

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS
Teresa Norton Dias (Dir.)

**GÉNERO
NO CINEMA**

N.º 6 | 2021

ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º 6 | Género no Cinema | 2021

Propriedade
Universidade da Madeira (UMa)

Endereço
Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
[Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

António BAÍA REIS | Universidade de Passau | Agencia_RV/Medialab Prado em Madrid

Guida MENDES | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

Teresa NORTON DIAS | Universidade da Madeira-UMa | CEMRI/UAb

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Gerald BÄR | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Lisboa/Portugal

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche Bretonne et Celtique | França

Fernanda CARLOS BORGES | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas perspectivas da cognição, da justiça e do género | S.Paulo/Brasil

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Romy CASTRO | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura, Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

Natacha CYRULNIK | Université d'Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique – Prism «perception, representations, image, sound, music» | Marselha/França

Pompeyo Pérez DIAZ | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot | França

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Portugal

Christine ESCALLIER | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

Fernando Baños FIDALGO | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria TAI | Madrid/Espanha

Tales FREY | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | Cultura Urbana e Criação Audiovisual/Universidad de La Laguna | Espanha

Margarita LEDO ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

Samuel MATEUS | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez | México

Fernando MIRANDA | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas Artes | Montevideo/Uruguay

Cristiane Pimentel NEDER | Universidade do Estado de Minas Gerais | Frutal-MG/Brasil

Eduarda NEVES | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de Estudos Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

Pedro NUNES | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) – FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA | Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

José da SILVA RIBEIRO | CEMRI – Media e Mediações Culturais | Lisboa/Portugal

Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira | CIERL-Centro de Estudos Regionais e Locais | Madeira/Portugal

António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival de Avanca | Aveiro/Portugal

ÍNDICE

Anne Martina EMONTS Problemas de Género.....	9
Jose Ailson LEMOS DE SOUZA O legado de James Ivory em diversificar a cultura na década de 1980.....	10
Maria Fernanda CAVASSANI & Miriam Cristina Carlos SILVA O feminino em <i>Chega de Saudade</i> de Luís Bodanzky.....	26
Daniel LEÃO O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas	40
Ivo Di CAMARGO JUNIOR & João Vítor Zanato de Carvalho RIBEIRO O cinema como parceiro dialógico: <i>Tudo sobre minha mãe</i> e a discussão sobre género, sexualidade e diversidade	55
Adriana Falqueto LEMOS, Alice da Rocha PERINI & Hugo Filipe QUINTELA A invisibilidade do corpo feminino nas montanhas fâlicas: <i>Picnic na Montanha Misteriosa</i> (1975)	65
Danusa de Oliveira JEREMIN & Elisângela de Jesus SANTOS Subjetividades lésbicas no cinema contemporâneo.....	76
Cristiane Pimentel NEDER & Teresa NORTON DIAS Análise do seriado <i>The L Word</i> . Um outro olhar sobre sexualidade e género no cinema.....	88

* * *

À margem

Renata de Oliveira RAMOS A conversa como acontecimentos do corpo em <i>As Canções</i> (2011), de Eduardo Coutinho	110
--	-----

* * *

Contribuições do VI Encontro Internacional Cinema & Território

Luís LIMA & Alexandra MARTINS Cristais cinemáticos em <i>Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos</i> , de João Salaviza e Renée Nader Messoria.....	121
--	-----

Naiara Leonardo ARAÚJO

Paisagens da Amazônia e representações indígenas na produção cinematográfica brasileira *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia* (1977)135

Wagner Ferreira PREVITALI & Rosângela Fachel DE MEDEIROS

Territorialidades e Desterritorializações em quatro filmes brasileiros: *Antes o Tempo não Acabava* (2016), *Corpo Elétrico* (2017), *Tinta Bruta* (2018) e *Sócrates* (2018)151

EDITORIAL

*Faz-se Luz
Faz-se luz pelo processo
de eliminação de sombras
Ora as sombras existem
as sombras têm exaustiva vida própria
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela
intensamente amantes loucamente amadas
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem
Por outro lado a sombra dita a luz
não ilumina realmente os objectos
os objectos vivem às escuras
numa perpétua aurora surrealista
com a qual não podemos contactar
senão como amantes
de olhos fechados
e lâmpadas nos dedos e na boca
(Cesariny, 2017 [1959]: 2013)*

Em 2020 publicámos o número cinco em condições que a humanidade reconhece como necessariamente adversas. Junto(a)s, investigadore(a)s e editore(a)s, superámos as adversidades e demos continuidade ao projeto da *C&T* que, a cada ano, trabalha em prol de um crescimento científico sério e profícuo. Em 2021 crescemos e à direção de Teresa Norton Dias juntaram-se António Baía Reis e Guida Mendes. Este número seis conta já com a sua disponibilidade e contribuição na supervisão de todo o trabalho. O calendário cumpriu-se e a sua edição é uma realidade. Esta sexta edição da *C&T* reúne, igualmente, contribuições do *VI Encontro Internacional Cinema & Território*, que se realizou no Funchal, em formato híbrido, entre 4 e 6 de novembro de 2021. A nós juntou-se, igualmente, Anne Martina Emonts, a quem convidámos para redigir o prefácio.

Especialmente dedicado ao tema “Género no Cinema”, este número nasce e assume relevância acrescida no atual contexto macropolítico e social em que vivemos no sentido em que reforça a importância de olhar a diversidade e a sua representação na sétima arte num momento em que os olhares focados nas crises sanitárias estão menos atentos a uma clara sublevação dos discursos e atos de ódio e repressão de raiz ultraconservadora um pouco por todo o mundo, onde as mulheres e a comunidade LGBTQ+ são alvos fundamentais.

Este número é revelador não só pela qualidade e rigor do trabalho científico compreendido e problematizado pelas teorias do cinema, estética, género, *queer* e outras relacionadas, mas sobretudo porque os textos refletem uma necessidade premente de valorizar o papel cimeiro deste tipo de produção artística na consciencialização para a aceitação de uma sociedade que é composta de diversas sensibilidades humanas e emocionais. A obra cinematográfica, que representa de forma clarividente a mulher e comunidades historicamente vítimas de repressão, é um dispositivo “ativista” único. É único porque encerra o poder de suscitar debates, reflexões e de encetar a mudança de mentalidades e comportamentos tendo como arma de eleição a subtileza da estética das imagens. Aí reside a beleza e a poética do cinema, na sua capacidade de gerar impacto sem violência. Tal como no jogo dicotómico de luz e sombra que Cesariny nos propõe,

os textos aqui publicados refletem um contraste onde a “luz” das imagens em movimento, pela ótica do olhar atento dos autores, desconstrói sombras de materialidades estéticas, simbólicas e humanas únicas.

A Direção da C&T

* * *

In 2020 we published number five under conditions that humanity recognises as necessarily adverse. Together, researchers and editors, we overcame the adversities and gave continuity to the C&T project that, each year, works towards serious and fruitful scientific growth. In 2021, we grew and António Baía Reis and Guida Mendes joined Teresa Norton Dias as directors. This number six already counts on their availability and contribution in the supervision of all the work. The calendar has been met and its edition is a reality. This sixth edition of C&T also includes contributions from the 6th International Conference on Cinema & Territory, which took place in Funchal, in a hybrid format, between the 4th and 6th of November 2021. We were also joined by Anne Martina Emonts, whom we invited to write the preface.

Specially dedicated to the theme “Gender in Cinema”, this issue is born and assumes added relevance in the current macro-political and social context in which we live in the sense that it reinforces the importance of looking at diversity and its representation in the seventh art at a moment in which the gazes focused on health crises are less attentive to a clear uprising of discourses and acts of hate and repression with ultraconservative roots all over the world, where women and the LGBT+ community are fundamental targets.

This issue is revealing not only because of the quality and rigour of the scientific work undertaken and problematised by the theories of cinema, aesthetics, gender, queer, and other related theories, but above all because the texts reflect a pressing need to value the heightened role of this type of artistic production in raising awareness for the acceptance of a society that is composed of diverse human and emotional sensibilities. The cinematographic work, which clairvoyantly represents women and communities that have historically been victims of repression, is a unique “artist” device. It is unique because it has the power to provoke debate, reflection and to bring about a change in mentality and behaviour, using the subtlety of the aesthetics of the images as its weapon of choice. Therein lies the beauty and poetics of cinema, in its capacity to generate impact without violence. As in the dichotomous game of light and shadow proposed by Cesariny, the texts published here reflect a contrast where the “light” of the moving images, through the eyes of the authors, deconstructs shadows of unique aesthetic, symbolic and human materiality.

The Management of C&T

Referência bibliográfica

Cesariny, M. (2017) [1959]. Faz-se luz pelo processo. In *Poesia Mário Cesariny*. Assírio & Alvim.

Problemas de Género¹

A recepção dos escritos de Judith Butler sobre o *Gender Trouble* (1990) e *Bodies that Matter* (1993) ainda agora começou em Portugal – a tradução portuguesa de *Problemas de Género* foi editada apenas em 2017; uma tradução para português europeu de *Bodies that Matter* continua em falta, ainda. A tradução para o português do Brasil foi feita muito mais cedo, em 2003, e *Corpos que importam* foi editado em 2019. A respectiva recepção do pensamento Butleriano no Brasil, assim como a sensibilidade para problemas de género em geral, é incomparavelmente maior e perdura, tendo as mais recentes publicações da filósofa norte-americana – por exemplo *A Força da Não-Violência* (2021) – sido recebidas já com grande sucesso e repercussões consideráveis em universidades brasileiras.

A sexta edição da Revista *Cinema & Território* lança um olhar sobre a representação dos géneros no cinema contemporâneo, ou seja, sobre o cinema que problematiza a questão da igualdade dos géneros desde a segunda metade do século XX até hoje.

Em 2006, Ana Luísa Amaral afirmava: “Vivemos tempos de feminismos plurais, porém, não ainda (e infelizmente, se bem entendido), de pós-feminismo.” Mesmo sem referir a longa história dos Estudos de Género mundiais com as suas características nómadas (Braidotti 1994) e culturalmente condicionadas, notamos ainda, ao apreciar os diversos artigos para a presente edição, que a questão dos géneros tem a sua origem nos feminismos: a questão parte, na maioria dos contributos, das mulheres e do feminino e, em parte, da crítica ao patriarcalismo. Porém, nas análises de filmes das primeiras duas décadas do século XXI já prevalece, claramente, a preocupação com a diversidade de todos os géneros representados no cinema, bem como a sua análise. No caso dos contributos que analisam narrativas audiovisuais mais recentes, torna-se bem visível que a análise cultural a partir da perspectiva de género é um acto cultural.

Os Estudos de Cinema, entretanto, assumiram aproximações pluri-metodológicas para o seu campo de investigação, ou seja, nas palavras de Miriam Hansen, um “eclecticismo saudável” (Hansen 2012). Transparece, nos contributos para este número 6 da Revista *Cinema & Território*, que existem não só múltiplos instrumentos de análise, mas também que surgiu uma nova linguagem cinematográfica, revelando uma consciência política (no lato sentido de pólis) do “problema género”.

Enquanto sexo e género forem alvo/matéria de problematização cinematográfica, estamos longe de um território em que seja concretizado o fim da heteronormatividade e do pensamento binário hegemónico, portanto, longe da era pós-género.

Anne Martina Emonts
Funchal, Novembro de 2021

¹ Este texto não foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico.

O legado de James Ivory em diversificar a cultura visual na década de 1980

José Ailson LEMOS DE SOUZA

Universidade Estadual do Maranhão, Campus Balsas
ailsonlsj@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente artigo é apresentar uma breve discussão sobre dois filmes dirigidos por James Ivory, *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), ambos adaptados da obra do autor britânico E. M. Forster. O foco da discussão é a crítica de gênero e problemas em torno da sexualidade na Inglaterra do início do século passado. Esses temas são adaptados e contextualizados em espaços típicos dos filmes *heritage*, um termo crítico desenvolvido no contexto acadêmico britânico para designar filmes de época que exploram o passado e a literatura daquele país. Antes da análise dos filmes, apresentamos a perspectiva crítica feminista que problematiza as questões levantadas pelas narrativas fílmicas, principalmente a partir dos textos de Mulvey (1983), Cook (1996), Pidduck (1997), Monk (2011), dentre outras. Os filmes de Ivory selecionam e elaboram imagens que criticam as relações entre poder, gênero e sexualidade, e com isso diversificam a cultura visual contemporânea a partir de uma distribuição mais democrática dos discursos e representações da experiência humana.

Palavras-chave: cinema, cultura visual, gênero, James Ivory, sexualidade

Abstract: This article aims at presenting a brief discussion on two films directed by James Ivory, *A Room with a View* (1985) and *Maurice* (1987), both of which are adaptations from the novels of the same name by E. M. Forster. The focus of the analysis is the gender critique and the troubles concerning sexuality in England at the beginning of the twentieth century. Such themes are adapted and contextualized in spaces that are associated to heritage films, a critical term that emerged in British academic context and that refer to period films, which depict British past and its literature. Before the films' analysis, we discuss some of the feminist criticism that consider the questions explored in the film narratives, mainly in the texts by Mulvey (1983), Cook (1996), Pidduck (1997), and Monk (2011), among others. Ivory's films select and develop scenes of subversion that criticize power relations of gender and sexuality and, as a result, diversify contemporary visual culture by means of a more democratic distribution of discourses and representations of human experience.

Keywords: cinema, visual culture, gender, James Ivory, sexuality

Os filmes *heritage* na perspectiva da crítica feminista

Andrew Higson (1993) foi um dos primeiros autores a utilizar o termo *heritage* (patrimônio, herança) para se referir a produções que adaptavam ou tematizavam o passado e a literatura inglesa, principalmente a partir da década de 1980, projetando o cinema britânico para plateias internacionais. Vistos inicialmente como “filmes de qualidade”, um meio termo entre os filmes de arte e o cinema comercial, e com um

público-alvo de classe média e mais velho do que aquele do cinema hollywoodiano, tais produções seriam produtos « *mais culturais do que comerciais* », geralmente adaptados da literatura ou do teatro, e com grande aproveitamento dessa afiliação com a cultura letrada para lucrar com o capital cultural (Higson, 2003: 97).

Para a presente discussão, recortamos da longa e polémica fortuna crítica sobre os filmes, a crítica feminista que recorre a estudos anteriores (publicados entre as décadas de 1970 e 1980), para interpretar mecanismos de determinadas produções, especialmente do cinema clássico hollywoodiano. Segundo Julianne Pidduck (1997), os estudos seminais publicados por Laura Mulvey e Mary Ann Doanne foram elaborados a partir de uma produção académica anterior, dedicada à análise das “imagens da mulher”, a qual produziu uma série de contribuições a respeito da objetificação e da coação narrativa (*narrative constraint*) sobre o corpo feminino nos diversos média. A crítica fílmica feminista recorre a conceitos da psicanálise para analisar a produção de sujeitos através da diferença sexual.

A teoria fílmica feminista desenvolve argumentos sobre as propriedades estruturantes do aparato cinematográfico enfocando principalmente a noção de um espectador (num primeiro momento, masculino) que controla o olhar e que repete e consolida uma dinâmica de dominação que permeia a história da arte ocidental, seja na pintura, fotografia, publicidade e no cinema. A mulher, o Outro nessa dinâmica, existe enquanto imagem para o deleite visual heterossexual, função que não apenas a imobiliza culturalmente (no domínio da representação), mas que, extradiegeticamente, também confirma a exclusão histórica da mulher dos meios de produção. (Pidduck, 1997). A diferença de gênero nessa estrutura de produção articula o feminino como estático, passivo, e o masculino como agente inevitável, o sujeito por excelência.

Como Pidduck (1997) observa, à luz dessas considerações, que subentendem jornadas repetitivas, os filmes de época (*costume drama*) seriam consequentemente organizados por estruturas pré-inscritas em torno do romance heterossexual, do casamento, e da aquisição de propriedade, cujo exemplo emblemático são as adaptações da obra de Jane Austen. Ocorre que um grande número de filmes de época, particularmente os filmes *heritage*, consolidados com o êxito de um diretor como James Ivory, perturbam essas codificações repetitivas. O protagonismo feminino, o número expressivo de personagens homossexuais, a ênfase numa iconografia e ambientação que remetem à experiência feminina, e a um prazer visual que inverte as posições de gênero quanto ao domínio do olhar e à objetificação, atraíram análises sobre construções alternativas, que desafiam o sexismo e a ideologia patriarcal.

A aversão causada pelos filmes *heritage* em um setor expressivo da crítica decorre, segundo Vidal (2012), da crença de que a grande contribuição do cinema europeu se encontra na tradição de filmes de crítica social ou de estética vanguardista, tradição essa que não abarca os *heritage*. Vidal, no entanto, comenta leituras divergentes, como a que faz Rosalind Galt a respeito da nostalgia em filmes como *Cinema Paradiso* (1988). O recurso possibilita a justaposição de dois momentos históricos, ambos traumáticos para a sociedade italiana, mas que permite, através das belas imagens, que se vislumbre seu potencial político, emotivo e social. A mudança de paradigmas na crítica dos filmes *heritage* deve-se, em grande medida, à crítica feminista, que tem reconsiderado tais narrativas através da percepção de um engajamento crítico que impulsionaria mudanças sociais e políticas.

Um dos pilares para essa virada foi o trabalho de Pam Cook (1996), centrado na representação das identidades femininas em dramas de época. Segundo ela, narrativas como os filmes *heritage*, com grande apelo visual em figurinos de época, empregam o pastiche para estrategicamente induzir à nostalgia. No figurino, signo de fantasia, disfarce

ou “máscara”, estariam elementos de pastiche que inviabilizam um discurso como o de autenticidade, uma vez que o pastiche « *desfaz identidades autênticas* » (Cook, 1996: 5). O pastiche aqui é visto como elemento para produzir nostalgia, e não como resultado final, uma vez que a autora identifica nas narrativas, elementos de revisão e de reescritura dos textos-fonte.

Nesse ponto, é importante ressaltar as implicações do pastiche (repetição) e da paródia (repetição com variação) para uma leitura das identidades representadas nos filmes. Judith Butler (2017: 250) afirma que a identidade, como a entendemos, é governada por regras « *parcialmente estruturadas por matrizes da hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória* », através da repetição. A repetição é o processo que produz a significação (como o sujeito), porém, a capacidade de ação (*agency*) do sujeito depende da possibilidade de variação dessa repetição, como ocorre com a paródia. Na discussão de Butler, o pastiche aparece como efeito da paródia:

há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. [...] Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um ato que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (Butler, 2017: 252-53).

Nessa perspectiva, os filmes *heritage* podem ser vistos a partir de uma estratégia subversiva que altera, por exemplo, as estruturas de representação do desejo pelo cinema clássico. Laura Mulvey (1983) salienta que o cinema comercial norte-americano foi estruturado a partir de codificações dominantes na sociedade patriarcal, como a “objetificação” do corpo e das formas femininas para satisfação do desejo masculino. Mulvey ressalta convenções relacionadas ao prazer visual, como a escopofilia (ato que consiste em tornar pessoas em objeto de um olhar fixo e controlador) e o narcisismo (fascinação pela semelhança), as quais refletem um processo complexo de identificação com a imagem vista. O prazer visual teria sido codificado através do controle de imagens e formas eróticas de olhar em que

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

O homem estaria fora da esfera do desejo enquanto objeto justamente por ser o dono do olhar do espectador (Mulvey, 1983). Assim, o cinema hollywoodiano funciona a partir de estruturas psíquicas que utilizam a ideologia patriarcal tanto para gerar « *identificações narcisistas* » quanto para a manutenção dessa ideologia.

Essa forma de estruturar o desejo demonstra a hierarquia do gênero e da heterossexualidade de que fala Butler, que por muito tempo viabilizou representações que naturalizaram um discurso heteronormativo. Os filmes *heritage*, por sua vez, privilegiam tanto uma disposição oposta, na qual são as formas masculinas que atendem ao prazer visual de personagens (e audiências) femininas e homossexuais, quanto oferecem versões alternativas de configurações de gênero, que muitas vezes destoam dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres pela ideologia patriarcal.

As angústias derivadas da “mercantilização” e “vulgarização” do passado revelavam, de forma paradoxal, a resistência a aspectos da cultura popular, pois a recusa em reconhecer outras versões do processo que reformulava e reciclava o passado, a partir da

cultura *heritage*, estaria atrelada à uma preocupação moral. Segundo Pam Cook (2005), o entretenimento, o figurino, o espetáculo e a história apresentada como pastiche seriam alguns dos fatores responsáveis pela carga altamente negativa com que os filmes foram inicialmente recebidos. O retorno ao passado através da nostalgia comum aos filmes se apoia na empatia e identificação para a criação de memórias, que não seriam fundamentadas em experiências de primeira-mão, mas que mesmo assim se estabelecem através de um forte afeto emocional (Cook, 2005: 2).

Claire Monk (2011) contrapõe-se à leitura inicial de Higson (1993) quanto à nostalgia e ao espetáculo visual enquanto indicadores do conservadorismo subjacente aos filmes *heritage*. Essa análise, segundo a autora, assume a hipótese de que os filmes, independentemente de sua diversidade, produziram um tipo específico de espectador, conservador tanto a nível estético quanto ideológico. Tal leitura lhe parece seletiva, uma vez que não reconhece outras formas de prazer que os filmes podem despertar, as quais estariam relacionadas com o sucesso de público doméstico e internacional dessas narrativas. Além de focar a vida de mulheres, homossexuais, lésbicas, deficientes, e outras minorias políticas, os filmes se destacam pela « *sensualidade latente, iconografia, performatividade e sexualidade que conduzem os enredos* » (Monk, 2011: 20), fornecendo assim fontes de prazer alinhadas a representações mais democráticas do que aquelas vigentes no cinema comercial.

Vale enfatizar o olhar renovado que essa vertente da crítica confere a aspectos que antes eram menosprezados ou ignorados. Brian McFarlane (1996: 9) comenta que os filmes de época empregam expedientes exaustivos para criar uma « *impressão de fidelidade* » ao passado e a lugares como a « *Londres de Dickens* » ou « *a vida rural de Jane Austen* ». Esforços cujo resultado não passaria de uma « *distração inquietante* », pois não consegue garantir a fidelidade ao texto. Para Monk (2011), por outro lado, esses esforços são cruciais para o prazer visual que caracterizam as narrativas filmicas.

Anteriormente, Monk (1995) destacou como *anti-heritage* a crítica que interpretava as narrativas de época como produções retrógradadas, com o fim de fixar uma identidade nacional homogênea e altamente contestável: branca, classe média alta, erudita. Segundo a autora, os filmes de maior repercussão e representatividade do gênero (as adaptações da Merchant Ivory) eram precisamente as que mais contradiziam os argumentos daquela crítica. Se os filmes *heritage* eram depreciados por investir numa ideia de pureza literária nas adaptações, Monk (1995: 119) alega que a Merchant Ivory se caracteriza pela « *autoria múltipla* » de James Ivory e Ruth Jhabvala Prawer, que, ao adaptar o romance *Um Quarto com Vista*, por exemplo, reaproveitou roteiros anteriores que haviam sido descartados.

A visão de que os filmes se esforçam em construir um ideal de identidade nacional também esbarra no enfoque pessoal priorizado pelos filmes. De fato, a exploração de trajetórias pessoais, ou protagonismo, é bastante recorrente nas narrativas. Porém, a exemplo do que ocorre com E. M. Forster, autor cujos textos foram amplamente adaptados em filmes *heritage*, esse foco é explorado como uma busca por um eu verdadeiro através de uma sexualidade autêntica, em jornadas pessoais que cruzam fronteiras socialmente impostas « *de classe, nacionalidade e sexualidade* » (Monk, 1995: 120). As referências a um “eu verdadeiro” e uma “sexualidade autêntica” precisam aqui ser pensadas no sentido de um esforço contínuo de questionar, desafiar e combater a misoginia e a homofobia, que impuseram ao longo da história a necessidade de disfarçar ou ocultar os desejos, os prazeres, enfim, as liberdades individuais de mulheres e homossexuais. Monk pensa ser possível que a hostilidade *anti-heritage* esteja relacionada com o desconforto causado pelo tratamento dado a questões de gênero e sexualidade pelas narrativas. São exatamente esses aspectos que exploramos a seguir a partir das adaptações

dos romances *Um Quarto com Vista* e *Maurice*, de E. M. Forster, realizadas pelo diretor James Ivory.

