de sua própria força libidinosa. Ao mesmo tempo pode ser observada uma fragilidade, impotência e servidão em relação ao ex-noivo e à mãe, por não conseguir se libertar do sentimento de culpa impregnado pelas ideologias da matriarca, que é uma mulher submetida aos princípios religiosos, da mesma forma que

²² Joly (2004) ressalta que a cor, assim como as formas visuais, é interpretada de forma antropológica, ou seja, esse elemento possui uma especificidade em cada cultura. Na cultura ocidental o vermelho é visto geralmente como símbolo da energia sexual e da violência.

as personagens bíblicas como Maria Madalena, que abdicou da livre expressão de sua sexualidade e uso de seu corpo para seguir os dogmas de negação do prazer como forma de purificação do espírito que o cristianismo propõe.

Outro exemplo de mulher que faz parte da história cristã e age da mesma forma que dona Lourdes é Maria, a mãe de Jesus, que segundo a tradição cristã aceitou a missão da maternidade sem ter relação sexual, que na religião é uma prática pecaminosa.

Lourdes é uma das representações arquetípicas de nossa senhora, a santa cristã que apareceu para dois jovens na cidade francesa que contém o mesmo nome. A escolha desse nome para a personagem a relaciona com sua fé ardente nas divindades católicas.

Victor significa vitorioso e conquistador, assim como a personalidade do personagem do filme que tenta vencer, dominar pela força e sedução. Ele representa os deuses gregos, pela exibição de seu corpo escultural. Ao mesmo tempo, trás o aprisionamento e punição aos desejos de sua mulher ao trancafiá-la e tratá-la de forma violenta.

A casa onde o filme se desenrola é desorganizada, escura e suja. O próprio Victor passa a mão algumas vezes nos móveis e em um momento na cozinha reclama para Dalva que o coador de café está sujo pela falta de higiene e cuidado de sua mãe. Essa desorganização do ambiente doméstico foi escolhida intencionalmente pela diretora Tata Amaral como uma exteriorização do caos psicológico dos personagens.

Existem dois pontos de opressão na protagonista: a mãe, com seu conservadorismo e fanatismo religioso e o ex-noivo que não aceita ser deixado e reage com violência e revolta.

As principais sequências da obra foram separadas para que seja feita a análise fílmica, mediante a observação tanto dos elementos da linguagem cinematográfica, quanto do estudo de símbolos e arquétipos.

Sequência 01 - Duração: 01'48''.

Resumo da sequência:

Dalva está atordoada com as provocações de Victor quando aparece dona Iara, vizinha fofoqueira que, ao perceber a presença do ex-noivo de Dalva, decide aparecer

com a desculpa de que veio trazer uns salgados para poder se dar conta da situação e contar aos vizinhos e à mãe da protagonista.



Na figura 01 a personagem chega trazendo um copo na mão e o coloca em cima da mesa. A câmera faz um pequeno movimento em panorâmica para acompanhar esse deslocamento. Dalva, que está enquadrada em plano americano, encosta na TV, se vira e observa um quadro pendurado na parede. A subexposição de luz escolhida pela diretora para compor esse plano e quase todo o filme está ligada à angústia e tristeza dessa mulher.

Há um corte seco para o ponto de vista da personagem, que é uma pintura enquadrada em close (fig. 02). Um som extradiegético de natureza noturna e de magia auxilia na composição da cena. Esse som suave remete ao brilho das estrelas e ao som ambiente de noite representado na figura. O ato de Dalva de contemplar a pintura

remete ao seu vazio interior e solidão, assim como a figura da noite que compõe o quadro.

A pintura, que pode ser associada ao título do filme, é composta por uma paisagem rural com uma pequena casa e um céu estrelado. Essa casa sozinha denota também a necessidade da personagem de se transportar para outra realidade, bem distante dos conflitos diários que ela enfrenta.

O próprio céu estrelado pode ser associado a um ambiente espiritual. O relógio parado remete a idéia de distanciamento dos problemas e ao desejo de Dalva de que o tempo seja congelado para que ela tenha uma trégua da vida dura que leva ou que o tempo não passa e não amanhece logo. A simbologia do amanhecer nesse sentido está relacionada ao ato de sair da escuridão dos problemas que assolam a vida de Dalva.

Essas conjecturas traçadas pela personagem são interrompidas pelo som da campainha de sua casa. Após um corte seco a personagem, que está enquadrada em close, se vira e caminha em direção à câmera, saindo do quadro, como se fosse atender à porta (fig. 03).

O som da porta se abrindo acompanha o próximo corte seco. Victor abre a porta para Dona Iara, a vizinha fofoqueira que veio visitá-los. Os dois estão enquadrados em plano americano (fig. 04). Victor abre a porta e Dona Iara caminha em direção ao interior da casa. O som é ambiente e há um diálogo:

Victor: Dona Iara. Entra um pouquinho. Eu vou chamar a Dalva!

Iara: Obrigada. Não quero atrapalhar. Ô Dalva. Eu trouxe essas coxinhas pra sua mãe experimentar!

A batida da porta marca o corte para Dalva que está enquadrada em close e vem caminhando em direção à dona Iara. Ao perceber a chegada da vizinha e escutar sua fala, Dalva faz uma expressão de contrariedade. O som que marca esse corte agrega tensão à cena como se a personagem tivesse levado um choque com a chegada da visita.

Após um corte seco, a câmera se vira acompanhando dona Iara que toca os cabelos de Dalva elogiando seu novo corte e para em close nas duas. Dalva solta um sorriso forçado com o elogio (fig. 07). Iara pergunta por sua mãe. Dalva olha em direção a Victor e diz em tom ríspido:

- Já devia ter chegado!

A câmera continua fixa no mesmo plano (fig. 08). O foco é na emoção da personagem que está contrariada com a presença indesejada do ex-noivo. É possível perceber apenas a sombra de Victor na parede. O diálogo prossegue:

Victor: A senhora não quer sentar um pouquinho Dona Iara?

Iara: Não, obrigada. Eu não quero atrapalhar mesmo. Desta vez eu coloquei catupiry no recheio. Não era você que gostava de catupiry, Victor?

Após um corte seco, a câmera baixa em plano médio enquadra Victor que está sentado no sofá de forma tranquila, espalhada (fig. 09). Responde em tom provocativo:

Victor: E continuo gostando Dona Iara!

A câmera continua fixa em Victor:

Iara: E você rapaz, anda sumido... Trabalhando muito?

Victor olha em direção a Dalva e responde com um sorriso sarcástico:

Victor: Não. Saí do emprego!

Há uma mudança de plano em corte seco. O rosto de Dalva é enquadrado em close para dar ênfase em suas emoções (fig. 10). O diálogo de Dona Iara e Victor continua em “off”:

Iara: Demitiram muita gente na fábrica?

Victor: Não. Saí mesmo!

Corte Seco. Close em Dalva e dona Iara que pergunta (fig.11):

Iara: E o que é que cê tá fazendo agora?

Corte seco. Close em Victor que se inclina para frente e se vira mais ainda na direção de Dalva para responder, provocando-a (fig. 12):

Victor: Acordo às duas da tarde. Todos os dias às duas da tarde. Vejo TV, ando por aí. Acabei trocando o dia pela noite!

Victor ri e continua:

Victor: Tô de férias!

Recosta novamente no sofá.

Corte Seco. Close no rosto de Dalva que se vira de lado, olhar perdido (fig. 13). Indignada sussurra:

Dalva: Com tanto desemprego por aí e ele ainda se dá ao luxo!

Dona Iara: Ah, no fim tudo se resolve!

Pode-se observar, pela resposta emocional da personagem, que além de estar atônita com a tranquilidade e descaso de Victor em relação ao trabalho, também está

preocupada pelo fato de ainda existir uma paixão latente. O arquétipo de força da mulher é sufocado pelo sentimento e crença na mudança do homem e na dependência emocional em relação a ele.

Dalva na realidade deseja que Victor cumpra seu papel de provedor do lar, que trabalha, sustenta Dalva e sua mãe e supre todas as expectativas de vida dessas mulheres. Já que ele não se adequa ao que Dalva espera, ela se frustra e vive em conflito com o ex-noivo, mas ao mesmo tempo acredita em sua transformação.

Após um corte seco para um close no rosto das duas personagens a câmera se vira em panorâmica e enquadra dona Iara em close (fig.14). Ela prossegue a fala tentando demonstrar uma naturalidade e apoio a relação dos dois. Vira-se em direção a Victor e diz:

Iara: E depois, você é moço, tem a vida pela frente. Não é que nem a gente que é velha e não pode com mais nada!

Essa fala da personagem evidencia o estereótipo utilizado pela diretora na construção desse papel, pois reproduz o discurso hegemônico de invisibilidade da mulher madura, que é vista como inútil, frustrada e incapaz. Por obedecer ao preconceito social de que não pode trabalhar fora ou por não ter tido outras oportunidades de melhora em sua vida, essa mulher se conforma com os afazeres domésticos e a necessidade compulsória de vigiar e comentar a vida alheia.

Após uma fusão, os três são enquadrados em plano conjunto: Dalva e Dona Iara do lado esquerdo, próximas à porta e Victor do lado direito, sentado no sofá.(fig. 15). Dalva fala, já abrindo a porta:

Dalva: Dona Iara, quando minha mãe chegar eu peço pra ela procurar a senhora.

Iara: Tá, tô indo Dalva. Foi bom te ver hein, Victor!

Victor se levanta passa em frente à câmera e sai do quadro respondendo:

Victor: O prazer foi meu Dona Iara!

Dalva fecha a porta e já sozinha no quadro diz cabisbaixa:

Dalva: Velha futriqueira!

Nessa sequência a diretora utilizou planos longos com poucos cortes e elegeu como foco principal as provocações e reações dos personagens. O cansaço de Dalva, com relação a sua vida e à opressão de Victor, demarca essa conturbada relação homem/mulher. Outro fator importante é a culpa vivida por essa personagem que, além de suportar as provocações de seu parceiro, ainda tem que se explicar à mãe e, na sua

ausência, a vizinha, que representa o ambiente social em que ela vive. Dona Iara vigia e age de forma coercitiva ao representar a ameaça de relatar aos outros moradores do bairro e a mãe de Dalva.

Os arquétipos designados como representantes do feminino são os seguintes: Dalva, nesse trecho, tenta subverter o padrão social da mulher como sexo frágil, mas possui enormes dificuldades por deixar os sentimentos e a emoção desestabilizarem seus propósitos. Dona Iara reitera os modelos sociais da mulher em processo de envelhecimento. É construída como uma pessoa frustrada, amarga, mal vestida, que tem como única opção o serviço doméstico e a fofoca.

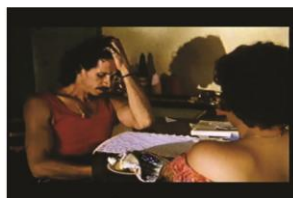
Esses aspectos aparecem como uma versão feminina da sombra do arquétipo do mediador. Esse arquétipo, em seu lado masculino é geralmente expresso por Hermes, o Deus do comércio e das transações e por exu, mensageiro entre os orixás e os homens na cultura ioruba. O exu, em seu lado feminino é representado pelas pomba-giras, que são entidades que gostam de investigar a vida alheia, os relacionamentos amorosos e interferir com suas opiniões e trabalhos²³.

Sequência 02 - Duração: 01'14''.

Resumo da Sequência:

Victor discute com Dalva. Tenta se justificar pela ausência de emprego e convencê-la a abandonar a ideia da viagem, argumentando que os dois tinham planejado o casamento e que não poderiam romper o noivado agora. Dalva tenta se defender. Insiste que se preparou muito e que esse local tão almejado pode proporcionar uma melhor qualidade de vida a ela. Victor faz piadas com a ideia de Dalva viajar.

1-3



²³ Mais informações nos site: www.robertolazarosilveira.com.br/categoria/significados Acessado em 10/05/2011.



Na figura 01 o personagem está enquadrado em plano médio. A luz dura direcionada para Victor causa uma densa sombra, seguindo o estilo de iluminação utilizado em filmes de terror. Esse elemento visual caracteriza o noivo de Dalva como vilão da história, ser tenebroso e ameaçador. Isso reforça seu papel de réu que tenta persuadir Dalva a desistir da viagem e retomar a relação. O foco da cena é em Victor e nas suas provocações. O som é ambiente, silencioso, o que agrega expectativa à sequência. Pode-se apenas ouvir o discurso provocador do homem e as respostas de Dalva:

Victor: Te falei que eu mudei?

Dalva: Ficou pior!

Victor: Não conseguia mais trabalhar!

O arquétipo masculino nessa situação é representado pelo homem provedor que é responsável inclusive pelos sonhos e realização feminina. Como Victor não corresponde a esse modelo esperado pela protagonista, ela sente uma imensa insatisfação, pois gostaria de ter um homem que decidisse os rumos de sua vida.

Posteriormente, ainda no mesmo plano, Dalva entra no quadro e se senta em frente a Victor que se justifica incessantemente (fig.02). A personagem permanece de frente para o homem e de costas para o espectador, no canto direito do quadro. O plano fixo faz com que a ênfase continue nas explicações do namorado. A predominância dele

nas imagens dessa sequência mostra o intuito da diretora de evidenciar sua hegemonia, força e poder. A discussão dos dois continua:

Dalva: E como é que vai ser agora? Você não tava comprando um apartamento?

Victor: Você, preocupada com nosso apartamento?!

Dalva: A ideia foi sua!

Victor: Você me ajudou a escolher... Agora vem com essa história de viagem?

É possível perceber no diálogo acima a intenção de Victor em gerar culpa e confundir a protagonista. Essa representação remete ao arquétipo dos vilões que usam discursos de bondade e apaziguamento para seduzir e convencer suas vítimas. O feminino é delimitado pelo espaço privado, enclausuramento e o masculino pelo espaço externo, liberdade. O homem deseja ter o controle sobre sua ex-noiva e utiliza a ideia da residência como uma forma de mantê-la vinculada a ele como o João-de-Barro que é conhecido no imaginário popular por trancar a fêmea dentro da casa quando receia ser traído ou abandonado²⁴. A viagem, simbolicamente significa fuga da prisão, da violência física e psicológica executadas por Victor e pela mãe de Dalva. A utilização da luz e sombra vai além do discurso verbal e definem esse lado sombrio de Victor e suas ações posteriores.

Victor se levanta enfurecido, a câmera se eleva rapidamente em panorâmica vertical para acompanhá-lo e passa para o plano seguinte por meio de uma fusão. Nesse plano (fig.03) Dalva aparece enquadrada em close, expressando sua indignação.

Dalva: Não vou discutir isso de novo! Eu treinei durante um ano! Agora que eu ganhei o concurso eu vou mesmo pra Miami!

Há um corte seco para o próximo plano que apresenta Victor em primeiro plano do lado esquerdo e Dalva em segundo plano, do lado direito (fig.04). O personagem está enquadrado entre dois objetos que servem de moldura: uma estátua de um homem forte e musculoso e uma engenhoca com algumas ferramentas. Esses objetos em torno dele constituem o que Jullier e Marie (2009) definem como metáforas audiovisuais, pois segundo esses autores “Cada arte, cada meio de comunicação tem suas possibilidades expressivas, cujas metáforas estilísticas enfatizam os atrativos e a força.”

Esses elementos que emolduram Victor possuem diversos significados, a saber: o primeiro enfatiza a força física e o segundo os planos de Victor e seu desequilíbrio

²⁴ Mais informações no site : <http://www.ceo.org.br/mitos/espos.htm> Acessado em 18/01/2012.

psicológico, como se estivesse mostrando suas engrenagens mentais desconcertadas. O diálogo continua:

Victor: Agora eu posso ir com você!

Dalva: Eu não te convidei!

Victor se vira para Dalva e há um corte seco para o próximo plano (fig. 05) que acompanha, em panorâmica, a virada do personagem. Pergunta em tom irônico:

Victor: Vai levar a mamãe?

A câmera se vira em panorâmica fazendo o contracampo de Dalva (fig. 06) que responde:

Dalva: Vou sozinha!

É importante observar a composição da cena. Dalva está enquadrada em close e o que dá equilíbrio à fotografia nesse caso é uma panela que está pendurada na parede como um objeto de decoração da sala. Há um paralelismo horizontal entre a personagem e a panela que explicita o enfoque da diretora em caracterizá-la como servil, que cozinha para o seu homem e satisfaz seus desejos. Quando ela fala “vou sozinha”, pode-se perceber sua vontade de se libertar desse papel de dona do lar e conquistar sua independência financeira.

No plano seguinte (fig. 07, 08) a câmera alterna em plano e contraplano em panorâmica. A iluminação em Victor é sempre dura e a luz em Dalva difusa, o que reforça o aspecto dramático da ação.

Victor: E o que é que sua mãe acha disso?

Dalva: Eu ainda não falei!

A mãe é utilizada no discurso de Victor para tentar impor limites a Dalva, pois o ex-noivo tem consciência do controle que ela exerce sobre a vida da protagonista. Essa mãe fálica tenta suprir a ausência de um homem dirigente do lar e faz o papel de coerção, controle sobre as decisões e atitudes da filha.

Dalva sai de cabeça baixa e se dirige à janela. Após um corte seco, a personagem é enquadrada de costas em close com as mãos abertas apoiadas na janela (fig.09). Essa posição a coloca como a refém da história que está encarcerada, observando pela grade o mundo externo. Isso expressa sua angústia e desejo de liberdade. No plano seguinte (fig.10) o ponto de vista de Dalva é mostrado. A visão das casas lá fora, através do vidro, de maneira turva, enfatiza ainda mais esse papel de prisioneira da personagem, pois ela tem a visão limitada e distorcida do mundo externo

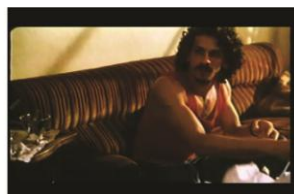
e está presa aos maus tratos do ex-noivo e às imposições da mãe. A imagem também remete ao abandono, pois mostra apenas algumas casas em uma lenta panorâmica. Não é possível identificar nenhuma pessoa. Isso causa a sensação de indiferença da sociedade em relação aos seus problemas pessoais e à situação da mulher nas sociedades.

Sequência 03- Duração: 04'13".

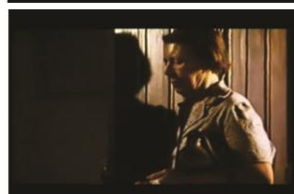
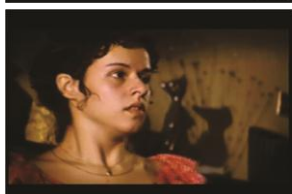
Resumo da Sequência:

Dalva tenta mandar Victor embora. Alega que está cansada da situação de sofrimento e que realmente decidiu ir para Miami. Sua mãe chega repentinamente e começa a interrogá-la sobre o motivo da presença de seu ex-noivo na casa. Dona Sônia e Victor começam a discutir e ele a espanca e a tranca no banheiro. Dalva, desesperada, bate na porta, tenta conversar com sua mãe e chora. Victor se diverte com o desespero dessa mulher.

1-3



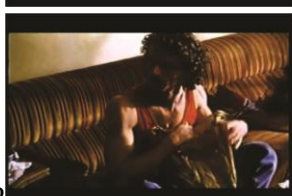
4-6



7-9



10-12





A sequência se inicia com um close em um retrato de Dalva e Victor. A câmera faz uma panorâmica vertical e enquadra Dalva em plano médio (fig.01). A rotação da câmera em seu próprio eixo é acompanhada por sua fala:

Dalva: Victor, ta na hora!

Esse movimento que liga a foto do casal à personagem é uma metáfora visual criada pela diretora para indicar que a decisão sobre os rumos do relacionamento está nas mãos de Dalva, que também é vítima desse noivado. A forma brusca com que a câmera se desloca, também remete a um despertar, pois o sonho do noivado e da relação feliz não existe mais. Após um corte seco, a câmera enquadra Victor em plano médio. O rapaz está sentado e diz em tom provocativo (fig.02):

Victor: Tá me mandando embora?

Corte seco. Dalva, que está em pé e enquadrada em plano médio com as mãos na cintura, fala (fig.03):

Dalva: Eu tenho muito o que fazer. Não adianta Victor, eu vou embora. Não adianta. Quero que todo mundo vá pro inferno!

A posição de Dalva, em pé com as mãos na cintura enquanto Victor se encontra sentado, reforça sua tentativa de se apresentar como autoridade, na intenção de impor

respeito para não ceder às pressões do ex-noivo. Victor, nessa situação, representa o papel de mártir por estar abaixo da mulher numa tentativa de convencê-la por meio da vitimização e chantagem.

Após um corte seco, a câmera enquadra Dalva em close no rosto (fig.04). Sua expressão facial é de susto. Uma escultura de um gato preto enquadrado em paralelismo a sua face representa um mau presságio. Simbolicamente essa figura emblemática significa azar e problemas. O som da porta se abrindo aparece como elemento antecipatório que indica a chegada de sua mãe e reforça a metáfora visual apresentada pela escultura de que uma confusão irá acontecer.

Há um corte seco e Dona Lourdes é enquadrada em close. Ela entra, fecha a porta e pendura a chave. O silêncio que acompanha essa chegada adiciona tensão à cena. Esse é o momento da narrativa onde os conflitos se intensificam. Toda a composição tanto da narrativa sonora quanto visual demarcam a realização da tragédia vivida por esses personagens. A chegada da mãe na casa irá intensificar ainda mais os problemas de Dalva e a fúria de Victor.

Após um corte seco, a câmera mostra dona Lourdes e Victor, que estão enquadrados em plano de conjunto. Ela caminha em direção ao interior da casa, olha Victor que está sentado no sofá e com expressão de surpresa se vira em direção a Dalva, que diz em “off”:

Dalva: Ele já tava indo!

A câmera continua fixa no mesmo plano. Dona Lourdes diz com o olhar direcionado para Dalva:

D. Lourdes: E o que ele tava fazendo aqui?

Victor: Só vim devolver as coisas da tua filha!

D. Lourdes: Ele não tem nada pra devolver!

A montagem rápida interligada por vários cortes secos enquadra o rosto de Dalva em close (fig.07) para enfatizar sua expressão de espanto e reenquadra Dona Lourdes em plano de conjunto (fig.08):

D. Lourdes: Eu não quero esse sujeito mais aqui!

Victor: Dona Lourdes é só essas coisas!

A câmera se vira rapidamente em panorâmica. Dalva se aproxima de Dona Lourdes. As duas são enquadradas em plano americano (conjunto) e Dalva diz:

Dalva: A senhora quer me deixar cuidar disso sozinha? É melhor a senhora guardar as compras!

A insatisfação de Dalva com as imposições de sua mãe e sua tentativa de apaziguar a situação ficam claras nesse diálogo. A situação é trágica por promover o encontro da mãe e do ex-noivo que representam dois arquétipos de repressão, a mãe do ponto de vista psicológico e o ex-noivo tanto psicológico quanto físico, pois sua superioridade se dá pelo uso da agressão física, como será mostrado no decorrer da descrição.

Corte seco. As duas estão enquadradas em plano médio. Dona Lourdes passa em frente a Dalva, de costas para a câmera e diz com a língua entre os dentes (fig.09):

D. Lourdes: Vê se você se livra logo desse homem!

Dalva dirige-se a Victor e diz:

Dalva: Victor, vá embora! Eu preciso falar com a minha mãe!

Corte seco para Victor que está sentado no sofá enquadrado em plano médio. (fig.10). Ele deixa sua sacola em cima do sofá, se levanta e começa a provocar Dalva. A câmera o acompanha em plano sequência, já enquadrando seu rosto em close enquanto fala com Dalva e caminha em volta dela para pressioná-la psicologicamente, encarcerá-la. Ele diz:

Victor: E o que é que você precisa tanto falar com a sua mãe? Da viagem?

Dalva: Fala baixo, Victor!

Victor: Por quê? Ela ainda não sabe que você vai viajar?

Dalva: Deixa que eu cuido disso!

Essas falas demonstram o medo que Dalva tem de sua mãe e a tentativa de Victor de instigar o conflito no lar. Mesmo gostando de sua mãe e de seu ex-noivo, a personagem está no limite, não aguenta mais viver em um local tão conturbado e deseja mudança nos rumos de sua vida. A discussão continua:

Victor: E quando você vai viajar?

Dalva: Foda-se Victor!

Victor ri de forma sarcástica. Seus risos colocam em destaque sua atitude sádica, pois se alegra com o desespero de Dalva e até excita-se, como será mostrado nos trechos subsequentes.

A câmera vira-se rapidamente em panorâmica e enquadra dona Lourdes em plano médio. Ela fala:

D. Lourdes: Esse sujeito ainda está aqui?

Dalva corre em direção a D. Lourdes e diz:

Dalva: Não se mete, mãe!

Corte seco. Dona Lourdes é enquadrada em plano médio e discute em tom autoritário (fig.11):

D. Lourdes: Você nunca soube cuidar da sua vida!

Esta fala de Dona Lourdes evidencia sua atitude controladora e possessiva. O tratamento infantilizado proferido à filha é o principal mecanismo de controle utilizado.

A câmera faz um contraplano²⁵ em Dalva (fig.12). Ela se irrita e retruca:

Dalva: Ah, não? E quem é que paga o aluguel? Quem é que trabalha aqui? É melhor a senhora voltar pra cozinha, mãe!

A frase dita pela personagem a sua mãe é um clichê que associa a figura da mulher ao papel de dona do lar, empregada servil que deve cumprir suas obrigações domésticas e não interferir nos assuntos dos provedores da casa, no caso Dalva. Esse tipo de papel social desempenhado por D. Lourdes é desqualificado nesse diálogo e classificado como algo de gente sem instrução, velha, que não tem condições de trabalhar fora.

Essa discussão enfatiza também os anseios de liberdade da personagem em relação às atitudes exageradas da mãe e o fato de ainda gostar de Victor a ponto de defendê-lo e querer resolver a situação a sua maneira. A conciliação pode ser colocada como um traço do feminino.

A câmera faz um contraplano de D. Lourdes que responde irritada (fig.13):

D. Lourdes: Olha como fala comigo! Esta casa é minha ou não é? Quando é que você vai conseguir por um fim nessa história? Ele é um atraso na tua vida!

A câmera continua fixa no mesmo plano. Apenas uma densa sombra de Victor aparece no canto esquerdo, na parede, retomando seu papel de vilão, enquanto ele responde:

Victor: A senhora não tem nada a ver com isso!

²⁵ Contraplano, de acordo com Martin (2003) é a alternância de planos utilizados geralmente em diálogos entre os personagens. O primeiro enquadramento de um personagem que pergunta algo ou inicia uma discussão é chamado de plano e o corte para o plano de resposta do personagem que conversa com ele é chamado de contraplano. No cinema esse recurso de alternância entre plano e contraplano é utilizado de forma repetida para exprimir as emoções do diálogo.

A câmera faz uma pequena panorâmica horizontal e acompanha a virada de Dona Lourdes em direção a Victor, enquanto ela grita irritada:

D. Lourdes: Eu não vou deixar você destruir a vida da minha filha! Isso não!

A câmera faz um contraplano em Victor e Dalva. O homem responde (fig.14):

Victor: Olha quem fala!

Dalva: Será que vocês dois não podiam parar de discutir?

O enquadramento é mantido com o intuito de enfatizar a indignação de Victor.

D. Lourdes prossegue:

D. Lourdes: O que é que você pode dar pra minha filha com essa porcaria de emprego que tem?

Dalva afasta-se e os dois continuam a discussão:

D. Lourdes: Você não tem perspectiva nenhuma! Dá pra ser pai assim? Não dá! Da pra ter uma família assim? Não dá!

Esse discurso reitera o estereótipo de que o ideal de vida da mulher é arrumar um marido, ter filhos, constituir família. A preocupação da mãe de Dalva faz referência ao arquétipo da mulher criadora, reprodutora, que cuida do lar enquanto seu marido, forte, tem o controle sobre a vida da esposa e filhos. A diretora questiona esse modelo de família tradicional imposto pela religião, ao explicitar a obsessão de dona Lourdes e o apelo ao sistema familiar tradicional que valoriza o macho forte e abastado financeiramente, enquanto a mulher contenta-se com seu papel de esposa submissa.

Corte seco. O rosto de Dona Lourdes é enquadrado em close (fig.15). Ela continua:

D. Lourdes: Fracassado! Sem futuro!

Corte Seco. Victor é enquadrado em plano médio. Ele dá um soco no rosto de Dona Lourdes.

A câmera corta rapidamente em close para o rosto de Dona Lourdes que se enche de sangue enquanto cai no chão (fig.16).

Corte seco para Dalva. Ela corre em direção a Victor, grita seu nome e tenta segurá-lo. Ele a empurra violentamente (fig.17). Ela cai sobre os móveis. A câmera na mão acompanha toda essa movimentação para atribuir tensão à briga.