Um Quarto com Vista e Maurice

Os romances de E. M. Forster em foco no presente estudo distinguem-se de outras obras do autor na resolução da narrativa: ambos apresentam um “final feliz”. O desfecho em comum de *Um Quarto com Vista* (1908) e *Maurice* (1913) apresenta os protagonistas com seus respectivos parceiros sexuais finalmente juntos após séries de conflitos, mal-entendidos e frustrações em outros relacionamentos. Elizabeth Langland (2007) distingue temas e técnicas características que serão exploradas em toda a obra romanesca de Forster:

a associação de ascetismo com esteticismo, revelação do imbróglia vivido por indivíduos coagidos pelas convenções sociais e alienados da vida e da ‘verdade’ do corpo, e o recurso à experiência de viagens a territórios estrangeiros como forma de esclarecer o que é inglês.² (Langland, 2007: 95, tradução nossa)

O vínculo entre ascetismo e esteticismo deriva de uma reflexão sobre mudanças nos códigos e convenções de gênero no final do período vitoriano e início do século XX. Damion Clark (2005) interpreta essa ligação em *Um Quarto com Vista* partir de características afeminadas de Cecil Vyse, um dos pares amorosos de Lucy Honeychurch. Espécie de pose, esse aspecto seria mais um esforço de apresentar uma sensibilidade estética (esteticismo) do que algo espontâneo. George Emerson, por outro lado, destaca-se justamente pela espontaneidade. Assim como Cecil em relação à Lucy, a protagonista associa George, em alguns momentos, a uma obra de arte. Para Clark (2005: 11), George representa « *uma nova interpretação do homem atraente, um indivíduo espontâneo, intenso, e que vê a mulher como uma igual* ». Enquanto o primeiro eleva a noiva à condição de obra de arte (e a arte, na perspectiva de Cecil, simboliza tanto as limitações codificadas pela diferença de gênero quanto certa frigidez em relação ao corpo), o segundo segue os instintos e investe sobre Lucy mesmo sabendo do noivado com Cecil.

Em *Maurice*, ascetismo e esteticismo interceptam a relação do protagonista do título com Clive Durham. Aqui a atração pelo mesmo sexo encontra um modelo de expressão quando os personagens, ainda na universidade, leem *O Banquete*, de Platão. No entanto, assim como Cecil, Clive percebe em Maurice mais um ideal artístico-intelectual do que um semelhante com o qual pudesse experimentar uma relação carnal.

Ann Ardis (2007:64) interpreta o vínculo entre ascetismo e esteticismo como desdobramento do “helenismo inglês”. Esse teria sido o estudo sistemático da história, literatura e filosofia grega como parte dos currículos de universidades britânicas, que, além disso, sustentou um discurso em prol da homosociabilidade no meio universitário vitoriano. Maurice e Clive reeditam no romance o ideal clássico de junção entre beleza e intelecto. Porém, a interdição da relação carnal, que resvala na homofobia do período, ilustra os limites e insuficiências de experiência então disponíveis no período eduardiano.

Nos dois romances, os protagonistas vivenciam processos de alteridade social, no caso, um encontro e superação das diferenças de classe como forma contraporem-se a normas de gênero e de sexo limitadoras. A seguir, apresentamos uma breve análise de como essas

² the association of ascetism with asceticism, a revelation of the muddle experienced by people coerced by social convention and alienated from the life and ‘truth’ of the body, and the use of a travel experience to foreign countries as a way of clarifying what is English. (Langland, 2007: 95)

questões são adaptadas nos filmes de James Ivory *Uma Janela para o Amor* (1985) e *Maurice* (1987), produções que traduzem os romances de Forster para as telas.

Questões de gênero

Em *Uma Janela para o Amor* (1985), Lucy Honeychurch (Helena Boham Carter) e Charlotte Bartlet (Maggie Smith), visitam a Itália e a viagem torna-se um momento importante para a primeira por marcar uma espécie de despertar para a vida adulta. Esse processo é atravessado por uma reflexão sobre normas de gênero, fator que se interpõe à sua liberdade de escolhas. A discussão sobre as limitações de gênero intensifica-se a partir do encontro de Lucy com outros turistas, como Eleanor Lavish (Judi Dench), romancista que não demora a perceber em Lucy um modelo em potencial para um de seus folhetins. A premissa seria “a jovem inglesa transfigurada pela Itália”. Na visão da romancista, o potencial de Lucy se encontra na abertura para sensações físicas.

Charlotte e Eleanor representam duas, das diversas *spinsters* (mulheres maduras e solteiras) que habitam o enredo. Do interior desse grupo distinto surgem pontos de vistas diversos, que ora desafiam e ora endossam as convenções de gênero da época e confundem a indecisa e inexperiente protagonista. Entretanto, em comum, essas mulheres representam, no interior de uma narrativa cujo mote de “final feliz” é o casamento, uma alternativa a esse desfecho.

O despertar de Lucy para experiências do corpo manifesta-se de forma clara na cena em que ela toca piano na pensão em Florença. A performance é observada pelo reverendo Beebe (Simon Callow) e pelas irmãs Alan, outro par de solteironas no entorno de Lucy. Ao fim do número musical, Beebe comenta que se um dia Lucy conduzir a própria vida do modo como se entrega à execução musical, será algo excitante de se acompanhar. A demonstração de entrega à performance musical prenuncia outras experiências sensoriais, como o prazer sexual.

Em análise de uma passagem semelhante presente em *Howards End* (1910), outro romance de Forster, e na adaptação filmica homônima dirigida por James Ivory (1992), Linda Hutcheon (2013) observa que no romance, podemos acessar os pensamentos de Helen Schlegel no momento em que a personagem executa a Quinta Sinfonia de Beethoven (a música desperta imagens de uma decepção amorosa recente de Helen). Esse acesso à subjetividade da personagem é possível devido ao modo “contar” característico do romance. No filme, Helen (Helena Boham Carter) surge no trecho que adapta essa passagem, porém, não temos acesso aos seus pensamentos, já que o modo característico de narrativas filmicas é o “mostrar”. Ivory adapta o trecho com a exibição de um número teatral a acompanhar a apresentação da Quinta Sinfonia. O número teatral apresenta, em parte, aquilo que no romance projetava-se como imagens mentais para Helen. Em *Uma Janela para o Amor*, é o reverendo Beebe quem interpreta a interioridade de Lucy no momento da execução musical: entrega aos sentidos, à corporeidade, ao prazer.

Em seguida, ao subirem para o quarto, as irmãs encontram George e o pai, Emerson (Denholm Elliott), a preencher o espaço com flores. Esse tipo de gentileza invasiva é explicado pelo fato de, anteriormente, as irmãs terem mencionado apreciar violetas. Essas flores são mencionadas de forma recorrente no romance, e são relacionadas ao viço da juventude, à reconciliação entre humanos e natureza, e ao despertar do desejo. O primeiro beijo entre Lucy e George acontece num campo repleto de violetas em que ela « *pela primeira vez sentiu a influência da primavera* » (Forster, 1995:54). No filme, ao preencherem o quarto das irmãs com flores azuis, George e o pai representam um impulso

dionisiaco, emotivo e instintivo, que tanto perturba como promove conciliações entre diferenças dos personagens.

Logo após a cena ao piano, Lucy decide sair da hospedaria para passear pela cidade. Antes de se ausentar, Lucy esbarra em Catherine Alan (Fabia Drake), que se dirigia para outro recinto. A semelhança no vestuário reforça uma imagem semelhante de vislumbre ao espelho, como uma projeção futura. Esse momento é brevíssimo e poderia passar despercebido não fosse as violetas que Catherine tem presas no cabelo. No romance, Lucy literalmente cai em meio ao campo de violetas antes de George beijá-la. No filme, carrega essas flores no corpo logo após o encontro com os Emersons. Essa montagem na adaptação pode ser lida por meio da interpretação figural, como a compreende Edward Said (2007).

Said elabora esse caminho interpretativo a partir de *Figura* (1997), de Eric Auerbach. A partir do conceito de figura, Said distingue um movimento pendular entre história e realidade, uma « *energia intelectual e espiritual entre o passado e o presente* » (Said, 2007:129), em que quadros figurais ou prefiguraais antecipam, repetem, prolongam e contextualizam uma narrativa. Nesse sentido, compreendemos que a narrativa fornece pistas de que o “final feliz” com George não significa um “para sempre”, e sim uma contingência recortada pelo romance.

Antes de decidir-se por George, Lucy pôs fim a um noivado com Cecil, quando percebe que o enlace implicaria em estagnação, subserviência e estagnação. Enquanto possível duplo de Lucy, Catherine Alan, apesar da idade avançada, investe em viagens e tem sensibilidade afetada pelas artes.

Em uma das cenas finais, quando Lucy e George retornam a Florença em lua de mel, Lucy aparece vestida de preto. Ela observa uma jovem que parece lembrá-la de si mesma durante a primeira viagem. A moça reclama da vista dos quartos. Além da reprise do tema, a jovem desconhecida indica uma espécie de *continuum* da experiência feminina: o gênero, as incertezas, recursos visuais (vestuário) ligam Catherine, Lucy e a jovem turista em meio a codificações que a serem testadas e desafiadas diante do desejo de emancipação e liberdade de ação. É importante observar que no mundo habitado por Lucy, as mulheres envelhecem sem maridos. Charlotte, Eleanor, as irmãs Allan, as mães de Lucy e Cecil, todas criam um quadro de dissensão ou alternativa à instituição casamento. E isso no interior de um tipo de narrativa que tradicionalmente conjuga casamento com final feliz.

Ao reforçar a liberdade de Lucy em relação ao casamento e povoar a narrativa com mulheres solteiras ou viúvas, a adaptação distancia-se do argumento de que os filmes *heritage* seriam construídos a partir de noções de estabilidade e conservadorismo. A adaptação inscreve no passado um painel de histórias que contradizem a idealização do amor romântico e do casamento como evento de realização para a mulher.

Em *Maurice*, o casamento é também problematizado no escopo de imposições heteronormativas. Para a manutenção de privilégios de classe, o casamento surge na narrativa como imposição.

Após finalizarem os estudos universitários, Maurice (James Wilby) e Clive (Hugh Grant) mantêm a mesma espécie de relação platônica por alguns anos, até o momento de crise interior vivido por Clive. A crise surge logo após o escândalo envolvendo um amigo da faculdade vir à tona: Risley (Mark Tandy) é condenado por atos obscenos. Na adaptação, o julgamento de Oscar Wilde³ nitidamente inspira o de Risley, com

³ Oscar Wilde (1854-1900), autor irlandês teve sua trajetória marcada pelo reconhecimento do talento literário e por sua tragédia pessoal, por ocasião da série de julgamentos iniciada quando ele tentou processar o pai de seu amante, Lord Alfred Douglas, por difamação. Wilde mantinha uma relação extraconjugal com Douglas, e o pai, Marquês de Queensberry, dirigia-se publicamente ao já consagrado escritor como

semelhanças identificáveis no discurso do juiz, bem como na repercussão pública do caso, uma espécie de “linchamento” moral por que passaram ambos os condenados. Se Wilde era uma figura pública com *status* de celebridade na época, o que explica a exploração pública da notícia, no filme de Ivory, Risley é um jovem abastado que tem o futuro promissor arruinado por ser homossexual. É difícil imaginar que a divulgação da sentença de Risley pelos jornais, como aparece no filme, tenha outra função além daquela de transmutar o caso de Wilde na narrativa.

Após a condenação de Risley, Clive passa a manifestar mal-estar, com desmaios e choros aparentemente inexplicáveis. Além disso, passa a demonstrar aversão aos cuidados e toques de Maurice. É interessante observar que a ameaça de também ser marcado como homossexual desestabiliza no personagem um tipo de “performatividade” de gênero, uma vez que seu corpo passa a manifestar reações tradicionalmente atribuídas à “fragilidade” feminina. Essa instabilidade apresenta no corpo os efeitos causados pela vergonha, afeto desperto pela condenação com base na sexualidade. As mudanças de Clive em relação ao sexo, que no romance parecem súbitas, como uma alteração de humor, surgem no filme mediadas pela possibilidade concreta de condenação jurídica e pública.

Nesse sentido, a possibilidade de ser interpelado como “outro” provoca em Clive uma sensação visceral de vergonha, que também se relaciona com a instabilidade e deslocamento que tal interpelação provoca nas noções de sujeito (eu) e de pertencimento (lugar) do personagem. A vergonha ameaça Clive em outras situações, como na ocasião em que Maurice, profundamente preocupado com o mal-estar de Clive, é alvo da zombaria do médico, que brinca com um diagnóstico de gravidez, mais uma vez colocando em evidência a desestabilização das categorias de gênero acionada através do desvelar da homossexualidade.

Clive mantém a amizade com Maurice, mas finaliza a relação de intimidade que haviam estabelecido, nos moldes de um homoerotismo platônico. Pouco depois ele noiva e se casa com Anne (Phoebe Nicholls). A manutenção de seus privilégios de classe, bem como suas ambições profissionais na carreira política dependiam dessa imagem.

A manutenção do espaço social parece preponderante para a repentina mudança de Clive, que repercute como mal-estar físico. Se antes ele havia sido um crítico de instituições como a família, ao ver o que aconteceu com Risley, ele passa a representar os valores sociais e morais que antes repudiava. Isso evidencia os mecanismos que entrelaçam reconhecimento social e sexualidade. O desacordo entre as normas sociais e morais em vigência e a sexualidade dos personagens reflete o que Butler (2015: 19) concebe como ato de deliberar: « *a compreensão crítica de sua origem social* ». Esse processo propicia uma mudança de paradigmas para Maurice, ou a aprendizagem gradativa sobre o entrelaçamento existente entre a homofobia e os privilégios de classe.

Prazer visual e sexualidade

Em um dos passeios do grupo de turistas reunido na hospedaria em Lucy e Charlotte instalam-se em Florença, eles conhecem os arredores da cidade, um cenário de beleza natural. Repetindo o título do capítulo do romance, o filme introduz a cena informando que os personagens são conduzidos por italianos. Trata-se de um casal de camponeses a conduzir a carruagem dianteira. O casal de camponeses projeta uma forma de vida mais simples e pautada na espontaneidade e expressão de afetos. Eles trocam carícias, enquanto Eleanor e Lucy os observam. O casal é continuamente repreendido pelo reverendo. Lucy,

sodomita. Os processos resultaram na condenação de Wilde a dois anos de trabalhos forçados por “ofensas homossexuais”, sob a lei criminal da Emenda de 1895.

Eleanor e o senhor Emerson, por outro lado, defendem a liberdade do casal. As belezas naturais e as demonstrações de afeto dos amantes dividem a atenção das personagens. O conflito em torno do casal sugere uma analogia entre natureza e liberdade na expressão dos afetos, livre de códigos de conduta, pois como Eleanor observa, o reverendo não pode censurar o casal naquela paisagem. O casal torna-se o foco da visão de Lucy.

Fig.1: Lucy observa os amantes



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985).

Fig.2: Lucy observa os amantes



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985).

Com a continuidade das carícias, o reverendo Eager expulsa a moça da charrete. A cena dos amantes censurados e separados antecipa o que logo em seguida acontecerá com Lucy e George. Antes disso, os turistas fazem uma parada no campo, para um piquenique. Um microcronotopo, o piquenique tornou-se uma cena comum em filmes *heritage* posteriores, na década de 1990. Segundo Pidduck (1997: 81), essa imagem traduz um cronotopo antigo, de conotações dionisiacas (*feast*), que cria um laço entre fenômenos naturais e eventos na vida humana.

No campo, os personagens se dividem em pequenos grupos. Enquanto isso, George sobe num arbusto e surpreende os grupos ao entoar palavras ao vento: beleza, liberdade, confiança, alegria e amor. O pai de George informa aos reverendos Eager e Beebe que o filho está professando sua crença, uma indireta à atitude puritana e arrogante de Eager. As ações delimitam duas cosmovisões: o autoritarismo institucional e cultural (na figura de Eager) oposta aos ideais igualitários e democráticos (expressos diversas vezes pelos Emersons).

Impelida pelas mulheres do grupo a procurar Beebe, com quem ela simpatiza, Lucy pergunta ao camponês italiano onde estaria o reverendo. A falha na comunicação entre o italiano e a turista faz com que ele a conduza a George, que estava afastado, contemplando a paisagem. Em repetição do pensamento de Eleanor, e também do ponto de vista da narrativa, a natureza surge como território livre para expressão dos desejos. Sem nada dizer, George se aproxima e beija Lucy. O ato no filme de Ivory reproduz um elemento

estilizado pelo cinema comercial, hollywoodiano, como parte de sua iconografia romântica, repetido e parodiado em décadas recentes. Essa conexão com uma iconografia cinematográfica comercial é o que talvez coloque a cena em tensão com a crítica às codificações de gênero que presumimos ser explorada pelo filme.

A cena adapta um momento-chave do romance, em que a expressão do desejo é motivo de escândalo e repreensão por parte de uma retrógrada “mentalidade inglesa” (incorporada por Eager e Charlotte), mas na tela surgem intertextos com narrativas fílmicas que, segundo Laura Mulvey (1983), reproduzem a ideologia patriarcal através de uma articulação entre o olhar e o desejo masculino com uma imagem-objeto feminina, feita espetáculo. Esse intertexto, entretanto, ganha outros significados quando o próprio filme arremeda o beijo de George, posteriormente, entre Lucy e Cecil. O mesmo gesto é hesitante e atrapalhado, cômico. Quando Lucy tem o beijo solicitado por Cecil, ao invés de “roubado”, como George o fez, cria-se no interior da narrativa um contraste entre a espontaneidade de George e o autocontrole impassível de Cecil, que parece ridículo no contexto.

Os avanços de George escandalizam Charlotte, que testemunha o beijo e decide que ela e Lucy devem deixar Florença. Um dos atrativos dos filmes *heritage* se encontra nessa espécie de amostras do comportamento sexual do passado numa sociedade que preza a repressão de instintos e sentimentos em favor de rígidos códigos de comportamento. Distante do filme de Ivory em cerca de um século na ambientação cronológica, *Razão e Sensibilidade* (1995), de Ang Lee, exhibe um gesto de intimidade entre Edward (Hugh Grant) e Elinor (Emma Thompson) somente na cena final de casamento, quando ele beija a mão da esposa. Antes, Marianne (Kate Winslet), irmã de Elinor, subverte as convenções da época ao enviar cartas para um pretendente com quem ainda não estava noiva. Fica em evidência nas narrativas fílmicas as mudanças em torno dos valores e crenças que moldavam as relações de gênero, e também um panorama de subversões desses valores.

Após deixar Florença, Lucy irá reencontrar George somente em Summer Street, momento em que ela está noiva de Cecil. A adaptação de Ivory levanta questionamentos sobre as relações de gênero, sobre a dominação masculina, e demonstra como essas construções, produzidas culturalmente (como nas artes, ou através do cinema), complicam a articulação desses questionamentos: se o cinema participa de codificações que pautam diversas relações de gênero, como narrar e ao mesmo tempo criticar essas codificações? Há ainda uma outra importante intervenção que o filme promove quanto a representações de gênero: a inserção do corpo masculino como objeto de prazer visual.

Essa disposição contraria a estrutura do olhar produzida pelo cinema comercial. Nesse ponto, a cena do banho no lago requer atenção pela raridade da exposição do nu masculino como forma de prazer pelo cinema comercial. Na ocasião, Freddy, irmão de Lucy, ao ser apresentado a George pelo reverendo Beebe, o convida para o banho. O figurino, um dos elementos semânticos mais expressivos dos filmes *heritage*, sai de cena. Isso suspende por um momento a noção de época abrindo espaço para uma imagem remota e edênica. É interessante observar que o filme deflagra a repercussão moral em torno da sexualidade contrastando a presença do figurino numa cena de beijo, visto no interior da narrativa como gesto obsceno, com outra em que a nudez masculina explícita ressoa um ideal de harmonia e beleza.

A nudez dos personagens na tela carrega significados diversos. Um deles, mais uma vez, é a ligação entre a natureza com a liberdade dos códigos sociais, e novas possibilidades discursivas para o masculino enquanto gênero (objeto de prazer visual). Antes de se encaminharem para o lago, Freddy nota uma inscrição feita no armário de George: “desconfie de todas as iniciativas que exijam roupas novas”. Há aqui uma importante referência intertextual. Roupas novas ativam no imaginário, ocasiões

especiais, geralmente orientadas por códigos sociais bem definidos, e tradicionalmente atrelados a distinções de classe: quanto maior for a importância das aparências, mais atenção é dada ao vestuário para determinada ocasião. Então, o alerta para desconfiar desses códigos é uma atitude crítica frente aos jogos e disputas de poder implícitas nesses tipos de convenções. Esse tipo de jogo de aparências distancia os indivíduos de um conhecimento verdadeiro sobre si e sobre as relações que estabelecem com o outro e seus efeitos.

Há também um jogo semântico com um dos elementos mais característicos dos filmes *heritage*: o figurino. Esses filmes exploram alguns códigos que, de acordo com Dyer (2002: 213), expressam “a grande renúncia masculina” através de um vestuário limitado (jaquetas, calças, cortes e cores sóbrios) se comparado ao feminino, de modo a enfatizar valores como a contenção das emoções e a sobriedade enquanto princípios norteadores do mundo dos negócios e do poder. Nesse sentido, a nudez e a espécie de êxtase no contato com a natureza na cena do banho suspende momentaneamente esses códigos, de modo a dispensar os personagens até mesmo da necessidade de fala articulada. Eles mergulham, correm, gritam, jogam-se uns sobre os outros, se entregam a interações aparentemente despropositadas, mas que demonstram um momento de liberdade, de vivência do que Freud (2014: 69) chama de “agitação da corporeidade”, em que os impulsos mais simples são saciados.

Fig.3: Banho no lago



Fonte: *Uma Janela para o Amor* (1985)

O momento é interrompido quando Cecil, Lucy e sua mãe se defrontam com a nudez dos homens. Essa ação coloca em evidência a nudez a partir do nexos teológico, como o analisado por Giorgio Agamben (2014). Esse nexos estabeleceu um elo entre natureza e nudez, e a graça enquanto vestimenta. A revelação da nudez seria consequência da perda da graça divina, da expulsão do paraíso. Assim, os personagens reencenam uma visão do paraíso, em versão habitada apenas por homens, onde experimentam a liberdade dos corpos em contato com a natureza, bem como dos discursos que fundem masculinidade e violência, como o que prevalece nas representações antes enfocadas pelas ruas e praças de Florença.

Além disso, percebe-se, ao nível da narrativa, uma noção de “ausência de culpa” para a nudez conciliada com a natureza em oposição a uma visão do nu como gesto obsceno. Nesse sentido, os homens nus, aos olhos das mulheres, são alvo de riso (uma implícita aceitação) enquanto que Cecil, um londrino que vê na inocência de Lucy um reflexo de sua criação no campo, é ultrajado pela nudez.

Esse é um ponto importante adaptado da obra literária: o deslocamento de perspectiva em torno do desejo sexual. Segundo a narrativa literária, há historicamente uma monopolização da imagem da mulher como objeto de apreciação para um olhar “criador” e fetichista heterossexual. Essa monopolização é exemplificada através de obras como o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, de referências a pinturas de Michelangelo, além da própria resistência de Lucy em ser objetificada como arte.

A crítica às convenções artísticas citadas pelo romance, que refletem a construção de gênero dominante, dialoga com a crítica feminista feita às codificações de gênero no cinema comercial, as quais reproduzem e fazem manutenção da ideologia patriarcal. O filme de Ivory, nesse sentido, situa-se como uma produção de alcance metalinguístico: através da linguagem cinematográfica comenta sobre uma característica do cinema (prazer visual heterossexista) através de um contraponto. O filme, portanto, adapta a discussão literária e ao mesmo tempo promove uma abertura crítica através de um olhar que privilegia o “prazer visual” não apenas feminino, mas também do público homossexual, com a exposição do nu masculino.