Corte seco. Victor arrasta Dona Lourdes (fig.18). A câmera na mão também acompanha esse deslocamento. A senhora murmura:

D. Lourdes: Seu desgraçado! Bandido!

Corte seco para Dalva que corre em direção a eles enquanto ouve os gritos de Dona Lourdes (fig.19):

D. Lourdes: O que você ta fazendo comigo? Cadê Dalva?

Corte seco para Victor que continua arrastando Dona Lourdes (fig.20). Os gritos de Dalva são colocados em “off”:

Dalva: Victor!

Corte seco para Victor que após terminar de arrastar dona Lourdes para o banheiro tranca a porta.

Dona Lourdes: Desgraçado! Me solta bandido, me solta!

Corte seco para Dalva que vem desesperada em direção a Victor, passa pela câmera e sai do quadro falando:

Dalva: Ficou louco, você?

Corte seco. A câmera faz um plano detalhe na mão de Victor trancando a porta e guardando a chave no bolso (fig.22). Esse simbolismo de trancar reforça seu controle em relação às mulheres da casa. Dona Lourdes xinga incessantemente.

Corte seco para Dalva empurrando Victor.

Dalva: Onde é que isso vai parar?

A câmera na mão continua acompanhando a situação. Dalva empurra Victor em direção à parede, encosta na porta do banheiro e chama sua mãe. Vira-se em direção a Victor e fica tentando pegar a chave do bolso dele. Victor ri e fica gesticulando encostado na parede para frente e para trás, de forma erótica, como se estivesse penetrando alguém. O falo é enfatizado como instrumento de poder.

Dalva dá um chute no órgão genital de Victor. A câmera se aproxima do rosto dele que se encolhe de dor e logo começa a esboçar um sorriso sarcástico, excitado. Os gritos de Dona Lourdes pedindo para ser retirada do banheiro continuam. Toda essa situação destrutiva desperta a força libidínica do homem e faz com que ele incremente suas provocações.

Victor: Sabe, Dona Lourdes. A sua filhinha vai viajar!

Corte seco. A câmera na mão enquadra Dalva em close e acompanha o desenrolar da ação.

Victor: Ela ganhou um concurso de cabeleireiro e vai pra Miami!

Voz de Dona Lourdes de dentro do banheiro:

D. Lourdes: Mentiroso! Desgraçado! Deixa a minha filha em paz!

Dalva, que está agachada na porta do banheiro, com olhar de derrota e opressão, olha para Victor e reage:

Dalva: Seu bosta!

Dona Lourdes: Abre essa porta! Abre essa porta!

Dalva levanta-se, encosta na porta do banheiro e diz desesperada:

Dalva: Mãe! Calma!

Victor aproxima-se e posiciona-se ao lado de Dalva. Continua suas provocações, falando à Dona Lourdes:

Victor: Vai se mandar e não vai voltar! E sabe por que a sua filhinha vai embora? (risos). Advinha: Porque ela não aguenta mais. Vai te deixar sozinha. Vai te abandonar!

Dalva se explica com a voz embargada pelo choro e pela culpa causada pelas palavras de Victor:

Dalva: Mãe não é bem assim. Eu ia falar com você à noite!

Victor: Vai te abandonar sim com essa pensãozinha de merda que teu marido te deixou! (gargalhadas).

Essa fala mostra a intenção de Victor de ocupar o papel culturalmente estabelecido ao gênero masculino de dirigente do lar. Como essa família é composta por duas mulheres, há a disputa de território entre a mãe fálica que anseia proteger sua filha e o ex-noivo de Dalva que pretende submetê-las às suas regras.

Dalva: Mãe, fala comigo, mãe!

A voz de Dona Lourdes rezando compulsivamente reforça sua postura vitimizada, o que aumenta a culpa de Dalva e o prazer de Victor que continua a importunar:

Victor: Vai pra Miami. Sabe aonde fica isso Dona Lourdes? Hã? (risos) Tem que ir de avião!

Dalva: Mãe eu não sabia como te dizer. Uma chance dessas só aparece uma vez na vida, mãe!

Victor esmurra a porta e grita:

Victor: Teu marido era um bosta, velha!

Victor sai do quadro. A câmera na mão registra Dalva e faz um movimento circular em torno dela, enquanto ela diz:

Dalva: Mãe, cê tá me ouvindo? Mãe, fala comigo! Mãe!

A ação apresentada revelou a agressão familiar causada pelo desequilíbrio de Victor, que representa o arquétipo masculino, e sua relação sádica com os demais integrantes da casa. A ausência de outro macho favorece o comportamento violento desse homem que se impõe usando a força física. O prazer sentido por ele ao exercer a violência doméstica e as várias formas de tortura experimentadas, caracterizam esse comportamento que é definido da seguinte forma pelo Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM – IV):

As fantasias ou atos sádicos podem envolver atividades que indicam o domínio do indivíduo sobre a vítima (por exemplo, forçar a vítima a rastejar ou mantê-la em uma jaula). Os indivíduos também podem atar, vendar, dar palmadas, espancar, chicotear, beliscar, bater, queimar, administrar choques elétricos, estuprar, cortar, esfaquear, estrangular, torturar, mutilar ou matar a vítima.

O ato de prender, bater em Dona Lourdes, trancá-la no banheiro e a agressão praticada contra Dalva, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico, apontam para Victor como uma pessoa sádica. Tanto a construção do perfil psicológico dos personagens quanto a linguagem de câmera escolhida pela diretora determinam essa situação sadomasoquista de Victor e Dalva, que vai se revelando com o desenrolar da narração. Dalva deseja libertar-se dessa relação destrutiva, mas demonstra cansaço e dificuldade.

A sequência continua marcada pela câmera fixa que enfatiza a expressão dos personagens e a luz difusa, dramática. A utilização de técnicas narrativas, como a câmera na mão, acrescentam uma linguagem documental a fim de trazer uma tonalidade de realismo à cena, aumentando a identificação do espectador que poderá interpretar a história como a representação de um drama cotidiano. As falas são bem coloquiais, quase improvisadas.

Sequência 04- Duração: 02'42”.

Resumo da Sequência:

Dalva, ao perceber que não tem saída a não ser permanecer na casa com Victor e tentar acalmá-lo, decide coar um café para ele. Victor tenta seduzi-la e ela começa a questioná-lo sobre as suas atitudes violentas.



O início da sequência é estruturado da seguinte forma: Victor e Dalva estão enquadrados em plano de conjunto: Dalva em primeiro plano, do lado direito, organizando os utensílios de cozinha para coar café e Victor em segundo plano, do lado esquerdo encostado no balcão, ao lado do filtro, observando (fig.01).

A diretora posicionou Dalva dessa forma no quadro com a finalidade de mostrá-la como figura central, que faz favores para Victor na intenção de apaziguar a situação. Victor é o espectador da cena, que se alegra e fica excitado ao ser obedecido. Observa Dalva fazer os trabalhos domésticos de forma voyerista²⁶. Essa servidão e humilhação são realizadas pelo casal e despertam o desejo de ambos, modifica o tom da emoção, apazigua.

Após encher o copo de água, Victor diz a Dalva:

Victor: Você fica linda fazendo café!

Dalva ainda está irritada e não responde. Victor se aproxima e começa a beijar seu pescoço. Não há trilha sonora. Pode-se ouvir apenas a voz de Dona Lourdes rezando de maneira compulsiva.

Victor busca um coador de pano e coloca em frente a Dalva para que ela mude a forma de fazer o café.

Victor: Café de coador é melhor!

Dalva troca o coador e Victor diz:

²⁶ Voyerista é o indivíduo que sente prazer em observar o outro em posição sensual ou durante o ato sexual. Geralmente há uma fixação do observador em partes do corpo do outro, em roupas específicas e papéis desempenhados por ele. O observado, no caso do filme, a mulher se coloca no papel definido por Laura Mulvey (1983) como “Para ser Olhado”.

Victor: Esse coador tá uma porcaria. Sua mãe não lava nada direito. Dá uma lavada!

Corte seco para detalhe nas mãos de Dalva enxaguando e torcendo o coador (fig.02). A câmera na mão faz um movimento panorâmico vertical para acompanhar Dalva pondo o coador no suporte e posteriormente colocando pó de café dentro dele.

Esse diálogo denota o prazer experimentado por Victor em dar ordens e no caso de Dalva por servir e ser mandada.

Corte seco. Dalva e Victor estão enquadrados em close. Dalva, apesar de estar com raiva, gosta de ser beijada, mas resiste a essa sedução. Vira-se de forma brusca empurrando Victor.

Corte seco. Dalva é enquadrada em plano médio. Fala de forma agressiva e estende a xícara de café em direção a Victor. Está trêmula:

Dalva: Você não pediu um café?

A câmera continua fixa em Dalva. Victor diz em “off”:

Victor: A gente precisa conversar!

Dalva responde se aproximando de Victor. A câmera na mão acompanha a movimentação da cena e atribui tensão à ação.

Dalva: Que jeito de conversar? Batendo em mim, na minha mãe, invadindo a casa? Você sempre acha que sabe o que é bom pra todo mundo. Se acha melhor que todo mundo. Sufoca os outros. Me sufoca. Você que estragou tudo!

Corte seco para Victor. Ele está enquadrado em plano médio e faz menção de levar o café a boca. A voz de Dalva continua em “off”:

Dalva: Você não sai!

Victor: O quê?

Victor deixa de tomar o café e observa atônito. A câmera na mão se vira em direção a Dalva que continua:

Dalva: Não conhece ninguém! Foge de todo mundo. E a gente cada vez mais aqui nesse fim de mundo. Na verdade, cada vez mais aí dentro do senhor!

Victor: Senhor?

Dalva: E fique sabendo que aí não é tão grande assim. Cheguei a ter medo!

Victor dá várias gargalhadas irônicas. Dalva diz:

Dalva: Tá rindo de quê?

Victor joga a xícara no chão e Dalva se abaixa imediatamente para pegar os cacos. Sua blusa tomara que caia deixa transparecer um pouco de seu peito de forma sensual. Essa posição simboliza a reconciliação através da servidão.

Dalva: Você não gosta de gente. Agora vê se acaba com essa brincadeira e solta logo a minha mãe!

Nessa sequência, a diretora abordou especificamente o masoquismo de Dalva ao submeter-se às vontades e sedução do ex-noivo. Ela reclama do comportamento antissocial de Victor, mas foi ensinada a ser servil e como está cansada de conflitos entra no jogo erótico de Victor. Essa personalidade masoquista de Dalva pode ser explicada da seguinte forma, de acordo com Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM – IV):

A parafilia do masoquismo sexual corresponde ao ato (real, não simulado) de ser humilhado, espancado, atado ou submetido a outro tipo de sofrimento. Entre os atos masoquistas que podem ser feitos com um parceiro estão as contenções (sujeição), colocação de vendas (sujeição sensorial), palmadas, espancamento, açoitamento, choques elétricos, ser cortado, “perfurado e atravessado” (infibulação) e humilhado (por exemplo receber sobre si a urina ou as fezes do parceiro, ser forçado a rastejar e latir como um cão ou submeter-se a violência verbal).

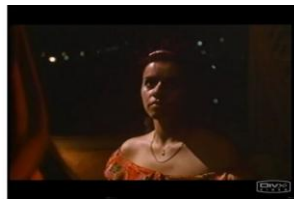
O arquétipo do feminino, nesse caso, é o de submissão que é demonstrada por Dalva quando executa os trabalhos de casa para agradar ao ex-noivo e aceita a violência doméstica. O desejo sexual utilizado como apaziguador da situação e da culpa de Dalva, por não obedecer a mãe e por ter vontade de abandoná-la por causa de seu moralismo religioso, marcam a sequência.

Sequência 05- Duração: 07’53”.

Resumo da Sequência:

Victor se enfurece e diz a Dalva para ir embora. Começa a chantageá-la com um revólver, mencionando se matar. Dalva inicia uma discussão que desperta os murmúrios de Dona Lourdes. Victor perde o controle e atira na sogra. Dalva fica descontrolada e transa de forma violenta com Victor.

1-3



4-6



7-9



10-12



13-15



16-18



19-21



22-24



25-27



28-



A sequência inicia-se com Victor enquadrado em close no rosto (fig.01). Ele se levanta e a câmera o acompanha fazendo uma panorâmica vertical, quando diz a Dalva:

Victor: Pega esta mala e vai embora!

Corte seco para Dalva que está enquadrada em close no rosto (fig.02). A câmera na mão acompanha seu movimento de levantar, pegar suas coisas e começar a colocar em uma sacola.

Corte seco para detalhe na mão de Victor com um revólver (fig.03). Ele carrega a arma. A câmera faz um movimento panorâmico até seu rosto e volta para a sua mão.

Corte seco para close no rosto de Dalva que diz assustada (fig.04):

Dalva: Pra quê isso?

Corte seco para Victor que fecha o tambor da arma e a coloca na cabeça, insinuando se matar (fig.05). Sua expressão é de loucura, olhar transtornado, fora de si. Os gritos de Dalva aparecem em “off” :

Dalva: Victor para com isso!

Corte seco para o rosto de Dalva (fig.06). Ela se levanta e a câmera acompanha em plano sequência, quando diz:

Dalva: O que é que cê tá fazendo? O que é que cê tá fazendo?

A expressão de desequilíbrio de Victor e suas chantagens denotam a continuação da relação sadomasoquista das sequências anteriores. A preocupação de Dalva com a possibilidade de ele se matar deixa clara a oscilação de seus sentimentos, que ora são de amor, ora de ódio.

Corte seco para o rosto de Victor em close. Ele continua com a arma apontada para sua cabeça (fig.07).

Corte seco para close de Dalva, que se desespera e diz (fig.08):

Dalva: Por que justo hoje meu Deus?

As gargalhadas de Victor aparecem ao fundo. Dalva irrita-se. Olha novamente para Victor e diz:

Dalva: Seu filho da puta! Vai! Então se mata de uma vez!

Corte seco para close no rosto de Victor que demonstra expressão de sarcasmo (fig.09). A voz de Dalva continua em “off”:

Dalva: Vai! Vai!

A câmera continua fixa em Victor. Os murmúrios de Dona Lourdes reaparecem em “off”:

D.Lourdes: O que é que está acontecendo aí? Eu clamo a Jesus, meu Santo Expedito dos desesperados, tira o Satanás do corpo desse homem condenado. Seu amaldiçoado!

Victor corre com a arma para na porta do banheiro aonde Dona Lourdes está trancada e dá um tiro pra cima(fig.10,11). A câmera na mão acompanha a ação. Dalva se desespera:

Dalva: Meu Deus! Victor!(fig.12)

Corte seco para Victor enquadrado em plano médio apontando a arma em direção à porta do banheiro (Fig.13). Essa Arma utilizada pelo homem simboliza o falo, que é o instrumento de poder masculino. A utilização desse revólver e o domínio do ponto de vista sexual conferem poder a esse macho que deseja ser o “homem da casa”.

Corte seco para close na mão de Victor com o revólver. Ele dispara um tiro (fig.14).

Corte seco para Victor que está enquadrado em plano americano e encosta na parede com o impacto do tiro (fig.15).

Corte seco para Dalva que corre em direção à porta do banheiro, começa a esmurrá-la e gritar sua mãe desesperada (fig.16). Sacode Victor e pergunta o que ele fez (fig.17)

Victor a abraça e Dalva começa a se despir e se insinuar a fim de despertá-lo para as volúpias do sexo, como mostrado nos outros vários planos da cena. A sequência de cortes, em diversas posições sexuais do casal, marca um interminável “Kama Sutra” que dura aproximadamente 06’27”. A música frenética reforça a agonia e o desequilíbrio do casal. Fica ainda mais evidente a função do sexo, pois Dalva quer se

livrar da dor experimentada pela morte da mãe, da culpa por querer se libertar de suas imposições e da raiva que sente pelo ex-noivo.

Algumas vezes ela chega a permanecer com o rosto encostado na porta do banheiro onde está o corpo de sua mãe, grita e geme numa mistura de riso e choro, dor e prazer. O desejo de Victor é estimulado por sua satisfação em ter causado sofrimento à Dalva. Os cortes entre as posições, feitos sempre por “raccords”²⁷ de movimento em locais escuros utilizados como ponto de montagem deixam a cena mais longa, pois dão a impressão de um plano sequência e atribuem uma maior atenção na ação sexual compulsiva e interminável.

Por outro lado, a diretora utilizou grande espaço de tempo para mostrar a transa do casal não apenas como elemento de ênfase do ato compulsivo, pois o exagero da situação atribui à ação características de vitrine sexual para o espectador que visualiza o ato de penetração encenado por vários ângulos e em diferentes posições e velocidades, mesmo não sendo uma cena de sexo explícito com planos de detalhe no coito sexual, como nos filmes pornográficos.

Após o término do ato sexual os dois voltam a se ameaçar. Dalva aponta uma faca para Victor e ele aponta o revólver em direção a ela. O jogo sexo e agressão se reinicia (fig.25,26,27). As armas são apontadas de forma erótica, como no exemplo da figura 27 onde Dalva encosta a faca no peitoral de Victor.

No último quadro, após a chegada da polícia (fig.28) Dalva é mostrada totalmente nua se vestindo rapidamente. Embora a luz tenha reforçado os contornos do peitoral de Victor e sua sensualidade, o personagem não foi exposto da mesma forma. Em nenhum momento seu órgão genital foi mostrado. Esse espaço foi reservado somente a Dalva. Isso denota que a mulher é o principal agente eliciador do processo de apaziguamento e satisfação de desejos do homem e os dois instrumentos utilizados para isso são os serviços domésticos e o sexo.

Sequência 06 - Duração: 02'16”.

Resumo da Sequência:

²⁷ “Raccord” significa, de acordo com GARDIER(2007), o conjunto de “elos que permitem atenuar os efeitos de corte entre os planos ou conferir-lhes um sentido particular.” (p.45).

A polícia chega à casa de Dalva. Ela e Victor acompanham a atuação da polícia, jornalistas e vizinhos no lado externo da casa pela televisão. De repente a polícia corta a energia. Isso faz com que ela se desespera e pegue as chaves para tentar escapar. Victor se aborrece e após espancá-la obriga que ela faça sexo oral com ele.



Após assistir na televisão uma reportagem sensacionalista que mostra toda a operação da polícia na porta da casa de Dalva e coloca Victor como sequestrador, Dalva propõe a ele que se entregue a polícia para não ser morto. As denúncias, que foram feitas por Dona Iara após ouvir os tiros, dizem tratar-se de um cárcere privado. Dalva se assusta e tenta ajudar Victor (fig.01):

Dalva: Sequestrador? É melhor você se entregar. Eu ajudo. Digo que foi um acidente. Digo que você não queria. Eu explico tudo!

A polícia desliga o relógio de energia. Dalva assusta-se com o “blackout” e começa a gritar:

Dalva: Eles vão matar a gente! Eles vão matar a gente!

A moça toma as chaves da casa da mão de Victor e começa a correr em direção à saída (fig.02). A câmera na mão acompanha a ação. A luz de holofote da polícia, circular e azulada os qualifica como criminosos, responsáveis pelo assassinato de Dona Lourdes e por toda a tragédia ocorrida na casa.

Os limites da iluminação também definem o enquadramento, priorizando o que vai ser exposto e o que vai ser deixado fora de campo. A velocidade da passagem dessa luz que ora ilumina Dalva correndo de Victor com a chave na mão e ora deixa a cena escura aumenta a tensão da ação.

Victor toma as chaves de Dalva e diz furioso:

Victor: Sua vaca! Traidora!

Ele a empurra. Há um corte seco para a cena dela enquadrada no chão. Victor começa a chutá-la (fig.03). A caracterização de Dalva pela diretora com um vestido vermelho curto visa utilizar o figurino novamente como objeto erótico. A personagem está nessa posição popularmente denominada como “posição de quatro”, que remete ao sexo. A mulher é objeto de humilhação do homem que exerce seu poder e a obriga a desempenhar tarefas sexuais forçadas a ele. Posteriormente, Victor a puxa pelos cabelos em direção ao corpo dele.

Há um corte seco para Dalva que agora é enquadrada em close no rosto e está encostada no corpo de Victor. Pela construção da imagem fora de campo, pode-se perceber que ela está de joelhos. Seu olhar está distante, perdido, o que evidencia seu cansaço e impotência. Victor ordena que Dalva faça sexo oral nele. Dalva resiste, permanece com seu colar na boca. Victor saca o revólver, aponta para a cabeça dela e diz (fig.05):

Victor: Deixa de onda e vai chupar!

A câmera na mão percorre o corpo de Victor verticalmente e o enquadra em close no rosto com o intuito de registrar o prazer experimentado por ele.

Victor: Ou eu não me chamo Victor. Isso! Isso! Você sabe do jeito que eu gosto! Você sabe do jeito que eu gosto! Isso! Vai! Vai!

A luz fica mais escura, focada apenas no personagem. Alguns “flashes” de luz vermelha do carro de polícia passam rapidamente ao fundo. A câmera percorre o corpo de Victor para baixo, passando por seu tórax que está suado e com os contornos evidenciados pela composição dessa luz. Desce até mostrar a cabeça de Dalva se movimentando em direção a seu corpo e sobe novamente. A voz do policial que faz a negociação continua ao fundo. Victor geme de prazer com os olhos fechados.

A câmera desce e faz um corte seco após um “raccord” de movimento. Dalva é enquadrada em close com a boca cheia do líquido ejaculado por Victor. Ela tenta cuspir. Victor tampa sua boca e ordena (fig.06):

Dalva: Engole! Engole!

Ela obedece.

Toda a construção sexual utilizada, tanto pela luz quanto pela disposição dos elementos plásticos da cena, como figurinos e cor da fotografia, aliada ao

enquadramento reforça a ideia da relação sado masoquista de ambos, comentada anteriormente.

Segundo Joly (2004) “a cor e a iluminação tem um efeito psicofisiológico sobre o espectador porque, “percebidas oticamente e vividas psiquicamente”, colocam o espectador em um estado que “se assemelha” ao de sua experiência primordial e fundadora das cores e da luz” (grifos da autora). (p.100).

A escuridão e o foco de luz evidenciando alguns recortes dos personagens direciona a atenção a eles e à relação violenta. A casa que serve como cenário, só é lembrada algumas vezes quando a voz do policial, em “off”, localiza o espectador chamando-o novamente para o contexto da situação.

A movimentação da imprensa em torno da situação e o modo como a luz circular, vinda dos holofotes policiais, enquadra Victor e Dalva completam a espetacularização do drama vivido por eles.

A diretora Tata Amaral denuncia o papel exercido pela imprensa ao mostrar uma jornalista sensacionalista reinterpretando a situação por meio de sua narração e transformando o acontecimento em um episódio de ação esvaziado de sentido, pois não há uma preocupação de associar o fato à discussão de políticas públicas de proteção à mulher ou a abordagem do que vem sendo feito em relação à violência doméstica. Ao contrário disso, esse momento torna-se mais um estímulo fugaz do consumo na busca incessante por audiência.

Sequência 07 - Duração: 02'16”.

Resumo da Sequência:

Dalva e Victor jantam enquanto a polícia e a imprensa cercam a casa. Após o jantar Victor entrega a arma a Dalva e ela o mata com um tiro na cabeça.

1-3



4-6



7



A polícia, que está do lado de fora da casa de Dalva, pede a Victor que liberte uma das vítimas. Os policiais religam a energia da casa na intenção de negociar a saída de uma das reféns. Os dois sentam-se à mesa, Dalva prepara o jantar e eles se sentam e começam a comer. A alimentação é mostrada mais uma vez como elemento de conciliação do casal. Uma jornalista sensacionalista narra a situação. A câmera enquadra os personagens em close e corta para mostrar a reação deles enquanto jantam e ouvem o fato noticiado pela TV (figuras 01,02 e 03).

Os dois terminam de comer e após um corte seco a câmera enquadra em plano de conjunto Victor se levantando e recolhendo os pratos (fig.04). Esse ato do personagem ajudar nas tarefas domésticas pode ser interpretado do ponto de vista simbólico como um ato de rendição, pois ele sabe que está cercado pela polícia, já cometeu vários delitos de violência e assassinato e não poderá escapar. Ele que antes tinha o controle da situação agora se sente impotente e partilha os afazeres domésticos com Dalva.

Após um corte seco, a câmera enquadra Victor sentando-se ao lado de Dalva e entregando o revólver a ela (fig.05). Dalva segura a arma, olha para Victor e para a TV ao lado. A câmera faz uma panorâmica horizontal e um “zoom in” até a imagem da TV (fig.06). A jornalista que narra a história está fazendo uma reconstituição do relacionamento deles.

De repente, acontece um disparo e a tensão aumenta. Os policiais invadem a casa. A imprensa acompanha toda a movimentação com a câmera na mão. Ao se aproximar da cena, para a surpresa dos espectadores, Dalva deu um tiro em Victor (fig.07).

A escolha da abordagem da situação pela diretora dá margem a várias interpretações. A cena final é mostrada pela televisão para atenuar o clímax chocante da ação e causar surpresa no espectador. Ao mesmo tempo, há a intenção de ressaltar a invisibilidade dessa mulher, que no início do filme aparece olhando pela janela em completa situação de abandono e agora vira alvo da indústria cultural.

Para CHAUI (2006) “o maior malefício trazido à cultura pelos meios de comunicação de massa tem sido a banalização cultural e a redução da realidade à mera condição de espetáculo” (p.14).

Essa mulher representada só ganha visibilidade e só pode ser representada quando vira notícia, onde as esferas do público e do pessoal se confundem, para que esse momento da vida particular seja transmitido como se o Estado estivesse fazendo sua parte com o trabalho da polícia, sendo que na verdade o interesse é apenas de dizer que algo está sendo feito e noticiado e não de debater a situação e associá-la à função do Estado de fomentar políticas de garantia de direitos das mulheres.

A reação da personagem, que se deu de forma violenta, veio como uma resposta à agressão física e psicológica sofrida. Muito além desse ataque ao corpo, existe uma mutilação cultural que está no cerne da formação das identidades.

Dalva é violentada por esse homem que representa o detentor do arcabouço contra a mulher. Atira em sua cabeça, porque simbolicamente é lá que está a cultura. A cabeça guarda os valores e a estrutura os arquétipos de opressão da mulher.

O fato de Victor entregar a arma a Dalva também demonstra uma cumplicidade entre eles, pois Victor não tinha mais saída e a única solução seria se matar. Essa ação reforça ainda mais a relação sadomasoquista de ambos e a paixão eterna e destrutiva de Dalva. A figura feminina, nesse caso, completa o arquétipo já repetido várias vezes no filme, qual seja, o de resignação da mulher que sofre com as atitudes de seu homem violento, tenta libertar-se, mas sucumbe por causa de sua paixão doentia. Dalva na verdade executou a tarefa de atirar em Victor, já que ele não tinha coragem suficiente para se matar.

e) Considerações:

A narrativa, apesar de clássica, é estruturada por planos de longa duração, com a manutenção da câmera fixa na emoção dos personagens. Essa característica reforça o sentimento de apatia e tragédia da vida de Dalva e das outras mulheres do filme. A

predominância de poucos diálogos forma quase um silêncio, pois praticamente não há trilha sonora, o que agrega mais sofrimento à cena. Outra característica da composição sonora no espaço diegético é que, pelo fato de a câmera estar quase sempre centrada na emoção dos personagens, em grande parte das vezes, a voz do interlocutor aparece em “off”.

Isso traz a presença tanto visual quanto sonora desse outro pela utilização de uma construção fora de campo, ou seja, esse espaço que compõe o universo ficcional e que é percebido pelo espectador, mas está fora dos limites do enquadramento. Essa simbologia reforça a noção de tridimensionalidade do cinema e a identificação com os personagens e o espaço fílmico.

A temporalidade de um dia interminável, em que todas as dificuldades da vida de Dalva vêm à tona, transmite uma impressão de aflição ao espectador. A metáfora visual do relógio parado analisada na sequência 01 está relacionada a dia que não termina. A espacialidade suja, silenciosa, escura e única que a casa representa ancora o tom mórbido das cenas e faz uma alusão a uma solitária ou masmorra.

Essa mulher representada é refém de si mesma, de seus valores, suas culpas, do machismo e da mentalidade atrasada sua e das pessoas que compõem a sociedade em que vive. A tentativa de libertação do ex-noivo violento e machista e da mãe religiosa, moralista e opressora acaba criando mais complicações para Dalva e o estopim disso tudo é Victor, figura que personifica a relação homem/mulher e toda a violência sofrida no ambiente doméstico, tanto no aspecto físico, quanto psicológico e sexual.

Essa impossibilidade de Dalva denunciar e buscar seus direitos torna a situação fatalista e irremediável por não propor soluções. A personagem só é socorrida pela polícia por causa da denúncia feita, de forma distorcida, por Dona Iara, a vizinha fofoqueira que diz tratar-se de um sequestro.

A polícia e a imprensa sensacionalista comparecem para apurar a situação apenas por acreditar que se trata de um cárcere privado, mas não fica clara a tentativa de aplicar uma punição em Victor pela violência executada. Desejam somente “resgatar” Dalva e sua mãe. Os sentimentos de Dalva também atrapalham em sua libertação e acabam corrompendo seus planos de liberdade.

Os modelos arquetípicos de mulher trabalhados no filme são o de Dalva, que representa uma moça pobre, subalterna, trabalhadora, que sustenta o lar e possui uma paixão doentia por um homem violento e, ao mesmo tempo, o desejo de se libertar. É

servil e despolitizada. Possui o desejo de mudança, sonhos, mas uma imensa dificuldade de transpor os obstáculos que impedem sua transformação econômica, social e seus direitos de mulher.

Outro estereótipo do feminino é o da mãe de Dalva, que é sozinha, frustrada em todos os sentidos, entregue à vida. Sobrevive imersa em seus delírios celestiais, os quais representam uma oportunidade de alívio, remissão e conformidade com a situação trágica vivida. Essa dualidade culpa / remissão é materializada pelo sagrado.

Tanto a relação de Dona Lourdes e Dalva quanto a do casal é pautada por atitudes destrutivas e agressivas que se repetem e são aliviadas pela mãe da protagonista por intermédio do sagrado e na relação homem/mulher pelos prazeres do sexo, reconciliador e delimitador de espaços de poder.

Todos esses elementos trabalhados no filme refletem seu contexto de produção. O Brasil da era Collor, pós-ditadura militar, não apresentava nenhuma esperança de transformação. Após o corte de todos os financiadores de filmes no Brasil, quando o cinema já estava desacreditado, houve, durante o governo de Itamar Franco, uma tentativa de ressurgimento desse cinema.

A mídia da época, assim como ocorre atualmente, se preocupava com sensacionalismos e escândalos pessoais, já que no campo político não havia possibilidade de luta por mudança. Se as incertezas na esfera pública, tanto do ponto de vista econômico quanto social eram grandes, inclusive nos rumos do cinema brasileiro, quais as perspectivas de políticas para as mulheres? Exatamente por isso os filmes apresentavam dramas pessoais dos personagens e grupos sociais, mas não tinham planos de melhora e solução.

Existem na narrativa de “Um Céu de Estrelas” algumas diferenças de estilo, se comparado com produções anteriores à retomada do cinema brasileiro, como as pornochanchadas.

No filme, o foco principal é a questão da mulher, sua submissão sexual, seus problemas sociais, anseios, desejos de libertação. Mesmo tendo alguns apelos eróticos como nudez excessiva e caracterização sensual, ao mesmo tempo em que não aborda a mulher de forma tão politizada, já representa um grande avanço para o cinema brasileiro ao apresentar as questões de gênero antes não mencionadas. Embora o erotismo esteja presente nas cenas, não é o único foco da ação e isso demarca o início do protagonismo feminino e da mudança de olhar acerca da mulher brasileira.

4.3. Através da Janela – Tata Amaral – 2000.

a) Ficha Técnica:

Ficção – longa-metragem, 35mm, cor. 65 minutos. São Paulo, 2000. Empresa Produtora: AF Cinema e Vídeo / DP Hugo Kovensky; Diretores de Produção: Cailo Gullane e Fabiano Gullane; Produtor Executivo: Van Fresnot; Diretora: Tata Amaral; Roteirista: Jean Claude Bernadet, Fernando bonassi e Tata Amaral; montagem: Idê Lacreta; Diretor de Fotografia: Hugo Kovensky; Técnico de Som Direto: João Godoy; Elenco: Laura Cardoso, Selma; Fransérgio Araújo, Raimundo; Ana Lúcia Torre, Tomasina; Leona Cavalli, Simone; João Batista Acaiabe, jardineiro; Antônio Petrin, dono do bar; Débora Duboc, promotora do supermercado; José Rubens Crachá, farmacêutico; Marco Aurélio, Testemunha de Jeová; Daniela Antonelli, caixa do supermercado. Prêmios: melhor filme e melhor atriz (Laura Cardoso) no Festival do Recife; Lente de Cristal de melhor diretor, melhor roteiro e melhor atriz (Laura Cardoso), no 4º Festival de Cinema Brasileiro de Miami; Indicação ao Grande Prêmio Cinema Brasil, na categoria de melhor atriz (Laura Cardoso).

b) Contexto de Produção:

O filme “Através da Janela” nasce da vontade da cineasta Tata Amaral de aprofundar suas pesquisas em torno da estrutura trágica²⁸. A intenção de ir além do que foi feito no filme “Um Céu de Estrelas” levou a diretora a estruturar um filme dividido em cinco atos que progridem de acordo com a evolução da neurose dos personagens.

Para cumprir o objetivo proposto, Tata Amaral une-se com Jean Claude Bernardet e Fernando Bonassi, que também estão engajados nesse tipo de pesquisa e de estruturação de roteiro.

A produção audiovisual lança mão de várias técnicas experimentais, tanto na subversão do roteiro clássico quanto nas técnicas narrativas, que tentam reunir aspectos fortemente marcados pelo ponto de vista dos personagens, principalmente da

²⁸Informações pesquisadas na revista contracampo: www.contracampo.com.br/18/tatamaralentrevista.htm Acessado em 07/09/2011.

protagonista Selma e na evolução de algo cada vez mais intimista e insolúvel, diferentemente da abordagem clássica de resolução de problemas e final feliz.

c) Sinopse

O filme através da janela apresenta a relação edipiana de Selma e seu filho Raimundo. Selma é uma mulher mais velha, enfermeira aposentada, que mora na casa do marido falecido juntamente com seu filho Raimundo. Sua rotina gira em torno dos cuidados com o filho. A superproteção desprendida a ele desagua no ocultamento de suas falhas, como por exemplo, sua falta de vontade de conseguir um emprego.

A mudança de comportamento de Raimundo leva Selma a pensar que ele encontrou uma namorada. Essa possibilidade gera imensa insegurança na mãe que teme abandono pelo filho e isso faz com que ela acabe tornando-se cúmplice das atitudes delinquentes cometidas por ele.

A relação de desejo, culpa e temor de Selma em relação à perda da presença física e do amor do filho permeiam a narrativa. Selma é surpreendida com a chegada do filho juntamente com alguns amigos e um rapaz machucado. Eles pedem auxílio a ela e dizem que o amigo teve um acidente de carro. Ela os aconselha a levar o rapaz para o hospital.

Alguns dias depois Raimundo pede desesperado para a mãe ajudá-lo a resolver um problema. A mãe o acompanha e descobre que na verdade ele e o grupo de amigos haviam sequestrado o jovem e o mantinham machucado em uma casa abandonada em frente à casa de Selma. Ao chegar, ela é induzida pelo filho a aplicar um medicamento no doente. Posteriormente ela resolve pesquisar o efeito do medicamento com um amigo farmacêutico e descobre que se trata de um poderoso tranquilizante que administrado de maneira incorreta pode levar o paciente a morte.

Após tomar conhecimento da possibilidade de ter matado o rapaz, Selma fica perplexa, em estado de choque.

d) Análise:

“Através da Janela”, roteirizado por Jean-Claude Bernadet, Fernando Bonassi e Tata Amaral é um filme que segue a mesma estrutura narrativa trágica de “Um Céu de Estrelas”. Essa releitura moderna da tragédia grega tem como principal foco a mulher e, especificamente nessa obra, é abordado o arquétipo de mulher velha, enfermeira aposentada, viúva, que além dos cuidados tradicionais de mãe, transfere as aspirações

de esposa ao filho e vive uma relação dicotômica e proibida entre a proteção de mãe e o desejo de mulher.

A própria escolha da janela como elemento principal do filme o associa à abertura ao inconsciente, que é nitidamente representado à medida que a narrativa se desenrola. Essa janela, elemento de vigilância que representa o olhar de Selma, exprime a preocupação obsessiva da mãe em relação ao filho e ao mesmo tempo o “voyeurismo” inconsciente que essa relação edípica apresenta. O olhar mediado de Selma, que vive imersa no mundo paralelo criado por ela, é estruturado pelos limites da Janela de seu mundo interior, que só permite que ela veja a situação por um determinado ponto de vista.

Dirigida por Tata Amaral, a obra intensifica esse enclausuramento psicológico causado pela fixação da mãe durante o filme e a câmera, que narra o ponto de vista de Selma, evolui para uma fotografia com cada vez menos profundidade de campo e enquadramentos mais fechados. A narrativa sonora reproduz a neurose de Selma, suas tensões e preocupações com as atitudes criminosas de seu filho.

A tipografia dos créditos iniciais em duplicidade, como na figura abaixo, é mais uma referência à relação entre consciente e inconsciente:



Outro significado da disposição desses caracteres é a distorção da percepção causada pela janela, que abre espaço aos personagens para uma visão ambígua das situações e até deles mesmos. A oscilação de humor e a dualidade de caráter e de sentimentos filho e mãe, que ora expressam amor, ora desejo e outros sentimentos explosivos como ciúmes e agressividade são enunciadas nessa identidade da abertura do filme.

O uso de espelhos como reflexo da alma, ou o outro lado do indivíduo é marcado em várias sequências do filme e explicita as emoções e relações entre corpo, subjetividade e papéis sociais masculinos e femininos.

Os móveis antigos da casa retratam não só a situação econômica da família de classe média paulistana, mas também a idade da proprietária. A casa é aconchegante e

assemelha-se a uma residência de avó, devido à composição dos objetos de cena. As roupas antigas de Selma em seu guarda-roupas, os móveis e utensílios domésticos são antigos e criam uma atmosfera de simplicidade e aconchego às cenas.

O foco da câmera nos utensílios de cozinha e na mesa de refeições reforça esse ato de cuidar advindo da alimentação. Os closes nos objetos representam esse aspecto da personagem, pois o amor da mãe em relação ao filho, do ponto de vista arquetípico, é expresso pelos cuidados com a casa e faz referência às deusas maternas e da abundância e colheita de alimentos.

Os figurinos são inicialmente compostos por tons pastéis e à medida que o clima de desejo, violência e tragédia aumentam, são substituídos por cores mais quentes, assim como no primeiro filme analisado, “Um Céu de Estrelas”.

O comportamento manipulador do filho reforça a superproteção da mãe, que teme o abandono ou a substituição da figura feminina dela por a de outra mulher. As atitudes de Raimundo de busca por uma ascensão social rápida o levam a ingressar na criminalidade. Este sai de um ambiente extremamente protetor que o infantiliza e o faz esquivar-se das responsabilidades de um emprego convencional e cair no mundo da criminalidade. A busca de uma transformação econômica fugaz e a qualquer custo é resultado da dificuldade de Selma em estabelecer limites de conduta a Raimundo.

Essa relação doentia, fruto de um comportamento imaturo do filho e do cuidado desequilibrado da mãe pode ser explicada pela releitura do complexo de Édipo proposta por Jung. Essa perspectiva é uma análise feita por Jung do conceito de incesto freudiano. Segundo o autor, a energia sexual pode ser direcionada e ressignificada pelo indivíduo, pois não se trata apenas da libido em si, mas do desejo do filho de ganhar a proteção da mãe e permanecer na infância. Esse medo de chegar a uma fase adulta leva o indivíduo à regressão e o transporta à fase infantil de contemplação da mãe e do desejo de proteção.

Há um desejo entre ambos que será analisado nas sequências selecionadas, mas o foco desse anseio não é simplesmente de satisfazer uma fantasia sexual, mas de reforçar a proximidade e a interdependência mãe e filho, dentro desse conturbado e simbiótico relacionamento.

De acordo com Stein:

Freud viu no incesto um desejo inconsciente de possuir sexualmente a mãe real, num sentido literal. Jung, por outro lado, interpretou simbolicamente o incesto como um anseio geral de permanência no paraíso da infância. Tal anseio torna-se mais pronunciado quando uma pessoa enfrenta um assustador desafio na vida, crescer, adaptar-se a um meio propício ao estresse. A vontade é de subir na cama e tapar a cabeça com os lençóis. A mãe desejada converte-se, na interpretação de Jung, no desejo de regressar à dependência infantil, à infância, à inconsciência e à irresponsabilidade (2006, p.66).

Esse pensamento de Jung, explicado por Stein, tem relação com o comportamento de Raimundo e com sua história de vida devido ao fato de que ele, com dificuldade de enfrentar as responsabilidades de ingressar no mercado de trabalho e assumir independência emocional e financeira, busca subterfúgios como a adesão à criminalidade.

Sua mãe possui o mesmo receio e sentimento de perda, por isso o ocultamento excessivo e desejos incestuosos. Há claramente um desejo sexual e erotismo na trama, que poderia ser interpretado de acordo com a teoria Freudiana, mas o ponto principal da questão é que, diferentemente da teoria psicanalítica, a função do desejo de ambos não é a de levá-los à satisfação plena da libido.

A fantasia sexual, ao contrário disso, visa estabelecer vínculos, criar dependência e cumplicidade que mascaram os problemas reais e fazem com que Selma passe por cima dos delitos de Raimundo, pois seu único objetivo de vida é manter os cuidados dele. No caso de Raimundo, os desejos servem como mantenedores dos mimos da mãe e fazem com que ela perdoe sua personalidade delinquente, por vezes sádica.

Esse sadismo do filho, explícito nos atos de tortura de Raimundo e da quadrilha de sequestradores da qual ele participa é trabalhado por Tata Amaral de forma bem explícita, com cenas da vítima ensanguentada e a reação fria do grupo. O desconforto causado pelas cenas faz parte do desejo da cineasta de questionar a tortura e a cultura de agressão do Brasil. Como ressalta a própria diretora, em entrevista para uma revista online²⁹, seu ex-marido desapareceu durante a ditadura militar e a vontade de trabalhar uma trama psicológica de sequestro e tortura vem dessa sua vivência trágica.

²⁹ <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/65/luzes-no-passado> Acessado em 29/04/2012.

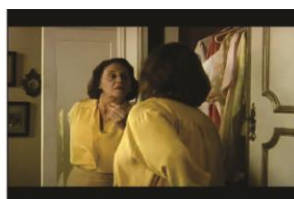
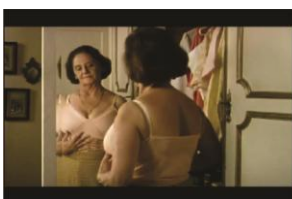
As histórias pessoais de famílias brasileiras retratadas nesse e em outros filmes são uma janela para o mundo e o retrato social de questões que aludem aos papéis de gênero, desigualdade social, violência, dentre outros aspectos que serão discutidos nas sequências fílmicas selecionadas abaixo.

Sequência 01 - Duração: 02'13 ”.

Resumo da sequência:

A protagonista Selma está em frente ao espelho olhando seu corpo. Ela se arruma, coloca alguns acessórios e se maquia. Sua vestimenta expõe a parte de cima de seu corpo, pois ela utiliza na parte de cima somente um sutiã com uma camiseta transparente por cima. Após se olhar bastante no espelho a personagem veste uma camisa e termina de se arrumar.

1-3



A sequência inicia-se com Selma em frente ao espelho de seu guarda-roupas, dentro do seu quarto, se observando. O enquadramento escolhido pela diretora para essa representação da cena que abre o filme é um plano médio (figura 01). A lente grande angular dá profundidade de campo e mostra Selma em frente a sua imagem refletida e ao lado são mostrados os outros objetos de cena que servem de moldura da fotografia como os quadros antigos dispostos na parede do lado direito e as roupas penduradas dentro do guarda roupas. A ação é composta em plano sequência, embora tenha havido a escolha de três fotogramas com o intuito de analisar os diferentes momentos da atuação da personagem.

A música marcada por batidas repetidas durante o momento que a personagem contempla sua imagem reforça o aspecto intimista da situação. A narrativa sonora mostra que o mundo privado dessa mulher está sendo mostrado. Outro ponto explicitado pelo tom das batidas é a passagem de tempo, o que mostra que a personagem ao centro é uma pessoa experiente e que vive momentos de autoanálise.

Selma olha-se no espelho, verifica seu corpo, toca seus seios, escolhe uma camisa que combine com a saia e posteriormente passa um pouco de pó perto dos olhos e um batom nos lábios (figuras 02 e 03).

O tipo de roupa escolhido e a maquiagem suave denotam que ela é uma mulher madura, discreta, que se preocupa com a aparência, mas que valoriza sua beleza natural de mulher em processo de envelhecimento. Sua imagem refletida no espelho caracteriza seu inconsciente, sua visão de si mesma.

A persona, que de acordo com Jung, é a imagem que os indivíduos apresentam publicamente, no caso de Selma se apresenta como uma senhora elegante, mas simples, que está sempre disposta a servir e cuidar. Essa caracterização reconstrói o arquétipo de mãe da personagem.

O fato de a diretora expor detalhes de um corpo que está fora do estereótipo de beleza caracteriza o discurso visual como contra hegemônico, pois ao invés de reiterar uma preocupação exagerada com um modelo jovem, magro, ou seja, um corpo padrão, a imagem apresenta uma mulher que se sente elegante com seu próprio corpo e o enfeita, porque sente-se desejada e satisfeita com sua estrutura biológica. Não há qualquer indício de que ela deseja modificá-la. Essa é a autoimagem da mulher construída no filme.

Por outro lado, essa aceitação de si mesma não implica uma independência da mulher. Como será observado, nas análises subsequentes, Selma não possui nenhum outro objetivo de vida senão os cuidados do filho e dos deveres do lar.

Sequência 02 - Duração: 01'56 ''.

Resumo da sequência:

Raimundo senta-se à mesa de refeições para tomar seu café da manhã. A mesa está posta, mas mesmo assim o rapaz pede à mãe para servi-lo. A mãe sorri e coloca um pouco de café com leite para ele. Rai pede que ela prepare o pão, ela obedece e os dois se entreolham carinhosamente.



A sequência se inicia com Raimundo parado na porta de entrada da cozinha. Ele está enquadrado em plano americano (figura 01). O rapaz se espreguiça e caminha em direção à mesa do café da manhã. A câmera em “steady cam” acompanha todos os seus movimentos até que ele senta-se à mesa e grita sua mãe.

Raimundo: Mãe! Mãe. Oh mãe!

Selma: O que é que é Rai?

Raimundo: O café!

Selma: Tá tudo aí!

Raimundo: Põe pra mim!

Selma: Tô ocupada!

Raimundo a olha e sorri, com expressão de criança pedinte. Pela composição da cena, que vem logo após alguns closes nas xícaras, jarra de café e outros componentes da mesa de refeições, pode-se dizer que o que estrutura e reforça o arquétipo da maternidade em Selma são, sobretudo, os cuidados com a alimentação. O tipo de iluminação suave e a composição dos figurinos em cores frias e neutras denota uma relação que ainda não foi tomada pela paixão e pela agressividade, como ocorrerá no desenrolar da narrativa.

Há um excesso de cuidado e infantilização que marca essa relação mãe e filho, desde as primeiras sequências. A atuação de Raimundo é pueril e desperta o sentimento de utilidade de Selma, que vive em função do filho e deseja privá-lo de seu contato com o mundo. O próprio apelido escolhido para chama-lo denota essa intenção subjetiva da mãe, pois ela o chama de Rai e elimina o sufixo “mundo”, como se quisesse protegê-lo do mundo externo.

A sequência continua com a chegada de Selma. Ela deixa seu balde de limpeza de lado, caminha em direção ao filho, passa a mão em seus cabelos de maneira carinhosa e brinca:

Selma: Tem mão pra quê?

Raimundo sorri. Selma pega a xícara e o serve de café e leite. Os dois estão enquadrados em plano de conjunto. O olhar de Raimundo é o de uma criança apaixonada e satisfeita com a possibilidade de ser mimado pela mãe (figura 02). A mãe adiciona açúcar à xícara, mexe e os dois se entreolham e sorriem.

Esse olhar mostra a cumplicidade de ambos e a satisfação trazida por esse tipo de relação. A interdependência mãe e filho vem da admiração e proteção excessiva de Selma em relação a Raimundo e ele, por saber dessa necessidade de se sentir útil de Selma, se aproveita da situação para não ter que buscar responsabilidades como arrumar um emprego. Ele finge que olha as páginas de anúncios de emprego no jornal todos os dias, mas na verdade deseja ser sustentado pela mãe.

Selma faz parte do arquétipo de mulher velha, aposentada, que no filme não buscou nenhuma alternativa ao tédio e decidiu, após a morte do marido, ser dona do lar. Os serviços da casa e filho completam sua rotina. Toda a experiência de vida adquirida no campo profissional não faz dela uma mulher cheia de amigos.

Há uma invisibilidade do feminino no sentido de encontrar alternativas que fujam a esse estereótipo de obrigações com o lar. Essa narrativa trágica escolhida pela diretora a condena a desempenhar os mesmos papéis, pois Selma, por fazer parte da velhice, teme perder sua utilidade. Sua atuação incorpora o estereótipo de solidão e necessidade de busca de motivação que compõe o imaginário brasileiro. Todos os medos dessa mulher e o abandono por parte da sociedade que ignora suas necessidades são supridos pela relação de dependência com seu descendente.

O silêncio toma conta da cena quando Selma termina de servir café ao filho. Percebendo que ele ainda deseja algo ela diz:

Selma: E agora? O que foi?

Raimundo responde sorrindo e com voz manhosa:

Raimundo: O pão!

Corte seco para close de Selma (figura 03). A câmera na mão se vira rapidamente e acompanha seu movimento ao sentar-se. Selma começa a cortar o pão com movimentos repetitivos da faca. Corte seco para close de Raimundo tomando o

café (figura 04). Corte seco para plano médio de Selma sentada à mesa, passando manteiga no pão, concentrada (figura 05). Ela termina de preparar o pão cuidadosamente, o estende a Raimundo, o observa e pergunta sorridente:

Selma: Não é um pouco demais?

Corte seco para close de Raimundo mordendo o pão (figura 06). Ele balança a cabeça negativamente com expressão de alegria e paixão pelos cuidados da mãe, termina de morder o pão e sorri.

A sequência abordou a relação mãe e filho e os pontos eliciadores dos problemas que surgirão no decorrer do filme e serão analisados nas próximas sequências. A infantilização de Raimundo é reforçada pelos cuidados de Selma. Da mesma forma, os mimos de Raimundo funcionam como pontos de apoio à atenção exagerada de sua mãe.

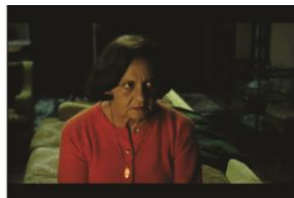
Ambos os personagens foram construídos com uma dependência que os leva a temer o amadurecimento de Raimundo. O arquétipo do filho que vive a síndrome de Peter Pan é exaltado pela mãe que o tem como sucessor de seu marido, o homem da casa ao qual ela deve servir.

Sequência 03 - Duração: 01'44''.

Resumo da sequência:

Raimundo chega a sua casa após ter saído com seus amigos e um rapaz ferido que eles haviam sequestrado. A mãe, por acreditar que se tratava de um amigo de Raimundo que batera o carro, espera ansiosamente uma resposta, pois suspeita que eles não tenham levado o rapaz ao hospital e que o filho está envolvido em alguma atividade ilícita. Ela se enche de fúria, grita com Raimundo e o agride. Sem argumentos, o rapaz a abraça contra seu corpo, os dois começam a se tocar e isso gera culpa em Selma.

1-3





No início da sequência, a câmera enquadra a porta em plano americano. Raimundo entra com olhar desconfiado (figura 01). A trilha sonora prediz um conflito que se passará em seguida, pois ela cria um suspense na ação e ao mesmo tempo, pela repetição dos arranjos, traz um aspecto obsessivo e paranoico, o que exprime o desequilíbrio psicológico dos personagens.

Há um corte seco para um close de Selma (figura 02). A câmera está inclinada, em um leve “plongée”³⁰. A escolha desse enquadramento pela diretora tem a função de reproduzir o olhar de Raimundo em relação à mãe. Selma está de cabeça baixa e com semblante fechado, o que aparenta nervosismo. Ao ouvir a entrada do filho ela levanta sua cabeça e olha em sua direção.

A luz em apenas uma parte do rosto tanto de Selma quanto de Raimundo cria uma composição de luz e sombra que significa que há algo obscuro. Esse lado sombrio remete tanto à agressividade e à dualidade amor e ódio dos personagens nessa situação, quanto ao retrato do inconsciente de ambos. A luz evidencia uma mistura de sentimentos de ambos e deixa vir à tona o lado subjetivo e instintivo, o conteúdo simbólico dessa relação.

A ação continua com um corte seco para um contraplano de Raimundo fechando a porta (figura 03). Ele caminha e passa por um ponto escuro da casa. Corte seco para plano de conjunto (figura 04). Selma está sentada em primeiro plano e ele passa pelo lado direito dela em direção ao seu quarto, que está localizado ao fundo. Ela olha em sentido oposto a ele, demonstrando desaprovação às suas atitudes e começa a interpelá-

³⁰ O plano de câmera “plongée”, que vem do termo francês mergulho, significa que a câmera está inclinada de cima para baixo e as pessoas e objetos enquadrados são vistos por cima.

lo. Raimundo para e vira-se em sua direção. O foco do enquadramento é em Selma. Raí está enquadrado somente do peito para baixo.

Selma: Você estava no carro? Você estava no carro?

Selma levanta-se rapidamente. A câmera acompanha seu movimento. Há um corte seco para um close de Selma caminhando em direção a ele esbravejando (figura 05).

Selma: Estava. Não estava? Você tava guiando?

Corte seco para plano americano de Selma entrando pela porta do quarto de Raimundo.

Selma: E aquele menino? Como é que aquele menino ficou daquele jeito? Vocês beberam?

A câmera na mão acompanha a mãe entrando e o enquadramento vai ficando cada vez mais fechado à medida que a personagem pressiona o filho com perguntas. A parte emocional dos dois personagens toma conta da situação e traz reações inesperadas a ambos.

Raimundo tira a blusa de frio que está vestido e Selma a toma de sua mão furiosa. A blusa de Raimundo é vermelha e a de Selma alaranjada. Essa coloração foi escolhida pela diretora como uma forma de abordar a mistura de tensão, raiva, desejo e violência da relação mãe e filho. Selma continua a questioná-lo com a blusa de Raimundo manchada de sangue na mão:

Selma: E esse sangue? E esse sangue? Você não sabe o que eu passei aqui? Você não vai falar comigo?

O rapaz joga-se na cama e ela começa a bater nele com a blusa e a lhe dar tapas, totalmente descontrolada. Ele segura a mãe entre os braços, abraçando-a e coloca sua cabeça entre seus seios (figura 07). Essa ação tem efeito calmante para a personagem. Selma se cala, inebriada com a situação. Ele se levanta e os dois começam a percorrer as mãos nos corpos um do outro rapidamente, em êxtase (figura 08). Selma o empurra, ele cai deitado em sua cama e ela sai do quarto.

Corte seco para plano de conjunto (figura 09). Selma está sentada na cama com a mão tapando a boca, reflexiva. O tique-taque do relógio dá ideia de passagem de tempo e indica que ela passou a noite em claro. A fotografia azulada mostra que a explosão emocional dela e de seu filho se esfriou e exprime a culpa sentida e o medo do ocorrido. Sua respiração é ofegante, seu olhar perdido, o que aumenta a tensão da cena.

A sequência abordou a relação edipiana de Selma e seu filho Raimundo. O desespero da mãe em tentar corrigi-lo, com medo de que ele se envolvesse em problemas, e o medo dele de ter que enfrentar a vida e perder a proteção da mãe, depois de sua reação enérgica fez com que eles deixassem emergir do inconsciente a energia da libido. Tal energia faz parte da relação mãe e filho e serve, dentro do complexo de Édipo explicado por Jung, como uma maneira de manter Raimundo resguardado pelo seio materno e Selma de continuar a exercer sua função arquetípica de mãe.

Sequência 04 - Duração: 00'43''.

Resumo da sequência:

Selma entra em sua casa, percebe que a bicicleta de seu filho está na sala e decide procurá-lo. Quando chega à porta do quarto do filho, Selma para e contempla seu corpo seminu.



No início da sequência, a câmera enquadra a porta em plano americano. Selma entra e observa (figura 01). Corte seco para ponto de vista de Selma (figura 02). A reprodução de seu olhar mostra a bicicleta de Raimundo e faz com que ela deduza sua presença na casa. Corte seco para plano médio de Selma (figura 03). Ela sorri e caminha em direção ao quarto de seu filho. A câmera na mão acompanha de frente sua caminhada, para, ela passa e é mostrada de costas chegando à porta do quarto.

Corte seco para close de Selma (figura 04). Ela observa algo que ainda não foi revelado ao espectador. Sua expressão de êxtase e surpresa aumenta a expectativa em relação ao que ela observa. A narrativa sonora é formada pelo silêncio. Isso dá mais

tensão à cena. Todo esse mistério narrado pelo encadeamento de planos, do ponto de vista psicológico, revela a proibição do que ela contempla e deseja.

Corte seco para plano de conjunto (figura 05). Raimundo está deitado na cama, seminu. Sua cueca branca justa e sensual evidencia o tamanho de suas nádegas. Ele está virado de bruços, com uma das pernas dobrada e aberta. A luz natural que vem da janela ilumina seu ombro musculoso, suas nádegas e um pedaço da perna que está dobrada.