Diferente de *Uma Janela para o Amor*, em *Maurice* poucas cenas privilegiam as formas e beleza masculinas em externas. Os momentos em que Clive e Maurice encontram-se idilicamente em espaços identificados com a cultura *heritage*, como o campo bucólico em que fazem piquenique, ou o exterior de uma mansão que pertence à família de Clive, criam imagens fortemente ligadas à classe social que pertencem, e essa articulação foi um dos principais alvos da crítica *anti-heritage*.

Fig.4: Maurice e Clive



Fonte: *Maurice* (1987)

Fig.5: Maurice e Clive



Fonte: *Maurice* (1987)

É necessário observar, no entanto, que é exatamente essa articulação que impõe um limite à liberdade e privilégios dos personagens. Clive e Maurice apresentam duas possibilidades de convivência com esse limite: aceitá-lo e se adequar à heterossexualidade compulsória ou confrontá-lo, e nesse caso, exilar-se socialmente. Richard Dyer (2002) discorre sobre os filmes *heritage* como tendência que abarca diversas cinematografias nacionais, num período mais abrangente do que o estabelecido por Higson (2003). Dyer enfoca a “hospitalidade” à representação da experiência homossexual pelo cinema *heritage*, cujo ponto de convergência encontra-se paradoxalmente no passado caracterizado pelo enorme aparato institucional dado à homofobia. Esse acolhimento comunica-se com as demandas iniciadas pelo movimento gay, que passou a se organizar em torno da noção de uma identidade e uma comunidade homossexual (Dyer, 2002: 206), cujo passado havia sido negado ou apagado pela história oficial. Nesse sentido, os filmes *heritage* acompanham iniciativas de um resgate histórico iniciado pelo movimento. Nos filmes, a simples composição de personagens homossexuais em figurinos de época contribuía para integrar essa noção de identidade (ainda no início) num amplo panorama histórico, constituído por elementos factuais e fictícios.

Dyer distingue nos filmes *heritage* com temática homossexual dois cenários que se opõem. O *heritage* propriamente dito, bem iluminado e com apuro na composição de figurino e cenários de época, e o *queer*, caracterizado por tons escuros, pela penumbra, e figurino cafona. Sua análise concentra-se em filmes como o espanhol *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), de Pedro Olea. Exceto pela diferença apontada no figurino, observamos uma relação semelhante em *Maurice* a marcar diferenças de classe: Clive e Maurice, mesmo em cenas homoeróticas, aparecem em cenários *heritage*, enquanto que em cenas semelhantes protagonizadas por Alec e Maurice, predominam tons que Dyer considera *queer* (escuro). Considerando que a relação com Clive resvala diante da indissociabilidade entre heterossexualidade e manutenção de privilégios de classe, percebe-se uma articulação dos códigos simbólicos que caracterizam a cultura *heritage* com a não realização do desejo homossexual na tela.

Maurice transita entre dois espaços distintos: o *heritage* (com Clive, e outros personagens ricos) e o *queer*, ou espaço do desejo realizado (com Alec, membro da classe trabalhadora). Tendo em vista que o desejo e os obstáculos à sua realização são um aspecto central nas narrativas fílmicas em questão (Landy, 2007), percebe-se uma interessante organização de significados quanto às construções imagéticas característica do filmes *heritage*. Para concretizar o desejo sexual, os personagens são deslocados para espaços que se contrapõem à exuberância cenográfica dos espaços *heritage*. Tal deslocamento ecoa a resolução encontrada por Maurice para viver sua sexualidade: o exílio social. O desejo em *Maurice* realiza-se plenamente fora das imagens atreladas ao gênero fílmico a que pertence.

A tensão entre classe social e sexualidade surge inicialmente de maneira sutil, como se a classe trabalhadora fosse espectadora de uma elite aparentemente liberta dos códigos de conduta. Os empregados na casa de Clive testemunham a natureza íntima e afetuosa da amizade com Maurice. Uma das empregadas, por exemplo, tenta disfarçar o choque quando se depara com os rapazes abraçados na cama. Simcox (Patrick Godfrey), o mordomo, também testemunha as carícias entre os dois nos arredores da propriedade. Se num primeiro momento esses testemunhos parecem expressar certa liberdade de comportamento experimentada pelos mais abastados, após a condenação de Risley se estabelece um limite para estes no que concerne à esfera sexual. Simcox, por exemplo, comenta com Maurice sobre a queda de Risley ao ser condenado como homossexual. O

mordomo frisa sua surpresa, com satisfação contida, mas visível, sobre a tragédia de Risley, um privilegiado, que assim como Maurice e Clive, tinha estudado em Cambridge.

No conjunto de cronotopos dos filmes de época, a janela é uma imagem bastante explorada para problematizar questões relacionadas à experiência feminina. Segundo Pidduck (1997), a janela enquadra a imagem da mulher de modo a conotar conforto e segurança, bem como confinamento e espera por um resgate (geralmente, está implícito nisso a ideia de casamento). Pidduck (1997) discorre sobre essas imagens em adaptações diversas, e acrescenta à noção de impedimento e passividade outras possibilidades, como o prazer visual presente no campo exterior à janela, e também a aspiração em conquistar e possuir, sistematicamente negada pelo confinamento patriarcal da época. Na adaptação de Ivory a janela funciona como limiar que contextualiza a ação de um desejo que, mesmo cerceado, é irrefreável.

Anteriormente, quando ainda estava na faculdade, Maurice havia tido a mesma atitude de entrar pela janela no quarto de Clive para corresponder à atração manifesta. Nessa ocasião, trocam apenas um beijo. A realização do desejo sexual surge como dispositivo que conduz ao reconhecimento, através do encontro com o outro social. É através de Alec que Maurice compreende o que realmente quer. Antes, as demandas do meio social e a ligação platônica com Clive pareciam imobilizá-lo. As imagens amorosas da relação com Alec, ao contrário das mostradas ao lado de Clive, são na maioria internas (quarto de hóspedes, casa de barcos na propriedade de Clive, quartos de hotel). A diferença de classe social reveste a relação entre eles de uma dupla proibição, como demonstra a reação de Clive ao tomar conhecimento sobre o caso.

Fig.6: Maurice e Alec



Fonte: *Maurice* (1987)

Fig.7: Maurice e Alec



Fonte: *Maurice* (1987)

Mesmo resguardados na penumbra, as cenas de nudez reforçam a intensidade da satisfação erótica entre os dois, em nítido contraponto à frigidez imposta por Clive (algo que posteriormente se estende à esposa). Clive, portanto, encarna o paradoxo de não satisfazer o desejo homoerótico por se submeter à homofobia social e tampouco parece se realizar sexualmente com a esposa.

A clandestinidade reforçada pela diferença de classe resulta numa imagem emblemática: após a primeira noite juntos, um empregado observa que o carpete do quarto de Maurice está manchado de lama, e olha sem surpresa pela janela, como se adivinhasse o que ocorreu no quarto a partir daquela pista. A cena reforça que a janela na adaptação de Ivory pode ser lida como micro-cronotopo a expressar uma passagem clandestina para a realização de um desejo proibido. A mancha no ambiente requintado pode também aludir ao tabu existente sobre as relações entre pessoas de classes sociais distintas, ou as marcas deixadas por uma relação não aceita socialmente.

Considerações finais

O interesse de James Ivory por adaptar os romances de E. M. Forster nos filmes aqui discutidos certamente deve-se às contestações e deslocamentos de atribuições que delimitam gêneros e sexualidades nos textos literários. Esses movimentos descrevem gênero e sexualidade como construções culturalmente produzidas com o fim de dominar corpos e vidas. Em contraponto ao que Judith Butler (2017) compreende como matriz heterossexual, as narrativas elaboram estratégias de resistência e de ressignificações das normas, principalmente através da crítica das representações e de alternativas dentro dos limites impostos por aquela matriz. Os filmes de Ivory reorganizam aquela perspectiva criando uma contradição entre uma crítica das codificações de gênero no cinema (prazer visual) e o que Higson (2003) denomina como espetáculo *heritage*. Apesar da crítica ao elitismo e à branquitude (a homogeneidade racial nessas produções foi um dos alvos da crítica *anti-heritage*), como observa Richard Dyer (2002), os filmes introduziram homossexuais na história, uma forma de pertencimento imaginada, articulada como ofensiva a construções que produzem hierarquias opressivas, repressivas e discriminatórias, que em seu ápice criminalizam e aniquilam o outro. O efeito principal desse pertencimento é o de criar uma imagem de integração possível mesmo em sociedades altamente sexistas e homofóbicas como a Inglaterra eduardiana.

Os filmes de Ivory levantam questionamentos em torno da representação de gênero, e exploram estratégias de resistência e de emancipação. Assim como os romances de Forster, as narrativas filmicas encerram-se com um final feliz para os protagonistas. Interpretamos esse aspecto como estratégia diante dos mecanismos de opressão e dominação em vigor no contexto, o que oferece um quadro de vitalidade para sujeitos marcados como outro em sociedades patriarcais. Portanto, os filmes de Ivory selecionam e elaboram imagens de subversão que, adaptadas no passado, criticam as relações entre poder, gênero e sexualidade e assim diversificam a cultura visual contemporânea a partir de uma distribuição mais democrática dos discursos e representações da experiência humana.

Referências bibliográficas

Ardis, A. (2007). Hellenism and the lure of Italy. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Clark, D. (2005). Marginally Male: Re-Centering Effeminate Male Characters in E. M. Forster's *A Room with a View* and *Howards End*. Thesis, Georgia State University.
- Cook, P. (1996). *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute.
- Cook, P. (2005). *Screening the Past: memory and nostalgia in cinema*. London: Routledge.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Forster, E. M. (1995). *A Room with a View*. New York: Dover.
- Forster, E. M. (2005). *Maurice*. London: Penguin.
- Higson, A. (1993). Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film. In Friedman, L. (Ed.) *Fires were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Higson, A. (2003). *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC.
- Landy, M. (2007). Filmed Forster. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langland, E. (2007). Forster and the Novel. In Bradshaw, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macfarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Merchant, I. Ivory, J. (1985). *Uma Janela para o Amor* [DVD]. Reino Unido: Merchant Ivory Productions/Goldcrest Films.
- Merchant, I. Ivory, J. (1987). *Maurice* [DVD]. Reino Unido: Merchant Ivory Productions/Film Four International.
- Monk, C. (1995/2011). Sexuality and Heritage. In Vincendeau, G. (Ed.). *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. (pp.6-11). London: British Film Institute.
- Monk, C. (2002). The British Heritage Debate Revisited. In Monk, C. & Sargeant, A. (Eds.). *British Historical Cinema*. (pp.176-198). London: Routledge.
- Monk, C. (2011). *Heritage film audiences: period films and contemporary audiences in the UK*. Edinburgh: EUP.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrative. Tradução de João Luiz Vieira. In Xavier, I. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. (pp. 435-436). Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme,
- Pidduck, J. (1997). Intimate Places and Flights of Fancy: Gender, Space, and Movement. In *Contemporary Costume Drama*. Tese de Doutorado. Concordia University, Montreal/CA.
- Vidal, B. (2012). *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. New York: Columbia University Press.
- Said, E. (2007). *Humanismo e Crítica Democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.

O feminino em *Chega de Saudade* de Laís Bodanzky

Maria Fernanda CAVASSANI

Universidade Presbiteriana Mackenzie/Brasil
mafecavassani@gmail.com

Miriam Cristina Carlos SILVA

Universidade de Sorocaba – UNISO/Brasil
miriam.silva@prof.uniso.br

Resumo: Esse artigo compõe uma pesquisa maior, que resultou em uma dissertação de mestrado, na qual se buscou compreender as representações do feminino contemporâneo nas obras da cineasta brasileira Laís Bodanzky. Para tanto, as observações foram feitas a partir das metodologias de Análise de Narrativa, propostas por Cândida Vilares Gancho (2006), e da Análise Fílmica, proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). No presente trabalho, o recorte se faz a partir da análise do filme *Chega de Saudade* (2007), com resultados que apontam para uma narrativa que debate, de maneira poética, o envelhecer da mulher. Trata-se, por fim, de uma obra contemporânea, com enredo psicológico, que propõe a quebra de paradigmas sociais patriarcais e machistas, sinalizando para a representação de um feminino possível, sob a ótica de uma cineasta mulher.

Palavras-chave: feminino, narrativa cinematográfica, narrativa poética, Laís Bodanzky, *Chega de Saudade*

Abstract: This article is part of a larger research, which resulted in a master's thesis, in which we sought to understand the representations of contemporary femininity in the works of Brazilian filmmaker Laís Bodanzky. To do so, observations were made based on the methodologies of Narrative Analysis, proposed by Cândida Vilares Gancho (2006), and Filmic Analysis, proposed by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (2012). In the present work, the cut is made from the analysis of the film *Chega de Saudade* (2007), with results that point to a narrative that discusses, in a poetic way, the aging of women. It is, finally, a contemporary work, with a psychological plot, which proposes the breaking of patriarchal and macho social paradigms, signaling the representation of a possible feminine, from the point of view of a woman filmmaker.

Keywords: feminine, cinematographic narrative, poetic narrative, Laís Bodanzky, *Chega de Saudade*

Introdução

Chega de Saudade (2007), segundo filme de longa-metragem da cineasta Laís Bodanzky, traz, em primeiro plano, a abordagem sobre o tema da velhice. Porém, ao se contemplar a narrativa com mais atenção, nota-se que outras inquietações podem ser levantadas ao longo do desenvolvimento da intriga, principalmente naquilo que tange à figura do feminino.

Um salão de baile paulistano (localizado em São Paulo, capital do Estado brasileiro de mesmo nome) é o cenário da narrativa. Há apenas uma unidade de tempo e de espaço. Por meio de diversas histórias, o filme retrata os relacionamentos, as angústias e as alegrias de um grupo de pessoas que, em meio a danças e bebidas, busca viver a chamada *terceira idade* (eufemismo para *envelhecimento*) da melhor maneira que julga ser possível.

A cineasta, não à-toa, afirma que « mais do que uma locação, o salão União Fraterna, onde o filme foi rodado, em São Paulo, é personagem de *Chega de Saudade* » (Bodanzky, 2008: 11). O salão é, então, ambiente por onde transita uma miscelânea de personagens, o que o torna uma possível metáfora da própria vida. Como espaço em que os personagens convivem, é capaz de revelar conflitos humanos, sem que se tenham de forma explícita juízos de valores ou morais.

Pode-se afirmar que o espaço se torna uma espécie de protagonista dada a sua capacidade de, como ambiência histórica, social e cultural, desencadear as relações e os conflitos entre os personagens – a trama se desenrola no salão de dança e ele mesmo protagoniza uma história de transformações por meio do tempo.

O fato de não haver um único ou uma única protagonista, mas um emaranhado de personagens que se substituem e ganham diferentes relevos de importância, com suas pequenas tramas, construindo um filme aparentemente singelo, pode deixar escapar ao espectador distraído o abundante leque de possibilidades interpretativas presentes no enredo de Bodanzky.

A narrativa aborda questões universais, tendo um núcleo de personagens equilibrado, constituído por casais. Porém, Bodanzky entende que, apesar desse equilíbrio, pode-se dizer que *Chega de Saudade* é um filme feminino, ao expor os acontecimentos sob o ponto de vista das mulheres, seja a esposa, a amante, a jovem, a velha, a casada, a solteira. Não há certo ou errado, apenas diferentes olhares para as mesmas aflições.

Há, de certa maneira, nos filmes de Bodanzky, uma busca para que ficção e realidade se cruzem. Suas narrativas parecem ser, então, crônicas da vida: narrativas cotidianas apresentadas com sutileza, construindo personagens com histórias que as aproximam, em certa medida, de todos nós.

A partir do objetivo de investigar como o feminino é representado na filmografia de Laís Bodanzky, o corpus foi composto pelo segundo longa-metragem dirigido pela cineasta: *Chega de Saudade* (2007). Para isso, o percurso metodológico constitui-se a partir de uma proposta híbrida, composta pela análise de narrativas, conforme Cândida Vilares Gancho (2006), e a análise fílmica, criada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012).

As contribuições teóricas são oriundas de três campos conceituais que, para esse artigo, são cruciais: narrativa, poético e feminino. Com contribuições acerca de narrativa, apoiamo-nos em Walter Benjamin (1994); para trazer luz à ideia de poético, amparamo-nos em Octavio Paz (1982) e, para discutir o feminino, em Simone de Beauvoir (2009).

Após a análise, foi possível chegar a algumas conclusões que convergem para a perspectiva de uma abordagem de gênero dialógica, igualitária, sem idealizações e que apresenta um feminino possível. Bodanzky imprime seu olhar e constrói uma narrativa contemporânea e inovadora.

Metodologia

A metodologia de análise de narrativa, proposta por Gancho (2006), permite que se parta do princípio de que o cinema pode ser analisado por meio da sua narrativa, uma vez que é capaz de mediar, interpretar e transformar a experiência humana (Silva & Santos,

2015). A estrutura da narrativa, de forma essencial, é composta por cinco elementos: enredo; personagens; tempo; espaço e narrador (Gancho, 2006:7-18).

Segundo a autora, se há enredo, há conflitos que precisam ser experienciados pelos personagens. Sendo assim, destacamos que eles foram, na análise, divididos em protagonistas, antagonistas e secundários; bem como planos ou redondos (Gancho, 2006: 11-12) para serem observados a partir das relações que estabelecem e das situações que vivenciam.

Ainda que a metodologia proposta por Gancho seja suficiente para analisar narrativas, no cinema, outros elementos também são fundamentais para maior compreensão da obra, tais como aspectos sonoros e visuais, como planos, enquadramentos, cenários, entre outros, logo, a análise fílmica se torna necessária.

A proposta de Vanoye & Goliot-Lété (2012: 14) sistematiza um conjunto de técnicas que busca contribuir para o exercício de observar as narrativas cinematográficas enquanto produções e recortes de um tempo, de uma perspectiva e de um contexto específico. Para eles, a primeira etapa consiste em observar a narrativa cinematográfica tecnicamente, o que resultará, na segunda etapa, na compreensão do filme.

O processo consiste em fragmentar a narrativa, separando planos para que, ao se desmontar o filme, possa-se observar a sua proposta estética como uma estratégia narrativa. Nesse momento, pode-se dividir o filme em cenas acompanhadas de transcrições dos diálogos, fazendo emergir questões visuais e sonoras presentes nas narrativas, relevantes às temáticas propostas.

Dessa forma, a metodologia analítica dos longas-metragens consistiu em assistir ao filme diversas vezes e em seguida apresentar uma descrição técnica (Cavassani, 2020). Na sequência, foram lançadas as propostas de localização e estruturação do enredo; posicionamento dos personagens; identificação de tempo; espaço e narrador conforme propõe a análise narrativa de Gancho (2006).

Depois, foram separados alguns atos sequenciais, conforme Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété (2012), com descrição de cenas, a fim de facilitar a análise (Cavassani, 2020). Assim, foram levantadas questões associadas à base teórica e, então, propostas contribuições interpretativas acerca do feminino e do poético.

Teoria

O ato de narrar nos define e nos particulariza em relação aos outros seres. É por meio da narrativa que somos capazes de mediar a nossa experiência e transmiti-la ao outro. Para Walter Benjamin (1994), a figura do narrador coloca a experiência sedimentada como condição para se produzir narrativas e, consequentemente, cultura e memória.

O conhecimento tradicional, compartilhado comunitariamente e presencialmente com narradores e ouvintes da narrativa ocupa um espaço de troca por meio, sobretudo, da oralidade: « a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos » (Benjamin, 1994: 198).

Para Benjamin (1994), o narrador imprime sua marca na narrativa, assim como o oleiro deixa as marcas de suas mãos no vaso que é moldado. Desta forma, a narrativa vai se remodelando e se reorganizando na memória, pois cada um que a conta modifica um pouco o que é contado, uma vez que a experiência é sempre individual. Ao contrário da informação rasa, narrar é profundo e complexo, pois exige que os envolvidos no processo estejam dispostos a participar da experiência.

A narrativa sobrevive ao poder do tempo, busca fazer-se presente e, ao ser transmitida de uma pessoa para outra, permanece no mundo, persiste ao instante para ser recontada e ressignificada. Então, o ato de narrar transforma quem conta e quem ouve; é o experimentar do mundo por meio do verbo.

Quando essa narrativa chega de forma poética, potencializa a experiência, porquanto a poesia oferece polissemia e abertura para a construção de novos sentidos àquilo que é narrado. Silva (2018) afirma que o poético oferece aos leitores/espectadores uma experiência sensível, por sua característica sinestésica e Octavio Paz define a poesia como « conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro » (Paz, 1982: 15).

Para o autor, a poesia ultrapassa a materialidade do poema, o que significa uma experiência que propõe a renovação dos sentidos e propõe novos horizontes, com a ampliação do olhar do fruidor para outras possibilidades. A poesia, portanto, vai além do poema, que é uma estrutura formal. Paz reflete, portanto, que poema e poesia não podem ser sinônimos e jamais confundidos; afirma que a poesia pode surgir a qualquer momento, em lugares, paisagens ou pessoas.

Para Silva e Silva (2013), o poético aparece com recorrência nas obras artísticas, que por sua vez, além do valor estético, carregam, também, percepções de mundo, que são construções sociais de determinado espaço e tempo.

Desta forma, uma obra poética, além de poder representar um tempo histórico e um espaço específico, é capaz de propor, por meio de uma comunicação sensível, um novo olhar para o mundo, uma reconstrução, ao oferecer novas possibilidades de se pensar os fenômenos humanos.

Refletir sobre o feminino por um viés poético pode oferecer um olhar sensibilizador para questões que são vivenciadas em um tempo histórico, ou seja, pode oferecer uma perspectiva complexa da realidade, que proponha formas diversas de compreensões sobre as relações humanas.

O feminino: questões de gênero

O debate sobre gênero tem emergido com frequência nas telas do cinema. É um conceito social e que se transforma de tempos em tempos, graças às demandas sociais e às lutas empreendidas por mulheres por maior equidade. Simone de Beauvoir (2009) é categórica ao afirmar que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (Beauvoir, 2009: 11)

Beauvoir questiona o reconhecimento do Outro (mulher) baseado no Um (homem); tal dependência configura-se como submissão, visto que a figura feminina não seria capaz de existir sem a figura masculina. Dizer que a mulher era o Outro equivalia a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade.

Ao pensarmos nas representações femininas no cinema, percebemos que elas são, por muitas vezes, inexpressivas ou estão em cena para observar as ações de um homem. Se o feminino é uma construção social, como afirma Beauvoir (2009), então, é esperado que uma mulher, ao dirigir em cena outra mulher, leve às telas seu ponto de vista sobre o que significa ocupar este lugar no mundo.

Ter uma mulher dirigindo a narrativa pode trazer camadas a serem exploradas e compreendidas sob diferentes pontos de vista do feminino. Não podemos, dessa forma, desconsiderar aquela que conduz o filme. Laura Mulvey, em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1973), trabalha com ideia de que:

Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pré-filmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. (Mulvey, 1982: 452)

O olhar masculino, tanto o do protagonista homem, quanto o do cineasta homem, é, então, em geral, aquele que direciona todos os outros, sem abrir margem para diferentes interpretações que não a imposta por eles. Quando mulheres passam a ter o controle sobre esses olhares, a maneira de fazer cinema começa a se transformar.

Embora a afirmação de Mulvey ainda se faça presente, pode-se dizer que, aos poucos, as mulheres tomam espaços, antes renegados a elas:

(...) foi através do enorme esforço de diversas mulheres, as quais resolveram contrariar seus destinos de gênero, que a realização cinematográfica tem se tornado também feminina na América Latina – um processo que está longe de poder ser considerado terminado, posto que em nenhum país da região o número de diretoras sequer se aproxima do de diretores. (Tedesco, 2012: 104)

Bodanzky, ao empreender sua percepção feminina à história daquelas mulheres, rompe com construções de personagens calcadas na cultura patriarcal, uma vez que o ponto de vista da cineasta parte, obviamente, de um lugar diferente do ponto de vista de um homem.

Dessa maneira, a análise da narrativa levará em conta não apenas as mulheres que aparecem na tela, mas, também, aquela que está por trás das câmeras. Ao conduzir a narrativa, a cineasta transforma concepções de mundo e o fazer cinematográfico, uma vez que desloca percepções, ideias e ideais socialmente consolidados.

Roteiro

O filme tem, como linha, a jornada de Bel, namorada de Marquinhos – que trabalha na casa de bailes há 5 anos. Ela, porém, nunca tinha estado em lugar similar. Menina, se encanta com o ambiente, mais precisamente com a jovialidade com que os idosos se apresentam. Na função que contrapõe a personagem Bel, temos Marici, uma mulher de meia idade, nem jovem, nem idosa, que lida com os dilemas de uma velhice próxima. Temáticas como envelhecimento, libido, amor, amizade, traição e sexualidade aparecem no salão de baile.

Pré-análise

A metodologia analítica do longa-metragem consistiu em assistir ao filme diversas vezes e, em um primeiro momento, partindo da análise filmica, apresentar uma descrição técnica e narrativa, contextualizando aqueles que leem a pesquisa. Importante destacar aqui que neste momento há localização das personagens femininas de maior destaque no filme e, a partir delas, a localização do enredo, já conforme Gancho (2006).

Assim, depois, separamos cenas – que Francis Vanoye e Anne Goliot Lete (2012) chamam de atos –, que julgamos importantes à compreensão do filme. Por último, levantamos questões e trouxemos contribuições interpretativas acerca do que mais nos interessou observar em cada filme: o feminino e o poético.

Como a própria diretora afirmou, *Chega de Saudade* é um filme feminino. Mas, para efeito de análise, focamos nas personagens Bel (Maria Flor) e Marici (Cássia Kiss). Evidenciamos cinco atos (enquadramento da sequência) e, a partir do peso dramático, do enredo e da construção das personagens, observamos como os femininos são apresentados.

Quadro 1 - Categorização de *Chega de Saudade* segundo proposta de Gancho (2006)

Enredo	Personagens femininas	Ambiente (espaço/tempo)	Narrador	Características
Psicológico	Protagonistas e antagonistas: Bel e Marici	Espaço: Salão de baile Tempo: Contemporâneo	Onisciente	Personagens femininas redondas

Fonte: Elaboração própria

Descrição Fílmica

O relógio de pulso marca pouco mais de 16:35, vemos a movimentação e os preparativos para que o baile *Chega de Saudade* comece. A partir deste momento, entramos em um universo de personagens que, com suas pequenas alegrias e tristezas, nos mostram que a vida também é vivida na terceira idade.

Enquanto os frequentadores entram no baile, elegantes, observamos o jovem Marquinhos (Paulo Vilhena), DJ da festa, chegar com pressa, claramente atrasado para preparar o som da noite. Acompanhando-o, está Bel (Maria Flor) que, neste momento, aguarda, em frente ao salão, Marquinhos guardar o carro. Enquanto espera, Bel observa, com surpresa, curiosidade e estranhamento, os frequentadores do baile chegarem.

Bel, possivelmente, nunca pensou em como seria uma festa naqueles moldes. Jovem, ela parece sentir-se deslocada e quase constrangida ao observar que, para chegar ao salão, um dos homens precisou de ajuda para subir as escadas. O envelhecimento vai se apresentando a ela através das pessoas que chegam ao baile.

O homem que necessita de ajuda é Álvaro (Leonardo Villar), na faixa de idade dos 70 anos, companheiro de Alice (Tônia Carrero), aparentemente, com idade próxima à dele. O casal parece ser o modelo de relacionamento ideal para os outros personagens: na velhice, encontraram companheirismo, amizade e amor, ainda que permeados por conflitos e mágoas do passado.

Nesses primeiros instantes, começamos a entender que não se trata de uma narrativa apenas sobre a velhice, mas que vai além. Outras questões são levantadas, a exemplo do conflito de gerações, principalmente no que diz respeito às mulheres. Bel é, seguramente, a mulher mais nova daquele espaço.

Quadro 2 – Primeiro ato do filme *Chega de Saudade*

Ato 1: Cena 00:02:27	Fig. 1: Fotograma de <i>Chega de Saudade</i>  Fonte: Bodanzky (2007) Observação: primeiro plano – conseguimos observar detalhes da cena, como o olhar de curiosidade da personagem.
--------------------------------	---

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Bodanzky, 2007)

Entre Alice, a mais velha, e Bel, a mais jovem, situam-se outras mulheres, classificadas dentro do espectro da terceira idade, contudo, sem se identificarem como idosas. O baile tem início. Observamos, então, Elza (Betty Faria) e Nice (Miriam Mehler) entrarem. A primeira, assídua no salão, conhece todos, sempre está à espera de ser tirada para dançar. A segunda, viúva, acostumada à vida doméstica, tenta ambientar-se naquele lugar pouco usual a ela.

Quadro 3 – Segundo ato do filme *Chega de Saudade*

Ato 2: Cena 00:06:24	Fig. 2: Fotograma de <i>Chega de Saudade</i>  Fonte: Bodanzky (2007) Observação: primeiro plano – as personagens recebem destaque. Em lados opostos de um pilar, pode ser compreendida como uma cena metafórica.
--------------------------------	--

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Bodanzky, 2007)

Os casais dançam, e Bel circula pelo salão. A jovem é observada por duas mulheres: Marici (Cássia Kis) e Aurelina (Conceição Senna) que, percebendo o quanto Bel está deslocada, a convidam para sentar-se à mesa com elas. Marici, mesmo não sendo a mais velha da narrativa, certamente é a que melhor representa o contraponto entre juventude e envelhecimento.

Eudes (Stepan Nercessian), namorado de Marici, senta-se com elas. Falando ao pé do ouvido da namorada, combinam o que farão após o baile; neste momento, ele passa a notar a presença de Bel. Espanta-se e sente-se fascinado pela moça, convidando-a para dançar. Bel, Marici e Eudes formam algo como um triângulo amoroso.

O DJ sai de cena para dar lugar à banda Luar de Prata que tem Elza Soares, como Ana, e Marku Ribas, como Wanderley, à frente. Ela é, também, uma personagem feminina de peso; mesmo que não haja interações com os dramas de outros personagens, é fato a importância de Elza Soares para além da narrativa.

A cantora nasceu nos anos 30, em uma família muito humilde. Elza Soares teve complicações e inúmeros obstáculos ao alçar-se no mercado musical brasileiro. Atualmente, a cantora é reconhecida como uma das mais importantes do mundo e tem, na sua trajetória de vida, inspiração para compor e atuar em causas que julga importantes.

Não se sabe, ao certo, os motivos de Bodanzky tê-la incluído no filme, se apenas por sua voz inconfundível e ícone de gerações ou se pela atuação da cantora para além da música. Possivelmente, pelos motivos citados e por ela ser, inclusive, figura feminina que retrata, dentro e fora das telas, a mulher da terceira idade que não condiz com o senso comum.

Não há um grande acontecimento que norteie a narrativa, mas fatos individuais que podem ser universalizados. Entre músicas, bebidas e dança, os pequenos dramas pessoais surgem.

Álvaro pede à Alice que busque um analgésico e, no meio do caminho, ela esquece o que lhe foi pedido; fica subentendido que ela sofre de algum tipo de esquecimento, seja proveniente da própria velhice, seja de alguma doença específica; tal informação não fica clara ao espectador. Marici sente-se incomodada com a presença de Bel.

Quadro 4 – Terceiro ato do filme *Chega de Saudade*

Ato 3: Cena 00:07:47	Fig. 3: Fotograma de <i>Chega de Saudade</i>  Fonte: Bodanzky (2007) Observação: primeiro plano – os personagens conversam de maneira muito próxima, demonstrando intimidade.
--	---

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Bodanzky, 2007)

Bel e Eudes estão no salão, dançando, quando ela é retirada pelo braço por Marquinhos, enciumado e questionando-a. Aqui, é notável o envolvimento tanto da jovem quanto do homem. Há tensão no ar e um tango começa a ser entoado.

Rita (Clarisse Abujamra) surge, direto para o salão, dançando sensualmente. Ela pode ser entendida como a representação da libido e do desejo na terceira idade, poucas vezes discutidos ou retratados no cinema.

A infidelidade, o desejo por companhia, as relações sociais permeiam a pista de dança. As músicas ajustam-se ao que é exibido na tela, dão o tom e parecem completar as situações vividas pelas personagens. Bel e Eudes aparentam interesse um no outro.

Quadro 5 – Quarto ato do filme *Chega de Saudade*

Ato 4: Cena 01:00:1 1	Fig. 4: Fotograma de <i>Chega de Saudade</i>  Fonte: Bodanzky (2007) Observação: primeiro plano – há uma personagem à frente e duas ao fundo. Dando às costas a Eudes e Bel, Marici está visivelmente abalada.
---	---

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Bodanzky, 2007)

Bel diz o quanto está maravilhada com o baile, começa a questionar-se se terá a mesma disposição daquelas pessoas quando chegar à idade delas. Bel sai e Marquinhos vai tirar satisfação com Eudes, enquanto Marici observa. Marquinhos sente-se ameaçado por Eudes, mais velho que ele. Marici sente-se ameaçada por Bel, mais nova que ela.

As questões do feminino têm grande peso no filme. Aparece claramente quando Alice, Aurelina e Marici conversam. Aurelina deixa evidente suas preferências sexuais, sem pudor ou constrangimento, enquanto Marici diz que sua felicidade não vem de um relacionamento, mas de sua condição feminina.

Álvaro está indo embora sem Alice que, ressentida, o questiona sobre o porquê de ele estar partindo e pede que ele volte para o salão. O casal vai ao salão, dança, é aplaudido, passando a mensagem de que há conquistas e recomeços na terceira idade.

Quase meia-noite, o baile começa a esvaziar-se. Bel parece escrever um recado quando Marquinhos a surpreende, chamando-a para ir embora. Ele toma o bilhete e, na sequência, vai, com violência, ao encontro de Eudes, deixando, sem perceber, o papel no chão. Eudes lê o que está escrito. É uma declaração de Bel para ele:

Esse homem improvável, com olhos de menino fez meu corpo flutuar sem peso. Senti uma felicidade sem passado nem futuro. Teria beijado esse homem cujos olhos alegres me

convidavam a voar. Teria beijado, se soubesse fazer escolhas. Mas nem quando o mundo escolhe por mim e apaga a cidade, acendendo o luar, nem nessa hora, eu ousou escolher o que o coração palpita (Bodanzky, 2007).

O bilhete de Bel é um deleite a Eudes, que parece satisfazer-se com as palavras da garota. Como se as próprias palavras fossem a concretização daquilo que não viveram, que ele só imaginou e desejou. Os frequentadores do baile *Chega de Saudade* começam a ir embora. Alguns satisfeitos com a noite, outros chateados pela festa não ter correspondido às expectativas.

O casal jovem sai, o carro não funciona e isso parece ser uma metáfora para o relacionamento deles que, ali mesmo, termina. A efemeridade da juventude pode ser traduzida por esta cena. Cada um deles caminha para um lado, segue seu caminho sem olhar para trás.

Marici, no entanto, está caminhando em direção à sua casa; Eudes, do carro, começa a segui-la, tentando reconquistá-la com doces e afetuosas palavras. Ele recita o seguinte poema a ela:

Se ela andava no jardim, que cheiro de jasmim, tão branca do luar... Eis tenho-a junto a mim, vencida é minha, enfim, após tanto a sonhar... Por que entristeço assim? Não era ela, mas sim, o que eu quis abraçar, a hora do jardim... O aroma de jasmim... A onda do luar... (Bodanzky, 2007)

Ele deixa claro que Bel o encantou, que não conseguiu passar imune à juventude, porém, foi momentâneo. A mulher, ele diz à Marici, é você. Ela para de andar; provavelmente gostou do que ouviu. Ao contrário do fugaz relacionamento de Bel e Marquinhos, Marici e Eudes são símbolo do amor paciente e tranquilo.

Quadro 6 – Quarto ato do filme *Chega de Saudade*

Ato 5: Cena 01:26:46	Fig. 5: Fotograma de <i>Chega de Saudade</i>  Fonte: Bodanzky (2007). Observação: primeiro plano – dois personagens. Marici a frente e Eudes desfocado, atrás. A cena mostra uma mulher satisfeita com o que ouve.
-----------------------------------	--

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Bodanzky, 2007)

O amor do último ato é o da maturidade e tranquilidade daqueles que sabem esperar. Marici sorri, entra no carro e vai embora com Eudes. A porta do baile *Chega de Saudade* é fechada, e a música que dá nome à narrativa começa a entoar:

Vai minha tristeza
 E diz a ela que sem ela não pode ser
 Diz-lhe numa prece
 Que ela regresse
 Por que eu não posso mais sofrer
 Chega de saudade
 A realidade é que sem ela não há paz
 Não há beleza é só tristeza e a melancolia
 Que não sai de mim
 Não sai de mim, não sai
 Mas se ela voltar que coisa linda, que coisa louca
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos que eu darei na sua boca
 Dentro dos meus braços os abraços
 Hão de ser milhões de abraços apertado assim
 Colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos
 E carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio
 De você viver sem mim
 Não há paz, não há beleza é só tristeza e a melancolia
 Que não sai de mim
 Não sai de mim, não sai
 Dentro dos meus braços os abraços
 Hão de ser milhões de abraços apertado assim
 Colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos
 E carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio
 De você viver sem mim
 Não quero mais esse negócio
 De você longe de mim
 Não quero mais esse negócio
 De você viver sem mim
 (Jobim, 1958).

***Chega de Saudade*: possível análise**

Os elementos estéticos ajudam a compor o filme e torná-lo poético. As canções que ora funcionam como trilha sonora para o enredo, ora são uma maneira de transmitir uma mensagem, são fundamentais à construção da narrativa.

Não se pode deixar, portanto, de citar a música *Chega de Saudade* (Jobim, 1958). Ao finalizar a narrativa com a canção que a nomeia, Bodanzky atribui mais uma camada de poesia e sensibilidade ao enredo. É uma maneira de ressignificar a canção, ao mesmo tempo em que parece propor um final à história.

Os figurinos também são elementos fundamentais. Apesar dos personagens permanecerem com a mesma vestimenta durante todo o filme, cada um transmite uma

mensagem a partir daquilo que veste. Bel está com uma roupa simples, com cores mais vivas e sem maquiagem, enquanto Marici veste algo mais sensual e está maquiada.

Toda a estética filmica comunica e transmite pontos de vista. São, portanto, aspectos que não podem ser desconsiderados, no enredo, na experiência e nos diálogos é que poético e feminino se manifestam de maneira mais explícita e transgressora. Muitos são elementos significativos nesse texto que imprime um olhar delicado sobre o envelhecer feminino.

A escolha em analisar Bel e Marici de maneira mais aprofundada se deu por entendermos que elas cumprem papéis opostos na narrativa; o mais interessante é que as funções de protagonista e antagonista – ou heroína e anti-heroína – não são fixas, ambas transitam por esses papéis, dependendo da situação, mostrando-se complexas e profundas, ou seja, personagens redondas (Gancho, 2006).

O fato de haver duas personagens redondas contrapondo-se, Bel e Marici, nos proporciona um olhar mais aguçado às questões do feminino e do envelhecimento. São representações complexas de mulheres em estágios diferentes da vida, mas que partilham, ainda que não percebam, sentimentos semelhantes.

Se « a atividade poética é revolucionária por natureza » (Paz, 1982: 15), *Chega de Saudade* é uma narrativa transformadora porque potencializa a experiência de quem entra em contato com o texto, não apenas por propor reflexões ao invés de impor perspectivas, mas, também, por descortinar o debate sobre questões estigmatizadas, como a velhice.

É, portanto, polifônica, musical e imagética, capaz de informar para além do diálogo dado em cena. « Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária » (Benjamin, 1994: 200).

São muitos os símbolos desta narrativa que comunicam. Todos eles têm relação direta com a vontade humana de permanecer, de existir o tanto quanto for possível. Uma das primeiras cenas do filme é um enquadramento de um relógio, objeto que simboliza a passagem do tempo e metáfora para a velhice. Todos, se não morrerem, inevitavelmente, envelhecem.

A juventude da personagem Bel se destaca no filme a partir dos seus trejeitos e olhares. Ela destoa daquele ambiente, não pertence a ele. Esse incômodo que todos sentem com a presença da jovem possibilita uma jornada de transformação não apenas para ela, mas para as demais personagens também. É no contraste que a narrativa se alicerça, nos opostos que, ao final, têm mais em comum do que possam imaginar.

No decorrer da narrativa, observamos uma Bel que, aos poucos, sai da adolescência e adentra um universo adulto. Ela perde, gradativamente, sua ingenuidade, e o fato de corresponder às investidas de Eudes parece ter mais relação com a curiosidade que ele e aquele ambiente despertam do que, propriamente, com um interesse genuíno.

Bel é uma mulher jovem, tem tempo e disposição para experimentar. Em contrapartida, Marici tem consciência do que é estar envelhecendo, busca, a todo instante, evidenciar o lugar que ocupa, deixando claro que Eudes pode até estar efemeramente interessado em Bel, mas que, no final das contas, é com ela que ele ficará.

Mesmo com a autoconfiança que ela demonstra ter, em alguns momentos, parece sentir-se insegura, abalando-se com a proximidade entre Eudes e Bel. Ainda assim, Marici representa um feminino maduro e consciente e, em determinado momento do filme, diz que sua força vem do útero, ou seja, de seu sistema reprodutor, de sua natureza feminina.

Ela é, então, aquela que representa a emancipação da mulher, enquanto Bel parece ter descoberto sua força na última cena de que participa, ao terminar o relacionamento com Marquinhos. Durante toda a narrativa, elas caminham em busca de autoconhecimento.

O baile é o lugar de transformação dessas mulheres, porém, de maneiras diferentes. Enquanto Bel liberta-se de um relacionamento que não funciona mais, Marici deixa claro

que, no final das contas, sua feminilidade, maturidade e experiência são mais relevantes do que a juventude inocente e, por vezes, insegura.

Bodanzky propõe, neste filme, que ficção e realidade se cruzem, causando reflexões em torno da humanidade que existe em nós. A narrativa parece ser, então, uma crônica da vida cotidiana, uma representação sem idealizações de femininos possíveis.

Vale pontuar que, cada qual a seu modo, as mulheres de *Chega de Saudade* podem ser observadas sob a perspectiva do poético, uma vez que as transformações e transgressões próprias de um estado de poesia estão dadas naquelas relações cheias de camadas. Bodanzky nos apresenta uma narrativa heterogênea no que diz respeito ao feminino, ou seja, são muitas as maneiras de ser mulher, não há idealizações ou padrões, há femininos possíveis.

Laís Bodanzky fez de *Chega de Saudade* um filme feminino. Trouxe elementos novos no que diz respeito à representação de mulheres mais velhas, uma vez que evidenciou a sexualidade, a libido, a possibilidade de escolher o que se quer e como se quer.

Ou seja, tirou suas personagens de modelos preestabelecidos que permeiam o imaginário popular, como, por exemplo, a ideia de uma mulher com mais de sessenta anos de idade que vive apenas em função da família ou que não possua desejos e objetivos.

Esta é uma narrativa contemporânea, com enredo psicológico que desconstrói padrões e constrói possibilidades de existir. O feminino de *Chega de Saudade* é plural, transgressor, quebra barreiras socialmente estabelecidas e coloca as mulheres em evidência, sendo protagonistas de suas vidas e escolhas, independentemente do estágio cronológico em que estejam.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, S. (2009). *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense.
- Bodanzky, L. (Realizador). (2007). *Chega de Saudade* [Filme]. São Paulo: Buriti Filmes e Gullane.
- Bodanzky, L. (2008). O tema do filme *Chega de Saudade*. Bolognesi, L. (Ed). *Chega de Saudade*. (pp. 11-12). São Paulo: Imprensa Oficial
- Cavassani, M. F. (2020). *Cinema e Mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Universidade de Sorocaba (Uniso). Sorocaba.
- Gancho, C. V. (2006). *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática.
- Jobim, T. (1958). *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Editora Musical Arapuã. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11006>>. [15.06.2021].
- Mulvey, L. (1977). *Prazer visual e o cinema narrativo*. Xavier, I. (Ed.). *A experiência do cinema*. (pp. 437-453). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Silva, M. C. C. (2018). Representações Poéticas da Morte nas Narrativas Midiáticas: Um Conto Chinês. *Revista Famecos*, v. 25, n. 2, 1-17. Porto Alegre.
- Silva, M. C. C. & Santos, T. (2015). Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. *E-Compós*, 18(2). <https://doi.org/10.30962/ec.1198>.
- Silva, P. C. & Silva, M. C. C. (2013). Em busca de um conceito de comunicação. *Revista*

Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 9, n. 16.

Tedesco, M. C. (2012). Da esfera privada à realização cinematográfica: a chegada das mulheres latino-americanas ao posto de diretoras de cinema. *Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina*, v. 5, n. 2. São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77253/81118>>. Acesso em: 15/jun, 2021.

Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2012). *Ensaio sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus.

O Impeachment e os filmes: a derrubada de Dilma Rousseff em três narrativas femininas

Daniel LEÃO

Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil
leao@tutanota.com

Resumo: Este artigo discute as articulações narrativas e as estratégias de registro de três documentários realizados por diretoras brasileiras em seus filmes sobre o impeachment de Dilma Rousseff: *Filme Manifesto: O Golpe de Estado* de Paula Fabiana (2016), *O processo* de Maria Augusta Ramos (2018) e *Alvorada* de Anna Myulaert e Lô Politi (2020). Analisaremos como esses filmes retratam o processo de impeachment da única presidenta brasileira apropriam-se de imagens do mundo histórico em três espaços distintos – as ruas, o parlamento e a residência presidencial – ancoradas na experiência e na observação para construir asserções solidárias à Dilma e analíticas a respeito deste fato traumático da história contemporânea do Brasil.

Palavras-chave: cinema documentário, diretoras mulheres, Impeachment, Dilma Rousseff, Brasil

Abstract: This publication discusses the narrative articulations and recording strategies of three documentaries made by Brazilian directors in their films about Dilma Rousseff's impeachment: *The Coup d'Etat* (Paula Fabiana, 2016), *The Process* (Maria Augusta Ramos, 2018), and *Alvorada* (Anna Myulaert and Lô Politi, 2020). We will analyze how these films portray the impeachment process of the first female president of Brazil, appropriating images of the historical world in three distinct spaces - the streets, the parliament, and the presidential residence - anchored in their experiences and non-interventional observations to build analytical assertions about this traumatic fact in the contemporary history of Brazil.

Keywords: Documentary film, women filmmakers, Impeachment, Dilma Rousseff, Brazil

Introdução

Na manhã do dia 3 de dezembro de 2015, todas as bancas de jornal do Brasil anunciavam que em retaliação à perda de apoio do Partido dos Trabalhadores, o presidente da Câmara dos Deputados acatara no dia anterior um dos pedidos de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff. A manchete do Estado de S. Paulo grafava: « *Cunha perde apoio do PT e aceita impeachment; Dilma se diz indignada* ». No dia 1º de setembro do ano seguinte, não era preciso ir às bancas para saber as notícias: não havia quem desconhecesse a cassação definitiva do mandato presidencial da primeira governante mulher de um dos mais vastos países do mundo. Quais foram os fundamentos da acusação e os argumentos da defesa? Como ocorreu o processo de impeachment? Foi legítimo ou um golpe parlamentar? Quais fatores contribuíram para o apoio massivo de parte da população? Numa palavra: além da retaliação de Cunha, o que levou à queda de Dilma? Entre o êxtase, a indignação e a apatia, entre o pragmatismo, o atordoamento e a

reflexão, variações dessas perguntas e tentativas de respostas se repetiram ao longo de nove meses em telejornais, salas de aula, salas de estar, esquinas, ônibus, vagões de trem de todo o país.