O reforço dessas partes pela composição da luz escolhida pela diretora o coloca como objeto do olhar voyeurístico de sua mãe. Ela o espiona sem que ele perceba, pois ele está dormindo. Esse tipo de olhar, assim como o clássico olhar através da fechadura da porta, denota a realização de uma fantasia proibida, de um desejo inconsciente.

Porém esse desejo, como já foi citado nas análises das sequências anteriores, apesar de erótico, possui a função de ligação e reforço da dependência mãe e filho. É uma fantasia que não visa apenas satisfazer plenamente a libido de Selma, mas posicionar o seu filho como a figura arquetípica de homem que deve ser protegido por ela e que dependa desses cuidados com o lar.

Corte seco para close de Selma (figura 06). Esse plano lateral mostra o momento em que Selma decide fechar a porta e se desfocar de seu mundo privado. Ela abaixa a cabeça, como se estivesse com vergonha das sensações que acabara de experimentar. Sua blusa vermelha é outro elemento simbólico que representa o inconsciente, a paixão e o desejo.

O ritmo narrativo da sequência é rápido e demonstra a ansiedade dessa mulher em ver o filho. Após sua chegada aos aposentos de Raimundo, esse desejo paralisa, assim como o suspense causado pela duração dos planos. Selma é transportada para outra realidade. Esse universo íntimo é proibido e misterioso. A impressão que se tem é que apesar de em alguns momentos essa emoção vir à tona, nem ela se permite ter noção desse sentimento edipiano e alterna o desejo com a culpa e a negação, que resulta nos incansáveis cuidados com a casa e com o bem-estar do filho.

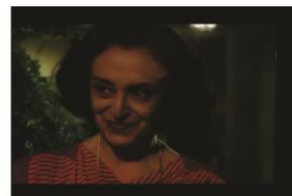
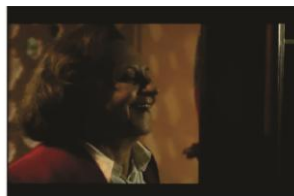
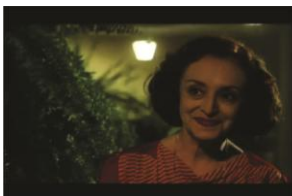
Sequência 05 - Duração: 04'18''.

Resumo da sequência:

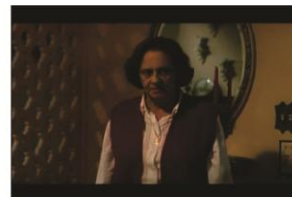
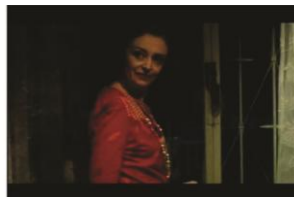
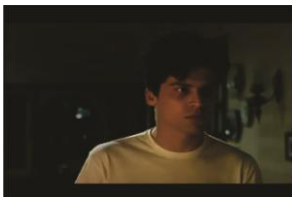
Tomazina chega à casa de Selma, começa a interpelar mãe e filho sobre o suposto acidente de Raimundo e a insinuar uma possível relação amorosa entre eles.

Selma fica com raiva e pede que ela se retire. Após a saída de Tomazina, mãe e filho discutem, reconciliam-se e sentam-se à mesa de jantar.

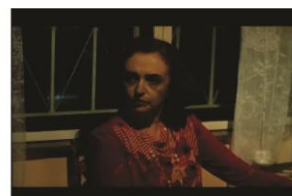
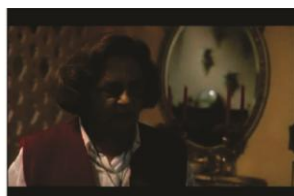
1-3



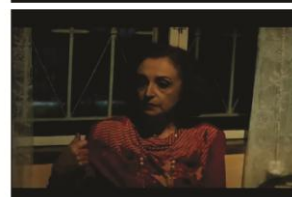
4-6



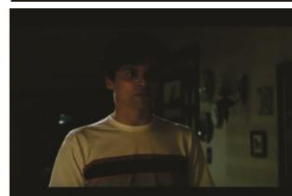
7-9



10-12



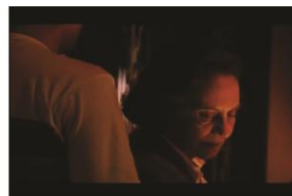
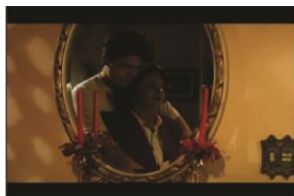
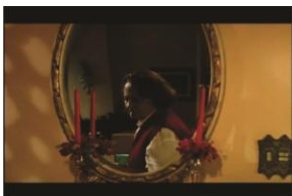
13-15



16-18



19-21





A sequência se inicia com a chegada de Tomazina na casa na casa de Selma. Ela está enquadrada em close (figura 01). Seu figurino e maquiagem são de um vermelho bem vivo, assim como o colete de Selma e alguns objetos de cena que serão mostrados em seguida. Essa cor foi escolhida na sequência como definição do feminino, incorporando suas fantasias e desejos. Tomazina sorri e diz:

Tomazina: Oi!

Corte seco para close do rosto de Selma (figura 02). Ela abre a porta e responde também sorridente:

Selma: Oi Tomazina. É você. Entra!

Corte seco para close do rosto de Tomazina (figura 03). A câmera faz uma panorâmica de acompanhamento de sua entrada e para juntamente com a personagem. Pelo seu posicionamento, pode-se perceber que ela olha em direção a Raimundo enquanto diz:

Tomazina: Oi Raimundo. Você tá bem?

O tom de voz e o olhar que percorrem Raimundo de cima a baixo denotam um tom de provocação e desejo de saber dos conflitos ocorridos com o rapaz. Tomazina personifica o contato de Selma com o mundo exterior e aponta frequentemente os erros

e excessos da amiga para com seu filho. Ela utiliza-se de comentários irônicos e de brincadeiras exageradas para trazer a amiga para fora de seu mundo e fazê-la refletir.

Corte seco para close de Raimundo (figura 04). Esse plano enfatiza sua expressão de surpresa e espanto. O rapaz teme que a vizinha fofoqueira saiba de sua participação no sequestro do homem que eles mantêm na casa da frente.

Raimundo se senta e um “raccord” de movimento une esse plano ao próximo. Tomazina está enquadrada em plano médio (figura 05). Ela continua com suas provocações:

Tomazina: Não machucou nada, né?

A voz de Raimundo aparece em “off”: Quê?

A câmera na mão acompanha a ação. A vizinha o olha perplexa e senta-se a fim de continuar o interrogatório:

Tomazina: Ué. Você não teve um acidente?

Corte seco para plano médio de Selma (figura 06). Ela diz irritada:

Selma: Não foi ele, Tomazina!

Selma caminha nervosa e a voz de Raimundo aparece em “off”. Ela se vira em direção a ele.

Raimundo: Mãe! A senhora foi falar pra ela?

A voz de Tomazina aparece também em “off”:

Tomazina: Ih!

A intenção da diretora em manter a câmera fixa em Selma é de enfatizar suas reações. Raimundo quase não aparece, pois o foco da ação é em Selma e Tomazina. As provocações da vizinha ironizam a superproteção de Selma e denunciam seu desejo pelo filho.

Corte seco para close de Tomazina (figura 07). Ela está sentada bem à vontade e representa o olhar externo que julga a relação mãe e filho e tece comentários provocativos:

Tomazina: Acho que os namoradinhos andaram brigando!

Corte seco para close de Selma (figura 08). Ela responde irritada:

Selma: Para com isso!

A voz de Tomazina aparece em “off”. Ela titubeia desconcertada: Mas eu não...

Selma: Mais respeito!

Corte seco para close de Tomazina (figura 09).

Tomazina: Credo!

Ela se dirige a Raimundo e diz:

Tomazina: O que é que você fez pra ela, hein?

Corte seco para plano médio de Raimundo (figura 10). Ele continua mudo e com o olhar fixo em Tomazina. Além do medo de ser descoberto, essa atitude do rapaz denota sua infantilização e incapacidade de reagir e se defender. Selma e Tomazina discutem sobre as atitudes do rapaz, mas ele é mero espectador e não demonstra maturidade emocional para reagir sozinho, sem a ajuda da mãe. A câmera atua como personagem e narra esse distanciamento dele ao priorizar enquadramentos que apresentam Selma e sua vizinha. Tomazina continua em “off”:

Tomazina: Acho que ela tá com ciúmes!

Corte seco para close de Selma (figura 11). A câmera faz uma panorâmica horizontal e acompanha Selma caminhando irritada e abrindo a porta da casa.

Tomazina: Também... Você fica arrumando namorada e não conta nada!

Selma: Tomazina, faça o favor!

Corte seco para close de Tomazina (figura 12). Ela se levanta e a câmera faz uma panorâmica vertical de acompanhamento.

Tomazina: Eu só passei aqui pra fazer uma horinha!

A câmera faz um “raccord” e corta em um ponto escuro da cena para Tomazina de costas caminhando em direção à porta (figura 13). Ela para ao lado de Selma, vira-se em direção a ela e fala sorridente:

Tomazina: Hoje nós vamos dançar!

Corte seco de Selma fechando a porta e voltando-se para Raimundo (figura 14). A insegurança e a cólera dessa mãe, que é capaz de fazer tudo para não perder o carinho do filho, chega novamente ao ápice e ela começa a atacá-lo:

Selma: E então?

Corte seco para plano médio de Raimundo (figura 15).

Raimundo: A senhora foi falar pra ela do acidente?

Corte seco para plano americano de Selma (figura 16). Ela retruca furiosa e caminha em direção ao filho:

Selma: O que eu falo pros outros não te interessa! Não vamos mudar de assunto!

Raimundo: Que assunto?

Selma, desesperada pelo filho ter sumido o cartão do banco ao tentar sacar o dinheiro de sua aposentadoria, exalta-se e intensifica a discussão.

Selma: Como é que eu vou fazer sem o cartão?

Raimundo a segura. Há um contraplano de Raimundo segurando Selma e respondendo (figura 17):

Raimundo: Mãe! Dá um tempo!

A fotografia fica escura e bem avermelhada. Essa escolha foi feita pela diretora com a intenção de mostrar a dualidade agressividade e amor existente entre eles. Raimundo se aproveita da insegurança de Selma e continua um diálogo em um tom mais suave (figura 18). Os dois estão enquadrados em plano de conjunto fechado. Isso dá mais intimidade à cena e a sensação psicológica de aumento do sufocamento e transtorno do amor mãe e filho.

Raimundo: Eu não perdi esse cartão de propósito!

Selma o empurra e grita:

Selma: o problema não é o cartão!

Raimundo: A senhora parece louca! Mãe, o que tá acontecendo? A senhora nunca falou comigo desse jeito!

Corte seco para close do reflexo de Selma (figura 19). Esse plano a mostra dentro do espelho. Do ponto de vista simbólico essa imagem refletida significa as emoções de Selma e o reflexo de seu inconsciente. Jung define esse lado obscuro das emoções como sombra. Existem duas velas vermelhas de moldura, que além de representarem a paixão e erotismo dos dois pela cor, apresenta a hegemonia masculina. As velas são como o falo e mostram que nesse momento da ação os papéis masculino e feminino serão invertidos.

Selma: Eu tô com medo!

Raimundo: Medo do quê? A senhora sabe que pode confiar em mim!

Ao contrário do habitual, Selma apresenta suas fraquezas e Raimundo a consola. Há uma inversão dos papéis masculino e feminino nesse caso, pois Selma sente-se desprotegida, teme a perda do filho e a hipótese de ele ter arrumado uma namorada também a angustia. As mudanças de comportamento e possíveis suspeitas de Raimundo estar envolvido em problemas ampliam essa insegurança de Selma.

Raimundo utiliza-se dessa possibilidade e toma o controle da situação. Por ter conhecimento de que a situação aumenta o desejo da mãe em relação a ele e que a

função desse desejo é manter o filho sobre os seus cuidados, ele age de maneira carinhosa, mansa e reforça a crença de Selma de que ele permanecerá sob seu controle.

O rapaz aproxima-se e abraça a mãe (figura 20). Esse tipo de abraço significa apoio e proteção. A energia masculina, nesse momento, sobrepõe-se à feminina. Raimundo preenche a função de homem na vida de Selma e garante sua função e sentimento de amor e de utilidade. A cumplicidade entre ambos é reconstruída. O diálogo dos dois mostra esse apaziguamento:

Raimundo: Eu cuido de você!

Selma: Eu sei!

Após a fala, a trilha sonora reforça a expectativa da ação, euforia e a sensação de triunfo e alegria dos dois. Os longos acordes musicais repetem-se e apontam para o lado inconsciente e para a relação de cumplicidade mãe e filho. Esse desequilíbrio da mãe e do filho é reforçado por essa música. O padrão de comportamento de Selma ao ceder às chantagens de seu filho e acobertar seus delitos também se repete.

Selma vira-se. Corte seco para close do rosto de Selma (figura 21). A luz nesse momento ganha tons bem mais avermelhados. Ela caminha em direção ao armário, pega algo dentro da gaveta, vira-se encosta e fica observando o filho em tom contemplativo durante alguns segundos. Posteriormente, ela caminha em direção a ele. A câmera acompanha em panorâmica esse deslocamento até que os dois ficam enquadrados em plano de conjunto (figura 22). Raimundo retoma imediatamente seu papel infantil e reclama:

Raimundo: Tô com dor de cabeça!

Selma responde acariciando seus cabelos: Vai ver que você fumou muito!

Raimundo: Pode ser!

Selma: Será que você não está com fome?

Raimundo: É. Eu ainda não comi nada hoje!

Corte seco para plano americano de Selma (figura 23). Ela traz sorridente uma torta. Corte seco para close do rosto de Raimundo (figura 24). Ele observa a mãe, admirado. Corte seco para close de Selma (figura 25). Ela sorri para ele.

A alimentação mais uma vez é colocada como principal agente mantenedor do vínculo afetivo homem e mulher. Esse papel reitera em Selma o papel de mãe que alimenta e agrada seu bebê com guloseimas. Dentre os trabalhos domésticos

desempenhados por Selma, o que representa o principal ponto de união e cuidado com o filho é a dedicação à culinária.

Corte seco para close de Raimundo (figura 26). Ele diz com voz manhosa:

Raimundo: Senta comigo!

Corte seco para close de Selma (figura 27). Ela fita o filho sorridente, com expressão de paixão, e responde:

Selma: Eu não tô com fome!

Ela caminha em direção à cristaleira para pegar algo. Corte seco para close de Raimundo (plano 28). Ele começa a comer a torta e sorrindo olha para a mãe. Corte seco para plano americano de Selma (figura 29). Ela traz duas taças nas mãos e senta-se à mesa. Posteriormente, ela diz enquanto enche as duas taças de champanhe:

Selma: Você lembra do pão com molho?

Corte seco para close de Raimundo (figura 30). Ele come e olha a mãe. Sua expressão facial é de entusiasmo. Corte seco para close de Selma (figura 31). Ela acaba de servir a taça de champanhe e a coloca perto de Raimundo. Em seguida, ela serve sua própria taça e continua contando a história:

Selma: Você nunca aguentava esperar até a hora do almoço. Sempre morrendo de fome e o seu pai querendo que todo mundo almoçasse junto. Você no pé do fogão querendo, porque querendo comer!

Ela estende à taça para Raimundo e diz:

Selma: Aí eu pegava um pedaço de pão e punha molho!

Corte seco para close nas duas taças brindando (figura 32).

Corte seco para close de Raimundo (figura 33). Ele sorri com a taça na mão e a mão de Selma aparece em primeiro plano. Ele diz:

Raimundo: Às vezes, me dá vontade de comer pão com molho!

Toda essa construção audiovisual remonta à origem da cumplicidade mãe e filho. O brinde simboliza o triunfo da relação entre eles e sua retomada. O ato de satisfazer os caprichos de Raimundo e acobertar qualquer tipo de situação é um comportamento que Selma o ensinou desde a infância. O papel de destaque de Raimundo sobre a figura do pai e a sua função na vida de Selma, como o homem pelo qual ela deseja viver e a quem deseja servir, constroem uma relação de dependência cada vez mais extrema e alheia ao mundo externo.

A câmera, por meio dos enquadramentos fechados escolhidos pela diretora, possibilita esse caráter intimista e sufocante do relacionamento. O arquétipo de Édipo delimitado por Jung é incorporado pelo filho que deseja permanecer no universo infantil e sempre ser acobertado pela mãe. Da mesma forma que ela o protegia para que seu pai não brigasse com ele, agora ele espera que ela oculte seus delitos e o proteja.

A servidão é um traço marcante do feminino, na sequência e em todo o filme. O arquétipo de mãe abnegada e apaixonada pelo filho impulsiona as atitudes de Selma. O arquétipo de mulher velha é estereotipado pelo tradicional medo da solidão e do sentimento de inutilidade. A aposentadoria e a viuvez deixam Selma relegada à maternidade, sem outro tipo de perspectiva. Isso torna a narrativa fatalista e desprovida de argumentos que enaltecem a mulher no campo profissional, político e pessoal.

e) Considerações:

O filme “Através da Janela”, produzido em 2000, faz parte de um anseio da cineasta Tata Amaral em aprofundar sua pesquisa na estrutura trágica de roteiro.

Essa estrutura advinda de sua vivência no teatro, juntamente com Jean Claude Bernardet, consegue transpor elementos da dramaturgia à narrativa cinematográfica, como a divisão do roteiro em cinco atos, como se fossem mini-histórias que se complementam e representam a evolução do problema.

A fatalidade das situações e a ideia de abandono são marcantes no filme, assim como em “Um Céu de estrelas”. A narrativa sonora extremamente silenciosa aumenta essa sensação de estar alheio ao mundo e de mergulhar cada vez mais em sua própria intimidade e neurose. As trilhas compostas por arranjos repetidos e tons frenéticos representam essa paranoia e são colocadas em pontos chave do filme. Elas surgem e acabam de forma brusca, da mesma forma que a interrupção do contato de Selma com o mundo se fortalece a cada instante.

Tomazina, a amiga de Selma, é seu único ponto de referência com o mundo externo, pois até a ida ao local onde Raimundo e seu grupo mantém o refém trancafiado é em função do filho. A relação de Selma com Tomazina, no início da narrativa, apresentava companheirismo, embora poucos assuntos diferentes da rotina do filho fossem discutidos pelas duas. Com o tempo, a relação transforma-se em uma incansável tentativa da vizinha de alertar Selma em relação aos perigos da fixação pelo filho.

Tomazina é sugada pelo problema, mas, como ela incomoda Selma com seus comentários, acaba sendo afastada da situação.

O humor instável, bem como as fortes emoções vividas por Selma e Raimundo são bem representados tanto através das cores e do figurino, quanto da fotografia, que transitam subitamente dos tons frios aos extremamente quentes, em questão de segundos, da mesma forma que as emoções de Selma e de seu filho.

A vivência da própria intimidade da personagem e sua relação distorcida com o mundo aponta para diversos problemas sociais, como a dificuldade da mulher em processo de envelhecimento em se sentir útil e buscar alternativas à sua vida, que recuperem o significado de continuar a viver e transpor a solidão.

Essas emoções são explicitadas pela câmera que se fecha à medida que a descaracterização da personalidade de Selma e o aprisionamento em seu mundo interior aumentam. A mudança gradativa de planos abertos e com profundidade de campo para uma narrativa estruturada com planos cada vez mais próximos, como os closes e planos detalhe juntamente com “raccords” que suavizam os cortes e dão a impressão de continuidade, marcam a construção da narrativa visual do filme.

É necessário ressaltar que a solidão é o principal eliciador da tragédia pessoal de Selma. Esse sentimento faz com que ela, que no início do filme se arruma em frente ao espelho, gosta de se olhar, de se cuidar e talvez de se sentir desejada, comece, com o tempo, a perder a referência de si mesma. A evolução dos problemas resulta na perda do controle sobre seu corpo, sua individualidade e sua liberdade.

A disputa por espaço na vida de Raimundo, com sua possível namorada, faz com que ela perca todos os limites e ultrapasse qualquer barreira para manter o filho ligado a ela. O feminino, da mesma forma que no filme “Um Céu de Estrelas”, é marcado pelo padrão de comportamento de servidão e perdão. As incansáveis atitudes servis de cuidados com a casa e a alimentação da protagonista Dalva são repetidas por Selma em relação a seu filho. O ato do perdão de todos os delitos e reconciliação entre homem e mulher é outro ponto em comum entre os filmes, pois em ambas as obras há uma relação marcada pelo erotismo, paixão e violência em que a mulher perdoa os delitos do homem e se reconcilia a todo instante.

Existem três arquétipos principais que compõem o feminino na história: o primeiro é o de Selma, que incorpora a figura de mãe com tamanha vivacidade que acaba se desorganizando interiormente.

Tomazina faz alusão ao arquétipo da mensageira, que no seu aspecto sombrio torna-se vigilante e invasiva. Esse padrão de vigiar e punir os atos da amiga e comentar a vida dos vizinhos e as mudanças na casa da frente serve para entreter essa mulher que não possui outras atividades que preencham seu tempo. Tomazina ainda possui o marido e por suas falas pode-se deduzir que ela goza de um bom nível de convivência com ele. Por outro lado, essa presença masculina em sua vida não resulta em satisfação total de suas necessidades. A busca de invadir o mundo privado dos outros serve como fuga de seu vazio interior.

Essa personagem se assemelha a dona Iara, a vizinha fofoqueira de Dalva em “Um Céu de Estrelas”. Mesmo sendo um pouco mais otimista, Tomazina utiliza os mesmos comportamentos e reitera o estereótipo de que a mulher velha, por não ter atrativos suficientes em sua vida, deve se ocupar do que acontece na vida alheia.

Outro arquétipo do feminino é o da namorada de Raimundo. Ela representa o padrão arquetípico de “femme fatale”³¹. Seu comportamento de provocar Selma e utilizar da sedução e da agressividade como elemento de conquista de Raimundo define sua periculosidade. Símbolos como esses são encontrados em deusas pagãs como Lilith. Segundo a tradição, Lilith, além de se posicionar como dona de sua sexualidade e aproveitar a satisfação plena da libido, recusou-se a ficar em posição de inferioridade aos homens.

O personagem que representa o masculino é Raimundo. Sua personalidade faz alusão a Édipo e seu comportamento infantil e chantagista classifica como traços do masculino o uso da chantagem, da imaturidade e da tortura tanto do ponto de vista físico quanto psicológico.

O filme apresenta diversas questões sociais como a cultura da violência e as discussões acerca da mulher velha, mas por se servir de uma estrutura trágica não propõe soluções que possam mudar a vida dessas mulheres, tanto na esfera pessoal quanto social. Não há um engajamento em propor a mobilização social, nem em mostrar a mulher de forma politizada como no filme “Antônia”.

4.4. “Antônia” – Tata Amaral – 2006.

³¹ “Femme fatale”, que em francês significa mulher fatal é um termo que nomeia o arquétipo muito difundido nos filmes “noir” e reproduzido no cinema clássico de mulher sedutora e irresistível aos homens.

a) Ficha Técnica:

Ficção – longa-metragem, 35mm, cor. 90 minutos. São Paulo, 2006. Empresas Produtoras: Coração da Selva, Tangerina Entretenimento, O2 filmes e Globo Filmes; Diretores de Produção: Geórgia Costa Araújo e Tata Amaral; Produtoras Executivas: Geórgia Costa Araújo e Moa Ramalho; Diretora: Tata Amaral; Co-produtores: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles; Roteirista: Roberto Moreira e Tata Amaral; montagem: Idê Lacreta; Diretor de Fotografia: Jacob Sarmento Solitrenick; Técnico de Som Direto: João Godoy; Elenco: Negra Li, Preta; Cindy, Lena, Leilah Moreno, Barbarah; Quelynah, Mayah; Marcus Vinicius Kamau, Dante; Dj Negro Rico, Dj Anjo; Dj Hadji, Dj Cocão; Thaíde, Marcelo Diamante; Adielson Bonam, apresentador do show; Fernando Macário, Hermano; Chico Santo, Duda; Maionezi, JP; Ezequiel da Silva, Robinho; Nathalye Cris, Emilia; Grupo Black Gero: Black Gero, Bira Black, Dj Celso; Max B.O., Z'África Brasil: M.C. Brasilândia; M.C. Gaspar, Fernandinho Beat Box, Funk Buia, Dj Tano, Pitcho; Coral Evangélico: Paola Lúcio, Carmelita Moren, Creuza Evangelista, André Mota, Nestor, Paixão de Jesus, Patrick Rocha; Sandra de Sá, Mãe de Preta; Thobias da Vai-vai, pai de Preta; Barão H.C., Barão; Luana A-Tal, vendedora de hot dog; Júlio Machado, Noivo; Odara Carvalho, Roberta; Cláudio Galperin, médico; Silveira, músico; Valnei Damacena, Zé; Héban, Talarico; Zenóbio Fernandes, taxista; Duarte, delegado; Marcos César Jofre Paces, policial; Passageiras da lotação: Paula Pretta, Martha Meola, Silvana Matteussi; Rubinho Louzada, caixa do balcão de bebida; Giulio Lopes, participação especial; Leona Cavalli, Sistema Racional, participações carinhosas. Prêmios: Troféu “Menina de Ouro” pela Prefeitura da Cidade de Paulínia; Prêmio concedido pelo Governador Aécio Neves a Tata Amaral, pelo mérito de seu trabalho em “Antônia”; 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2006, “Prêmio Petrobras Cultural de Difusão – Melhor Longa Brasileiro de Ficção”; Festival Internacional de Filmes para Infância e Juventude de Zlin na República Checa - “Prêmio Especial do Júri Ecumênico”; Prêmio “Melhor som” (João Godoy e Eduardo Santos Mendes) e “Prêmio Roque Dalton” oferecido pela Radio Habana Cuba no Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano de Havana em 2006. Prêmios de "Melhor Ator Coadjuvante" (Thaíde), “Melhor Fotografia” (Jacob Sarmento Solitrenick) e “Melhor Som” (João Godoy e Eduardo Santos Mendes) no Festcine Goiânia em 2006.

b) Contexto de Produção:

“Antônia” é o terceiro longa da trilogia criada por Tata Amaral que reproduz os arquétipos femininos. Após “Um Céu de Estrelas” (1997) e “Através da Janela” (2000), a cineasta quis buscar uma nova abordagem da mulher. A liberdade é o ponto de partida do filme, que, segundo a cineasta, representa “o arquétipo da virgem, da mulher que se mantém “fiel a si mesma”. Essas jovens da periferia de São Paulo buscam a música, particularmente o rap para vencer o contexto de exclusão, racismo, pobreza e machismo, que as impede de se posicionar dentro da sociedade.

A vontade de contar histórias que se assemelham às das mulheres conhecidas durante a pesquisa feita na Vila Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo com cerca de 280 mil habitantes, levou a cineasta a fazer uma nova abordagem narrativa e estética da mulher.

A obra foi gravada em casas pequenas e ruas escuras do bairro. O filme, interpretado por jovens da periferia de São Paulo e por estrelas do hip hop, conta com 600 atores, músicos e cantores.

Essa vivência inédita de conteúdos transmídia no Brasil torna-se uma série de TV homônima, concebida pela Coração da Selva e estruturada pela 02 Filmes e a TV Globo, além de projetos musicais que incluem o videoclipe de “Na Sombra de Uma Árvore”, do cantor Hyldon, conhecido como um clássico absoluto da “soul music” brasileira dos anos 70³².

c) Sinopse:

O filme, que precede a série televisiva, narra o início da história das quatro mulheres negras, cantoras, moradoras da periferia de São Paulo e aborda questões como violência doméstica, machismo, exclusão social, preconceito e sexualidade.

Preta protagoniza a história como coordenadora do grupo de rap que recebeu o nome de Antônia pelo fato de os avós das quatro cantoras se chamarem Antônio. Após enfrentar seu marido violento e sair de casa, a personagem decide prosseguir o sonho de cantar.

Logo na estreia do primeiro show, Preta briga com Maiah por ciúmes do ex-marido e a retira do grupo. Lena, outra integrante, descobre que está grávida e, após discutir com o namorado e convencê-lo de que não vai fazer o aborto, decide se casar,

³² Mais informações no site: http://antoniaofilme.globo.com/html/imprensa_dwld/imprensa_index.asp
Acessado em 13/11/2011.

mas cede às pressões dele e abandona sua carreira de cantora. Preta e Barbarah continuam no grupo. Barbarah vivencia vários problemas por tentar defender seu irmão homossexual e acaba presa por se envolver em uma briga e matar um garoto.

Ao se perceber como a única integrante restante do grupo, Preta tenta desistir, contudo é motivada por seu empresário que a auxilia na reintegração da equipe.

Primeiramente, Preta reconcilia-se com Mayah, que sempre apostou no sucesso delas e guardou composições musicais esperando essa retomada. Posteriormente, conversa com Lena, que cansada de viver em função das imposições do marido resolve ir visitar Barbarah na prisão com as amigas e volta a cantar.

Aos poucos, elas retomam as atividades, vencem as imposições machistas, sexistas e excludentes do ambiente social ao qual pertencem e reacendem o sonho de obter realização profissional, pessoal e financeira com a música.

d) Análise:

O filme “Antônia”, produzido pela diretora Tata Amaral em 2006, tem como foco dois pontos principais: as discussões de questões relativas ao gênero feminino e a luta por direitos de mulheres negras. Além de terem que vencer o lado social e as dificuldades que envolvem a vida da favela, as integrantes do grupo têm como desafio conseguir respeito aos seus direitos de mulher e ascensão social dentro de um espaço hegemonicamente masculino.

A identidade visual do filme agrega vários aspectos de feminilidade e cultura negra³³. Essas características são representadas na disposição dos conteúdos simbólicos presentes em cada pedaço das cenas.

A cena inicial mostra as cantoras do grupo Antônia caminhando em primeiro plano com a imensidão da favela atrás, em segundo plano. A escolha da lente grande angular pela diretora do filme foi feita com o objetivo de trazer uma profundidade de campo e apresentá-las como pertencentes àquele cenário cultural. Pelo enquadramento e pela disposição das protagonistas, em relação ao espaço de abertura da objetiva da câmera, pode-se perceber que, por ocupar um grande pedaço da cena, elas são caracterizadas como “donas do território”, líderes que conquistaram essa espacialidade. Essa representação as evidencia como mulheres que conseguiram realizar seus sonhos e

³³ Na estrutura da dissertação caberia um capítulo teórico sobre a cultura afro-brasileira, porém como o foco do trabalho é a análise fílmica optou-se por não aprofundar essa discussão.

vão contar a sua história. Elas fazem parte do arquétipo da virgem, definido pela diretora com o intuito de classificá-las como “fiéis a si mesmas” e mostrar a capacidade dessas jovens de ir além da prisão cultural machista existente na sociedade brasileira.

O próprio uso da voz em “off” dá esse caráter biográfico ao filme que apresenta também vários aspectos documentais, como o local, que é o bairro da Brasilândia, existente realmente na região noroeste de São Paulo. A história e personagens são fictícios, mas as locações são reais e todo esse trabalho foi construído de acordo com a pesquisa de campo feita pela cineasta Tata Amaral com os moradores e a comunidade rapper local. Houve uma decisão de trabalhar com rappers, músicos e pessoas da comunidade. Essa escolha de não atores para representarem os personagens aumenta ainda mais a identificação com o público. A linguagem de câmera e as técnicas de edição representam outro fator de mistura da narrativa ficcional com um tom documental que transmite ao espectador uma forte sensação de realidade.

Os créditos iniciais são mostrados no mesmo ritmo das músicas e os movimentos de entrada e saída dos nomes se parecem com as mexidas de vai e vem dos discos do DJ. Todos os 04 elementos da cultura hip hop que são o grafite, o Dj, o “break dance” e o rap são mostrados juntamente com a cultura afro-brasileira.

Esse hibridismo cultural é marcante nos figurinos compostos por cores fortes e variadas, típicas da cultura negra, e adereços que podem ser encontrados nos cantores de rap. Além da representação da cultura Hip hop, a indumentária das personagens do grupo contém objetos próprios da cultura afro-brasileira, como os brincos artesanais feitos a partir de plantas regionais.

As letras das músicas de apresentação das personagens também reforçam essa diversidade cultural e são compostas por gírias e rimas da favela. As canções têm entonações quase faladas inerentes ao rap, mas o discurso verbal faz alusão ao perfil psicológico de cada integrante do grupo, contemplando seus sonhos, suas expectativas e sua religiosidade, que no caso da maioria das personagens é fortemente marcada pelos orixás e entidades afro-brasileiras.

Essas construções sonoras contam os aspectos psicológicos desses quatro diferentes tipos de mulher, como serão transcritas e analisadas a seguir:

Música da personagem Preta:

Essa sou eu, sim

Mulher, sim
 Guerreira, não nasci pra servir
 Confira, de fibra,
 Preta leal e voz ativa
 Nem feminista, nem pessimista
 Sou satisfeita.

Preta, que é a dirigente do grupo, foi representada por Tata Amaral como uma mulher independente, que tem a coragem de se desvencilhar de um casamento ruim, com um homem que não a valorizava e ir criar a filha com o apoio de sua amiga Barbarah. Além de se apresentar como pessoa persistente, guerreira, de fibra, como seu próprio grito de guerra prediz, sua personalidade está relacionada com o arquétipo da guerreira que vence todos os obstáculos e da grande mãe que é acolhedora, cuida das outras integrantes do grupo “Antônia” e se esforça para que os sonhos de formar um grupo feminino de rap e conseguir visibilidade não morram. Seu nome faz referência ao seu reconhecimento enquanto mulher negra e sua luta por direitos de liberdade e igualdade.

A personagem não é submissa, conformada com o machismo, mas também não é militante no sentido de ser ativa politicamente. Sua luta começa na esfera pessoal, ao subverter as imposições e mentiras do marido, e vai para a esfera coletiva, por saber que além de adquirir respeito enquanto mulher ela tem que fazer o grupo dar certo para melhorar sua situação financeira e conseguir criar sua filha sem depender de Hermano.

Todos esses perfis apresentados na personagem e nas demais integrantes do grupo apontam para a heterogeneidade do feminino. Não há um “tipo puro” ou um único arquétipo de mulher em cada personagem. As integrantes do grupo possuem personalidades estruturadas por múltiplas características.

Música da personagem Barbarah:

Peraí, deixa eu chegar
 Olha pra cá, vou me apresentar
 Em meu nome já me mostro:
 Tenha medo pois sou Barbarah!
 Forte, corajosa
 curiosa, envergonhada
 Índia, africana, europeia, miscigenada
 Mas não confunda
 pois eu não sou leviana
 Te mostro a minha adaga de Iansã
 Essa é minha fama!

A construção da personagem Barbarah pela diretora Tata Amaral, tanto pelo discurso musical (discurso verbal) quanto pelo discurso imagético, explicita como característica arquetípica principal de sua personalidade os atributos da coragem e da força, assim como Iansã, deusa da cultura afro-brasileira responsável pelas tempestades, rainha das ventanias e dos raios. Seu próprio nome foi escolhido com esse intuito, pois Santa Bárbara na umbanda é sincretizada com Iansã. Essa deusa guerreira sabe conquistar o que quer e defender o que lhe é de direito³⁴, da mesma forma que Barbarah, lutadora de “kung fu”, que sabe se defender e proteger as pessoas queridas, não só pela força física, como pela resistência, consciência de seus direitos de mulher e pela persistência em seus objetivos.

Cantora de rap e participante da imensa diversidade cultural da favela, Barbarah, enfatiza na canção que vive todas as possibilidades, mas que possui uma identidade religiosa e visão de mundo própria, características da sua identificação enquanto mulher negra e afrodescendente.

Outro ponto apresentado pela personagem é o de acolhimento e o amor incondicional, que fazem referência ao aspecto maternal, pois além de acolher Preta em sua casa, Barbarah aceita a homossexualidade de seu irmão Duda e o defende do forte preconceito sofrido em um ambiente culturalmente machista e intolerante.

Música da personagem Lenah:

Joguem flores, rufem os tambores
 Traga tudo que há de bom
 Em ti pra mim
 Você quis rir antes do fim
 Me destruir
 Então e aí? Vai desistir
 Mas cadê a força?
 Tá com medo do seu erro
 Então faz primeiro o rascunho

Lenah se apresenta na música como vencedora de obstáculos e dificuldades, que está pronta para a luta e desafia seus adversários. Quando pede para “jogarem flores, rufarem tambores e trazerem coisas boas para ela”, coloca-se na posição da própria divindade que deve ser homenageada.

³⁴ <http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/iansa/> Acessado em 16/03/2012.

Nas religiões afro-brasileiras as deusas são homenageadas pela musicalidade criada especificamente para cada orixá, pela dança, comida, vestimentas e presentes que são oferecidos pelos participantes da festa.

O lado da disputa e da força contra os inimigos também simboliza essas deusas e os combates do hip hop. A construção da canção é típica das “batalhas” de rap, em que os cantores exibem suas potencialidades e se desafiam com composições imponentes e repletas de significação. No caso da cantora, o que a caracteriza é o traço de mulher forte, que não teme as dificuldades possíveis de desviá-la do seu caminho.

Música da personagem Mayah:

Aqui é Mayah, hei,
Se morde e rala!
Determinada,
não desisto de nada.
Teimosa e abusada.
Sinta a pegada
Sou destemida,
espiritualizada
Deus e orixás comigo na caminhada!”

Mayah está relacionada com o arquétipo de liberdade sexual e do poder de sedução das divindades afro. Por possuir essas características, a personagem pode ser identificada também com a deusa sumeriana Lilith. Seu modo de vestir e a habilidade de usar a sedução como elemento de conquista de seus objetivos fazem com que haja essa semelhança com essa divindade.

Da mesma forma que as outras integrantes do grupo, ela tem a persistência como lema de vida. A fé e a confiança nas mulheres sagradas de seu universo religioso vêm da identificação com a possibilidade de ir contra os padrões impostos culturalmente e utilizar sua energia libidinosa da forma que achar mais conveniente.

As músicas das cantoras mostram a relação das deusas da umbanda e do candomblé com a personalidade das integrantes do grupo e representam os arquétipos de força e luta feminina. Ao contrário dos deuses masculinos das culturas patriarcais, a composição da personalidade dessas deusas afro-brasileiras é estruturada pela força, desejo de luta, liberdade sobre seu próprio corpo, resistência e liderança.

A voz, que tem no filme a função de ferramenta de conquista de espaço e transformação feminina, faz referência ao arquétipo de deusas como iemanjá, orixá da

religião ioruba, chamada também de mãe d'água, sereia, aquela que encanta as pessoas por meio da beleza e do canto.

Todos esses símbolos trabalhados pela diretora Tata Amaral abrem espaço para a representação do feminino como agente de luta e transformação, pois apresentam denúncias e questionamentos em relação ao caráter repressor dos valores hegemônicos machistas e patriarcais da sociedade brasileira. É possível listar os significados atribuídos ao gênero feminino para posteriormente analisá-los nas principais sequências selecionadas. As imagens e sons que caracterizam as mulheres do filme representam a maternidade, o acolhimento, a compreensão, a força, a resistência, a união, a beleza e a sedução.

Sequência 01 - Duração: 01'49''.

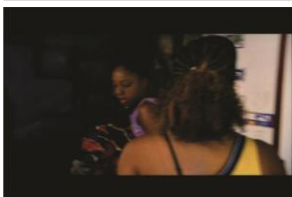
Resumo da sequência:

As amigas estão reunidas em um ginásio de esporte onde Duda, o irmão de Barbarah, é juiz de futebol. Barbarah pergunta a Preta se ela pensou em sua proposta de se separar de Hermano e ir morar em sua casa. Preta diz que sim, que já decidiu desfazer seu relacionamento para morar juntamente com a sua filha na casa de Barbarah. As quatro integrantes do grupo e Duda vão à casa de Preta juntar seus pertences. Ela explica à filha pequena que vão se mudar e que vai deixar seu marido. Todos saem da casa com os objetos de mudança e Preta entra novamente para registrar sua insatisfação com Hermano. Faz uma pichação em cima de um grafite que contém a caricatura do ex-marido juntamente com ela e sua filha.

1-3



4-6





A sequência se inicia com as personagens reunidas em um ginásio de esportes para ensaiar o novo show que irão apresentar e discutir os rumos da vida de Preta. O grupo de amigas está enquadrado em plano de conjunto, juntamente com a filha da cantora (figura 01). A composição fotográfica mostra Preta localizada no centro do quadro, pois ela é o assunto principal da sequência. A diretora Tata Amaral escolheu esse tipo de enquadramento para anunciar o que irá acontecer e mostrar que a vida da personagem será modificada com o apoio de suas amigas. Elas estão ao seu lado, dando equilíbrio à composição e consequentemente apoio à amiga. Após um corte seco, Barbarah e Mayah são enquadradas em close (figura 02). Mayah sorri, o que reforça e dá apoio ao discurso de Barbarah. A câmera na mão desloca-se enquadrando Preta e Barbarah, enquanto ela propõe:

Barbarah: Meu, cê pensou naquela parada que eu te falei? De lá pra cá já até falei com o Duda!

Corte seco para close do rosto de Preta que responde (figura 03):

Preta: Pensei!

Barbarah: E?

A câmera continua fixa em Preta que titubeia, olha para o lado, encara Babarah novamente e responde:

Preta: Decidi!

Corte seco pra a casa de Preta (figura 04). Plano de conjunto. A câmera na mão acompanha toda a ação. Essa mudança de espaço e tempo faz uma elipse temporal no momento em que sai do ginásio onde as amigas discutem para a execução do assunto discutido, que no caso é a mudança de Preta e separação do marido mulhereiro. Isso dá dinamicidade à narrativa e, como na estrutura documental, mostra o que está sendo proposto com o registro do acontecimento. Enquanto suas amigas e Duda, o irmão de Barbarah, vão retirando as coisas da casa, Preta explica a situação para sua filha:

Preta: Emília. Olha aqui pra mamãe. A gente vai... Presta atenção! A gente vai morar na casa da tia Barbarah e com o tio Duda, tá bom?

Emília: tá.

Preta: Aí, você me ajuda?

Emília: E o papai?

Preta: O papai vai ficar!

A câmera na mão continua a explorar todos os detalhes da situação em plano sequência. Esse estilo documental escolhido pela diretora é geralmente utilizado para registrar situações que estão acontecendo e que devem ser exploradas rapidamente. Essa técnica dá um caráter de autenticidade. O espectador é convidado a entrar na casa dos personagens e vasculhá-la.

Preta levanta-se, a câmera faz uma panorâmica vertical rapidamente e, após um corte seco (figura 05), Mayah é enquadrada e uma panorâmica horizontal dela em direção a Preta é feita rapidamente. Esses movimentos de ligação de deslocamentos dos personagens dentro do quadro com movimentos de câmera, chamados “raccord” de movimento, marcam quase todas as sequências do filme. O objetivo é o de atribuir dinamicidade à narrativa.

Mayah: Você vai levar esse arranjo aqui?

Preta: Não, foi a mãe dele que deu pra ele.

A câmera na mão volta a mostrar o processo de organização da mudança dos personagens:

Mayah: Ih, então “já Elvis”!

O movimento de Preta fechando a porta do armário marca outro corte seco para um plano médio de conjunto (figura 06). Elas continuam a pegar as coisas e Preta pede a Emília para ajudar Barbarah. Emília corre em direção à amiga de sua mãe. Esse movimento marca o próximo corte seco para um plano americano de conjunto (figura 07). Preta entra novamente em casa e vem andando em direção à câmera. Mayah vai saindo e diz:

Mayah: Acho que é só isso né?

Corte seco para plano de Preta voltando em direção à porta e retirando uma placa que estava pendurada (figura 08). Quando ela chega próximo à saída, há um corte seco para o mesmo eixo (figura 09). A Câmera continua a enquadrar a porta em plano médio, mas a ação continua a se desenrolar em outro momento. Preta está com um “spray” de tinta na mão e entra na casa novamente. Ela anda em direção à câmera, que está posicionada na mão e se abaixa à medida que ela entra na casa, até fazer um plano detalhe de sua mão sacudindo o “spray” para utilizá-lo logo em seguida.

Corte seco para plano médio (figura 10). Preta está de costas e começa a pichar a parede. O grafite que Preta picha tem a caricatura de Hermano, Preta e sua filha Emília. No Canto superior esquerdo há a assinatura de Hermano e um desenho de uma tesoura dentro de um círculo, logo acima. Esse símbolo demonstra o poder desse homem, que representa o arquétipo do masculino, em relação à família e ao grupo social ao qual pertence. As características desse objeto desenhado remetem ao ato de “cortar” tudo o que impede sua hegemonia masculina como, por exemplo, a liberdade e a independência feminina. A tesoura também pode ser interpretada como uma predição do relacionamento que vai se romper.

Logo em seguida, são feitos dois cortes para enquadramentos em close que têm o objetivo de mostrar outros detalhes da pichação de Preta em cima de um desenho dela com a família (figuras 11,12). Posteriormente, há outro corte seco para um plano médio que mostra Preta enquadrada de costas para a câmera, em frente ao desenho pichado por ela. Agora o espectador pode ler toda a frase: “Seu bosta” (figura 13). Ela anda e se afasta um pouco para trás para observar o que escreveu.

O ato da pichação, do ponto de vista simbólico, significa uma maneira de marcar território e exprimir sua insatisfação. Historicamente esse tipo de prática serve como instrumento de protesto de gangues frente ao ambiente social. O gesto de escrever por cima de algo, significa demarcar território e gravar sua mensagem. Ao contrário disso o

grafite é reconhecido como arte e utilizado como objeto de decoração e revitalização de espaços urbanos. O “spray” cor de rosa manuseado por Preta foi escolhido intencionalmente pela diretora do filme para simbolizar sua feminilidade e o poder de resistência dela em relação ao marido machista.

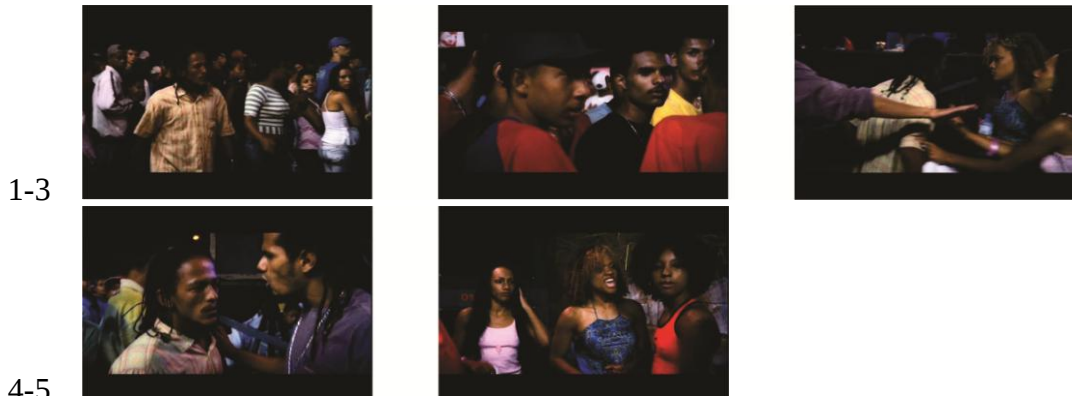
Essa mulher está chateada com o abandono e a traição do marido. O ato de Preta escrever o xingamento em cima do desenho grafitado de sua família denuncia a falência dessa estrutura tradicional machista e anuncia que seu casamento chegou ao fim. O desenho de Hermano, Preta e Emília representa o tradicional arquétipo da família feliz, imposto pela sociedade cristã e capitalista.

Corte seco para o exterior da casa. Preta junta-se aos amigos e eles vão levando os poucos objetos que compõem a mudança (figuras 14,15). Corte seco para plano médio de costas (Figura 16). Preta e sua filha caminham em direção à casa de Barbarah e Duda. Alguns moradores estão sentados à porta das casas. Há uma bandeira do Brasil do lado direito. A câmera os acompanha e vira-se, enquadrando Lena em close lateral. Corte seco para plano médio de frente (Figura 17). Preta passa pela câmera e continua andando até sair do quadro. Seus três amigos Duda, Barbarah e Lena, que caminham logo atrás, estão vestidos com camisas do Brasil. Além da camisa do Brasil, Duda está com uma guia no pescoço, que significa sua ligação com as religiões afro-brasileiras. Esse tipo de figurino simboliza a representação dessas minorias (mulheres e homossexuais, no caso de Duda) no país. Também mostra a situação social da maioria da população que sofre com a má distribuição de renda, mas que ao mesmo tempo encara as dificuldades com bom humor e união.

Sequência 02 - Duração: 00’28”.

Resumo da sequência:

Hermano chega ao show do grupo “Antônia” e começa a discutir com Preta e empurrá-la. As amigas e o marido de Lena acalmam a situação para que elas continuem cantando.



O início da sequência é marcado por uma rápida panorâmica horizontal que começa no público e termina em Hermano (figura 01). O rapaz chega irritado. A câmera na mão acompanha a sua ida até Preta. Ele caminha em direção à câmera, passa por ela e continua sendo filmado de costas. Hermano cumprimenta o namorado de Lena e caminha até chegar à ex-esposa. Descontrolado, ele começa a empurrá-la e discutir:

Hermano: O que tá acontecendo? O que tá acontecendo meu, você tá louca!? O que você fez lá no barraco? Você tá chapando?

Preta: Não coloca a mão em mim, tá?

Hermano: O que você fez lá no barraco?

Preta: Problema seu. A gente não tem mais nada a ver!

Hermano: Você tá louca? Cadê a menina, meu?

Preta: Tira a mão de mim!

Corte seco para plano médio (figura02). As pessoas que estão em volta olham perplexas a briga dos dois. Corte seco para plano médio (figura 03). Barbarah, Lena e Mayah empurram Hermano e o namorado de Lena o retira de perto delas. Corte seco para plano de conjunto (figura 04). Os dois homens conversam. O parceiro de Lena tenta apaziguar a situação. Corte seco para plano médio de conjunto. Preta e suas amigas estão enquadradas juntamente e continuam discutindo a situação, ainda alteradas.

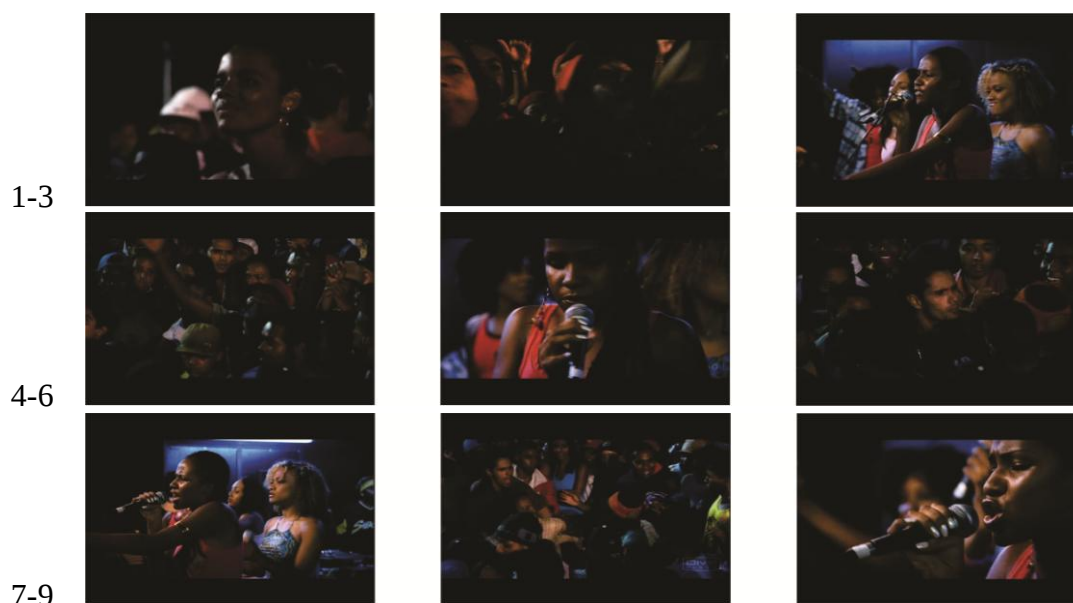
A sequência mostra o homem que não aceita a separação e tenta impor-se pela da violência. Apesar de sua infidelidade, ele ainda se considera no direito de brigar com Preta e agredi-la. O masculino é representado pela agressividade, infidelidade, desvalorização da mulher por parte do homem. A vontade do macho de controlar a situação, de ser o provedor, de tomar as decisões e de receber em troca a submissão de sua mulher é identificada nessa e nas sequências subsequentes.

A diretora questiona o estereótipo machista e a lei social de obediência da mulher que deve servir seu marido e resignar-se, independente de seu comportamento, como no arquétipo das mulheres bíblicas. Ao subverter essa representação de servidão ela constrói, ao contrário disso, a força da união e da resistência feminina. Sua construção audiovisual, ao invés de enaltecer os arquétipos de força e hegemonia masculina, atua como discurso contra hegemônico ao fazer referência à capacidade de transcendência das mulheres e a seu poder de pensamento crítico.

Sequência 03 - Duração: 00'40 ''.

Resumo da sequência:

As integrantes do grupo “Antônia” entram no palco para cantar uma música, pela primeira vez como um grupo independente, diferentemente do trabalho de “backing vocals” que elas faziam para o conjunto de rap de homens. Começam a cantar e causam grande movimentação entre o público, que gosta muito do trabalho das jovens mulheres. Um rapaz da plateia começa a dizer palavras de baixo calão a Lena e desperta a fúria de seu namorado. Elas continuam a cantar em meio a toda confusão e acabam se saindo bem, sendo aclamadas pelo público ao fim da música.



10-12



A sequência inicia-se com um close no rosto de uma moça que está assistindo a primeira apresentação solo do grupo “Antônia” (figura 01). O som ambiente da plateia acompanha a voz de Lena que canta: “Somos mulheres e bonitas. Reunidas estamos na fita. Cada vez mais seguindo em frente”...

Corte seco para plano de conjunto de outras pessoas da plateia, em sua maioria formada por homens, que assistem ao show e se empolgam com as músicas (figura 02). Há um rapaz de chapéu alaranjado que aparece em destaque. Corte seco para plano médio lateral de Lena (figura 03). Ela está cantando a música e as amigas estão ao lado acompanhando. Sua posição no centro do enquadramento a coloca em destaque, pois nesse momento é ela quem comanda a ação. De repente, uma voz masculina de uma pessoa da plateia aparece em “off”:

Voz de personagem masculino: E aí, gostosa!

Lena para de cantar e se vira indignada em direção ao rapaz. Corte seco para plano de conjunto (figura 04). O mesmo rapaz de chapéu alaranjado é revelado como o enunciador do discurso ouvido por Lena. Logo atrás dele, no meio do público, Hermano e o namorado de Lena fitam o jovem de maneira furiosa e as pessoas em volta observam perplexas. O rapaz continua com suas provocações:

“Dá seu telefone pra mim, truta!”

Corte seco para close do rosto de Lena que olha com expressão de insatisfação por ter ouvido as palavras de baixo calão e ao mesmo tempo pelo temor do namoradamento (figura 05). Ela abaixa o rosto, envergonhada, e vira-se. Corte seco para plano de conjunto. (figura 06). O namorado de Lena, juntamente com Hermano, agride o rapaz. O namorado da cantora grita:

Namorado de Lena: Sai fora da minha mulher, rapaz!

Existem dois traços do masculino caracterizados pela diretora nessas cenas como forma de denunciar esses estereótipos. O primeiro é a tentativa do homem de se impor através do erotismo, com a utilização do poder do seu falo. Quando o moço que está na plateia anuncia publicamente que sente desejo sexual por Lena e gostaria de anotar seu

telefone para conduzi-la às volúpias do sexo, ele está na realidade se autoafirmando como homem heterossexual que é viril e irresistível, obedecendo à normativa social de que o homem deve transar com todas as mulheres possíveis.

Outra característica marcante, apresentada como modo de conquista de espaço masculino, é a utilização da força física. O ato de brigar por suas mulheres e até de agredi-las e controlar sua libido e espontaneidade com o uso da força ainda é algo presente na cultura brasileira. Esse tipo de padrão culturalmente estabelecido e denunciado pela diretora na construção dos personagens demonstra a insegurança e o medo dos homens em relação à independência da mulher.

Lena, que agora está enquadrada em plano médio lateral (figura 07), decide ignorar os problemas da plateia e prosseguir o show. Corte seco para contraplano do público (figura 08). A briga começa a se dispersar. Corte seco para close do rosto de Lena (figura 09). Ela continua cantando: ...“pra mostrar que eu tenho atitude e feminilidade. Eu não vou parar não...”. Corte seco para plano geral da plateia (figura 10). Os homens que se reuniram próximo ao palco tomam conta do espaço e acompanham as músicas com os braços levantados, vibrando. Corte seco para close do rosto de Lena que canta (figura 11): “vou tentar vencer pela minha improvisação. Pode ser na batida do meu coração.” Corte seco para close do rosto do namorado de Lena (figura 12). Ele está emburrado, com expressão de ciúmes e raiva.

A diretora tenta explicitar, nessa sequência, a insegurança criada pelo destaque profissional da mulher, principalmente no lado artístico. O poder do canto feminino, que entusiasma multidões, deixa seus parceiros irritados. Não só o namorado de Lena aparece reforçando esse traço violento do comportamento masculino, mas também o ex-marido de Preta que está separado, mas continua presente e apoia esse tipo de atitude dos amigos.

Sequência 04 - Duração: 01'12”.

Resumo da sequência:

Hermano convida Mayah para conversar depois do show com o objetivo de causar ciúmes em Preta. Enfurecida, Preta cai na armadilha do ex-marido, briga com Mayah e a retira do grupo.