Não é de surpreender, portanto, que ele tenha sido tema de alguns documentários; o que talvez surpreenda seja o seu número: até o momento, pudemos identificar nada menos que treze longas-metragens. Além do interesse social pelo tema, é possível que a expectativa de repercussão dos filmes (seja em festivais, seja na sociedade) e a narrativa intrínseca a um processo desta natureza contribuam para tal abundância. A fim de compreender este fenômeno, entretanto, parece-nos necessário acrescentar ao menos mais três fatores: a ampliação do acesso às formas de registro audiovisual¹, o desejo de narrar um acontecimento de grandes proporções históricas a partir de uma perspectiva própria² e uma reação enfática e solidária à ofensiva misoginia que caracterizou grande parte das campanhas contra a então presidenta.

Essas campanhas foram « *atravessadas por estereótipos sexistas* » (Carniel & Ruggi, 2018: 541) que exploravam a figura de Dilma como « *um exemplar da 'espécie' mulher* » (Cardoso e Souza, 2016: 63) associada à loucura, à histeria e, em alguns casos, à prostituição e ao estupro (Lemos, 2017: 30), procedimento percebido como « *afronta às mulheres e suas conquistas, representadas pela figura da chefe de estado* » (Amorin, Carvalho e Santos, 2017: 9). Devulsky (2016) demonstra como parte considerável dessas ações foi marcada por uma abordagem que buscava remeter Rousseff ao espaço privado, distanciando-a do espaço público próprio a seu cargo, uma estratégia típica do *backlash* antifeminista da Nova Direita estadunidense dos anos 1990 (Faludi, 2006). Um forte argumento a favor desta teoria é a ausência de mulheres no ministério formado pelo sucessor de Rousseff, Michel Temer, cuja esposa foi elogiosamente descrita na revista de maior circulação do país, ainda durante o processo de impeachment de Dilma, como « *bela, recatada e do lar* » (Linhares, 2016).

A solidariedade à Dilma pode ser percebida em todos os filmes sobre o impeachment realizados por diretoras mulheres³. Não por acaso, cerca de 40% dos filmes a respeito deste evento foram dirigidos por mulheres⁴, proporção bastante superior à dos filmes brasileiros dirigidos por mulheres no ano em que o impeachment foi instaurado: 14,7% (Ancine, 2015: 29).

Deve-se observar que Dilma não foi, notoriamente, uma presidenta feminista; em seu governo, as principais pautas dos movimentos de mulheres não tiveram o tratamento que

¹ Marcelo Ikeda observa que, por conta do advento de câmeras digitais de qualidade aceitável e da digitalização do parque exibidor, o número de documentários brasileiros lançados no cinema que até os anos 2000 não chegavam a cinco por ano aumentou progressivamente ao longo desta década até atingir 38 em 2009, número que representa pouco menos da metade dos filmes brasileiros lançados no circuito nacional (Ikeda, 2015: 174).

² Este desejo ultrapassa a narrativa audiovisual. Mariana Rezende dos Passos e Érica Anita Baptista observam que a polarização que marcou o período - e que persiste até hoje, reconfigurada por novos atores, na sociedade brasileira - é constituída pela « *radicalização das opiniões políticas dos cidadãos que, a partir dos espaços on-line de argumentação, passam a ter maior possibilidade de expor alegações distintas* » (Passos e Baptista, 2018: 107).

³ Poucos filmes realizados por diretores homens dão a este aspecto um tratamento enfático. Em geral, a misoginia é apenas citada de passagem, como um elemento entre outros e sem influência decisiva. Há casos em que este aspecto não é tratado em absoluto – caso tanto de filmes de diretores militantes da extrema direita, mas também de documentários situados à esquerda que buscam uma representação caricata dos grupos contrários e favoráveis ao impeachment.

⁴ Em nossa estimativa consideramos o filme ainda inédito de Tata Amaral. Observe-se que a proporção de filmes dirigidos por mulheres no Brasil vem aumentando consideravelmente: a proporção foi de apenas 0,68% na década de 1960, passou a 1,77% na década seguinte e a 3,27% nos anos 1980, atingiu os dois dígitos na década de 1990 (11,35%), chegando a 15,37% na primeira década do século 21 (Alves, Diniz & Silva, 2011: 378).

elas prefeririam⁵. Mesmo assim, conforme Jalalzai & dos Santos (2015), no Governo Dilma foi possível perceber ao menos quatro medidas que apontam um tratamento historicamente distinto às questões de gênero: (1) o programa que destinava a significativa quantia de nove bilhões de reais para a assistência à gestante aos recém-nascidos com o objetivo de reduzir as mortalidades infantil e de gestante; (2) a lei que determinava que, em caso de divórcio, a casa adquirida por um casal heterossexual através do programa habitacional do governo seria de propriedade da mulher; (3) o programa Brasil Carinhoso que garantia um acréscimo ao programa assistencial Bolsa Família às mães com crianças abaixo de seis anos e em extrema pobreza; e (4) o número de ministras e o prestígio dos ministérios que elas ocupavam sob Rousseff.

Além disso, uma presidenta mulher pode, por si, influenciar um « *simbólico empoderamento de distintos grupos de mulheres* » (Jalalzai & dos Santos, 2021: 10) pois, para citarmos uma conhecida passagem da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie,

If we see the same thing over and over again, it becomes normal. If only boys are made class monitor, then at some point we will all think, even if unconsciously, that the class monitor has to be a boy. If we keep seeing only men as heads of corporations, it starts to seem « natural » that only men should be heads of corporations. (Adichie, 2012, Capítulo 1, Seção 3, para. 7)

O que dizer então de países.

Em seu livro dedicado às cineastas mulheres brasileiras, Leslie March observa outras medidas simbólicas do governo Rousseff, iniciadas ainda a caminho de sua posse, quando metade do grupo de policiais que a escoltava era formado por mulheres.

Among her first publicly stated goals as president, she declared she had come to open doors for other women and draw attention to the lives of Brazilian women while governing for all and continuing the social and political advances begun by her predecessor [Lula]. Indeed, during her first months in office, Rousseff appointed nine women to ministry positions, representing 25 percent of her administration⁶. Notably, Rousseff has also brought attention to women's contributions to the arts. As part of the commemorations of Women's History Month in March 2011, President Rousseff spearheaded the « Mostra das Artistas Brasileiras, » an art exhibit that paid homage to renowned twentieth-century Brazilian women painters. Clearly, President Rousseff finds herself in a unique historic position to redirect the conversation on gender and equality in Brazil. In addition to the art exhibit, Rousseff has given a nod to the increasing number of women in the Brazilian film industry, setting aside a special event to meet with Brazilian actresses and women directors. (Marsh, 2013: 2)

Marsh observa adiante que muitas dessas mulheres cineastas colocaram suas câmeras a serviço da luta democrática nos anos 1970 e 1980. Não seria diferente em 2016. Neste artigo, iremos discutir especificamente as estratégias elaboradas em três filmes: *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *O Processo* (Maria Augusta Ramos,

⁵ Como observa Eliane Brum, o governo tornara-se « *tão indefensável em diferentes áreas, que as forças de esquerda unidas contra o impeachment tiveram que, na impossibilidade de defender o governo, concentrar-se na defesa da democracia. Fazer os dois era uma operação lógica complicada. Tornou-se comum ativistas de esquerda começarem uma frase com: Apesar do péssimo governo de Dilma Rousseff... ou Não estou aqui defendendo o governo de Dilma Rousseff, mas... E era mesmo a democracia que estava em jogo* » (Brum, 2019, Capítulo 8, Seção 1, para 1).

⁶ Ao longo de seus 5 anos e 8 meses, Dilma nomeou um total de 18 ministras, quase o dobro das 10 mulheres nomeadas por Luiz Inácio Lula da Silva ao longo de seus oito anos de mandato. Observe-se que mesmo essa dezena era superior a soma de *todas* as indicações presidenciais desde a redemocratização do país nos anos 1980 (cf. Jalalzai & dos Santos, 2015: 127).

2018) e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020). Elegemos estes filmes por considerá-los de grande valor estético e histórico – ou, se se quiser, *documentário* – e, ademais, por abordarem o processo de destituição da presidenta de forma distinta. Paula o faz diretamente das ruas; Maria Augusta, do Senado; Anna e Lô, do Palácio presidencial.

1. As Ruas e o Corpo de Paula Fabiana

Lançado no mesmo ano do impeachment, o filme de Paula Fabiana foi apresentado no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana com uma sinopse de apenas duas linhas: « *Documental que denuncia el golpe de Estado ocurrido recientemente en Brasil a través de la mirada de una militante en la oposición* ». Como se vê, o filme filia-se a uma das tradições do documentário latino-americano moderno: a denúncia. Ainda que em outro contexto e referindo-se à imagem de um povo invisível, Fernando Birri, cineasta argentino que funda a Escuela Documental de Santa Fé e é um dos principais nomes do *Nuevo Cine Latinoamericano*, escreve em texto de 1962 que a função revolucionária do documentário social, assim como do cinema realista seria a denúncia por meio do testemunho:

Y al testimoniar —críticamente— cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son). (Birri, 1988: 16)

No filme de Paula Fabiana há a mesma intenção. Ao longo de seus 70 minutos, somos conduzidos em meio a multidões convulsionantes pelas ruas das metrópoles brasileiras desde as surpreendentes e massivas Jornadas de Junho de 2013 até o afastamento de Rousseff em maio de 2016.

Diferente das demais diretoras que iremos abordar, Paula filma das ruas. Ela não entra em palácios ou espaços restritos, que necessitam de documentos, autorizações e que dão acesso aos bastidores ou à vida privada das personagens. Do início ao fim, Paula está na multidão. É de lá que ela oferece seu testemunho. Trata-se do filme menos bem acabado de todos e, no entanto, um dos que nos oferece um dos registros de maior interesse documental e artístico.

Em todos os filmes, há uma tentativa de organizar a *misé-en-scène* dos protestos de um modo clássico narrativo: planos gerais, planos de composição, diferentes pontos de vista, imagens particularmente significativas que, articuladas, configuram uma imagem-asserção. Realizados à alguma distância do evento, com farto acesso a imagens de arquivo de diversas câmeras que se arriscaram nas manifestações brutalmente reprimidas pelas polícias militares estaduais, esses documentários realizam uma representação depurada, muitas vezes bastante pertinente e de bom-tom do que aconteceu. O significado que Paula atribui às manifestações em seu filme não é muito distinto.

Mas as sequências de Paula são quase todas precárias, realizadas com base em um material de arquivo registro, grande parte dele coletada pela própria diretora. As sequências respeitam a longa duração das tomadas, quase sempre noturnas, o que evidencia as propriedades técnicas de seu aparato de registro cinematográfico. Mais do que a *misé-en-scène* clássico-narrativa, essas tomadas inscrevem o *deslocamento de um corpo*. Particularmente nas manifestações iniciais, é perceptível nessas imagens o desejo de testemunho e de registro de algo que ainda não se sabia bem o que era. Captados no corpo-a-corpo com o mundo, esses planos abruptos, ruidosos, instáveis, traspassados por

cantos, gritos e ruídos de bombas de gás que estouram microfones são inseparáveis da experiência do corpo que marcha, corpo que deseja, corpo que formula e tenta decifrar o que vê ao redor de si. Não queremos dizer com isso que haja no filme qualquer inocência. Como observou Vilém Flusser, nem crianças ou turistas fotografam de forma ingênua: « *Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem* » (Flusser, 1985: 19). No entanto, no filme de Paula está ausente aquilo que comumente se percebe nas imagens das manifestações dos demais filmes sobre o impeachment: um desejo de transcodificação simbólica da manifestação em planos que se conformem à uma certa gramática cinematográfica através da qual enunciariam o significado das manifestações para informar quem encontra-se ausente⁷. Nesse momento da filmagem, Paula não coleta imagens para espectadores.

A montagem do filme se esforça para criar uma linha narrativa através de imagens de arquivo contemporâneas às manifestações interpostas aos planos corpo-a-corpo. São quase sempre notícias que informam ou comentam os acontecimentos. Mas, de forma notável e rara, afora por um breve discurso de Lula e pelo voto contrário à abertura do processo de impeachment pelo então deputado federal Jean Wyllys, o arquivo de Paula é composto apenas por vozes e corpos femininos⁸. Tampouco há em sua montagem discursiva espaço para o contraditório. Estas características expressam uma correspondência essencial com a da pessoa-que-incorpora-a-câmera-nas-ruas.

O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, presente em uma das raras sessões públicas do filme, em março de 2017, no Comitê Comitê Volta Dilma do Rio de Janeiro, escreve que o filme foi recebido por « *uma plateia especialmente motivada para participar ativamente do que se passava na tela* », reagindo com insultos às aparições de Janaína Paschoal (uma das advogadas responsáveis pelo pedido de impeachment e atualmente deputada estadual de São Paulo), de Jair Bolsonaro e de Eduardo Cunha (então presidente da Câmara dos Deputados) e com aplausos às imagens de Dilma Rousseff, Lula e da deputada federal Jandira Feghali (Mattos, 2017). É possível por esta afirmação observar o peso que fatores contextuais têm na espectralidade dos filmes (Staiger, 1992). Como observou Mattos, « *a intenção da diretora Paula Fabiana foi organizar uma memória dos fatos e reações da militância* » em um filme em que predomina « *o ponto de vista do participante* » (Mattos, 2017).

A escolha por não utilizar uma narração contribui para que o filme propicie uma singular partilha sensível. Paula se coloca à mesma altura daquelas com quem marchou e, de certo modo, à mesma altura de quem assiste sua obra. Isso porque a combinação de uma câmera-visão profundamente ancorada em um corpo e do som-escuta de pessoas explicitamente situadas no mesmo espectro político não se dá através de uma conjugação narrativa ou argumentativa que busquem o convencimento dos indecisos, nem se estruturam com fins a uma projeção espectral. Ao contrário, tudo aqui é precário como as imagens registradas. Mesmo as imagens de arquivo, por serem retiradas de plataformas

⁷ De acordo com Vilém Flusser, quem se utiliza de uma câmera fotográfica se assemelha a quem, caçando, se move « *na floresta densa da cultura* », procurando ao mesmo tempo « *driblar as intenções escondidas nos objetos [culturais]* » por meio de uma « *permutação com as categorias do aparelho* » (Flusser, 1985: 18-19): « *o fotógrafo [sic] somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito na aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para magicizar tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho. Aparelho-fera* ». (Flusser, 1985: 19)

⁸ Esta busca de Paula faz com que seu filme preserve um significativo plano, ignorado por todos os demais documentários, no qual a então Ministra das Mulheres, Nilma Gomes, sentencia: « *o próximo governo será formado por um ministério de homens brancos* » (Fabiana, 2016).

de compartilhamento de vídeos e não remetidas pelas emissoras, preservam a baixa resolução e alta compressão imagética dessas plataformas. Além disso, recorrendo-se a um acervo pessoal registado no calor dos acontecimentos, *Filme-manifesto* é atravessado por uma série de atordoamentos dos quais não abre mão. Uma sequência situada no final da obra nos um grupo de mulheres numa das rampas que dão acesso ao Palácio do Alvorada, ainda a residência oficial da presidenta Rousseff. Elas estão sentadas, bloqueando a rampa. Bloqueiam-na de quem? Por que policiais militares as retiram com brutalidade, disparando spray de pimenta em seus rostos? De quem partiu a ordem? Também no filme este acontecimento é uma cena absurda, sem explicação. É claro que ele mimetiza o que Paula pensa a respeito da retirada abrupta, violenta e absurda de Dilma da presidência, mas aqui a realidade é mostrada de tal modo que seu significado pretendido na montagem não subjuga a imagem-atordoada do tempo presente da filmagem.

Laurent Roth (2005) externou uma perspicaz preocupação com futuro do cinema documentário a partir da proliferação de filmes decorrentes da mobilidade da câmera DV no início do século 21. Ressaltando a possibilidade de que tais câmeras impusessem uma volta aos preceitos do cinema direto, da ideologia do visível e um desprezo à linguagem cinematográfica, Roth defendeu um uso mais elevado dessa tecnologia e das possibilidades que ela inaugurava (a leveza do equipamento, a facilidade do registro sonoro), uma *revolução artesanal do cinema* por meio uma apropriação humanista que o ressignificasse como arte da mão e da palavra. Além dos filmes de Johan van der Keuken exemplificados em seu texto, parece-me que *Os catadores e eu* (Agnès Varda, 2000) e *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) se encontram dentro desta revolução artesanal. Arriscaríamos dizer que por não utilizar a linguagem do cinema de modo capturar sua imagem, o filme de Paula participa dessa revolução: em seu filme, tudo é tão-denúncia quanto-gesto, seu gesto e a realidade escapa à narrativa da representação. Talvez possamos dizer sobre isso aquilo que Judith Butler diz a respeito do humano:

the human is indirectly affirmed in that very disjunction that makes representation impossible, and this disjunction is conveyed in the impossible representation. For representation to convey the human, then, representation must not only fail, but it must show its failure. There is something unrepresentable that we nevertheless seek to represent, and that paradox must be retained in the representation we give. (Butler, 2004: 145)

A partir deste ensaio de Butler, Ilana Feldman (2007) descreve a possibilidade « *de uma forma de politização que tenha como fundamento a vulnerabilidade e a precariedade presente em todos nós* », vulnerabilidade que teria um compromisso com o porvir e nos conduziria à sua potência.

2. A Justiça e o Senado de Maria Augusta Ramos

Maria Augusta Ramos realiza o filme mais contido e sóbrio sobre o período. Seu filme demonstra como também por meio de uma observação detida do processo de destituição de Dilma Rousseff no senado pode-se realizar uma defesa solidária e expressiva.

Assim como os filmes matriciais do cinema de observação – aqueles do *cinema direct* estadunidense –, *O processo* se apropria da jornada temporal de um evento da realidade como estrutura de sua narrativa. O evento escolhido é a etapa processual no senado, posterior portanto à abertura do processo pela Câmara dos Deputados. Maria Augusta Ramos elege como personagem condutora da narrativa a senadora Gleisi Hoffmann. Embora de forma inevitável este protagonismo seja compartilhado por Cardozo,

advogado de Dilma, e em menor medida por Janaina Paschoal, uma das autoras do processo de impeachment e que atua como acusadora, Gleisi conduz parte significativa do filme que tem início acompanhando uma entrevista que ela dá por telefone a uma rádio. É possível que esta escolha decorra tanto motivações semelhantes às de Paula Fabiana, que escolhe sobretudo mulheres para enunciar os fatos em seu material de arquivo televisivo, quanto de características intrínsecas a ela e ausentes tanto em Vanessa Grazziotin quanto em Lindbergh Farias, seus colegas de senado, que também participam da comissão especial e têm lugar de relativo destaque no filme. É possível que tenha sido uma decisão tomada na ilha de edição ou no curso da filmagem – sendo significativo que durante o processo o então marido de Gleisi, Paulo Bernardo, que fora ministro tanto de Dilma quanto de Lula, tenha sido preso pela Polícia Federal em uma das fases da Operação Lavajato. Esta prisão, ocorrida no meio das filmagens, fará com que Maria Augusta Ramos recorra a uma inusual imagem de arquivo: de resto, afora por um ou outro momento em companhia encontros com Dilma, seu filme é narrado recorrendo apenas a planos registrados no interior do senado e no contexto do julgamento.

Já havia sido observado a respeito da direção de seus documentários anteriores que « *seu controle da narrativa é pleno* » (Harazim, 2007). Mas tal controle é bastante distinto e, se se quiser, menos excessivo que o percebido em *Democracia em Vertigem*. A diretora reconhece um rigor formal em seus filmes, algo que atribui à sua formação como musicóloga:

Sempre me identifiquei com cineastas altamente formais como Bresson, Ozu, Antonioni. Quando comecei a fazer documentários, sentia necessidade de definir a estrutura formal do filme logo no início. Pensava os filmes como uma partitura. Por exemplo, uma cena pode funcionar como uma *coda* musical. (Avellar e França, 2013: 95)

Sua escolha por restringir-se quase inteiramente ao julgamento ocorrido no Senado, em especial aos trabalhos de sua Comissão Especial do Impeachment, não surpreende: o sistema judiciário é também retratado em dois de seus filmes anteriores *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008). Em entrevista por ocasião do lançamento de *O processo*, ela observa:

Esses filmes têm uma proposta de reflexão sobre a sociedade brasileira através do que eu chamo de “teatro da Justiça”, que passa pelo sistema judiciário, pelo universo da justiça. Ali se desenrolam relações sociais, humanas e relações de poder. Por um lado, eu me interesso por isso porque acredito que o que acontece dentro do universo da justiça é extremamente significativo, representativo e simbólico da sociedade brasileira. Por outro, ele me permite fazer o meu cinema documental, um cinema de observação principalmente das relações humanas. (Ramos, 2018)

Nesse fragmento, Maria Augusta também afirma sua continuidade estilística com o cinema de observação, isto é, um cinema que restringe às intervenções da filmagem apenas à escolha e ao modo de registro e às possibilidades da edição aos modos de articulação deste material (sem músicas adicionais ou narrações). Em nenhum de seus filmes há entrevistas, músicas de fosso⁹ e o recurso às imagens de arquivo é raríssimo. Como em seus filmes anteriores, em *O processo* a criação de uma continuidade a partir de planos registrados em diferentes realidades espaço-temporais desempenha um papel fundamental. Aqui, ela é realizada com tamanha acurácia que faz passar

⁹ « Para mim, som é 50% de toda realidade. Se eu extirpo o som relacionado à imagem, e o substituo por música ou algum outro ruído criado eletronicamente, a realidade se perdeu » (apud Harazim, 2007). « Da música eletroacústica o que herdei no meu trabalho com o cinema foi uma preocupação com os sons concretos, do dia a dia » (apud Avellar e França, 2013: 95).

desapercebidamente o contraplano de José Eduardo Cardozo, advogado de Dilma, observando do plenário um ministro que dava um depoimento na bancada principal com o próprio Cardozo a seu lado. Menos do que apontar um erro de continuidade, o que nos interessa é demonstrar a habilidade desta articulação. Ela é mais significativa quando insere na sequência que mostra os últimos discursos dos senadores antes da votação derradeira do Impeachment, um discurso realizado na mesma tribuna, mas dias antes, no qual um senador contrário ao impeachment descreve de forma minuciosa e enfática a finalidade do golpe como a entrega as riquezas do país a empresas estrangeiras e a retirada dos direitos dos trabalhadores.

Tão significativo quanto o que permanece de seus filmes anteriores em *O processo*, é aquilo que se transforma. A respeito de seus trabalhos realizados até 2007, Dorrit Harazim observa que:

Nos seus filmes, nenhum personagem fala para a câmera e não são mostradas entrevistas. Como a trama se desenrola sem narrador ou narração, o distanciamento formal do que está sendo filmado fica estabelecido desde a primeira tomada. O espectador nunca é convidado a se aproximar, a se sentir cúmplice de uma cena ou de um personagem. O lugar que lhe é reservado será, sempre, o de um intruso. Com isso, os filmes de Guta Ramos incomodam. Sua câmera não arreda pé, não dá trégua, até deslindar as dimensões humana, social e política da realidade que foi buscar. Ainda assim, cada um de seus documentários revela mais sobre a autora do que ela mesma pretende mostrar. (Harazim, 2007)

Em *O Processo* há momentos em que as personagens se dirigem à câmera cuja presença, nos espaços mais reservados do senado altera de forma evidente o comportamento das pessoas e sua forma de enunciar as coisas. A câmera não é intrusa; mas aliada.

Destoante do torpor de *Filme Manifesto*, o filme de Maria Augusta Ramos parece narrado em um tempo distinto, mais sereno ou apático. Em *O Processo*, não há qualquer sentido de urgência ou busca por espetáculo, mas o desejo de registrar cenas para uma montagem que de antemão sabe-se como será realizada (em relação ao seu estilo, não à narrativa). Seus planos são registados por câmeras quase sempre apoiadas em tripé ou se movendo com a maior economia. Para que o filme adquira este tom, também contribuem de forma fundamental cenas registadas ao redor do congresso e no seu interior no qual vemos os funcionários e os jornalistas em momentos de espera, sentados no chão, nas cadeiras, olhando os celulares ou para algum ponto distante. Tampouco há sinal de transe, agitação ou sobressalto nas pessoas que esperam no ponto de ônibus, nos jornalistas que aguardam silenciosos ao lado de numerosos microfones posicionados para figuras políticas ausentes, dos seguranças sentados nas imediações do Supremo Tribunal Federal.