A sequência inicia-se com Preta enquadrada em close no rosto (figura 01). A personagem olha para os lados como se estivesse procurando alguma coisa. Corte seco para plano médio de Mayah e Hermano. Esse enquadramento reproduz o ponto de vista de Preta (figura 02).

Mayah conversa com o ex-marido de Preta e demonstra entusiasmo. Pela gestualidade corporal, a personagem, que está localizada próxima a Hermano, sorri e passa a mão no cabelo, o que faz transparecer que ela está interessada no ex de Preta.

Hermano a olha fixamente, de maneira sensual, deixando claro que está acontecendo um jogo de sedução entre os dois. Essa estratégia do homem visa além de causar ciúmes na ex-mulher, fazer com que ela brigue com as amigas de grupo, pois ele tem consciência de que não fosse o apoio das jovens a Preta, ela não teria tomado a decisão de sair de casa, por não suportar a infidelidade de Hermano.

Corte seco para plano médio de Preta (figura 03). A câmera na mão acompanha sua passagem entre o público em direção ao ex-marido e a sua amiga. Alguns ajustes de “zoom” feitos rapidamente, como em linguagem documental, atribuem tensão e realismo ao conflito da cena. Esse é o primeiro grande conflito dentro do roteiro que começa a atrapalhar a consolidação do grupo. A câmera na mão enquadra agora os três ao mesmo tempo e, nesse plano sequência, acompanha as reações ao fazer movimentos de Preta para os outros dois personagens durante o diálogo:

Preta: Ô Mayah. O que que é isso aqui, meu? O que está acontecendo?

Hermano: Não tá acontecendo nada aqui, meu!

Preta: Que palhaçada é essa aqui?

Hermano: Não tá acontecendo nada, meu!

Mayah põe a mão na boca e em seguida a passa no cabelo, nervosa. Preta continua:

Preta: Não, deixa eu falar com ela. Dá licença!

Mayah: Preta, calma!

Hermano: Fala pra ela que você me chamou só pra conversar, meu!

Mayah: Calma. Não tá acontecendo nada, eu tava ali dançando, ele veio...

A câmera faz um “zoom-out” de maneira brusca, o que, do ponto de vista psicológico e metafórico, põe em evidência as explosões emocionais dos personagens, assim como os movimentos bruscos da câmera. Esse recurso tem o objetivo de mostrar principalmente as reações de Preta, que está nervosa, fora do seu controle emocional. O conflito intensifica-se e Hermano continua com sua estratégia de jogar a responsabilidade da situação em Mayah.

Hermano: Você não me chamou pra conversar? Fala pra ela, meu!

Preta: Meu, como é que não tá acontecendo nada? Que palhaçada, meu! Ficar com o marido dos outros com conversinha?

A câmera na mão enquadra a situação e todos os personagens, mas o foco principal é em Mayah. Ela que está o tempo todo de frente para a câmera, como se fosse uma criminosa sendo exposta (figura 04). A linguagem visual, na realidade, atua como outro elemento de acusação dessa mulher que está muito envergonhada e tenta conversar e esclarecer a situação de forma educada. As pessoas em volta observam a situação com curiosidade.

Mayah: Preta, para de falar isso, meu! Você tá louca?

Hermano: Não tá acontecendo nada, meu!

Preta: Cale a boca que eu tô falando com ela, meu! Não quero saber de falar com você!

Mayah tenta controlar a agressividade da amiga:

Mayah: Fala baixo, Preta! Tá todo mundo olhando!

Preta: Fala baixo o caramba! Que palhaçada é essa?

Hermano: Fala pra ela que você veio falar comigo, meu!

Preta: Não to querendo saber de ninguém que está olhando não, meu!

Mayah: Você tá louca?

Preta: Louca tá você!

Preta dá um tapa no copo de bebida de Mayah, a molha inteira e sai furiosa (figura 05).

Mayah: Caramba!

Corte seco. Após um “raccord” de movimento, a câmera na mão continua a seguir Preta (figura 06). Corte seco para plano médio de conjunto (figura 07). Preta conta a Barbarah e Lena sobre o ocorrido:

Preta: ...maior lero-lero sabendo que a gente brigou!

Barbara: Quem ta com lero-lero?

Preta: A Mayah, meu! Pô!

Barbarah e Lena: A Mayah?

Preta: Dando em cima do marido dos outros? Ela pensa que ela é o que?

Corte seco para o mesmo plano (figura 08), que dá a sensação de elipse temporal, pois o discurso de Preta foi editado, resumido. Esse tipo de corte foi escolhido por Tata Amaral com a intenção de fazer o espectador associar o acontecimento a um fato jornalístico ou documental, pois esse tipo de edição é corrente no registro de acontecimentos cotidianos. Embora a estrutura fílmica seja puramente ficcional, o estilo documental utilizado pela diretora enfatiza o realismo do drama relatado e atribui credibilidade ao espectador.

Preta: Traíra do caramba!

Barbarah e Lena: Calma, Preta!

Nessa sequência, os principais arquétipos trabalhados foram o do homem machista, mulherengo e sexualizado, que manipula a personagem Preta para tentar desestruturar sua principal fonte de liberdade emocional, pessoal e financeira: o grupo “Antônia” e a relação com suas amigas. Preta entra na armadilha de Hermano, desfaz uma amizade construída desde a infância e perde consequentemente uma grande aliada do grupo.

Essa construção audiovisual alerta para os perigos de uma paixão doentia e possessiva. Os símbolos trabalhados como significantes do masculino e do feminino são o da perversão de Hermano, que se refere ao poder do falo e aos arquétipos dos homens que oprimem as mulheres com seus jogos de mentiras e sedução.

Um exemplo desse tipo de arquétipo é o de Jasão, que, segundo a mitologia grega, era rei de Lolcos e se casou com Medéia. Posteriormente, Jasão e Medéia fogem

para Corinto. Creonte, o rei da cidade, decidiu casar sua filha Gláucia com ele. Jason aceita a proposta e rejeita Medéia que, indignada, organiza uma vingança. Ela enfeitiça um vestido com poções mágicas e fatais e os envia à Gláucia. Gláucia utiliza o vestido enviado por Medéia tem a pele do seu corpo toda rasgada. Seu pai, o rei, tenta ajudá-la e acaba preso pelo vestido. Após matar a princesa e seu pai, Medéia decide fazer Jasão sentir-se culpado, mata seus próprios filhos e foge para o infinito em uma carruagem flamejante puxada por dragões³⁵.

O ato de Hermano de dar em cima de uma das melhores amigas de Preta e logo após se esquivar da situação comprova sua falta de sinceridade e fidelidade, assim como Jasão, que havia assumido o compromisso do casamento e decidiu aceitar a proposta do pai de Gláucia e trocá-la por outra.

No filme “Antônia”¹ o feminino é colocado como frágil e possessivo. Preta joga a culpa em Mayah porque intimamente ainda gosta de Hermano e teme admitir que ele seja um homem machista e infiel, que trata as mulheres como objeto de satisfação dos seus desejos e não respeita nem as próprias amigas de Preta. Preta só vai reconhecer esse traço em Hermano posteriormente.

A diretora construiu essa situação de tal forma com o intuito de mostrar como culturalmente no Brasil é comum culpar as mulheres por atos de infidelidade, ao invés de atribuir a responsabilidade aos homens, pois tradicionalmente a mulher tem que aceitar a traição do marido e se resignar. A figura pervertida da história é sempre a opositora, a outra mulher. Esse padrão vai ao encontro do modelo de falta de união e sinceridade entre mulheres.

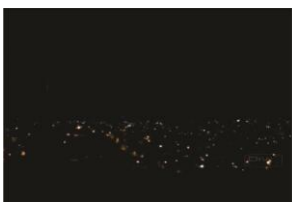
Sequência 05 - Duração: 0’37 ”.

Resumo da sequência:

Barbarah e Preta estão voltando do show e discutem sobre o ocorrido entre Mayah e Hermano. Barbarah tenta apaziguar a situação alegando que Mayah teria sido apenas educada e que o ex-marido de Preta foi quem provocou a situação. A líder do grupo refuta os argumentos de Barbarah e continua irredutível em relação à sua decisão de não retomar a relação com Mayah.

³⁵ Mais informações em: <http://www.mundodosfilosofos.com.br/jasao.htm> Acessado em 17/05/2012.

1-2



(Vista da Favela à noite)



No início da cena, a noite da favela é registrada, na volta de Preta e Barbarah para a casa. Alguns foguetes estourando de forma longínqua têm relação com o show que acabou de ocorrer. Esse plano geral (figura 01) traz a sensação psicológica de abandono diante de um ambiente vasto, cheio de surpresas e perigos. O foguete, na cultura ocidental, geralmente é motivo de celebração de ritos de passagem e momentos importantes da sociedade. Tanto a narrativa sonora quanto a visual mostram que os conflitos na vida de cada integrante intensificam-se e aumentam a distância do sucesso desejado.

Essa imagem analisada como uma metáfora coloca o espectador em contato com a angústia de Preta e com a própria obscuridade do destino do grupo e da continuação da amizade das cantoras, pois a cena é colocada na volta do show, logo após a discussão de Preta e Mayah. Os fogos referem-se também às explosões emocionais das personagens. A voz de Barbarah começa em “off”, sob a cena noturna:

Barbarah: Meu, eu acho que você viajou, sabe por quê? Eu fui falar com ela...

Corte seco para plano médio. Preta e Barbarah caminham e discutem o ocorrido. A câmera na mão, posicionada de frente para as personagens, acompanha o deslocamento das duas em plano sequência.

Barbarah: Ela falou pra mim que você chegou lá toda estressada, gritando, que não sei o quê e que não tinha nada a ver!

Preta: Estressada? Ah, lógico que ela vai passar um pano pra ela, né?

Barbarah: Não, mas tipo assim: eu acho assim, que se eu tivesse na parada, tivesse na festa e ele viesse falar comigo eu não iria deixar ele falando sozinho, entendeu?

Preta: Oh, Barbarah, na boa mano. Não é com você, entendeu? Então você não vai sentir que nem eu!

Barbarah: Eu sei meu, mas é com a gente, nós quatro!

Preta: Mas não fica defendendo, cara, que eu não sei de que lado você tá meu, ou ela ou eu.

Barbarah: Oh meu, eu não tô do lado de ninguém!

Preta: Ah, então firmeza!

Barbarah: Não, eu tô do lado das quatro, tá ligado? Acho que sei lá, a gente tem que ser unida, a gente é amiga. A gente se conhece desde criança!

Preta: Ou uma ou outra!

A sequência enfatiza a complexidade da disputa de Preta e Mayah. Preta, por ser caracterizada como ciumenta e não querer admitir a situação do ex-marido, decide manter-se irredutível. Barbarah tenta amenizar a situação, mas todos os seus argumentos são refutados. Preta representa a mulher que não quer aceitar e enxergar a situação, por mais que já tenha dado um tempo do relacionamento pelos problemas de infidelidade vividos.

O arquétipo de Medéia, que representa o ciúme é experimentado por Preta ao ser traída e ao ver uma de suas melhores amigas sendo seduzida por Hermano. Isso demonstra sua fragilidade. Ela, apesar de todo o esforço para se desvencilhar do machismo vivido em casa e dos problemas enfrentados para manter o grupo “Antônia”, ainda se deixa envolver pelas chantagens e armações de Hermano.

Sequência 06 - Duração: 03'26 ”.

Resumo da sequência:

Lena, Barbarah e Mayah caminham e discutem os rumos do grupo. Quando elas estão chegando à casa de Barbarah, Hermano chama Preta para conversar. Os dois discutem, Preta entra em casa e começa a chorar.

1-3



4-6





A sequência inicia-se com a câmera em plano geral (figura 01). Barbarah, Preta e Lena caminham pela rua. A câmera está localizada em um ponto alto da favela e elas estão descendo a rua, mais abaixo. A iluminação ambiente é escura e naturalista, com alguns focos de luz de poste e outros pontos de algumas casas ao fundo. O local é silencioso e há apenas as três mulheres na rua. Elas dialogam:

Barbarah: Gente olha. Na boa. Eu não vou parar de cantar rap!

Preta: Ih, meu. Ninguém tá falando isso, meu. A gente pode muito bem continuar cantando rap e ganhar uma grana cantando outras músicas!

Corte seco para plano de conjunto (figura 02). As personagens são enquadradas de frente. Câmera na mão acompanha a caminhada delas.

Barbarah: Meu, eu to precisando de grana. Vou fazer o que precisar fazer!

Há um som de latido de cachorro ao fundo, que além de reforçar o caráter realista da cena, mostra que está de madrugada, que as pessoas estão recolhidas em suas casas dormindo e que as três integrantes do grupo estão expostas aos perigos da favela.

Outro ponto trabalhado pela diretora na narrativa sonora é a associação dos cachorros com a vigilância do local onde elas passam. O objetivo é de comparar esse latido com a perseguição de Hermano em relação a Preta, como é mostrado logo em seguida.

Corte seco para plano de conjunto de Hermano (figura 03). Ele, que estava esperando Preta no caminho, atrás de um poste, caminha em direção a ela para conversarem. O local onde ele a espera é cheio de pichações, ao canto, como um beco.

Hermano: Preta!

Corte seco para plano de conjunto (figura 04). Lena continua caminhando até sair do quadro e Barbarah permanece enquadrada juntamente com Preta, com o intuito de proteger a amiga. Hermano aproxima-se, é enquadrado em frente a Preta, da seguinte forma: Hermano está no canto direito, Preta no canto esquerdo do quadro e Barbarah os observa ao centro.

Preta: O que é que você quer a essa hora?

Hermano: Vamos conversar, por favor!

A câmera na mão caminha em direção a Preta, faz uma pequena panorâmica e a mostra despedindo das duas amigas:

Preta: Ah, meninas, depois a gente se fala então, tá?

Lena está com a mão no pescoço, encolhida, como se estivesse desconsertada com a situação. Barbarah está posicionada com as mãos na cintura e semblante fechado. É caracterizada como mulher forte, que está pronta para defender a amiga, se necessário, pois há uma subversão em relação ao padrão da mulher como sexo frágil. Ao contrário disso, Barbarah é construída como forte, que luta “Kung Fu” e pode defender as amigas, tanto do ponto de vista moral como do pelo lado físico. Há uma transgressão de gênero, pois ela incorpora o arquétipo de força geralmente direcionado aos homens na sociedade ocidental. Lena afasta-se e diz:

Lena: Tá certo. Tchau meninas!

Corte seco para contra plano de Hermano (figura 05). Ele olha para o lado, na saída de Lena. A voz de Barbarah aparece ao fundo.

Barbarah: Quer que eu fique, eu fico!

Hermano olha em sua direção de modo fulminante.

Corte seco para plano de conjunto de Preta respondendo para Barbarah (figura 06):

Preta: Não, Barbarah. Tá pampa!

Barbarah: Se você precisar, você me chama!

A câmera na mão faz um plano sequência e acompanha a entrada de Barbarah. Preta para no portão da casa e Hermano aproxima-se para argumentar com ela. Os dois

estão enquadrados atrás das grades do portão, o que ressalta a prisão ao sentimento e ao relacionamento.

Hermano: Meu, o que acontece com você?

Preta: O que acontece como?

Hermano: Volta pra casa, meu!

Preta responde com olhar perdido. A personagem deseja manter sua posição, mas ainda titubeia por gostar de Hermano. Ela olha para o lado oposto e diz:

Preta: Sem chance, Hermano!

Corte seco para plano de conjunto (figura 07). Os dois são enquadrados agora do outro lado da grade, pelo fato de que Preta começa a reagir e romper o cárcere afetivo que a mantinha fixa em Hermano.

Hermano coloca as mãos no rosto de Preta e diz:

Hermano: Eu tô aqui de volta, tô querendo ficar com vocês, meu! Volta pra casa!

Corte seco para close no rosto de Preta (figura 08). Hermano aproxima-se e começa a beijar seu pescoço.

Hermano: Quero ficar com você! Volta pra casa, meu!

Preta: Sabe o que é Hermano....

Corte seco para câmera fechada no rosto de Hermano e Preta (figura 09). Por ocupar um grande espaço na fotografia, percebe-se nitidamente que a diretora quis enfatizar a reação emocional de Hermano ao receber o não de Preta.

Preta: Não tem mais jeito...

Hermano afasta-se e diz:

Hermano: Você fala de mim, fala que eu sou mulherengo e o caramba, mas você também não é santa não, viu?

Corte seco. Contraplano da resposta de Preta (figura 10):

Preta: Você é a última pessoa que tinha que falar isso pra mim, sabia?

Corte seco para close do rosto de Hermano (figura 11).

Hermano: E esse playboyzinho aqui que você tá andando aqui?

Preta: O que é que tem?

Hermano: Pensa que eu não tô sabendo não? O cara é tão bundão que não te traz na porta da sua casa!

Corte seco para plano de conjunto (figura 12).

Preta: Tá com inveja hein? Para de falar essas coisas, hein Hermano!

Hermano: Inveja nada, meu! Você me trocou pelo cara, só porque o cara é “boy”.

Preta: Ih, meu não começa, hein. Você tá exagerando!

Hermano: Só porque o cara tem dinheiro, meu? O cara vai te bancar, né? Só que é o seguinte, meu. Não vou ficar aprovando a menina ficar fazendo parte dessa sem-vergonhice não, viu meu?

Preta: Hermano, você me respeita! Olha o que você tá falando, hein?

Hermano: É isso mesmo, meu!

Preta descontrola-se e dá uma bofetada no rosto de Hermano. Ela o agride fisicamente como uma forma de revidar à agressão psicológica sofrida. O discurso de Hermano, impregnado de estereótipo e preconceito, reitera o pensamento machista de que mulher é interesseira e deseja se relacionar com os homens apenas para ter alguém que a sustente.

Preta: Oh, você me...

Hermano a empurra no chão e diz:

Hermano: Meu, chapou meu? Você chapou?

Preta sobe as escadas correndo para entrar na casa de Barbarah. A câmera acompanha esse movimento. Corte seco para plano frontal de Preta terminando de subir as escadas, chegando em cima na casa (figura 13). Ela chora, dirige-se até o tanque e lava o rosto (figura 14). Além do som ambiente há uma música frenética e repetitiva ao fundo. Isso denota o estado emocional da personagem, que está agitada e certa de que não há mais possibilidade de reatar a relação. Preta caminha e senta-se em um banco logo à frente (figura 15).

A música ganha tons mais suaves e dramáticos. Preta aparece em silhueta, ou seja, somente os contornos de seu corpo são visíveis na fotografia. Ela chora e é representada como vítima desse mundo que a oprime e apaga seu brilho, suas forças, por isso foi colocada na fotografia em máximo contraste, onde Preta está totalmente escura e o fundo da favela e do céu estão claros.

Corte seco para close de Preta (figura 16). A câmera está no mesmo plano, mas representa uma elipse temporal. O céu está mais claro, o que denota que já amanheceu, passou algum tempo e que o clima de sofrimento começa a se dissipar. Preta enxuga

suas últimas lágrimas e Barbarah chega com uma cadeira, senta ao seu lado, abraça e conforta a amiga (figura 17).

A sequência abordou o lado machista da situação, ao mostrar Hermano que traía Preta e posteriormente a procura, se mostra apaixonado, e tenta reatar o relacionamento, mas na verdade revela que estava enciumado pelo fato de Preta estar fazendo sucesso e por suspeitar que ela tenha alguma relação afetiva com seu empresário. O padrão de comportamento masculino de Hermano, construído por Tata Amaral como uma forma de denunciar esse repertório presente na sociedade brasileira, denuncia o sentimento de posse do homem em relação à mulher.

Esse homem, mesmo separado e após tentar seduzir até mesmo Mayah, uma das melhores amigas de Preta, ainda se sente dono da ex-esposa e quer controlar sua sexualidade e o lado afetivo, na esperança de que ela viva com ele, se resigne com suas traições e mantenha uma postura servil, de mulher submissa. O desejo de Hermano é transformá-la em objeto que ele pode controlar e que ele possui com exclusividade.

Preta consegue lutar contra o resquício do sentimento que ainda existe dentro dela e romper a relação, pois já está cansada de criar expectativas de que Hermano mude sua conduta e a respeite. Esse discurso contra-hegemônico representa um questionamento aos estereótipos de submissão da mulher e ao imaginário arquetípico da sociedade cristã, como o de Maria e outras mulheres do cristianismo que são sempre servis, conformadas e obedientes aos homens.

Sequência 07 - Duração: 0'54 ''.

Resumo da sequência:

Após ter sido liberado do hospital, por causa de uma agressão física sofrida na ocasião em que seu namorado foi assassinado, Duda retorna para casa juntamente com sua irmã Barbarah e suas amigas Lena e Preta. Lena pede ajuda ao Barão para subir as escadas com Duda, mas Barão, por ter descoberto a homoafetividade de Duda, age de forma preconceituosa e se recusa a socorrer o amigo. Mesmo decepcionada, Lena tenta apaziguar a situação e não contar o ocorrido às amigas.

1-3



4



A figura 01 mostra as três integrantes do grupo e Emília, a filha de Preta, reunidas com Duda na porta de sua casa. A câmera na mão registra a ação. Preta pede a Lena:

Preta: Chama o Barão, Lena!

Lena: Espera aí. Ô Barbarah, olha a Emília aqui!

Lena sobe as escadas. Corte seco para plano de conjunto frontal de Lena chegando em cima para chamar Barão. (Figura 02). A câmera na mão acompanha em plano sequência sua caminhada até a porta da casa de Barão (figura 03). Lena bate na porta:

Lena: Barão. Ô Barão, abre aqui!

Barão abre a porta. O foco da ação é em suas atitudes, pois Lena ocupa somente um pequeno espaço do quadro e está de costas para o espectador, enquanto Barão está no centro, marcado pela porta, ocupa um grande espaço da fotografia e exprime seus preconceitos.

Barão: E aí, Lena. O que é que foi?

Lena: Meu, o Duda tá lá embaixo engessado. Vem dar uma ajuda pra gente subir com ele!

Barão: Não dá não, Lena. Quero envolvimento com o Duda não. O Duda é traíra!

Lena: Traíra o quê? O que é que você tá falando?

Barão: Ele nunca contou dos lenga-lenga que andou aprontando por aí não e todo mundo já tá sabendo!

Lena: O que é que tem todo mundo saber, meu? E daí? Vocês cresceram juntos. Cadê a amizade agora?

Barão: Por isso mesmo. A gente cresceu juntos e o cara nunca contou que era veado. Agora tá todo mundo me tirando!

Lena se retira, saindo do quadro e diz:

Lena: Ah Barão. Firmeza, tá. Vai!

A câmera continua fixa em Barão. Ele entra e fecha a porta. Toda a ênfase da sequência nas atitudes masculinas denota o forte preconceito existente em relação à orientação homossexual. Essa situação é colocada pela diretora de forma a alertar para o que o moralismo machista da sociedade pode fazer.

Barão, que havia socorrido Duda e seu namorado anteriormente, os conduzindo ao hospital, agora que tem consciência da homossexualidade do amigo recusa-se a ajudá-lo, com medo da repressão por parte da opinião pública social. Essa punição das pessoas é mais forte que sua amizade, construída desde a infância.

A atitude de fechar a porta, materializada como metáfora visual, dá ênfase à resistência de Barão. Ele, com medo de se envolver e de ser taxado de homossexual, fecha-se para os amigos em um momento de necessidade. A expressão “veado”, utilizada em seu discurso verbal reforça esse preconceito e segregação às diferenças afetivas. A palavra traíra, proferida por Barão, popularmente significa que a pessoa é desonesta, ou seja, não é de confiança. O rapaz sentiu-se traído por não saber da orientação sexual do amigo.

O fechamento da porta marca o próximo corte seco para um plano de conjunto (figura 04). Lena desce as escadas e diz:

Lena: O Barão não tá não, viu?

Preta: Como não? A perua dele tá aí!

Lena: Ah, não sei. Ele não tá lá em cima não!

A sequência abordou o machismo e o preconceito em relação à homossexualidade. O masculino é representado como principal eliciador e reforçador dos estereótipos e da intolerância homofóbica. O feminino, que está de acordo com os arquétipos da mulher mãe, protetora, compreensiva, portadora de um amor incondicional, é construído como símbolo de tolerância e acolhimento.

O ato de Lena omitir o preconceito a Duda foi feito com o objetivo de protegê-lo de um desgaste emocional. A moça preferiu poupá-lo, por ter consciência de que havia uma debilidade física que não precisaria ser ampliada com um “stress” emocional

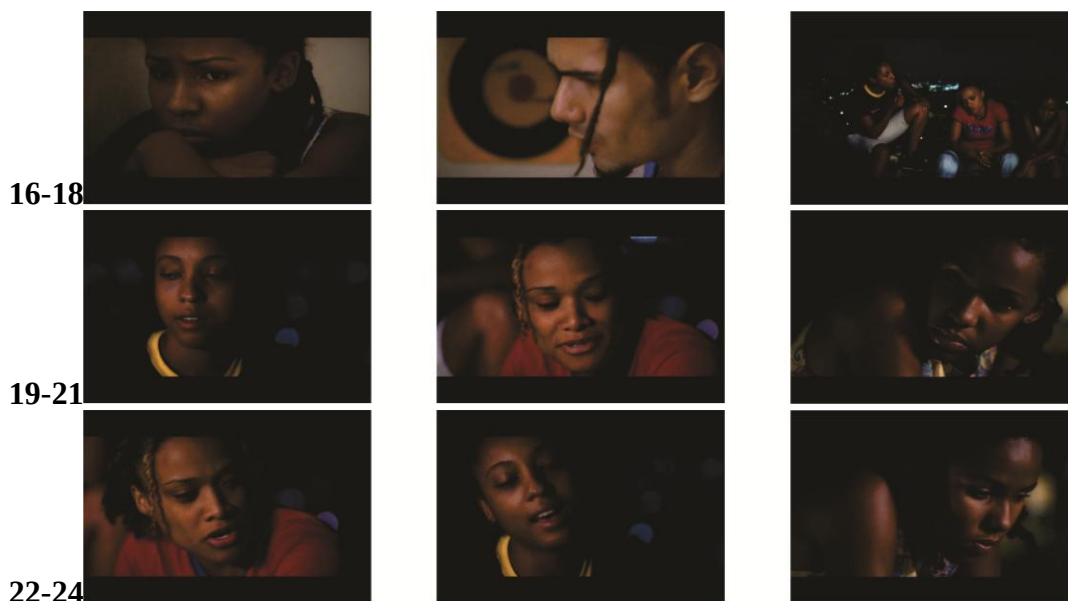
causado pelo sentimento de rejeição por parte do amigo. O feminino, nesse caso, significa discrição e apaziguamento de conflitos.

Sequência 8 - Duração: 03'56 ''.

Resumo da sequência:

Lena conta às amigas que está grávida. Elas comemoram, mas acabam ficando chateadas quando Lena anuncia que vai deixar o grupo. Ela começa a contar e lembrar-se de o quanto foi difícil convencer seu namorado de que ela não queria fazer aborto e de que a condição imposta por ele para apoiá-la foi a de deixar de cantar rap. Suas amigas tentam argumentar sobre sua decisão, mas ela continua irredutível.





A figura 01 mostra Lena enquadrada em close no rosto, reflexiva, olhando para baixo e ensaiando o discurso que será dito às amigas. Ela levanta a cabeça, olha em direção à Preta e Barbarah e diz:

Lena: Gente, eu sei que essa não é a melhor hora pra mim estar dando essa notícia pra vocês. Eu tô grávida!

Corte seco para close de Preta (figura 02). A amiga recebe a notícia com imensa satisfação.

Preta: Ah, não acredito meu. Vem cá!

Preta levanta-se, passa em direção à câmera. A junção do fundo escuro com o tom preto de sua camiseta fazem um “raccord” e deixam o próximo corte quase imperceptível. No quadro seguinte, a câmera mostra o rosto de Lena em close com semblante calmo e feliz, o que deixa claro que ela se sente acolhida pelas amigas (figura 03).

Preta, cujo arquétipo faz referência à maternidade que dá apoio, comemora e dá um beijo na testa de Lena:

Preta: Parabéns!

Corte seco para close de Barbarah (figura 04). Ela sorri e olha em direção a Lena com carinho. A voz de Preta continua em “off” aconselhando a amiga:

Preta: Só que agora você vai ver como é a barra!

Corte seco para close do rosto de Lena (figura 05):

Lena: Gente, é que não é só isso... Eu vou precisar sair do grupo!

Plano de conjunto de Preta, Barbarah e Lena (figura 06).

Barbarah: Ah, não acredito!

Lena: Tá sendo difícil pra mim!

Preta: Não, você não tá falando sério, né meu?