Por meio de sua forma de registro, algo serena e precisa, e por incluir em sua montagem planos simbólicos dessa ausência de caos, Maria Augusta Ramos cria um distanciamento entre o público e aquilo que é mostrado, distanciamento que Andrea França observa em relação a outros filmes da diretora. « *O espectador se envolve, se comove, mas isso se dá na distância com relação àqueles cotidianos que parecem a ponto de desabar. Como se o entendimento de tais situações exigisse uma distância precisa, nem o sentimentalismo nem a indiferença* » (França & Avellar, 2013: 97-98). Maria Augusta concorda: « *O distanciamento (resultado da estrutura formal) é propício à reflexão. E a aproximação se dá pela autenticidade do que se vê, pela identificação com o que se vê. Talvez seja preciso se distanciar para haver aproximação. Um paradoxo: o distanciamento que aproxima* » (França e Avellar, 2013: 98).

Outro aspecto essencial para alcançar esse tempo algo lento e desprovido de muito do tumulto que marcou o processo do impeachment foi a escolha da diretora por filmar o

processo no senado. Ainda que não se referia precisamente a isto, vale a pena mencionarmos uma crítica feita ao documentário e sua refutação. Eduardo Escorel (2017), talvez o mais célebre montador do cinema brasileiro, faz uma crítica ao filme por excluir qualquer menção às atuações políticas em defesa do mandato de Dilma *fora* da arena do senado. Machado e França defenderão a abordagem do filme observando que ao se concentrar « *na materialidade do processo – a cena, os corpos e sua disposição, as falas, os gestos e a espacialidade das salas e gabinetes* », ele restituiria « *pedagogicamente o equilíbrio do processo [...] [perdido pelo excesso de] manobras jurídicas, políticas e do gigantesco aparato midiático que sustentou a narrativa da crise e da corrupção durante o governo do PT* » (França e Machado, 2018). Ainda, que esse efeito tenha sido alcançado e seja um dado essencial do filme, devemos mencionar um ponto ainda não abordado. Ao associar o arco temporal do filme ao arco temporal da etapa do processo ocorrida depois da aprovação do processo na Câmara — quando de fato os ânimos estavam elevados e as possibilidades apresentavam-se durante muito tempo em aberto —, o documentário terminar por realizar uma sinédoque na qual o processo no senado (ou, se se quiser, a formalidade processual e disputa de narrativa que marcam o julgamento no senado) toma o lugar de um processo social efetivamente complexo.

Para tal sinédoque contribui, ainda, o título do filme, homônimo ao romance inacabado de Franz Kafka no qual Josef K. é submetido a um extenuante processo determinado pelo aspecto exterior da lei. Como veremos adiante, um dos pontos mais significativos e melancólicos da queda de Dilma se aproxima da sua situação de outro livro do escritor boêmio.

3. O Palácio e a Presidenta de Anna Muylaert e Lô Politi

Há uma verdadeira bifurcação entre *O processo* e *Alvorada*. Ambos se iniciam após a votação na Câmara dos Deputados que autoriza a abertura do processo de impeachment e afasta Dilma da presidência da república até o final do julgamento no Senado. Enquanto Maria Augusta Ramos concentra-se nos trâmites, ritos e alguns bastidores parlamentares, Anna Muylaert e Lô Politi se dirigem à residência oficial de Dilma. Reforçando essa complementariedade, afora por uma longa conversa com Dilma (distribuída em alguns momentos do filme), Muylaert e Politi realizam um documentário de observação.

O filme estreou em festivais de cinema brasileiros apenas este ano, não sem alguma suspeita. Maria do Rosário Caetano sintetiza essa desconfiança ao se perguntar se depois de uma dezena de filmes sobre o impeachment ainda haveria espaço para mais um. Ela mesma responde:

A resposta é sim, pois as duas diretoras evitaram o ambiente conflagrado do Congresso Nacional e a histeria das ruas, com manifestantes vestidos em verde-e-amarelo e exigindo, inclusive, o « *fim do comunismo* ». Evitaram a repetição de imagens recorrentes, vistas e revistas a ponto de, hoje, causarem tipos diversificados de stress (principalmente visual e auditivo). O crítico Celso Sabadin, ao final da sessão para a imprensa de *Alvorada*, escreveu: « *a sensação é semelhante ao ato de assistir à reprise do 7 x 1* », placar do jogo Alemanha x Brasil, na Copa de 2018. (Rosário, 2021)

Uma diferença fundamental entre esse filme e todos os demais é que ele não se preocupa em explicar absolutamente nada, nem se propõe a disputar a narrativa do processo — se foi ou não golpe. Uma das diretoras do filme, já em 2017 declarara: « *Creio que em poucos anos a história vai ter claro que esse impeachment, apesar de sua aparência constitucional, foi um golpe* » (Muylaert *apud* Rodrigues, 2017). Recusando

explicações e debates de narrativa, *Alvorada* tem o mérito singular de não situar Dilma em um aprisionamento narrativo que Jean-Claude Bernardet percebe acometer o Partido dos Trabalhadores no filme de Maria Augusta Ramos e que pode ser estendido à personagem de Dilma não apenas nos filmes analisados, mas também em outros. Referindo-se ao modo como o final do processo de julgamento no senado foi retratado em *O processo*, escreve Bernardet:

Primeiro fala a acusação e Janaína Paschoal diz que fez o que fez porque precisava, que ela sabe que fez « *sofrer a senhora* », mas que é para o bem dela e de seus netos. Segue a defesa e Cardoso lembra que Dilma foi torturada, e é como se lhe dissessem: fazemos sofrer a senhora, mas é para seu bem e o bem de seus netos. Paschoal e Cardoso falaram muito mais, mas é isso que foi editado. Cada plano capta um momento da situação, mas a articulação dos dois cria nova significação: ao retomar a fala de Janaína de forma paródica e crítica, Cardoso atua dentro do território criado por ela. E dentro desse território balizado pela acusação e pela direita, ele tem um posicionamento reativo. Essa montagem aponta para um comportamento característico do PT que, assim, acaba se aprisionando. Nesse sentido a esquerda fica atrelada à direita. Por isso, vi *O processo* como uma tragédia que sutilmente apresenta o desmoronamento de um partido. Com a conivência dele, daí a tragédia. (Bernardet, 2019)

Talvez por isso *Alvorada* seja o filme que melhor delineie Dilma Rousseff. A observamos se deslocar para inúmeros encontros, dar entrevistas à imprensa, sorrir para uma imagem em um smartphone, conversar de forma prolongada com as diretoras, relacionar-se com pessoas de diversos estratos sociais e políticos. É a partir desse retrato, que o jornalista Marcelo Coelho (2021) afirma que a normalidade com que Dilma se comportara durante o processo decorria menos de sua apatia, como se acreditava na imprensa, que de sua força interior. Ele se refere ao momento em que Dilma se diz incapaz de se deprimir ou ficar desanimada.

Poderia-se imaginar que esse delineamento ocorre por estarmos vendo uma mulher em sua casa, como quer parte do backlash antifeminista. Mas não se trata disso, mesmo porque o *Alvorada* não é propriamente uma casa (a própria Dilma aborda esta questão), mas um lugar estranho, ainda mais estranho por estar sendo ocupado por alguém que sabe que logo será forçada a partir. A única, porém, longa, conversa entre as diretoras e Dilma Rousseff talvez seja a principal responsável por seu delineamento mais sutil como personagem. A câmera na mão, o som um tanto precário; a informalidade do encontro parece bastante distinta e mais propícia para representá-la do que a pouca naturalidade que Dilma expressa nas cenas registrada em espaço privado em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa. Referindo-se ao modo como Eduardo Coutinho conseguia coletar as preciosas e frágeis histórias das pessoas que não costumam ser ouvidas, João Moreira Salles observa a complexidade de fazê-lo atribuindo à Coutinho uma descoberta:

Um espectador mais desatento talvez pense: é simples, basta apontar a câmera na direção de alguém e entabular uma conversa. O segredo parece ser o de não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. Ao adotar uma espécie de franciscanismo cinematográfico, Coutinho teria descoberto as virtudes estéticas da escassez. (Salles, 2004: 7)

Dilma não é, certamente, uma pessoa que não costuma ser ouvida. Mas há formas e formas de escuta, e talvez o mérito principal desta entrevista tenha sido propiciar um momento menos modulado pela necessidade/desejo de cenas e respostas, necessidade que dão o tom das entrevistas televisivas por exemplo. Jean-Louis Comolli dá grande importância ao modo como a câmera e a atitude dos entrevistadores tendem a retrair a dramaturgia natural das personagens, que ele denomina como Claudine de France, de *auto-mise-en-scène*. E afirma ser necessário uma retirada estética na qual « *A mise-en-*

scène mais decidida (aquela que supostamente vem do [da] cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar » (Comolli, 2008: 84-85).

Além disso, desempenham papel importante a desmitificação do poder e do palácio que, como observaram alguns críticos e como o título do filme antecipa, o Alvorada « *parece ser, no filme, uma personagem tão ou mais importante do que a própria Dilma* » (Coelho, 2021). Este palácio modernista que já havia sido retratado de forma deslumbrante e alegórica no filme de Petra, aqui aparece menos como um símbolo do que como um organismo vivo habitando por um conjunto de trabalhadores em situação surpreendentemente precária em certos casos que, independente dos fatos que se desenrolam, cuidam dos gramado, consertam bombas de água, cozinham, por secretárias pessoais e administrativas e por Dilma que nada parece poder fazer diante da crescente irreversibilidade de sua destituição que corre na casa ao lado, onde Maria Augusta faz seu filme. Deste modo, *Alvorada* desmistifica o poder ao mesmo tempo que mostra a indiferença com que muitos trabalhadores reagiram à queda de um governo que buscava associar-se à defesa de seus interesses:

Esses trabalhadores que labutam na cozinha não sentem que essa política televisionada lhes diga respeito. Eles não têm nada a ver com isso. De fato, a destituição de Dilma não provocou comoção popular, mas uma certa indiferença, como a dos trabalhadores da cozinha. Eles não têm nada a ver com isso. De fato, a destituição de Dilma não provocou comoção popular, mas uma certa indiferença, como a dos trabalhadores da cozinha. (Bernardet, 2021)

A este respeito, parece-nos interessante retomar uma breve passagem de *Democracia em Vertigem*. No dia seguinte à votação da abertura do Impeachment, Petra Costa acompanha o advogado Cardozo e Dilma em um breve deslocamento no automóvel presidencial. Ainda presidenta, Dilma afirma que viveu um processo kafkiano no sentido do livro *Castelo*. Petra a corrige, informando o título da obra a que Dilma queria se referir: *O processo*. Dilma concorda e prossegue, afirmando « *Eu era o próprio Joseph K.* ». De acordo com o que acontecia e poderia acontecer no julgamento no senado acompanhado por Maria Augusta, não deixa ser uma verdade. Mas do ponto de vista da então intrasitável distância entre o poder presidencial e as ruas, entre o Partido dos Trabalhadores e os Trabalhadores que um dia foram sua base mais representativa, a troca de títulos fazia algum sentido.

O filme de Muylaert e Politi o demonstra ao mesmo tempo em que desmistifica o Palácio da Alvorada e a Presidência (como instituição): vemos a presidenta e seus ex-ministros a redigir notas públicas em computadores que demoram a iniciar seus sistemas operacionais; a preocupação do cerimonial com as cadeiras disponíveis para um encontro; a queda de uma das hastes de sustentação de uma mesa durante seu deslocamento por um grupo de funcionários; um homem sem camisa a desentupir com a sucção de sua boca um cano no subterrâneo do Palácio; o comportamento de um funcionário que, à um pergunta de Dilma, responde sem se levantar e com voz alta; o almoço ordinário das secretárias; o mobiliário simplório das salas internas do Palácio em uma das quais Rousseff se senta para discutir um documento, tendo atrás de si uma televisão transmitindo sem volume os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

Depois que a ex-presidenta deixa o Palácio, *Alvorada* mostra um homem repelindo sem pressa nem violência um urubu que entrou em uma de suas varandas. Funcionárias da limpeza sentam-se à mesa presidencial e tiram fotografias. Lembram o personagem Custódio criado por Machado de Assis em *Esau e Jacó* (1904) que ao saber da proclamação da República, em 1889, angustiava-se sobretudo se alteraria o nome da tabuleta de sua Confeitaria do Império: « *Se pudesse, liquidava a confeitaria. E afinal*

que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública [...] » (Assis, 2012).

Considerações finais

Os documentários aqui abordados se distinguem no conjunto de produção documentária sobre o impeachment por não se basearem primariamente em entrevistas, seja com especialistas, seja com manifestantes, como ocorre nos filmes realizados por diretores. A este respeito, gostaríamos de retornar ao célebre ensaio de 1973, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, no qual Claire Johnston afirma preocupar que, com a emergência de um cinema realizado por mulheres baseado nas técnicas da observação e da entrevista, a construção de subjetividades passivas se imponha nestes filmes à custa da análise reflexiva:

Clearly, if we accept that cinema involves the production of signs, the idea of non-intervention is pure mystification. The sign is always a product. What the camera in fact grasps is the « natural » world of the dominant ideology. Women's cinema cannot afford such idealism; the « truth » of our oppression cannot be « captured » on celluloid with the « innocence » of the camera: it has to be constructed/manufactured. (Johnston, 2014: 352)

Sua crítica centra-se no « *deslize abusivo da objetiva para a objetividade* » (Aumont, 2006: 182) em que incorreram muitos documentaristas estadunidenses modernos. Um deles, D. A. Pennebaker, afirmava « *Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê* » (Da-Rin, 2006: 140).

Os três filmes aqui analisados têm por fundamento a observação não-intervencionista. Em todos eles, porém, está ausente a filiação à uma ideologia do visível ou a uma crença de que a câmera captura a realidade. No filme de Paula, o que vemos são imagens ancoradas em um corpo que situa a experiência filmica; nos filmes de Muylaert, Politi e Ramos o que percebemos é a construção/manufatura de discursos sobre a realidade a partir da articulação de um conteúdo quase todo capturado sem intervenção. Ainda que extremamente distintos dos filmes e preceitos de Dziga Vertov, há que se notar uma semelhança quanto às suas restrições às imagens não encenadas a serem, posteriormente, articuladas como um discurso que decifra um aspecto da realidade. Como foi demonstrado em nossas análises, a ausência de uma articulação de diversos materiais de arquivo, entrevistas e narrações analíticas que procurem situar e dar um sentido preciso àquilo que assistimos não significa estes filmes sejam destituídos de complexas análises reflexivas a respeito do significado histórico dos eventos que registavam. Ao contrário, com ou sem narração, com ou sem recurso abundante às imagens de arquivo, ainda que haja espaço para ambiguidades e zonas de sombra em suas asserções, estas narrativas femininas sobre a destituição de Dilma Rousseff não têm dúvidas de se posicionar ao lado de Dilma.

A democratização dos aparatos de registro e edição audiovisuais e a possibilidade de expressão na arena “pública” das redes sociais (privadas) e plataformas de compartilhamento de vídeo (igualmente privadas) vem tornando cada vez mais comum a realização de múltiplos filmes realizados em pouco tempo sobre um evento que lhes é contemporâneo. Quais são os riscos e as potências que se abrem neste novo cenário? Poderíamos pensar que os documentários se tornarão cada vez mais partidários e menos afeitos à tentativa de compreensão dos processos por seus múltiplos pontos de vista ou aspectos, mas seria uma asserção inocente: sempre houve, ao longo da história do cinema

documentário, filmes que tem por objetivo abordar a realidade a partir de um único ponto de vista e, pelo menos desde os anos 1960, a ideia de abordar um único aspecto da realidade vem sendo praticada. Poderíamos talvez considerar que as análises se tornarão cada vez mais subjetivas, já que destituídas de necessidade de financiamento robusto, grandes equipes ou distribuições comerciais. Curiosamente, o filme que faz da subjetividade seu vetor principal é precisamente aquele com maior financiamento, maior equipe e maior distribuição comercial.

No conjunto de filmes analisados, não percebemos ainda nada que indique uma transformação na forma de fazer documentários decorrente do fato de uma dezena de filmes sobre o mesmo tema será realizado. Do ponto de vista do espectador, no entanto, a transformação é radical: os filmes aqui discutidos, vistos em conjunto, podem proporcionar uma visão complementar do que foi e de que como foi percebido o processo de destituição de Dilma Rousseff. Não à toa, por diversas vezes citamos a passagem de um filme durante a análise de outro. Relacionados entre si, e também com a outra dezena de filmes realizados, estes documentários propiciam uma das representações documentárias mais complexas e profícuas de um evento histórico recente.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2014). *We Should All Be Feminists*. London: Fourth Estate.
- Alves, P., Diniz, J. & Silva, D. (2011). Mulheres no Cinema Brasileiro. *Cad. Esp. Fem.*, 24(2), 365-394.
- ANCINE (2015). Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf [23.05.2021].
- Assis, M. (2012). *Esau e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J. (2006). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Bernardet, J. C. (2021). *Alvorada: filme e interstícios*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2021/04/19/alvorada-filme-e-intersticios/> [20.02.2021].
- Bernardet, J. C. (2017). *O processo: dois planos*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2019/07/01/o-processo-dois-planos/> [20.02.2021].
- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. In Leduc, P. & López, J. (Ed.) *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, pp. 12-17. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. Londres: Verso.
- Caetano, M. R. (2021). *Alvorada registra crepúsculo de Dilma entre as paredes do palácio*. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2021/04/alvorada-registra-crepusculo-de-dilma-entre-as-paredes-do-palacio/> [20.05.2021].
- Castro, F. (2010). *Diário de uma busca*. Rio de Janeiro: Les Films du Poisson.
- Cardoso, Y., & Souza, R. (2016). Dilma, uma Presidente fora de si. *Pauta Geral*, 3(2), 45-65.
- Carniel, F. & Ruggi, L. (2018). Gênero e humor nas redes sociais. *Opinião Pública*, 24(3), 523-546.
- Chion, M. (1995) *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Ciné-tamaris (Produtor) & Varda, A. (Realizadora). (2000). *Os catadores e eu* [Filme]. Paris.

- Coelho, M. (2021). *Alvorada exhibe os lados extraordinário e implicante de Dilma Rousseff*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/04/alvorada-exibe-os-lados-extraordinario-e-implicante-de-dilma-rousseff.shtml> [05.06.2021].
- Da-Rin, S. (2006). *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Devulsky, S. B. (2016) *Imprensa no contra-ataque: discurso machista e o impeachment da presidenta Dilma*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Fabiana, P. (Dir.) (2016). Filme Manifesto — O Golpe de Estado. Rio de Janeiro: Levante.
- Faludi, S. (2006). *Backlash — The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers press.
- Feldman, I. (2017). Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Ed.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus.
- Filmes de Abril & Klaxon Cultura Audiovisual (Produtores) & Escobar, M. C. (Realizadora). (2012). *Os dias com ele* [Filme]. Petrópolis: Bretz Filmes.
- Flusser, V. (1985) *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec.
- França, A. & Avellar, J. C. (2013). As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos. Entrevista com Maria Augusta Ramos. *Devires*, 10(2), 90-109.
- França, A. Machado, P. (2019). *Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. [05.06.2021].
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harazim, D. (2007). Foco distanciado: a trajetória de uma documentarista solitária. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/> [21.04.2021]
- Holanda, K. & Tedesco, M. C. (2017). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas/São Paulo: Papyrus.
- Holanda, K. (2016). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*, 42(44), 339-358.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist film studies*. New York: Routledge.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Summus.
- Jalalzai, F., & Dos Santos, P. (2015). The Dilma Effect? *Politics & Gender*, 11(1), 117-145.
- Jalalzai, F., & Dos Santos, P. (2021). *Women's Empowerment and Disempowerment in Brazil: The Rise and Fall of President Dilma Rousseff*. Philadelphia: Temple University Press.
- Johnston, C. (2014). Women's Cinema as Counter-Cinema. MacKenzie, S. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press. 347-355.
- Lemos, B. M. (2017). *Misoginia, Feminismo e Representações Sociais*. Brasília: UnB.
- Linhares, J. (2016). Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/> [22.06.2021].
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Marsh, L. (2013). *Brazilian women's filmmaking: from dictatorship to democracy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Mattos, C. (2017). *Memória do golpe*. Disponível em: <https://carmattos.com/2017/03/15/memoria-do-golpe/> [09.03.2021].

- Muylaert, A., Politi, L. & Melo, I. (Produtores) & Muylaert, A., Politi, L. (Realizadores). (2021). *Alvorada* [Filme]. São Paulo: Vitrine Filmes
- Natasegara, J., Boris, S. & Pavan, T. (Produtores), & Costa, P. (Realizadora). (2019). *Democracia em Vertigem* [Filme]. Estados Unidos da América: Netflix.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30.
- Passos, M. & Baptista, E. (2018). Impeachment versus golpe. *Eptic*, 20(2), 103-124.
- Piedras, P. (2016). The “Mobility Turn” in Contemporary Latin American First-Person Documentary. Arenillas, M. & Lazzara, M. (Ed.) *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (79-96). New York: Palgrave Macmillan.
- Ramos, M. A. (Produtora) & Ramos, M.A. (Realizadora). (2018). *O Processo* [Filme]. São Paulo: Vitrine Filmes.
- Ramos, M. A. (2018). Entrevista. Disponível em: http://www.tribunauniao.com.br/noticias/52747/_o_processo_um_documentario_que_quer_que_voce_reflita_sobre_o_impeachment [20.03.2021].
- Rodrigues, A. (2017) A narrativa final. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-narrativa-final/> [16.03.2021].
- Roqué, M. I. (Dir.). (2004). Papá Iván. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina.
- Roth, L. (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. Mourão, M. & Labaki, A. (Ed.). *O cinema do real* (31-55). São Paulo: Cosac Naify.
- Ruiz, C., Romero, H. & Matos, J. (Produtores) & Tapajós, R. (Realizador). (2018). *Esquerda em transe* [Filme]. Campinas: Laboratório Cisco.
- Salles, J. M. (2004). Prefácio. LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Salles, J.M., Ramos, M.A., Zangrandi, R.F. & Bruno, B. (Produtores) & Salles, J.M. (Realizador). (2007). *Santiago* [Filme]. Rio de Janeiro: VideoFilmes.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Silva, P. H. (2019). *De louca à incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff*. Cuiabá: UFMT.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting films*. Princeton: Princeton University Press.
- Zeugma Films, ARTE France, Hunnia Filmstúdió, Cobra Films, RTBF - Bruxelles, CICV (Produtores) & Kogut, S. (Realizadora). (2001). *Passaporte Húngaro* [Filme]. Petrópolis: Bretz Filmes.

O cinema como parceiro dialógico: *Tudo sobre minha mãe* e a discussão sobre gênero, sexualidade e diversidade

Ivo Di CAMARGO JUNIOR

Universidade Federal de São Carlos

side_amaral@hotmail.com

João Vítor Zanato de Carvalho RIBEIRO

Universidade de São Paulo

jvzanato@gmail.com

RESUMO: Tendo em vista os estudos bakhtinianos, encaramos o objeto filmico como um importante parceiro dialógico. Assim, ao se reconhecer o cinema como produtor de discursos, a análise filmica aparece como elemento de relevância na sociedade contemporânea, já que nossas sociedades contemporâneas são bombardeadas, diariamente, por turbilhões de imagens. Dessa forma, elegemos o filme *Tudo sobre minha mãe*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, como mola propulsora de reflexões sobre gênero, sexualidade e diversidade. É através da alteridade, a qual se efetiva por meio do reconhecimento do objeto filmico como o Outro com quem se dialoga, que tais reflexões encontram solo fértil para germinar.

Palavras-chave: cinema, *Tudo sobre minha mãe*, Pedro Almodóvar, gênero, sexualidade, diversidade

ABSTRACT: In view of Bakhtinian studies, we regard the filmic object as an important dialogical partner. Thus, when recognizing cinema as a discourse producer, film analysis appears as an element of relevance in contemporary society, since our contemporary societies are bombarded, daily, by eddies of images. In this way, we chose the film *All about my mother*, by spanish filmmaker Pedro Almodóvar, as the driving force behind reflections on gender, sexuality, and diversity. It is through otherness, which takes effect through the recognition of the filmic object as the Other with whom we dialogue, that such reflections find fertile soil to germinate.