Corte seco para “flash back”³⁶ da conversa de lena com seu marido. A câmera o enquadra em plano de conjunto (figura 07). O marido de Lena está andando de costas, pensativo e volta em direção à câmera com tom agressivo. Atrás dele, em cima do piano, há uma imagem de São Jorge e um vidro com uma vela dentro e duas folhas de espada de São Jorge. Na umbanda e no candomblé esse Santo Católico é sincretizado com o orixá ogum, o senhor das guerras. Os elementos dispostos no local, tanto a imagem do orixá quanto as plantas protetoras e a vela revelam a forte influência da cultura afro-brasileira nessa família.

Esse Deus africano representa o arquétipo de força e luta masculina e está relacionado à personalidade do homem que briga, tem atitudes explosivas e demonstra seu poder e imposições sobre Lena. Outra leitura que pode ser feita da composição da cena é do aspecto apaziguador do santo que vence guerras, mata dragões e pode ter o poder de acalmar a fúria desse homem em descontrolado. O marido de Lena a responsabiliza pela gravidez:

Marido de Lena: Como você foi deixar isso acontecer, meu? Hã? Como?

Corte seco para plano médio de Lena. Ela está agachada e encostada na janela, bem no canto do enquadramento (figura 08).

Esses conflitos apresentados por Lena e seu marido são pautados na cultura e no social. A personagem não precisa falar apenas verbalmente, ela age e a câmera mostra seu caráter psicológico. Lena foi caracterizada pela diretora como uma pessoa tímida, introspectiva, oprimida. Ela conta com o medo de não conseguir criar sozinha os filhos, por não ter ainda uma fonte de renda que a torne economicamente independente do marido.

Sua personalidade atende ao arquétipo universal da mulher como mãe, que quer proteger seus filhos. Essa posição de Lena na figura 08 demonstra sua opressão e medo.

³⁶ O “flash back” no cinema significa a representação de uma lembrança do personagem. Esse retorno ao acontecimento narrado tem a função de exemplificar uma história contada ou situação ocorrida em um tempo passado.

Ela está sendo espremida contra a parede, acuada pelo medo da reação agressiva de seu marido.

Do ponto de vista psicológico, a cena traz a expectativa de gerar identificação inconsciente no espectador, pois esse tipo de problema é comum entre as famílias e as reações masculinas e femininas construídas reproduzem um dos padrões de comportamento machista, muito presente na sociedade brasileira, que é o homem transferir a responsabilidade da maternidade para a mulher e também a culpa por ter engravidado, desejando isentar-se de responsabilidades.

Corte seco para plano médio do marido de Lena (figura 09). A câmera na mão o acompanha enquanto ele anda pela casa, agitado, indo de um lado para o outro.

Marido de Lena: Não acredito, meu. Firmeza! Firmeza... Eu conheço um lugar seguro, um lugar limpinho...

Corte seco para close do rosto de Lena encostada na janela. Seu marido continua falando em “off” (figura 10):

Marido de Lena: Se precisar eu vendo até um bagulho em casa pra você tirar!

Lena: Você não tá entendendo... Eu não quero tirar meu filho!

Corte seco para close do rosto do marido de Lena (figura 11). A câmera na mão acompanha sua resposta e se movimenta bastante para exprimir essa agressividade.

Marido de Lena: Não vai tirar?! Não vai tirar? Lógico que vai tirar! Eu não quero ser pai, meu! Eu vou ser pai agora? Não, não vou ser pai, não vou. Lógico que vai tirar, meu!

O marido de Lena deseja, além de culpá-la pela gravidez, decidir sobre seu corpo e obrigá-la a fazer um aborto, pois é mais fácil para ele isentar-se da responsabilidade e deixá-la sofrer as consequências de um aborto feito em um espaço inadequado. Esse discurso do homem de querer decidir os rumos da gravidez da mulher faz pensar que existe uma falta de compreensão em relação à situação vivenciada por ela e à incapacidade de assumir responsabilidades que são dele também. Na cabeça desse homem, é mais fácil fazê-la livrar-se da gravidez, poupando-lhe do problema, do que discutir o que ela realmente deseja.

Corte seco para plano médio de Lena (figura 12). A câmera na mão acompanha seu movimento de abaixar-se e sentar-se no colchão que está no chão. A moça está encostada na parede, olhar fixo embaixo, expressão total de medo. A câmera está acima

dela e faz um leve “plongée”, o que aumenta a dramaticidade da ação. A voz do marido de Lena continua em “off”:

Marido de Lena: Ter um filho? Tá louca? Não quero! Não quero, meu!

Corte seco para plano de conjunto do Marido de Lena (figura 13). Ele caminha e encosta-se ao móvel, bem em frente ao santo, reflexivo. Corte seco para close do rosto de Lena (figura 16). Ela continua encolhida, olhando para baixo, amedrontada (figura 14). O silêncio toma conta da ação e exprime fortemente a angústia e o sentimento de cansaço, de impotência e de abandono da mulher, que esperava contar com o apoio do marido, e, ao contrário disso, foi sobrecarregada de culpa e pressionada a desistir de sua maternidade.

Corte seco para plano de conjunto do marido de Lena (figura 15). Câmera na mão acompanha sua reação. Após alguns segundos, ele volta arrependido, se aproxima de Lena e diz:

Marido de Lena: Não fica assim não. Hein!

Corte seco para close no rosto de Lena (figura 16). A câmera na mão balança e denota a fragilidade da moça. Corte seco para o Marido de Lena. Ele abaixa-se, senta-se ao seu lado e a abraça contra o peito. Essa gestualidade representa acolhimento e proteção (figura 17).

Marido de Lena: Fica assim não, amor. Vou cuidar de você. Hein, olha pra mim. Olha pra mim! Você quer ter esse filho? Quer? Hum? Faz uma carinha melhorzinha. Quer? Quer vir aqui morar comigo? Hein, minha preta? Vou cuidar de você. Tá? Você vem morar comigo... Você vai ter esse filho. Tá? Só tem uma coisa: você vai parar de cantar rap. Não quero mulher minha em cima de palco com bando de vagabundo crescendo os óio!

O marido de Lena, por ser homem e branco, sente-se superior e deseja ser o provedor da casa e estabelecedor das normas de conduta a serem seguidas. Essa caracterização do personagem pela diretora foi feita para questionar esses estereótipos presentes na cultura brasileira. Ciumento e controlador, esse homem teme a ascensão social, econômica e intelectual de sua mulher, pois ao adquirir prestígio junto ao público e apoio das amigas, Lena tende a subverter todas as regras estabelecidas, o que, com certeza, causará uma profunda reestruturação ou fim do seu casamento.

Ele, por saber da fragilidade e insegurança emocional de Lena, aproveita-se e após pressioná-la incessantemente e deixá-la ainda mais insegura, aparece como um

protetor interessado e acolhedor, que traz certa segurança emocional à moça, mas com o preço de fazê-la anular-se e desistir de seus sonhos. Essa situação caracteriza um cárcere privado que a transporta do arquétipo da guerreira que luta por seus direitos à dona de casa, que vive em função de corresponder às expectativas do seu homem.

A sequência continua com a voz de Preta em “off” dando seguimento à conversa com Lena e logo após há o retorno do “flash back”. As três estão enquadradas em plano de conjunto (figura 18).

Preta: Meu, você sempre falou isso pra mim, cara! Filho não é empecilho! Eu tô com uma menina aí de quatro anos e não desisto, cara. Entendeu?

Lena: É diferente agora!

Preta: Diferente o quê, meu?

No céu ao fundo da cena cai um raio. Esse elemento visual representa a dificuldade de se manter o sonho de formar um grupo feminino de rap. Essa situação “nebulosa”, turbulenta é, do ponto de vista imagético, colocada pelo raio, o que mostra que os problemas do grupo chegaram ao ápice. Essa descarga de energia representa o rompimento, a destruição, algo que foi separado de forma brusca. A discussão das integrantes de “Antônia” continua:

Lena: Pô, ele gosta de mim! Ele quer me assumir! É outra história!

Corte seco para close do rosto de Preta (figura 19). Sua gestualidade mostra a decepção com a posição assumida pela amiga. Preta, por ser experiente, já ter enfrentado problemas com o ex-marido e se colocar como a líder do grupo, sabe o preço que será pago pela insegurança de Lena e pela aceitação das imposições do marido.

Corte seco para close de Barbarah (figura 20). Ela, após refletir bastante, tenta aconselhar Lena de forma mais serena e carinhosa. Os cortes continuam em close com o intuito de enfatizar as emoções das personagens e as reações de Lena. (figura 21,22, 23 e 24).

Barbarah: Meu, você tem noção, cara, que agora que a gente ia começar a cantar legal, que o grupo tá fluindo, meu. Agora que começou a rolar uma grana pra gente!

Preta: Deixa ela, meu. Vai ficar sem cantar, vai desistir do sonho dela por ele, só porque tá grávida!

A sequência abordou os problemas vividos pela personagem Lena, que deixa sua carreira e independência de cantora para atender ao modelo social de que deve casar-se por estar grávida, para não ser mal vista na sociedade. A insegurança da mulher em

manter sua maternidade é enfatizada pela diretora bem como os ditames moralistas colocados pelo homem como condicional para que ele assuma suas responsabilidades de pai. O apoio à maternidade de Lena, que seria uma obrigação de seu marido, é negociado e trocado por sua liberdade profissional e pessoal.

O uso de câmera na mão e planos fechados, bem como os ângulos como o “plongée” utilizados pela diretora, exprimem a opressão sentida por Lena e a insegurança dessa personagem.

Sequência 9 - Duração: 04'25 ”.

Resumo da sequência:

Barbarah e Preta caminham pela rua, quando um rapaz começa a segui-las. Ele lança uma série de provocações sobre Duda, o irmão de Barbarah. O rapaz diz que ele e seu grupo de amigos teriam batido em Duda e matado seu namorado. Barbarah descontrola-se emocionalmente e agride o menino. Preta tenta pará-la, mas sua intervenção é tardia. Elas pedem socorro aos vizinhos, que o conduzem ao hospital, mas o jovem morre. Barbarah é levada para a prisão.



13-14



A sequência inicia-se com Preta e Barbarah enquadradas em plano de conjunto (figura 01). Elas conversam e discutem a popularidade do grupo “Antônia”. A câmera na mão, frontal, acompanha o caminhar das cantoras e reforça o realismo da ação. A pouca iluminação reproduz o cenário escuro das noites da favela paulistana. De repente, surge na cena um adolescente e começa a segui-las e a tecer comentários desagradáveis para as duas (figura 02). Ele dá uma rápida tragada em algo que está fumando. Pela forma com que aspira a fumaça e joga fora o cigarro, pode-se associar o conteúdo do que o menor fuma a algum tipo de droga como maconha, merla ou algo do gênero. Ele faz alguns sons provocativos do tipo “psiu” e começa a interpelá-las:

Menino: Ei, vocês não é as minas lá que cantam um rap e faz um rap?

Preta: Olha outro fã aí!

Barbarah sorri e elas continuam caminhando. A câmera enfatiza principalmente Barbarah e o rapaz atrás, o que anuncia a ligação entre os dois e o desfecho trágico da situação que ocorrerá em seguida.

Menino: Vocês não é aquelas meninas que faz um rap e pá e pum, manda um rap. Não é vocês as meninas?

A câmera volta a enquadrar os três.

Preta: Olha lá tua mãe chamando. Olha lá!

Menino: Não é vocês que manja no bagulho pra destruir?

Barbarah: Você já sabe. Por que você tá perguntando, menino?

O garoto gesticula imitando movimentos de break dance e continua:

Menino: Pô, vocês não dançam um break, um.. Nada direito? Não rola um som, nada direito?

Barbarah: Moleque, vai pra tua casa. Se liga! Tu é feio pra caramba, encontrar com você na madrugada. Assombração!

Menino: Vocês podiam dar uma reboladinha mesmo, viu meu. Tá bom pra dar uma rebolada. Não tá bom não pra vocês darem uma reboladinha?

Barbarah se irrita e responde:

Barbarah: Menino... Se liga! Dá licença, meu! Vai embora! Dá licença. Tô cansada. Vai embora!

Elas continuam caminhando e a câmera focaliza as provocações do rapaz em plano americano:

Menino: Ixe, o irmão já corta pro outro lado, a irmã já fala grosso, já!

Esse discurso do rapaz mostra o preconceito social em relação ao homossexual e à mulher forte, pois Barbarah é independente e sabe defender-se, tanto pelo viés psicológico quanto pela força física. Lutadora de “Kung Fu”, a personagem necessita da arte marcial para se sentir protegida em um ambiente tão perigoso como a favela, principalmente para as mulheres, que além de terem de suportar a criminalidade têm que se defender do machismo e da agressividade masculina.

Outro ponto trabalhado pela diretora é a questão do menor criminoso, que ameaça e agride as pessoas sem ser punido. A narrativa parece questionar a legislação brasileira que não pune a violência do menor e acaba deixando, tanto suas vítimas quanto eles desprotegidos e à mercê de leis próprias, de força e de sobrevivência dentro da favela.

Por não haver um planejamento efetivo que garanta direitos básicos de cidadania como educação a esses jovens excluídos, em sua maioria negros, eles acabam se envolvendo na criminalidade. Desde cedo, esses jovens aprendem as regras de violência estabelecidas nesses bairros, formando, na realidade, uma sociedade paralela que é reflexo da dívida histórica do Brasil com esses grupos subalternos. Entretanto, eles fazem parte não só de uma discussão de gênero, mas de um problema de discriminação e exclusão étnica e econômica.

A câmera aproxima-se do rapaz, ele continua a provocá-las e Barbarah vai em sua direção para discutir:

Barbarah: Se liga, meu. O que é que você tá falando do meu irmão? Você não conhece ele!

Menino: Não conheço seu irmão?

Barbarah: Não conhece! Não fala de quem você não conhece. Sai fora!

Barbarah e Preta continuam caminhando e o rapaz não para de provocá-las:

Menino: Você não tem nem noção!

Barbarah: Sai moleque!

Menino: Se eu te contar você não vai nem pum!

Em um “raccord” de movimento, a câmera faz um corte seco para o rapaz. (figura 03).

Menino: Sabe quem foi o cara que foi lá e chegou no seu irmão? Foi eu o cara que chegou lá. Foi eu!

A sequência da agressão de Duda, o irmão de Barbarah, e seu namorado é apresentada em “flash back” (figuras 04,05,06). O grupo de menores amigos do rapaz que perturba Barbarah, na realidade agrediu Duda e assassinou seu namorado por uma simples expulsão em um jogo de futebol. Como Duda era juiz e tomou essa decisão, eles decidiram se vingar e os cercaram na rua.

Duda, com medo e por saber que a polícia não iria tomar nenhuma providência em relação aos jovens, principalmente por terem cometido um crime motivado pela homofobia, optou por não denunciá-los. No Brasil, os homossexuais são tratados com preconceito e crimes contra eles raramente são julgados de forma adequada.

A culpa do ato vem à tona nesse “flash back”, no momento em que o rapaz revela-se como autor do crime. Após o “flash back”, o jovem, Preta e Barbarah estão enquadrados em plano de conjunto, ele do lado esquerdo do quadro, Preta ao centro e Barbarah do lado direito (figura 07). Essa escolha de enquadramento pela diretora se assemelha ao posicionamento em um ringue de luta e anuncia a agressão física que ocorrerá logo em seguida. O garoto é caracterizado como o provocador da briga, Barbarah como sua adversária e Preta, ao centro, é como uma juíza que medeia e tenta acalmar a situação.

Barbarah discute com ele e o empurra:

Barbarah: Que você, meu. Olha o seu tamanho! Até parece que você ia bater no meu irmão!

Preta puxa a amiga pelo braço e diz:

Preta: é, então. Vamo aí!

Barbarah: Vai apanhar de você? Desse tamanho? Ridículo! Palhaço! Idiota!

Barbarah se vira e continua caminhando, tentando se desvencilhar da discussão, mas o garoto não dá trégua:

Menino: Peguei ele e o namorado dele e se marcar eu te pego também!

Barbarah se descontrola e utiliza suas habilidades do “kung Fu” para bater no rapaz (figuras 08 a 12). Preta tenta impedir que Barbarah continue a agredir o rapaz, mas sua iniciativa é em vão. A sequência de cortes rápidos e a música frenética,

juntamente com os gritos de Preta, agregam maior tensão à ação e ao descontrole da situação.

Após conseguir parar Barbarah, Preta decide gritar aos vizinhos por socorro para o rapaz desacordado. Só então Barbarah percebe que se excedeu. A câmera na mão mostra Preta gritando os vizinhos por socorro até que consegue parar um carro (figura 13). Uma transição da fotografia que clareia até ficar toda branca dá efeito de passagem de tempo da ação (“fade out”) e, em seguida, se funde com o ambiente da sala de espera da delegacia.

Preta e Barbarah estão sentadas, enquadradas em plano de conjunto (figura 14). O delegado chega com o carcereiro e ordena que ele a prenda. A câmera na mão acompanha a angústia de Barbarah que se debate e diz que precisa cuidar do irmão doente. Após ser colocada no cárcere, Barbarah é enquadrada através das grades. O silêncio toma conta da ação e aumenta a atmosfera psicológica de angústia e abandono de uma pessoa vítima de sua própria situação social. Ela fica ali sem dinheiro para contratar um advogado e totalmente relegada ao poder de decisão de um estado paternalista e preconceituoso com mulheres, negros, homossexuais e com os desfavorecidos, do ponto de vista econômico.

A sequência apresentou três problemas sociais presentes na periferia das grandes cidades brasileiras: a criminalidade e o abandono dos adolescentes, que não fazem parte da maioria penal e são privados de uma boa educação. Essa situação os leva a se envolverem com o uso de drogas e o tráfico. Eles tornam-se pessoas agressivas e obedecem às leis do tráfico, geralmente machistas e preconceituosas.

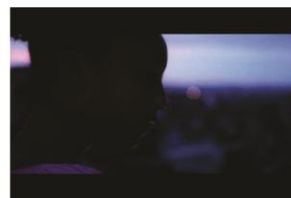
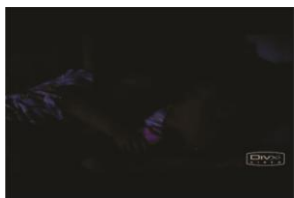
Os outros dois problemas abordados são a falta de justiça e de leis que punam os menores e a discriminação de gênero, tanto das mulheres como dos homossexuais. A dramaticidade das cenas e as consequências apresentadas na narrativa levam o espectador a questionar os estereótipos sociais de discriminação de mulheres e homossexuais e a refletir sobre o problema da violência urbana.

Sequência 10 - Duração: 01'58”.

Resumo da sequência: Preta está deitada com a sua filha. A menina pede à mãe para contar uma história antes que ela durma. Preta começa a criar uma narrativa e coloca seus desejos e sonhos em sua fala. Pergunta à filha quais as suas aspirações de

mudança do mundo e a menina responde de acordo com a dura realidade da favela que elas vivenciam. A percepção da menina deixa Preta reflexiva e faz com que ela continue a falar sobre os seus desejos que estão relacionados às expectativas junto ao grupo.

1-3



Preta e sua filha Emília estão enquadradas em plano de conjunto (figura 01). A subexposição da luz além de mostrar que está à noite aumenta a dramaticidade do assunto que será discutido entre a mãe e a filha.

Emília: Conta uma história pra mim?

Preta: Só se você dormir mesmo!

Emília: Tá bom!

Preta: Olha, era uma vez uma menina linda, linda andando pela rua. Com o nome de... Vamos ver. Que nome que eu daria?

Emília: Deixa que eu falo!

Preta: Qual?

Emília: “Antônia”!

Preta: Certo. “Antônia”. “Antônia” gostava muito de cantar, né?

Corte seco para plano sequência de Preta (figura 02). Ela caminha em direção à área de sua, dirige-se ao tanque e lava o rosto cheio de lágrimas enquanto sua própria voz continua em “off”. Esse tipo de representação a coloca como personagem de sua própria história e mostra sua dura realidade. O fato de Preta ser colocada como narradora em “off” dá um aspecto documental à cena e amplia a sensação de realidade de sua história.

Voz de Preta em “off”: O canto dela transformava as coisas. Ela cantava e tudo mudava. O que era ruim ficava bom. Você queria mudar alguma coisa?

Emília: Queria!

Preta: O que, por exemplo?

Emília: Que chuva não derrubasse casa, que o papai não brigasse com a mamãe, que a mamãe não brigasse com amiga e que tivesse bolo de chocolate todo dia!

Preta: Nossa, que delícia! Sabe o que eu queria?

Emília: O quê?

Preta: Eu ia querer que todo mundo fosse bem bonzinho que nem você!

O discurso de Emília mostra os principais dramas vividos pelos moradores da favela e por Preta. A escolha da diretora de colocar Emília para proferir esse discurso faz com que a situação seja analisada pelo aspecto emotivo, com os olhos de uma criança sonhadora, que sofre com a realidade da favela e dos problemas vividos pela mãe, mas os encara de forma otimista e idealiza uma mudança positiva. Os pontos relatados no diálogo apontam para o problema do machismo, da situação econômica e das precárias condições de habitação e para a dificuldade de Preta transpor os obstáculos que a impedem de chegar aos seus objetivos principais.

Preta caminha e senta pensativa, enquanto o diálogo continua em “off”:

Emília: Continua contando a história!

Preta: Tá, a “Antônia”... Ela queria ser uma estrela. Por quê?

Corte seco para plano de costas de Preta. A câmera na mão mostra seu ponto de vista olhando para a imensidão da cidade e do céu (figura 03).

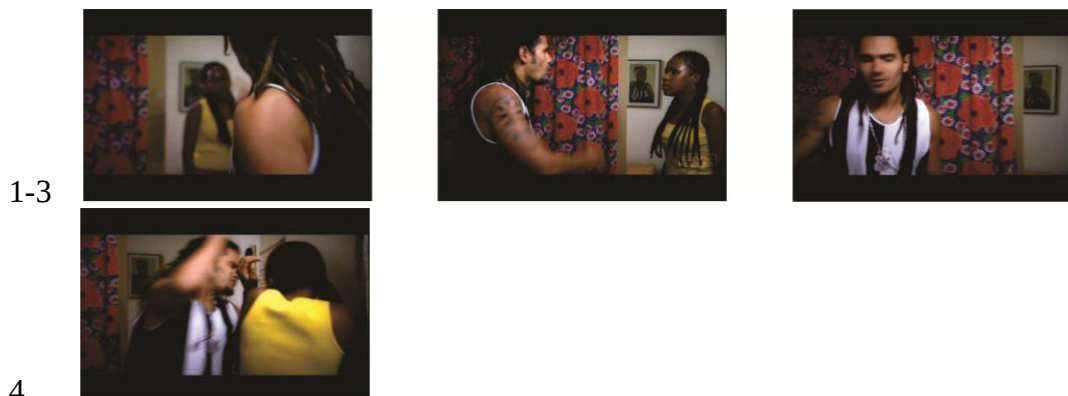
Preta: Porque as estrelas elas brilham lá no alto, todo mundo vê. E o que ela mais quer, é que todo mundo ouça o que ela quer dizer!

A câmera mostra a imensidão da favela em panorâmica. Essa referência, esse fato de olhar o mundo e sonhar em crescer, ser ouvida, respeitada em seus direitos de mulher e a vontade de brilhar como uma estrela é mostrada também pela protagonista do primeiro filme, Dalva, quando ela observa o relógio parado em um quadro que contém uma paisagem de um céu estrelado. Essas duas cenas apontam para a indiferença da sociedade em relação aos problemas e desejos das pessoas, especialmente as mulheres.

A imensidão do local amplia essa sensação de abandono e sonhos de triunfo diante de uma sociedade competitiva e excludente. O amanhecer da cena metaforicamente quer dizer que Preta não dormiu e marca o ponto de virada do roteiro, onde a situação começa a mudar, clarear.

Sequência 11 - Duração: 0’54”.

Resumo da sequência: Lena começa a discutir com seu marido e levantar os pontos de opressão da relação afetiva deles que a estão deixando angustiada. Ele retruca e diz que nunca faltou nada a ela. Lena insiste que vai voltar a cantar e desperta a fúria de seu marido. Após a explosão emocional, ele acaba vendo que Lena tinha razão.



Na figura 01 a câmera enquadra Lena e seu marido em plano de conjunto. Seu marido foi posicionado de costas para o espectador, como uma barreira em frente a Lena. O foco é nela, pois é seu momento de derrubar os obstáculos colocados por ele e impor seus direitos de mulher. A cena possui profundidade de campo e há uma moldura feita pela cortina de desenho de flores do lado esquerdo do quadro e ao centro um quadro com uma mulher negra pintada.

Todos esses símbolos trabalhados pela diretora na composição do cenário representam o arquétipo das guerreiras e amazonas, que têm como principais características a força e resistência da mulher contra a opressão masculina, pois nesse momento Lena vai encarar seu marido e questionar suas imposições machistas. A câmera na mão acompanha a ação e traz veracidade a representação de um problema comum nas famílias patriarcais brasileiras, que é a dificuldade da mulher para ter seus direitos garantidos.

Há uma música instrumental ao fundo que faz referência às batidas do rap, que é o principal motivo de discussão do casal, pois Lena deseja dar apoio às amigas e voltar a cantar. Ao mesmo tempo, a trilha sonora suaviza o conflito vivido e subverte o estereótipo sensacionalista abordado geralmente nas produções audiovisuais. Os dois discutem (figura 02):

Marido de Lena: Mano, você não vai! Tô falando, hein? Você não vai!

Lena: É importante!

Marido de Lena: O que é importante? O que? Você tá quebrando o nosso trato, hein meu. Você não vai, hein!

Lena: Eu não tô quebrando trato nenhum!

Marido de Lena: Tá quebrando sim!

Lena: Não tô. Não tô quebrando trato nenhum!

Marido de Lena: Tá quebrando sim, meu. Porra!

Lena: Não tô quebrando trato nenhum! Até agora eu fiz tudo que você quis que eu fizesse!

Marido de Lena: Hã... O quê?

Lena: Eu parei de cantar, eu mal vejo a minha família, eu não saio dessa casa! Eu pareço uma Amélia aqui!

Marido de Lena: Amélia?

Lena: É!

Marido de Lena: Tá te faltando alguma coisa aqui dentro? Você não queria uma casa, eu não te dei uma casa? Você não quer esse filho eu não vou te dar esse filho? Tá te faltando o que?

Lena: Tá me faltando o mais importante de tudo, nessa história toda!

Marido de Lena: O quê, meu?

Lena: Respeito! É isso que tá faltando! Você não tem um pinga de respeito por mim!

O discurso do marido de Lena reitera o estereótipo machista de que o homem deve ser o provedor do lar e a mulher deve ser servil, obediente e agradecida a esse homem. Ao mostrar a subversão de Lena aos ditames do marido e mantê-la em destaque nos enquadramentos, a diretora atribui poder a essa mulher e denota que a força e controle da situação são agora dessa mulher, pois essa é a tomada de consciência e ponto de virada de seus problemas. A mulher é o centro da ação como protagonista e busca um olhar feminino com o objetivo de fazer força contra-hegemônica e mostrar a personagem não só pelo discurso verbal, mas também visual, vencendo a privação cultural masculina.

A batida da mão de Lena na perna, ao falar, marca o próximo corte seco. Seu marido está enquadrado em close (figura 03). A câmera na mão mostra sua reação e se vira em direção a Lena que questiona a posição do marido:

Marido de Lena: Mano, não interessa. Você não vai e pronto!

Lena: Eu vou sim!

Marido de Lena: Não, não vai!

Lena: Você quer colocar coleira em mim? Eu queria ir por bem, mas já que você não quer então eu vou por mal. Eu vou!

A câmera acompanha a movimentação de Lena. Quando ela está próxima à porta seu marido a puxa e tenta agredi-la fisicamente (figura 04):

Marido de Lena: Você não vai, caralho!

Ele bate na parede, respira fundo e cede. Esse tipo de padrão de comportamento masculino, de agressão física, faz parte do arquétipo masculino em que a força impera. Esse homem não respeita a capacidade de diálogo e pensamento próprio de sua mulher e quando se sente desafiado e sem argumentos tenta controlá-la pela força física.

Esse homem representado tem atitudes explosivas, mas acaba se arrependendo e cedendo. Após ensaiar a agressão, ele caminha em direção à imagem de São Jorge, coloca a mão na cabeça e tenta se acalmar. Essa simbologia interliga o santo aos sentimentos masculinos de forma metafórica, pois na umbanda São Jorge, que é sincretizado com Ogum, representa a força física do homem, as atitudes impensadas e intempestivas, a guerra e a agressividade.

e) Considerações:

Ao contrário de outros filmes brasileiros, que são pautados pela estética da violência da favela e da pobreza, “Antônia” traz uma perspectiva otimista e ressalta a riqueza da diversidade cultural existente nesse local, que no caso é a Brasilândia, um bairro pobre paulistano. Diferentemente dos dois primeiros longas que compõem essa trilogia, (Um céu de estrelas e Através da Janela), “Antônia” aborda o outro lado da questão, que é a musicalidade, a religiosidade, o hibridismo cultural e outras questões que compõem uma riqueza cultural pouco explorada.