Keywords: cinema, *Tudo sobre minha mãe*, Pedro Almodóvar, gender, sexuality, diversity

O ponto de partida: o cinema enquanto parceiro dialógico

Tendo em vista os estudos bakhtinianos e as discussões em torno do Círculo de Bakhtin, podemos encarar o objeto filmico como um importante parceiro dialógico. O Círculo de Bakhtin engloba a teoria filosófica desenvolvida pelo pensador russo Mikhail Bakhtin e por outros pensadores, como Valentin Volóchinov e Pavel Medvedev. É importante destacar que a produção dos conceitos e das obras se deu, em boa parte do percurso, de forma conjunta e numa perspectiva fortemente dialógica, sendo a construção das obras caracterizada como produção de um círculo filosófico, no qual a noção de autoria é impossível sem que levemos em conta o dialogismo com outras vozes. Na

perspectiva do Círculo de Bakhtin, o dialógico remete a um conceito complexo e que não pode ser reduzido apenas à ideia de um diálogo estabelecido entre interlocutores. O conceito de dialógico envolve, também, uma noção mais ampla de um grande diálogo que é estabelecido a partir da relação entre a história da humanidade (Grande Tempo) e a existência singular (Pequeno Tempo), sendo essa inserida naquela. O cinema, dessa forma, está inserido nesse grande diálogo – não obstante, inconcluso –, inscrito na história humana.

Assim, ao se reconhecer o cinema como produtor de discursos, a análise fílmica aparece como elemento de relevância na sociedade contemporânea, já que nossas sociedades contemporâneas são bombardeadas, diariamente, por turbilhões de imagens. Faz-se necessário, dessa forma, que lancemos um novo olhar para a realidade, enxergando as obras da cultura a partir de uma ótica diferente da usual. Marcelo Soler (2013) afirma:

[...] o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, procura fazer que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monosssemia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir. (Soler, 2013: 91)

Tal trabalho com o olhar se expande para a vida como um todo, possibilitando alterações na vida cotidiana dos indivíduos e a vivência de uma relação outra com o mundo que os cerca, o que envolve, portanto, o estabelecimento de uma relação diferenciada com as obras artístico-culturais do legado humano. O processo de educação do olhar não se restringe a um único sentido, que seria a visão. Ao evocarmos a postulação “olhar”, há um esforço de empreender um verdadeiro espraiamento para todos os sentidos, chegando ao posicionamento do sujeito sobre algo:

[...] um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado. (Soler, 2008: 37)

Assim, é na base teórica do filósofo russo Mikhail Bakhtin e dos pensadores de seu círculo que buscamos norteadores para o processo de educação do olhar fundamental para o firmamento de relações diferenciadas com as obras artístico-culturais realizadas pelas gerações humanas. Devemos exercitar a alteridade perante as obras artísticas, já que, à luz do pensamento de Bakhtin, a alteridade « *pode ser entendida como a abertura ao outro, ou seja, estar aberto ao que o outro revela de mim, pois a vida se constrói e se justifica a partir do outro situado fora dela.* » (Camargo & Caimi, 2015: 26659). O cinema, nessa perspectiva, é o outro com quem estabeleceremos uma relação dialógica. Nesse processo de abertura ao outro, deve estar implicado, para recorrermos a outro conceito de Bakhtin, o excedente de visão, « *entendido como o 'broto' para que seja possível completar o horizonte do outro indivíduo* » (Camargo & Caimi, op. cit.: 26660). Assim:

[...] cada sujeito deve entrar em empatia com o outro e ser capaz de ver o mundo como o outro vê, colocar-se no lugar dele e, a partir desse excedente de visão, ser capaz de fazer as próprias conclusões. Tal excedente de visão deve ser capaz de motivar um ato ético (ajuda, consolo, reflexão cognitiva) e, principalmente, um retorno a si próprio, de modo a assimilar em termos éticos, cognitivos ou estéticos o que foi percebido. (ibidem)

Nossa escolha pelo cinema como parceiro dialógico pode ser justificada pela presença, já incorporada na vida cotidiana das pessoas, do hábito cultural de assistir a diferentes filmes, como, também, pela necessidade de que o contato com a linguagem cinematográfica não resida apenas na esfera do entretenimento, mas necessariamente na esfera da fruição estética e da análise interpretativa:

[...] merece atenção o filme (e sua linguagem característica), visto que, embora esteja incorporado à vida cotidiana e às referências culturais da atualidade, é ainda uma terra incógnita para grande parte dos espectadores, pelo fato de que seus mecanismos e as estratégias apropriadas à sua leitura ainda são pouco conhecidos por parte da maioria dos espectadores. (Thiel & Thiel, 2009: 12)

Defendemos que o trabalho dialógico a ser desenvolvido com o objeto fílmico deva mirar também as questões estéticas, elegendo o cinema como um objeto estético a ser investigado, e não relegando o trabalho apenas à análise das questões temáticas do enredo apresentado pela narrativa fílmica. Não se pode ignorar que objeto fílmico é « *constituído de uma variedade de signos que são percebidos, vistos e ouvidos, mas nem sempre conhecidos suficientemente para que, a partir da conjugação desses elementos, os sentidos sejam construídos.* » (ibidem). A compreensão da obra fílmica em sua totalidade envolve, portanto, um olhar aguçado para a linguagem cinematográfica. As questões temáticas – pertencentes ao enredo do filme – são importantes, mas não são completas sem os diferentes sistemas de signos que se articulam para produzir o todo final que representa o filme.

Portanto, para fomentarmos a discussão das questões de gênero, sexualidade e diversidade, tão em voga na contemporaneidade, julgamos ser interessante a eleição de uma obra cinematográfica a ser analisada e provocada dialogicamente. Assim, elegemos o filme *Tudo sobre a minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999) como parceiro dialógico para tal empreitada. O que surge no horizonte, nessa perspectiva, é a promoção de um intenso jogo de olhares e vozes, possibilitando que diferentes vozes acabem por enunciar e contribuir para o prosseguimento do debate em torno das questões apresentadas. O diálogo configura-se, desse modo, como elemento indispensável, ponto de partida para qualquer relação a ser estabelecida. O exercício da alteridade perante o outro – seja esse outro um indivíduo ou uma obra artística – é necessário, já que, como indivíduos, « *temos diferentes qualidades e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (esquecendo a si mesmo para aceitar o outro totalmente)* » (Di Camargo, 2020: 104).

Cabe, ainda, destacar que *Tudo sobre minha mãe* é uma obra que já apresenta relativo deslocamento temporal em relação ao nosso presente, levando em conta que em 2021 o filme completou 22 anos de lançamento. Se a obra de Almodóvar não fala especificamente do hoje – ou do contemporâneo –, sua materialidade concreta fornece elementos de um passado muito próximo, bastante recente, configurando-se como brasa ainda ardente, que transmite vibrações pulsantes para os viventes do presente. A relação dialógica se estabelece, portanto, na esteira do tempo, relacionando diferentes contextos culturais, sociais e históricos. O olhar bakhtiniano nos permite colocar diferentes discursos – e, também, textualidades – em diálogo. Dessa forma, o contemporâneo pode ser investigado por questões provenientes de outros momentos históricos, o que nos convoca a colocar, por exemplo, *Tudo sobre minha mãe* em visão perspectiva, levando em conta o contexto sócio-histórico específico de produção do filme. Não somente os elementos formais do texto fílmico – como enredo, fotografia, trilha sonora etc. – são convocados a participar da análise, sendo fundamental, portanto, que olhares cuidadosos sejam lançados, também, para os contextos de produção e circulação da obra artística.

Tudo sobre minha mãe: olhares para o feminino, o corpo travesti e a diversidade de gênero e de sexualidade

O longa-metragem *Tudo sobre minha mãe*, dirigido pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar no final da década de 1990, é um importante filme para refletirmos sobre questões de gênero, sexualidade e diversidade. Vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2000, *Tudo sobre minha mãe* pode ter sua trama inicial resumida da seguinte forma: Manuela, mãe solteira e residente na cidade de Madri, na Espanha, vê seu único filho morrer em seu 17º aniversário, quando o jovem corre para pegar um autógrafo de sua atriz favorita, a estrela Huma Rojo. Após tamanha fatalidade, Manuela regressa à Barcelona, cidade da qual partiu ainda quando estava grávida, à procura do pai de seu filho, um travesti chamado Lola, que não sabe da existência do filho. Chegando à Barcelona, Manuela acaba por encontrar sua antiga amiga, Agrado, também travesti. Através dela, conhece Rosa, uma jovem freira que está de partida para El Salvador. Quase que por acaso, torna-se assistente de Huma Rojo, a atriz que seu filho admirava.

A história do filme é complexa e bem tecida, o que gera uma aproximação imediata do público. Entretanto, a obra ultrapassa a barreira do mero entretenimento, suscitando reflexões profundas nos espectadores, tanto pelas questões temáticas abordadas pelo enredo fílmico, como pelas escolhas estéticas do diretor, que realiza um cinema que pode ser considerado *queer* e um tanto marginal. O referido filme oportuniza leituras sobre questões normativas e subversivas em torno da construção de gênero, como indicam Míguez e Fonseca (2015):

Longe de limitar-se ao “cinema-entretenimento”, ele nos possibilita refletir sobre o pertencimento a um mundo mítico, sobre os arquétipos femininos (em uma leitura junguiana), sobre o que significa ser homem/mulher, masculino/feminino, pai/mãe na contemporaneidade. Se há a possibilidade de se interpretar muitos dos personagens como construções arquetípicas (Manuela, cuidadora sem limites, poderia ser o arquétipo da deusa Deméter; Rosa, frágil e infantilizada, o da deusa Perséfone; Huma Rojo, cercada da cor que leva o seu nome – *rojo*, vermelho, em português –, o da deusa Afrodite), que se comportam dentro de uma “regularidade normativa”, também é possível analisá-los desde a perspectiva da desconstrução e da subversão (olhar *queer*). Se o próprio título do filme subverte a narrativa (já que o que se revela é “tudo sobre o pai” dos dois Esteban), o diretor espanhol, ao longo do filme, desconstruirá algumas categorias, como as de gênero e de identidades sexuais, problematizando-as, mostrando-nos sua instabilidade e transitoriedade. (Míguez & Fonseca, 2015: 4)

Sabemos como o cinema, levando em conta seu caráter enquanto artefato humano e produto cultural de uma determinada sociedade, consolidou-se como importante meio para a veiculação de concepções e visões acerca das sexualidades e das subjetividades humanas. Segundo Míguez e Fonseca (op. cit.: 2), « *as sexualidades vêm sendo representadas pelo cinema, ao longo de sua história, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais etc., segundo os códigos morais e padrões culturais de cada época* ». Dessa forma, é preciso que façamos um breve panorama histórico para entender os embates e as reivindicações acerca das representações realizadas nas obras fílmicas. Por muitos anos, a representação de personagens não heterossexuais foi marcada apenas pelas facetas do escracho, do deboche ou da abjeção, vinculadas aos valores morais vigentes em cada época. A partir da década de 1960, começou a se delinear um processo de desconstrução dessa imagem estereotipada da caricatura ou da abjeção, mesmo que ainda sem privilegiar finais felizes, visto que os personagens não heterossexuais acabavam reféns de dois condões: a não aceitação social e/ou o caráter promíscuo ou até nefasto da personagem (ibidem):

Foram os movimentos feministas, gays e lésbicos, a partir dos anos 1960, com suas reivindicações políticas por uma representatividade positiva e não estereotipada da mulher e do homossexual, bem como os estudos feministas, gays, lésbicos e, principalmente, *queer*, a partir de uma produção intelectual de releitura, crítica e análise fílmica, principalmente no final dos anos 1980 e durante toda a década de 1990 até hoje, que contribuíram para mudanças significativas na representação da (homo)sexualidade no cinema. (Míguez & Fonseca, op. cit.: 2-3).

O teórico do cinema Robert Stam (2003) indica a importância de teóricos vinculados aos estudos de gênero e aos estudos *queer*, a partir do ato de romper com binarismos e essencialismos que imperavam naquele momento, para enfatizar que as fronteiras entre as identidades de gênero são permeáveis e que o gênero é sempre uma performance (e não mais uma essência). O autor recorre à teoria de Judith Butler, que descarta o gênero como essência ou entidade simbólica, definindo-o, sobretudo, como uma prática. De acordo com Stam, a teoria da performatividade dos gêneros e das sexualidades desencadeou novas leituras e diversificadas análises do cinema. Destaca-se a importância da teoria *queer* para os estudos fílmicos, já que possibilitou uma reflexão que ultrapassasse a tensão « *entre a construção negativa da homossexualidade (que se percebe no cinema comercial) e a afirmação positiva da homossexualidade (promovida pelo cinema alternativo gay)* », permitindo, assim, a construção de análises centradas na « *desconstrução das normatividades (sejam elas hétero ou homossexual) e na desnaturalização da hétero ou homossexualidade* » (Míguez & Fonseca, op. cit.: 3).

A própria relação com o corpo e a ideia de desconstrução de normatividades únicas e centralizadoras são aspectos muito caros à Bakhtin. Em toda a sua análise da obra de François Rabelais, no fundamental *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 1993), o filósofo russo discute conceitos como os de *carnavalização* e *corpo grotesco*. A cosmovisão carnavalesca e o ideário em torno do corpo grotesco são aspectos que podem contribuir para a reflexão acerca das construções de gênero e de identidades na obra de Almodóvar. Segundo Bakhtin (apud Di Camargo, 2020: 225), a cosmovisão carnavalesca oferece « *a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.* ». Dessa forma, a ênfase almodovariana no corpo travesti como espaço de mudanças e transformações explicitadas atua no sentido de desconstrução das normatividades padrões e centralizadoras existentes no meio social. Assim, poderíamos dizer que tal corpo travesti aparece exaltado em *Tudo sobre minha mãe* como corpo grotesco, « *encarado como um outro espaço de consciência, uma outra experiência de lucidez que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento* » (Sodré & Paiva apud Di Camargo, op. cit.: 231):

[...] podemos entender que o conceito de carnavalização habita em um lugar entre o oficial, ou superestruturado, e o não oficial, ou infraestruturado. O Carnaval é o cerne da mudança e da renovação e vai ligar-se a formar uma vida deliberadamente não oficial, subversiva em paródia a certas práticas e com a presença de imagens grotescas, culminando com a coroação e o destronamento em ritual. (Di Camargo, op. cit.: 249)

É em tal panorama de desconstrução de normatividades que Almodóvar construiu a obra-prima *Tudo sobre minha mãe*. É importante fazermos tal destaque, visto que « *os filmes são narrativas ideologicamente engajadas e nunca são neutros. Eles são espaços em que as visões de mundo dos enunciadores se materializam diante de nós e trazem as suas escolhas linguísticas e ideológicas* » (Di Camargo, op. cit.: 256). A construção complexa empreendida por Almodóvar abre diferentes caminhos de discussão e análise.

Pode-se afirmar que, por um lado, a obra é sobre as mulheres, sobre a maternidade e sobre a solidariedade entre mulheres (cis e transgêneros). Por outro lado, o longa-metragem aborda também a questão de homens que se reinventam. Além disso, há a importante faceta da construção de identidades e de corpos. *Tudo sobre minha mãe* é, também, « sobre a instabilidade, transitoriedade e heterogeneidade das identidades », dando-se voz e visibilidade aos personagens subalternizados e relegados ao espaço do abjeto, « não só no sentido de inscrevê-los dentro de uma representação positiva dos gêneros e sexualidades dissidentes, senão de problematizar/desconstruir essas categorias » (Míguez & Fonseca, op. cit.: 4). Maluf (2002) aponta para importância das experiências de margem na obra almodovariana:

Ele mostra, como em quase toda sua filmografia, como as experiências de margem podem ser ao mesmo tempo reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas. No filme, desejo e sofrimento se cruzam e constroem uma trama que aos poucos vai dissolvendo alguns princípios estabelecidos sobre corpo, gênero e identidade. (Maluf, 2002: 143)

A partir desse panorama inicial sobre o filme escolhido como parceiro dialógico e sua vinculação aos debates acerca das concepções de gênero, sexualidade e identidade, gostaríamos de dedicar nossa atenção a duas personagens da obra almodovariana: a travesti Agrado e o pai-travesti Lola/Esteban.

Agrado: o corpo travesti e a discussão sobre gênero e corporalidade

Gostaríamos de pautar a reflexão, agora, nas provocações feitas por Maluf (2002) acerca da discussão sobre gênero e corporalidade ao analisar a construção da personagem Agrado no filme *Tudo sobre minha mãe*. Segundo Maluf (op. cit.: 144), a obra nos permite a discussão sobre a questão do ocultamento do corpo e da existência de uma corporalidade pública, bem como sobre a relação entre desejo e natureza. Primeiramente, faz-se necessário que destaquemos como a abordagem do filme de Almodóvar acaba por percorrer uma via bastante distinta daquelas obras cujo tema localiza-se na tensão entre ocultamento e descoberta. Os filmes que se ancoram nessa tensão, de acordo com Maluf (op. cit.: 145), acabam por serem fundamentados por outra tensão: « ou se é homem ou se é mulher, e a prova dos nove é o corpo anatômico, substantivo, objetificado ». Em *Tudo sobre minha mãe*, Agrado não busca ocultar seu corpo, mas revelar a própria construção da corporalidade que a define enquanto sujeito singular.

A autenticidade de Agrado enquanto mulher transgênero está no fato de que a personagem se tornou no que quis ser, construindo seu corpo travesti a partir da busca pela realização de seus desejos. Como indica Maluf (op. cit.: 147), a natureza não está no corpo, mas no desejo (ou no desejo inscrito no corpo). Na cena em que Agrado dirige-se à plateia lotada do teatro para falar de sua vida e de seu corpo, a personagem não busca, de forma alguma, o ocultamento:

Sua afirmação pública é feita pela exibição de seu corpo exatamente pelo que ele é: um corpo transformado, fabricado, que aparece e se afirma como corpo fabricado, não um corpo substantivo, objetificado, mas corporalidade, veículo e sentido da experiência. A autenticidade desse corpo, segundo o próprio discurso de Agrado, sua “natureza” estaria no processo que o fabricou. Ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o

“autêntico” nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria. (Maluf, op. cit: 145-146)

Dessa forma, o longa-metragem de Almodóvar acaba por inscrever-se em outra linhagem filmica: a das transgressões das fronteiras de gênero. A marca deixada, portanto, está « *não pelo desejo de aparência (parecer ser o oposto do que não se quer ser), mas pelo desejo de ‘aparecência’ (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída* » (Maluf, op. cit: 146). Podemos observar, portanto, como a abordagem almodovariana na construção da personagem Agrado é bastante transgressora e propõe uma desnaturalização das normatividades, rompendo as oposições entre falso e verdadeiro e entre natural e antinatural.

Vemos, no panorama contemporâneo, como os corpos travestis e as experiências transgêneros têm possibilitado revisões e renovações das reflexões acerca de gênero e identidade, possibilitando uma nova definição de conceitos e o surgimento de novas teorias dentro dos campos de estudos feministas e de estudos de gênero. Resgatando a discussão proposta por Stam (op. cit.) acerca da teoria de gênero de Butler, faz-se importante destacar, mais uma vez, que as fronteiras entre as identidades de gênero são permeáveis e que o gênero é sempre uma performance (e não uma essência). « *Justamente os aspectos que mais sobressaem na reflexão sobre a experiência transgêner estão ligados ao caráter artificial e fabricado do gênero e das diferenças de gênero, ou seja, de sua fabricação cultural, social e política.* » (Maluf, op. cit.: 148).

Gostaríamos, ainda, de refletir sobre uma contradição presente em uma das falas da personagem Agrado, na qual acaba por ser enfaticamente contra as *drag queens*, dizendo que essas são “nojentas” e “confundem travestismo com circo”, o que caracteriza como um “verdadeiro horror”. Tal postura da personagem revela a falta do exercício de alteridade perante o outro para reconhecê-lo em suas particularidades e aceitá-lo como é. As *drag queens* também fazem parte desse movimento de questionamento da rigidez dos gêneros e das identidades. Dessa forma, o julgamento de Agrado perante a experiência *drag* acaba por criar barreiras para o estabelecimento de relações dialógicas e alteritárias, mesmo que sua própria existência enquanto corpo travesti necessite, imprescindivelmente, do reconhecimento e da aceitação da diferença e da diversidade como potências de um corpo que se afirma enquanto transformação e construção. Como podemos ver, nem tudo é preto no branco, e os embates continuam a existir, gerando novas reflexões e problematizações.

O pai-travesti: Lola/Esteban e o machismo que persiste

Como apontamos anteriormente, Míguez e Fonseca (op. cit.) defendem que *Tudo sobre minha mãe*, apesar do título, acaba por ser “tudo sobre o pai”. Nessa perspectiva, julgamos ser importante refletir sobre como a construção do roteiro influencia nessa revelação do pai-travesti ao público. Tal jornada se dá aos poucos, de forma sutil e um tanto cheia de mistérios implícitos, especialmente pela relutância inicial de Manuela, ainda abalada com a perda do filho, em conversar com as pessoas sobre seu ex-marido e os traumas vividos no passado. A história completa do pai-travesti, representado pela personagem Lola (que antes fora Esteban), é revelada ao público aos poucos, culminando na presença física da personagem apenas ao final da narrativa. Antes disso, é significativa a relação desenvolvida entre as personagens Manuela e Rosa, interligadas pela passagem avassaladora de Lola em suas vidas. A constituição do imaginário em torno de Lola se dá entrecortada por outros dramas e situações, que levam a história para diferentes caminhos.

O espectador recebe pequenos vestígios de informações aqui e acolá e vai construindo, em sua cabeça, a narrativa.

Lola aparece fisicamente, de forma bastante emblemática e simbólica, no enterro da personagem Rosa (que também gerou um filho com Lola), vitimada pela AIDS. Lola aparece como uma espécie de “anjo da morte”, uma dama vestida de preto no topo de uma escada de pedras num cemitério de Barcelona. Finalmente, Manuela e Lola se reencontram. Essa acaba por anunciar àquela sua enfermidade (a AIDS em estágio final) e por pedir perdão por todo o mal que causou. Manuela, em tal encontro, acaba por revelar a dupla paternidade: Lola/Esteban é pai do filho morto de Manuela e também é pai do filho recém-nascido da falecida Rosa. Míguez e Fonseca (op. cit.: 5) indicam que a cena mais significativa do final da obra talvez « *seja justamente a resposta de Manuela, quando inquirida pela mãe da falecida Rosa sobre quem era mulher que segurava seu neto: “ela é seu pai”, o pai do neto* ».

Lola caracteriza-se como uma personagem transgênero, travesti, prostituta e bissexual. Foi casada com Manuela quando ainda era Esteban. Em uma viagem a Paris, Esteban voltou com um “par de tetas”, como acaba por nos revelar Manuela em dado momento do filme, e com uma nova identidade: Lola. Mesmo com o choque inicial, a personagem Manuela, por amor, acaba por aceitar seu marido transgênero. O que faz a relação do casal ruir é, por outro lado, a persistência de um machismo enraizado e cruel, herança de uma cultura fortemente patriarcal. O machismo, no filme, acaba por despontar como « *o elemento motivador de seu sofrimento, angústias e desilusão* » (Míguez & Fonseca, *ibid.*). Em *Tudo sobre a minha mãe*, a saída que se apresenta para tanto sofrimento e desilusão é a solidariedade entre mulheres. Tal solidariedade aparece, inclusive, como uma opção à falida família tradicional e patriarcal. Almodóvar, na obra, vislumbra outras possibilidades de constituição e organização familiar, marcadas pelo afeto e pela solidariedade, bem como pelo compartilhamento de dores e angústias.