A poética do filme é suave. Os conflitos são apresentados, mas a estética prende a atenção do espectador e os suaviza. A narrativa é leve, não perde o tom de otimismo. A abordagem fatalista da mulher e a dependência em relação ao homem, apresentada nos outros dois filmes da trilogia, dá lugar à força e à feminilidade das integrantes do grupo “Antônia”.

Essas cantoras têm consciência e ousadia de ir contra todas as injustiças e dificuldades impostas pela hegemonia masculina, entretanto sabem que só conseguem

superar a violência física e psicológica dessa cultura, se estiverem juntas e identificadas como movimento social. As falas são coloquiais e utilizam diversas gírias da favela.

A diretora fez algumas referências ao seu primeiro longa-metragem “Um Céu de Estrelas”, quando colocou Preta, a protagonista, divagando sobre seu desejo ser uma estrela e se voltando para o céu durante sua reflexão. Dalva, atriz principal do primeiro filme, tinha os mesmos sonhos e desejos de libertação. Por estar enclausurada dentro de sua casa, ela contemplava um quadro com a figura de um céu estrelado, ou uma janela. Preta, diferentemente de Dalva não está encarcerada no sentido literal da expressão, mas do ponto de vista cultural e psicológico existem várias prisões e ameaças à protagonista.

A diferença de abordagem desse terceiro e principal filme é que a força da juventude e a união dessas mulheres dá novo ânimo a elas e aumenta a vontade de se organizar não só como um grupo musical, mas como pessoas que conseguem romper os estereótipos culturais que as impediam de modificar sua situação social.

Os sonhos existem nas personagens dos três filmes, mas Dalva de “Um Céu de Estrelas” e Selma de “Através da Janela” são apenas espectadoras servis e cansadas, apaixonadas pelo homem que representa a energia masculina em torno da qual elas vivem.

Dalva ainda pensa em se libertar devido à violência do marido, mas não é suficientemente forte e politizada para se impor. Selma é a mãe permissiva e apaixonada no filho único que substitui a figura de seu marido. Ao contrário das outras personagens, ela não deseja livrar-se desse filho, pois seu papel maternal compreende e supera até os mais graves delitos de sua cria. No terceiro longa-metragem, Preta e as mulheres de “Antônia” têm a ousadia de fazer com que seus sonhos sejam realizados, independente do tempo que isso leve e dos obstáculos encontrados.

Conclusão

Nesta pesquisa foram analisados os arquétipos femininos presentes nos filmes “Um Céu de Estrelas”, “Através da Janela” e “Antônia”. A utilização de diferentes representações pela cineasta Tata Amaral aponta para uma diversidade do conceito de mulher e das relações estabelecidas com cada ambiente social apresentado.

Os arquétipos de mulher construídos nas narrativas fílmicas, inter-relacionados às diferenças de idade, de classe social, de raça, de religiosidade e vários parâmetros

culturais fazem dessas mulheres protagonistas de um universo heterogêneo, onde cada uma enfrenta diversas situações e interage de maneira própria, de acordo com a história de vida e os ambientes apresentados nos filmes.

Ao longo desta pesquisa, foi surpreendente concluir que a característica principal dessas personagens é que elas não possuem uma estrutura fixa de personalidade, apresentando-se como mulheres multifacetadas, que transitam entre vários arquétipos e padrões de percepção de suas realidades. Essa forma de construção denota a complexidade do ser humano e subverte as narrativas tradicionais do cinema comercial, que ligam geralmente os personagens a padrões dicotômicos e fixos como a relação com o bem e o mal absolutos.

Além disso, pode-se afirmar que a idiossincrasia do ser humano é explorada pela cineasta ao mostrar que se não há um padrão fixo na personalidade das protagonistas, não existe também uma definição única de mulher e tampouco de “mulher brasileira”. Os estereótipos hegemônicos que fazem classificações generalistas e simplistas foram questionados e houve um cuidado em mostrar que mesmo sendo mulher, a diretora construiu universos distintos do dela, pois em todas essas produções audiovisuais a alteridade de personagens e ambiente social é revelada.

As tramas intimistas manifestam o lado psicológico e íntimo das protagonistas que atuam de maneira única em cada situação de suas vidas cotidianas. A discussão de problemas sociais, econômicos e culturais é colocada na vida de cada personagem, mas estas agem de forma a apontar para a reflexão acerca de questões de interesse público e principalmente para as relações de gênero.

A averiguação dos discursos visuais advinda da metodologia de análise fílmica me permitiu compreender os elementos simbólicos presentes na diegese das narrativas e identificar os arquétipos e estereótipos que simbolizam o feminino e sua interação junto ao masculino.

A escolha desse tipo de análise foi de grande importância e permitiu tratar de construções impregnadas de símbolos visuais que trazem na diegese inúmeros elementos da linguagem cinematográfica que dificilmente seriam bem compreendidos se avaliados a partir de outro método.

O diretor de um filme é quem representa visualmente um roteiro e narra as histórias com o encadeamento de planos e movimentos de câmera estudados previamente na intenção de transmitir ao espectador a sensação psicológica desejada.

Outros elementos como os figurinos, iluminação e a narrativa sonora são minuciosamente trabalhados na adaptação do texto escrito para o texto visual.

O produto final, que é o filme, deixa implícitos os posicionamentos políticos e ideológicos do diretor, tanto pelo discurso verbal quanto pelos recursos imagéticos e sonoros escolhidos para representar cada personagem e o universo cultural ao qual ele está relacionado.

Por esse motivo, a análise fílmica foi de fundamental importância no cumprimento dos objetivos propostos nesta dissertação. Os resultados das análises fílmicas, juntamente com a interpretação da psicologia junguiana, serão relatados nos parágrafos subsequentes.

A representação trágica da mulher em “Um Céu de Estrelas” denuncia uma relação sadomasoquista que transita entre os padrões de servidão, humilhação e perdão. O sexo é utilizado como instrumento de reconciliação e a opressão masculina é o principal ponto de conflito do roteiro.

As mulheres do filme são silenciadas e impotentes diante da agressividade de Victor, o protagonista, que, por ter consciência da inexistência de uma figura masculina na casa de Dalva, faz uso da violência física e psicológica como forma de dominação e ocupação de território. Embora esse seja o ponto central do filme, não é apenas a prisão imposta por Victor a Dalva e sua mãe que deixa todos sem possibilidade de conseguir escapar. Cada personagem da narrativa encontra-se fechado em si mesmo e em suas neuroses.

Dalva ora vivencia o arquétipo de Lilith, quando idealiza viajar para o exterior e libertar-se da situação de opressão imposta pelo marido violento e pela mãe dominadora e ora vivencia o arquétipo das mulheres cristãs que perdoam o homem e se resignam. Seu lado de mulher independente não é suficientemente forte para fazer com que ela adote soluções que irão mudar a sua realidade. Isso faz com que ela fique presa ao amor que sente pelo ex-noivo, que é a sua principal fraqueza.

Dona Lourdes, sua mãe, é uma viúva frustrada que vive imersa na busca obsessiva pelo sagrado como forma de alívio de seus conflitos. É apresentada como outro ponto de angústia da vida de Dalva, pois a sufoca com seu moralismo e autoritarismo.

A personagem Dalva é caracterizada na narrativa como um reflexo do descaso da sociedade em relação aos seus problemas. A impotência e sentimento de abandono

fazem com que a protagonista seja uma pessoa despolitizada e não busque ideais feministas e de direitos das mulheres. Dalva só é percebida a partir do momento em que vira objeto de ganho de audiência de um jornal sensacionalista que, após a denúncia feita pela vizinha fofoqueira das agressões de Victor a ela e sua mãe, decide noticiar o ocorrido em sua casa.

Do ponto de vista da construção da imagem, a utilização da simbologia das cores materializa os padrões de violência e desejo existentes no filme. Os figurinos em cor vermelha dão destaque à relação sadomasoquista de Dalva e Victor. Os enquadramentos fechados escolhidos pela diretora reforçam o tom de enclausuramento da situação. Várias cenas são filmadas com câmera na mão, o que reforça a sensação de realidade do espectador.

Outro aspecto apresentado pelos planos e movimentos de câmera é que há um privilégio das emoções dos personagens, proporcionado pelo uso da câmera fixa, principalmente nas reações de Dalva diante das provocações de Victor.

A subexposição da luz na maioria das cenas traz dramaticidade ao filme e, do ponto de vista psicológico, aumenta o medo e a agonia vivenciados por Dalva. Esse dia interminável onde o amanhecer parece não vir é uma metáfora que mostra a insolubilidade dos problemas dessa mulher.

A narrativa sonora possui poucos diálogos e quase nenhuma trilha. O ambiente predominantemente silencioso reforça a sensação de tristeza, apatia e abandono das personagens. Tata Amaral, embora coloque em pauta a violência doméstica e o descaso da sociedade com os interesses femininos, não abre espaço para a busca de soluções dos problemas levantados. Isso se deve ao fato dela ter escolhido uma estrutura trágica de roteiro.

Mesmo que possua alguns apelos sexuais, como nudez excessiva, esse filme é de grande importância dentro do contexto em que foi produzido, por abordar questões femininas que antes eram silenciadas. Isso marca uma mudança de olhar por parte da direção de filmes no Brasil.

No filme “Através da Janela”, realizado em 2000, Tata Amaral optou por continuar com a mesma estrutura trágica de roteiro preconizada em “Um Céu de Estrelas”. A relação entre masculino e feminino é fruto de um desequilíbrio de ambas as partes, assim como no primeiro filme. A diferença é que no segundo longa metragem, a cineasta aborda a relação edipiana de Selma e seu filho Raimundo.

A estrutura do filme é dividida em cinco dias, como se fossem curtas-metragens que se complementam na medida em que o problema evolui. A obra transmite a ideia de fatalidade e abandono, assim como em “Um Céu de Estrelas”.

A narrativa visual estruturada em planos cada vez mais fechados e sem profundidade de campo explicita a perda de contato com o mundo externo vivenciada por Selma, que se fixa na função de garantir os cuidados com o filho e servi-lo incessantemente.

A narrativa sonora é silenciosa, pois Selma vai parando gradativamente de perceber o que acontece fora do universo criado por ela. As trilhas escolhidas possuem tons frenéticos e marcam o distanciamento de Selma com o mundo externo e o crescimento de seus conflitos interiores, pois começam e terminam de maneira brusca, da mesma maneira que sua postura oscila entre os sentimentos de agressividade e acolhimento, desejo e culpa.

Selma vivencia o arquétipo da Grande mãe que tem como único objetivo de vida o cuidado de seu filho. A relação mãe e filho é repleta de desejo e seu papel em relação ao filho é ora de mãe, ora de esposa. Esse conflito faz de Selma uma mulher multifacetada, que transita entre arquétipos de proteção, disputa e cumplicidade. A diversidade de símbolos e padrões de comportamento que compõem a personalidade de Selma a constrói como uma mulher que transita entre vários sentimentos e desejos conflitantes, assim como Dalva, a protagonista de “Um Céu de Estrelas”.

Raimundo, filho de Selma, está ligado ao arquétipo de Édipo e possui essa fixação e desejo pela mãe devido à dificuldade de passar para a fase adulta e ter que trabalhar, manter-se e enfrentar os problemas de uma vida amadurecida. O desejo do filho, de acordo com a teoria de Jung, tem a função de mantê-lo ligado ao “paraíso da infância” e o desejo de Selma visa mantê-la ligada ao filho e sentir-se útil ao ter uma rotina de cuidados com seu ente querido.

Tomazina, a vizinha de Selma, representa um dos únicos contatos dela com o mundo externo e, dentro do arquétipo da mensageira, a vizinha tem o hábito da vigilância e alerta em relação aos exageros cometidos por essa mãe que, aos poucos, distancia-se de si mesma para viver a fantasia idealizada por ela.

A namorada de Raimundo atua como antagonista da história e, em tom provocativo, vive o arquétipo de Lilith e disputa o amor de Raimundo com Selma.

Participa do sequestro de um rapaz juntamente com o namorado e o leva a praticar verdadeiras sessões de tortura com a vítima.

O filme “Antônia” conta a história de um grupo de cantoras de rap moradoras do bairro da Brasilândia, na periferia de São Paulo. A luta das cantoras contra o machismo e a opressão exercida por seus maridos leva essas mulheres a se unirem e se fortalecerem para vencer uma realidade impregnada de preconceitos e de exclusão econômica e social.

O que o difere dos outros dois longas da cineasta é a estrutura do roteiro, que foge da tragédia apresentada em “Um Céu de Estrelas” e “Através da Janela”. Há a discussão de uma multiplicidade de assuntos oriundos de um cotidiano que, embora esteja cheio de problemas como a violência e a exclusão, é retratado de forma suave e otimista.

O hibridismo dos elementos da cultura afro-brasileira com os da cultura hip hop existentes na Brasilândia são valorizados e exaltados como instrumento de luta das personagens. A estética da pobreza e da violência da favela, que faz parte de um discurso hegemônico, reiterado em outros filmes que abordam temáticas semelhantes às de “Antônia”, foi substituída, na narrativa audiovisual, pela busca de símbolos constitutivos da beleza e da diversidade de um universo pouco explorado. Essa escolha da cineasta subverte os estereótipos difundidos pelo cinema brasileiro sem fugir das discussões acerca das dificuldades das mulheres que a diretora se propôs a mostrar.

As cantoras Preta, Barbarah, Maiah e Lena, ao contrário das protagonistas dos dois primeiros longas de Tata Amaral, possuem as características de força e determinação. A energia da juventude liga as personagens aos arquétipos de luta feminina, como o das guerreiras e amazonas.

A ligação das jovens do rap com as deusas da umbanda e candomblé as classifica como pessoas livres, ousadas e donas do seu próprio corpo. A exaltação da religiosidade por essas mulheres negras faz com que elas tenham orgulho de suas identidades culturais e étnicas.

Os símbolos de Orixás como Iansã e Iemanjá foram escolhidos pela diretora para compor a narrativa e relacionar cada deusa a uma personagem do filme. As roupas de cores fortes da cultura hip hop se misturam a indumentárias oriundas da cultura afro-brasileira, como brincos feitos a partir de plantas regionais.

A proximidade com as divindades é reforçada nas letras das músicas de apresentação de cada uma das integrantes do grupo. Preta, a líder do grupo, está relacionada ao arquétipo da grande mãe por acolher e auxiliar as demais integrantes a não desistirem dos seus objetivos de alcançar ascensão social com a música. A cantora pode ser relacionada também ao arquétipo de guerreira por sua perseverança e resistência aos problemas vivenciados.

Barbarah, mulher forte que luta “Kung Fu”, exibe energia tanto pelo aspecto emocional e pela consciência de seus direitos de mulher, quanto pelo lado físico. Está relacionada a Iansã, deusa da cultura afro-brasileira, controladora dos ventos e tempestades.

Mayah está ligada ao arquétipo de Lilith e das pomba-giras por possuir características como o poder de sedução e a liberdade sexual. A identificação com as entidades afro dão força para que ela lute pela liberdade de seu próprio corpo e utilize sua força libidinosa da forma que achar conveniente.

Lena incorpora o arquétipo da grande mãe ao defender o ideal de ter o seu filho e ao mesmo tempo o arquétipo da guerreira que luta contra as imposições do marido. Na cultura afro-brasileira, a personalidade de Lena faz alusão a Iemanjá, mãe grandiosa, rainha do mar que luta pelos seus filhos.

A representação da narrativa sonora explícita, por meio da musicalidade, o papel do rap na sociedade e seu poder na conquista de respeito e cidadania. O uso da voz “off” em alguns trechos do filme aumenta o realismo da ação e, apesar de se tratar de uma ficção, dá um caráter documental e biográfico à história.

A utilização de recursos visuais, como a câmera na mão, amplia essa relação com a linguagem documental e, conseqüentemente, com a identificação entre o espectador e as situações relatadas. O uso de lentes grande angular dão profundidade de campo ao representar as mulheres do grupo e, além de ligá-las à espacialidade em que vivem, as engrandece, caracterizando-as como pessoas que conseguiram ocupar seu espaço e vencer as dificuldades impostas pelo ambiente. O fato de elas ocuparem, em várias cenas, uma grande parte do enquadramento é outro ponto que as posiciona como mulheres fortes e vencedoras.

As mulheres dos três filmes alimentam sonhos, contudo a postura adotada para enfrentar suas dificuldades é o que as difere. Dalva, assim como as cantoras do filme “Antônia”, possui um grande desejo de romper com o machismo e a opressão que a

impedem de realizar seus sonhos e a mantém ligada a violências físicas e psicológicas. O que a distingue é que ela é sozinha e alheia aos seus direitos de mulher.

Selma, a protagonista de “Através da Janela” é uma mãe permissiva que não deseja libertar-se de sua relação simbiótica com o filho. Ao contrário de Dalva e das cantoras do grupo “Antônia”, que querem modificar suas realidades, Selma cultiva um enorme medo da independência do filho e de mudanças no seu comportamento.

Dado o percurso da análise, não é difícil sustentar o ponto de vista de que “Antônia” é a obra que retrata o universo feminino de modo a contribuir para a formação de uma consciência crítica do espectador e incentivá-lo à reflexão acerca das relações de gênero e da importância da valorização da identidade de grupos étnicos.

Nas outras narrativas fílicas, a diretora mostrou alguns padrões de comportamento que devem ser repensados, porém não propôs soluções e nem destacou a importância da mobilização social da mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIA O FILME. Disponível em: <www.antoniaofilme.globo.com>. Acesso em: 13 nov. 2011.

AUMONT, J. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

ALLEN, R.; SMITH, M. Teoria do Cinema e Filosofia. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa: Contexto, Imagem e Som**. Petrópolis: Vozes, 2003.

CALDAS, R. W.; MONTORO, T. (Orgs.). **A Evolução do Cinema Brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CANEVACCI, M. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CEO. **Mitos sobre as aves**. Disponível em: <<http://www.ceo.org.br/mitos/espos.htm>> Acesso em: 18 jan. 2012.

CONTRACAMPO. **Entrevista com Tata Amaral**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/18/tataamaralentrevista.htm>> Acesso em: 07 set. 2011.

CHAUI, M. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fourth Edition. Washington, D C: American Psychiatric Association, 1994. [Ed. Brasileira: JORGE, Miguel R. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais**. 4ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. Tradução de Dayse Batista.

FILMEB. **Quem é quem no cinema.** Biografias dos principais profissionais do mercado de cinema no Brasil. Disponível em: www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE107. Acesso em: 05 mar. 2012.

LENI RIEFENSTAHL. **Biografia e filmografia.** <http://www.leni-riefenstahl.de/> Acessado em 10/08/2011.

NANCY, F. **Maapeando a imaginação feminista:** da redistribuição ao reconhecimento e à representação. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 2007.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Unb, 2010.

HALL, S. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Ed. UFMG/Representação da Unesco, 2003.

_____. **Identidade cultural na pós modernidade.** 8. ed. São Paulo: DP&A, 1992.

HILL, G. S. **Masculine and Feminine.** Boston e Londres: Shambhala Publications, 1992.

HOOKS, B. **Feminist Theory:** From margin to center. 2. ed. New York: South and Press, 2000.

HUSAIN, S. **La Grande Déesse-Mère.** Tradução de M. GiMbutas. London: Duncan Baird Publishers Ltd, 2001.

JOLY, M. **A imagem e a sua interpretação.** Tradução de José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. **Introdução à Análise da Imagem.** Tradução de Marina Appenzeller. 7ª Ed. São Paulo: Papirus, 2004

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as Imagens do Cinema.** São Paulo: Senac, 2009.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 18ª Ed. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

KAPLAN, E. A. **A Mulher e o Cinema: Os dois lados da Câmera**. Tradução de Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2002.

LIPPMANN, Walter. **Public Opinion**. New York: Free Press, Reissue Edition, 1997.

MACHADO, A. **O Sujeito na Tela: Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

COSTA, F. C. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MENDONÇA, M. L. M. de (Org.). **Mídia e Diversidade Cultural**. Brasília: Casa das Musas, 2010.

MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO. **Tata Amaral**. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/tataamaral.htm>. Acesso em: 12 out 2011.

MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO. **Eliane Caffé**. <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/elianacaffe.htm>. Acessado em 03 mar 2012.

JASÃO E MEDEIA. **Mundo dos filósofos**. Disponível em: <http://www.mundodosfilosofos.com.br/jasao.htm>> Acesso em 17 mai 2012.

MULVEY, L. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema** (org.). 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAGIB, L. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins São Paulo: Papirus, 2005.

O Candomblé. **Iansã**. Disponível em: < <http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/iansa/>>. Acesso em: 16 mar 2012.

FRANCHINI, A.S. / SEGANFREDO, Carmen. **As 100 Melhores Histórias da Mitologia**. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/literatura/Artigos/100_melhores_mitologia.pdf>. Acesso em: 17 fev 2012.

RANDAZZO, Sal. **A CRIAÇÃO DE MITOS NA PUBLICIDADE**: Como Publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso. Tradução de Mauro Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

REVISTA DO BRASIL. **Luzes no Passado**. Disponível em: < <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/65/luzes-no-passado> >. Acesso em: 29 ABR, 2012.

ROBERTO LAZARO SILVEIRA. **Significados**. Disponível em: < www.robertolazarosilveira.com.br/categoria/significados >. Acesso em: 10 mai 2011.

SAMUELS, A. **Jung and the Post-Jungians**. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.

STAM, R. **Introdução às Teorias do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEIN, M. JUNG. **O Mapa da Alma**: Uma Introdução. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.

VANOYÉ, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WELZER-LANG, D. **Os homens e o masculino numa perspectiva das relações sociais de sexo**. In: SCHPUN, M. R. (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

FILMES

A CASA DE ALICE. Produção de Chico Teixeira, 2007.

AMORES POSSÍVEIS. Produção de Sandra Werneck, 2001.

ANTÔNIA. Direção de Tata Amaral. São Paulo: Globo Filme, 2006, Filme Colorido, 90 min.

ATRAVÉS DA JANELA. Direção de Tata Amaral. São Paulo: Van Fresnot, 2000. Filme colorido, 82 min.

BICHO DE SETE CABEÇAS. Produção de Laís Bodanzky, 2000.

BRAVA GENTE BRASILEIRA. Produção de Lúcia Murat, 2000.

CARANDIRU. Produção de Hector Babenco, 2003.

CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRASIL. Produção Carla Camurati, 1995.

CAZUZA: O TEMPO NÃO PÁRA. Produção de Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004.

CENTRAL DO BRASIL. Produção de Walter Salles, 1998.

CIDADE DE DEUS. Produção de Fernanda Meirelles e Kátia Lund, 2002.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Produção de Marcelo Gomes, 2005.

COMO FAZER UM FILME DE AMOR. Produção de José Roberto Torero, 2004.

COPACABANA. Produção de Camurati, 2001.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Produção de Bruno Barreto, 1976.

DURVAL DISCOS. Produção de Anna Muylaert, 2002.

EU TU ELES. Produção de Andrucha Waddington, 2000.

GUERRA DE CANUDOS. Produção de Sérgio Rezende, 1997.

HOJE. Direção de Tata Amaral, 2011.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Produção de Guel Arrais, 2003.

LAVOURA ARCAICA. Produção de Luiz Fernando Carvalho, 2001.

MEU TIO MATOU UM CARA. Produção de Jorge Furtado, 2004.

O CÉU DE SUELY. Produção de Karim Aïnouz, 2006.

O HOMEM QUE COPIAVA. Produção de Jorge Furtado. 2003.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Produção de D. W. Griffith, 1915.

Ó PAÍ Ó. Produção de Monique Gardenberg, 2007.

PEQUENO DICIONÁRIO AMAROSO. Produção de Sandra Werneck, 1997.

SEXO, AMOR E TRAIÇÃO. Produção de Jorge Fernando, 2004.

SE EU FOSSE VOCÊ. Produção de Daniel Filho, 2006.

SE EU FOSSE VOCÊ 2. Produção de Daniel Filho, 2009.

TERRA ESTRANGEIRA. Produção de Walter Salles, 1995.

TROPA DE ELITE. Produção de José Padilha, 2007.

TROPA DE ELITE 2. Produção de José Padilha, 2010.

UM CÉU DE ESTRELAS. Direção de Tata Amaral. São Paulo: Casa de Produção, 1997. Filme colorido, 78 min.

UMA VIDA EM SEGREDO. Produção de Suzana Amaral, 2002.

VEJA ESTA CANÇÃO. Produção de Cacá Diegues, 2004.

VIDAS SECAS. Produção de Nelson Pereira dos Santos, 1963.

ANEXOS

Entrevista realizada com a cineasta Tata Amaral no dia 28/04/11.

Você pode começar falando seu nome e o que você pensa a respeito da situação das mulheres na sociedade brasileira. Quais as conquistas e desafios desse grupo social?

_ “Bom... Meu nome é Tata Amaral e eu acho até que as mulheres têm uma condição interessante na sociedade brasileira. Acho que a sociedade brasileira, é difícil falar, né? Sociedade brasileira no geral assim. Eu posso falar, enfim, do ambiente que eu conheço, que é entre as cineastas. Acho que entre as cineastas da minha geração, estamos ali, nós somos metade, né, dos cineastas. Somos algumas, mas desfrutamos de algum respeito”.

Eu gostaria que você explicasse de que forma você abordou a questão social da mulher nos três filmes: “Um Céu de Estrelas”, “Antônia” e “Através da janela”.

_ “Então... É, quando eu fiz “Um Céu de Estrelas” eu me dei conta de que eu gostaria de trabalhar sobre os arquétipos do feminino. É, e eu parti de algum, enfim, parti da ideia das três fases da mulher representadas pelas fases da lua e enfim, um arquétipo mesmo, né? Nascimento, amadurecimento e morte. E aí eu defini que a Dalva de Um Céu de Estrelas seria a mulher madura, A Selma do Através da Janela a mulher velha, né, já no seu declínio, e “Antônia” a mulher jovem. As “Antônia”s representam o nascimento, né, o nascimento entendendo como o florescer pra sociedade. Isso acontece na juventude”.

E no caso do “Antônia” essas mulheres venceram o lado social, mas tiveram que enfrentar o machismo. Você poderia falar um pouco sobre isso?

_ “Claro. Pois é. E no caso da “Antônia”, né, esse nascimento pra sociedade passa por um enfrentamento de diversas questões, né? Desde o machismo realmente do marido que não quer que a mulher cante rap, que ela suba no palco etc, até questões da Preta que o marido não assume muito bem a criança e então ela tem que cuidar da criança sozinha e pra isso ela faz trabalhos diversos, etc... como essa questão de sobreviver do

trabalho artístico, né, musical, que isso está sempre pendente ali permeando as questões das meninas do “Antônia””.

No caso da Dalva de Um Céu de Estrelas, simbolicamente, como que você vê aquela cena final da mulher assassinar o marido?

— “É, ele dá a arma pra ela, né? Ele quase que comete um suicídio através dela, né? E ela percebe, né? Eu vejo que ela percebe que ele não ia conseguir sair e ficar preso. E ela se permite, ela assume matá-lo. E eu acho que por amor a ele, porque ela percebe que ele não iria conseguir ir adiante, que ele não teria escapatória, que ele necessariamente seria preso e ela mata ele pra ele não ser preso, pra que ele não seja morto pela polícia. Ela assume pra ela essa função”.

No Brasil o cinema é hegemonicamente masculino, formado por diretores, mas você é uma pioneira. Como você vê esse espaço do cinema pra mulher como diretora, como protagonista?

— “Ah eu vejo que precisa muito mais espaço, né? Sem dúvida nenhuma. Acho que os grandes nomes do cinema não são nomes femininos, o que é lamentável também. Acho que de certa forma a gente tem muitas cineastas mulheres mas são poucas as mulheres distribuidoras e que trabalham com filmes que não sejam necessariamente ultra comerciais, ultra, enfim, fáceis, de fácil gosto do público”.

Que propõem um cinema mais autoral?

— “Exatamente”.

Você acha que as cineastas brasileiras, de uma maneira geral, produzem um discurso contra hegemônico que aborde as relações de gênero?

— “Ah, isso eu acho que não dá pra generalizar, porque tem tanto mulheres como eu que estão trabalhando com gênero como outras mulheres como a Eliane Caffé, mesmo a Anna Muylaert, né? O filme dela tem a ver com a questão feminina, mas não é o principalmente. Então acho que isso não dá pra generalizar realmente”.

Você acha importante que o cinema seja engajado nessas lutas feministas e que a mulher represente dessa forma as relações entre os gêneros?

—“Olha, eu acho que eu não pleitearia um cinema de gênero se ele não existisse aqui no Brasil, sabe? Eu acho que o cinema tem que ser livre como todas as artes. Eu escolhi por livre e espontânea vontade trabalhar com a questão de gênero, mas não acho que seja necessariamente uma boa escolha pra todas as mulheres cineastas. Acho que o bacana é que os temas e essas questões permeiem todo o cinema e não necessariamente seja uma bandeira principal pra todo mundo. Pra mim é importante, mas pra algumas outras pessoas não”.