Diálogo com outras obras: relações dialógicas no arquivo do mundo

Gostaríamos, agora, de discorrer sobre as relações dialógicas que *Tudo sobre minha mãe* acaba por tecer, a partir de seu próprio título e de outras referências explícitas ao longo do filme, com o longa-metragem *A Malvada* (Joseph L. Mankiewicz, 1951), consagrado filme estadunidense da denominada “Era de Ouro” de Hollywood. O título original da obra de Mankiewicz, em inglês, é *All about Eve* (“Tudo sobre Eve”, em português). Assim, ficam explícitos a referência feita por Almodóvar e o diálogo estabelecido entre duas obras do arquivo do mundo, o qual, por sua vez, abriga o legado humano em diferentes materialidades.

O diálogo estabelecido entre as obras é explicitado em diversos momentos do filme de Almodóvar. Logo no início, Manuela e seu filho se preparam para assistir a uma exibição do filme *A Malvada*, dublado em espanhol, na televisão. As situações envolvendo o contato entre Manuela e a atriz Huma Rojo acabam por brincar, também, com a situação de tensão existente na obra de Mankiewicz, na qual a ambiciosa aspirante à atriz Eve Harrington se infiltra no camarim da consagrada atriz Margo Channing, aproximando-se dela. Só que, no caso da obra almodovariana, o que se revela entre Manuela e Huma Rojo não é a disputa de ego, poder e trabalho entre atrizes (como em *A Malvada*), mas uma profunda e singela solidariedade entre mulheres que passam por situações pessoais conturbadas e dolorosas. Manuela lida com a morte trágica do filho e a busca pelo pai-travesti. Huma Rojo lida com um relacionamento amoroso turbulento com outra atriz, viciada em drogas e perdida na vida.

Tudo sobre minha mãe é uma prova de amor de Almodóvar ao cinema, fazendo homenagem a um grande filme como *A Malvada* e tecendo uma instigante relação dialógica entre as obras. Lidar com o legado cultural da humanidade é uma forma de fugir da ideia de “inventar a roda”, muitas vezes existente nos processos de criação artística. O encenador polonês Jerzy Grotowski aponta para a influência, em nossas criações, daquilo que nos precede:

Não reivindico que tudo o que fazemos seja inteiramente novo. Estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência, da arte e até mesmo das superstições peculiares à civilização que nos moldou, assim como respiramos o ar do continente em que nascemos. Tudo isso influencia em nosso trabalho, embora às vezes a gente negue. (Grotowski apud Ayres, 2013: 55)

Como formula Corazza (2006: 36), « *é entre a cópia e a criação que o escritor faz marcas: livres, acidentais, irracionais, involuntárias, no acaso* ». Assim, um diálogo entre diferentes obras do arquivo do mundo apresenta-se como fundamental aos processos artístico-culturais, já que é na corda bamba entre a cópia e a criação que o diálogo se estabelece. Pudemos ver como a criação de *Tudo sobre minha mãe* bebe de uma fonte anterior, constituída pelo filme *A Malvada*. O contato com diferentes obras do arquivo do mundo, que abriga todo um legado construído pela humanidade ao longo do tempo e da história, é fundamental para que possamos lançar novos olhares para a realidade e para o mundo que nos rodeia. É um gesto, inclusive, de « *proteger contra o esquecimento* » (Ribeiro, 2020). Dessa forma, reiteramos nossa eleição do cinema enquanto parceiro dialógico. Buscar parceiros dialógicos em diferentes obras do arquivo do mundo é uma potente e poderosa forma de fomentarmos debates acerca de questões contemporâneas. É uma forma de lançarmos novos olhares para a realidade e tentarmos compreendê-la de maneira mais ampla, atravessada por diferentes vozes, olhares e discursos. Foi o que tentamos, de alguma forma, empreender, aqui, ao refletirmos sobre gênero, sexualidade e diversidade em companhia do filme *Tudo sobre minha mãe*.

Referências bibliográficas

- Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (1999). *Tudo sobre minha mãe* [DVD]. Brasil: Fox Vídeo.
- Ayres, A. A. (2013). *Processo criativo e atuação em telepresença na formação de professores de teatro*. Brasília: Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília.
- Bakhtin, M (1993). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Camargo, A. F. & Caimi, F. E. (2015). Dialogismo, alteridade e responsabilidade: desafios da relação professor/alunos em sala de aula. *Anais do XII Congresso Nacional de Educação – EDUCERE*, 12, 26655-26668.
- Corazza, S. M. (2006). *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Di Camargo, I. Jr. (2020). *Mikhail Bakhtin na Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Mentis Abertas.
- Maluf, S. W. (2002). Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, 10 (1), 143-153.
- Míguez, A. C. & Fonseca, E. (2015). *Tudo sobre minha mãe* e algo sobre a teoria queer e o universo almodovariano: aproximações entre cinema e educação. *Revista Extraprensa*, 8(1), 82-89.

- Ribeiro, J. V. Z. C. (2020). *Proteger contra o esquecimento*: a ampliação das referências artístico-culturais dos alunos no ensino das Artes Cênicas. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Soler, M. (2013). Encenação: um espaço possível para a aprendizagem do espectador. *Trama Interdisciplinar*, 4 (1), 88-98.
- Soler, M. (2008). O espectador no teatro de não-ficção. *Sala Preta*, 8, 35-40.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus.
- Thiel, G. C. & Thiel, J. C. (2009). *Movie takes*: a magia do cinema na sala de aula. Curitiba: Aymará.

A invisibilidade do corpo feminino nas montanhas fálicas: *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)

Adriana Falqueto LEMOS

Instituto Federal do Sul de Minas, Campus Pouso Alegre/Brasil
flemos.adriana@gmail.com

Alice da Rocha PERINI

Secretaria de Educação, Espírito Santo/Brasil

Hugo Felipe QUINTELA

Instituto Federal do Espírito Santo, Campus Santa Teresa/Brasil
hugo.quintela@ifes.edu.br

Resumo: A partir de discussões que são ancoradas em teóricos da recepção e sobre o corpo feminino e sua dimensão na literatura, este artigo discute a narrativa fílmica de *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), de Peter Weir, adaptação de romance homônimo de Joan Lindsay (1967). O estudo tem como intenção entender a mitificação da figura feminina através dos efeitos produzidos pela obra cinematográfica do diretor em questão, tendo como contraponto a figura da audiência e a apreensão para a concretização do sentido da obra. Para tanto, é importante destacar as reflexões que abarcam as relações de gênero no cinema, pois, assim como em outras linguagens, a representação do feminino, quase sempre, alterna entre presença e ausência, ou seja, ora como um objeto mediante um olhar masculino, ora como uma imagem esmaecida quando protagoniza a criação de sentido. Em contrapartida, a teoria feminista do cinema (Rosen, 1973, Mellen, 1974 & Haskell, 1987) há muito tem proposto uma nova perspectiva ao espaço obscurecido pela construção social dos gêneros. O cinema é uma área importante para que sejam estabelecidas as discussões sobre gênero.

Palavras-chave: corpo, feminino, alteridade, estética da recepção, leitura

Abstract: Based on discussions that are anchored in reception theorists and the female body and its dimension in literature, this article discusses the filmic narrative of *Picnic at the Hanging Rock* (1975), by Peter Weir, adapted from the homonymous novel by Joan Lindsay (1967). The study intends to understand the mythification of the female figure through the effects produced by the cinematographic work of the director in question, having as a counterpoint the figure of the audience and its apprehension to formalize the meaning of the work. Therefore, it is important to highlight the reflections that encompass gender relations in cinema, as, as in other languages, the representation of the feminine almost always alternates between presence and absence, that is, sometimes as an object through a male gaze, sometimes as a faded image when she is the protagonist in the creation of meaning. In contrast, feminist film theory (Rosen, 1973; Mellen, 1974; Haskell, 1987) has long proposed a new perspective on the space obscured by the social construction of genders. Cinema is an important area for discussions on gender to be established.

Keywords: body, feminine, alterity, reception aesthetics, reading

I – Introdução

Na Austrália de 1900, no dia de São Valentim, três adolescentes e uma professora desaparecem na Hanging Rock, uma formação rochosa situada na Austrália meridional. As quatro mulheres são parte integrante de um grupo excursionista da escola particular para moças Appleyard, perto de Woodend, na cidade de Victoria. Elas haviam chegado ao local junto ao grupo de estudantes e professores no período da manhã e, enquanto almoçavam, o condutor da charrete que as trouxe notou que seu relógio havia parado ao meio-dia. O mesmo foi notado pela professora de matemática, Miss Greta McCraw. Miranda, Marion e Irma pedem permissão à Mlle. de Poitiers para que pudessem passear pela formação rochosa e são seguidas por Edith. A foto abaixo mostra como as meninas se vestiam de forma delicada, na era Vitoriana dos anos de 1900. As roupas eram fabricadas de tecido leve e flutuante.

Fig. 1: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Irma (Karen Robson), Edith (Christine Schuler), Marion (Jane Vallis) e Miranda (Anne-Louise Lambert), *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

No topo das montanhas, o grupo se deita no chão, como se estivessem cansadas ou com insolação. Miss McCraw, ainda com o grupo que descansa no sopé da montanha, observa o cume. Miranda, Marion e Irma acordam e, como sonâmbulas ou em um sonho, caminham para uma reentrância na rocha. Edith tenta impedi-las, mas as meninas não escutam quando ela as chama. Ela grita, horrorizada, e, em seguida, foge, correndo montanha abaixo. Ao chegarem de volta à Escola Appleyard, o espectador fica sabendo que, além das três meninas desaparecidas, Miss McCraw também foi deixada para trás na montanha. Em investigação, Edith conta à polícia, posteriormente, que viu Miss McCraw subindo a montanha enquanto ela retornava para o acampamento; a professora havia sido vista sem as saias.

Um dos rapazes, que acampava com os tios no mesmo dia e local que as estudantes desapareceram, torna-se obcecado pela busca. Ele retorna ao local e, com a ajuda de um

amigo, consegue chegar à fenda onde as três entraram. O jovem Michael consegue o feito graças a sua insistência em permanecer no local mesmo depois do anoitecer e dormir ao relento; ele acaba tendo uma espécie de experiência sensorial, que o permite reviver os últimos acontecimentos vivenciados pelas meninas no topo da montanha. Somente uma menina é encontrada, Irma, e, após ficar em repouso para tratamento da desidratação e exposição, ela declara não se recordar de nada. Nota-se que a empregada da casa onde Irma se recupera diz à patroa que o corselete da moça não estava em meio às roupas da menina e pergunta se isso deve ser reportado à polícia. A patroa diz que isso não é importante. Antes de se perderem na fenda, as meninas, numa espécie de transe, tiraram as meias e os sapatos também.

Um dos motivos para o grande sucesso do filme e do livro homônimo, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1967), escrito por Joan Lindsay, é, segundo críticos, o fato da história ser ambígua e intrigante e de ter um mistério não resolvido no final da trama. Para John Taylor (Lindsay, 1987), outro aspecto importante é o clima nostálgico e de época retratado no romance. Além disso, a autora havia escrito um último capítulo resolvendo a trama, mas ele foi retirado a pedido dos editores. O manuscrito só viria a ser publicado postumamente. Outra alteração importante feita por Lindsay, segundo Taylor, foi a inclusão do seguinte trecho introdutório:

Se *Picnic na Montanha Misteriosa* é Realidade ou Ficção, meus leitores devem decidir por si só. Uma vez que o verdadeiro picnic ocorreu no ano de 1900, e todos os personagens que aparecem neste livro estão mortos há tanto tempo, isto, na verdade, não é tão importante¹. (Taylor, 1987: 4)

Esta introdução, segundo Taylor, levou os leitores curiosos a acreditarem que a trama poderia ser uma história verídica, e ainda hoje pessoas procuram por informações sobre o ocorrido em jornais da época. O capítulo 18, retirado da publicação, é, de acordo com Taylor, impossível de ser filmado (Lindsay, 1987: 8), mas a decisão de retirá-lo do livro havia sido puramente literária; o resultado de tal decisão, conforme o estudioso, permanece um mistério, já que não é possível saber se o livro teria tido uma recepção diferente contendo o tal trecho. De qualquer forma, Taylor afirma que a insolubilidade da história aumenta o suspense e isso fez com que produtores de filmes tivessem mais interesse pelos direitos de filmagem na época.

Todo o suspense colaborou para uma mudança significativa na história da indústria cinematográfica australiana. É interessante pontuar também a fala de Taylor, o editor de Lindsay, sobre a relação leitor *versus* autor que se estabeleceu durante os anos vindouros da publicação: de tempos em tempos, alguém tentava resolver o mistério do desaparecimento das meninas e, mesmo que Joan Lindsay soubesse que o sucesso de seu livro era devido a este suspense e ao fato de que não havia informações suficientes na narrativa para que as pessoas pudessem resolver a questão, pensava, às vezes, que deveria ter publicado o último capítulo para evitar os constantes assédios ao longo dos anos. Segundo o editor, a autora desejava que o livro fosse aceito pelo que era e que não ficassem lhe perguntando se a história era real e qual o final misterioso para o desaparecimento das meninas (Lindsay, 1987: 17).

¹ Texto no original: *Whether Picnic at Hanging Rock is Fact or Fiction, my readers must decide for themselves. As the fateful picnic took place in the year nineteen hundred, and all the characters who appear in this book are long since dead, it hardly seems important.*

II – A obra e o espectador

Antes do surgimento de teorias literárias que privilegiassem o leitor como produtor do sentido do texto, havia mais preocupação com a autoridade do autor e do texto literário. Eagleton inicia sua apreciação das teorias sobre a recepção do leitor quando considera que a « *consciência não é apenas um registro passivo do mundo, mas constitui ativamente esse mundo, ou 'pretende' fazê-lo* » (Eagleton, 2003: 76). Ou seja, a maneira como apreendo o mundo se dá de maneira consciente, de forma que não recebo passivamente as informações com as quais tenho contato. O mundo se constitui com minha participação enquanto eu me aproprio dele. Assim, o leitor/espectador se torna sujeito ativo no processo em que assimila e encontra sentido naquilo que lê ou assiste.

Dessa maneira, diante dos objetos que temos contato numa "realidade objetiva", apreendemos aquilo que, em alemão, se denomina *Lebenswelt*, a « *realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual* » (Eagleton, 2003: 82). Ou seja, a leitura (e a apreensão do sentido) que um indivíduo faz de um livro/objeto/filme é pessoal e se constitui de acordo com sua capacidade e a partir de fatores hermenêuticos. Compreende-se, portanto, que o mundo objetivo (e os objetos culturais², como a literatura e o cinema, por exemplo) é um produto com significado em suspense: seu texto potencial é apreendido e atualizado por cada pessoa, dentro de suas próprias capacidades (ferramentas, sensibilidade, história de vida, cultura etc.) cada vez que é acessado.

Há uma compreensão objetiva de um texto ou tudo pode ser relativizado de acordo com o contexto de cada leitura? Concordamos com Eagleton, quando este afirma que há:

[...] várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro do “sistema de expectativas e probabilidades típicas” que o sentido do autor permitir. Hirsch também não nega que uma obra literária possa “significar” diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes épocas. Mas isso, diz ele, é antes uma questão da “significação” da obra do que do seu ‘sentido’. (Eagleton, 2003: 94)

Segundo Terry Eagleton, Eric Donald Hirsch pensa que « *os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações* » (2003: 92). Todavia, de acordo com Eagleton, o sentido como produto de palavras é escorregadio, já que o significado de uma palavra se imbrica ao sentido que tem historicamente. Assim sendo, este é, portanto, socialmente mutável. Em relação a isso, Gadamer afirma que:

[...] o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. (apud Eagleton, 2003: 98)

Para além disso, se tomarmos a história cultural da recepção e da leitura de livros, compreenderemos que os livros e outros objetos culturais são dispositivos de leitura que permitem "certas" leituras (Chartier, 2002). O objeto livro permite as leituras que seu texto e seus dispositivos de leitura permitem – a editoração, a tipografia, a escolha dos editores, o uso de elementos textuais. E, nesse ponto, a escolha de retirar um último capítulo que poderia solucionar o mistério provocou um efeito tão potente quanto a alusão de que esta poderia ser uma história real. Pode-se inferir que a decisão dos editores em "sublimar" informações que pudessem contribuir para a compreensão "total" da narrativa só fez com que o leitor sentisse que a trama era um mistério a ser resolvido.

² Os termos “objeto cultural” e “materialização” são utilizados neste trabalho tendo como referencial os estudos de Roger Chartier (2002).

III – "Leitura" de obras cinematográficas

Ao dirigir *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), Peter Weir transpõe para a tela de cinema uma leitura que se preocupa em se aproximar do romance, na medida em que consegue o mesmo efeito causado pela publicação original. O tom nostálgico e de época foi conseguido graças à mistura de elementos, como as cores captadas e trabalhadas pela fotografia e o tom pastel das filmagens, conseguido à custa do uso de grinalda posicionado por cima da lente da câmera. Além disso, a seleção do cenário e das músicas, a delicadeza das atuações e das transições de cenas são tão importantes quanto a preocupação com a manutenção do suspense da trama original. É importante salientar que a análise do conteúdo imagético do filme interessa-nos, uma vez que transfigura para a tela a leitura de Weir do romance *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975). O filme de Weir é resultado da apreensão do diretor a partir da obra de Lindsay. O que ele produz é uma obra cinematográfica que produzirá significados ao espectador. Observa-se, na cena abaixo, como as meninas parecem musas de um tempo passado, delicadamente admirando a paisagem, vestidas como ninfas puras em meio à uma natureza bucólica e romântica.

Fig. 2: O grupo reunido antes do desaparecimento, Miranda (Anne-Louise Lambert) aparece em destaque, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

Cinema e literatura se entrecruzam: aqui explicitamente pelo filme se tratar de uma adaptação de um texto literário, naturalmente, já que « a teoria cinematográfica nasceu com uma orientação essencial e necessariamente comparatista » (Peña-Ardid, 1996: 52), haja vista os trabalhos ensaísticos de Sergei Eisenstein (2002) e François Truffaut (2000), diretores estudiosos preocupados em legitimar seu fazer artístico. De acordo com Eisenstein, a linguagem cinematográfica é formada por um conjunto de sentidos múltiplos, produzidos por meio do trabalho sincrético realizado pelo diretor: associações sonoras e imagéticas harmoniosamente montadas (2002: 74-76). Dessa forma: « *A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de*

um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido » (Eisenstein, 2002: 95).

A organização da narrativa fílmica se elabora na associação de várias partes (cenas filmadas, trilha sonora, efeitos etc.) que se tornarão um todo de sentido a ser apreendido pelo espectador.

IV – O cinema e as representações da mulher

Antes que saíssem da escola, Mrs. Appleyard lhes disse para tomarem cuidado com os insetos e cobras que existem na montanha; dentre as recomendações e instruções, está a de que elas poderiam retirar as luvas assim que passassem pela cidade de Woodend – o que elas fizeram com entusiasmo e afobação. Enquanto a charrete vai sendo puxada pelos cavalos e elas passam pela cidade, toca a *Prelude No 1 in C Major*, o que confere às meninas um ar angelical e sublime.

Naquela época, a educação para mulheres ainda tinha seu foco voltado exclusivamente para o que, em tese, faria delas moças mais passíveis de serem escolhidas para o casamento – uma companhia mais agradável aos olhos da sociedade. Em *The Education of Women* (1719), Daniel Defoe defendeu que as mulheres de sua época deveriam ter o direito à educação em instituições de ensino, que não ficassem restritas à esfera doméstica e que ganhassem maior contato social, além daquele com suas próprias famílias e preceptoras. Quando avançamos na leitura, no entanto, deparamo-nos com a contradição da escrita até então tida como vanguardista de Defoe. Aquelas jovens que ali, nos internatos destinados a elas, recebessem aulas de línguas estrangeiras, como francês e latim, música, bordado e literatura, obviamente tornar-se-iam mulheres mais elegíveis ao posto de esposa, desejo de toda família desde a época de Defoe até a de nossas moças no colégio em questão.

O corpo feminino também devia ser resguardado. Nota-se a surpresa do personagem Michael quando vê as meninas pela primeira vez, enquanto elas estavam indo para o lugar onde almoçariam ao sopé da Hanging Rock. Na Inglaterra, de onde ele veio, era algo muito incomum que meninas de colégios para moça saíssem de dentro da escola e aparecessem em público, pois, até pouco tempo, antes da era vitoriana, os internatos para moças eram completamente cercados por muros, e esta era uma garantia dada às famílias, a de que a imagem de suas filhas estaria protegida. Segundo o *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness*³ (1872), uma mulher jovem não sabe o que é tentação até que um homem se interesse por ela. Ela deve ser objeto virtuoso (Hartley, 1872: 244). Ao saber que tem um pretendente, a jovem mulher deve demonstrar repulsa e inocência, e não deve jamais dar ouvidos aos amigos da mesma idade. Seus únicos conselheiros devem ser seus pais. À mulher, « *submissão e autocontrole são, então, o dever da jovem sofredora – porque sofredora é o que ela realmente é* »⁴ (Hartley, 1872: 254).

³ Tradução nossa: *O livro de etiqueta das mulheres e manual de educação*.

⁴ Texto no original: *submission and self-control are then the duty of the young sufferer - for a sufferer she truly is*.

Fig. 3: Da esquerda para a direita, Irma (Karen Robson), Marion (Jane Vallis) e Miranda (Anne-Louise Lambert) descansam ante a Hanging Rock, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

Defoe apresentava sua ideia de edificação dessas instituições de ensino como verdadeiras prisões ou castelos. Altos muros circundariam o prédio para que as moças não fossem vistas, e o local seria muito bem monitorado quanto à entrada e saída de visitantes, tudo isso para que a honra e a virtude das moças fossem resguardadas. Vejamos a descrição dada por Defoe do tipo ideal dos internatos para as moças de sua época:

O prédio deveria ter três fachadas simples e lisas, sem nenhum tipo de saliência ou detalhe que permitisse o vislumbre tanto do lado de dentro quanto do de fora. Os jardins, murados da mesma forma triangular, cercados por um grande fosso e com apenas uma entrada, evitando assim, os perigos da intriga e da curiosidade. Não haveria guardas, olhos espionando as damas, porém elas deveriam se portar de acordo com os princípios da honra e da mais severa virtude. (Defoe, 1968: 261)

Quando Michael as vê atravessando o pequeno riacho, ele fica mesmerizado pela visão de Miranda; não só o rapaz se impressiona pela beleza angelical da moça, a professora Mlle. de Poitiers parece se esquecer do mundo que a cerca quando compara a aluna à pintura da Vênus de Milo de Botticelli. Sara, deixada no colégio sem a permissão de ir ao passeio, tem uma relação de amor com Miranda, mas não é possível saber se essa relação é física. Em *Beauty, Myth and Monolith: Picnic at Hanging Rock and the Vibration of Sacrality*, Annabel Carr (2008) argumenta que há muitas relações ambíguas em *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), não apenas entre Sara e Miranda, mas também envolvendo Miranda e a professora Mlle. de Poitiers. Para a pesquisadora, a leveza e o uso de câmera lenta nas cenas entre as meninas parecem evidenciar que há relações lésbicas entre elas, além disso, esse uso da câmera aumenta a sensação de que elas não são parte do mundo físico (Carr, 2008: 128), de que parecem seres etéreos que flutuam pelo ar. Carr também chama a atenção para a cena em que Irma retorna ao colégio para o adeus às suas colegas;

diferentemente das meninas, todas vestidas em branco, a colega está em vermelho vivo, como se tivesse passado por uma experiência de amadurecimento.

Em oposição ao que Carr indica sobre a sexualidade e à relação do desaparecimento das meninas nas rochas fálicas de Hanging Rock, a ideia sobre os corpos invisíveis de Elódia Xavier parece mais elucidativa. Em *Que corpo é esse?* (2007), Xavier oferece um estudo sobre manifestações do corpo feminino e as categorias para tais aparições. Começando suas considerações iniciais, a autora nos diz que « *as conceituações do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo* » (Xavier, 2007: 17).

Xavier relembra os mitos da dualidade corpo *versus* alma de Platão, Aristóteles, Descartes e o Cristianismo. Esse dualismo corpo *versus* mente influenciou o desenvolvimento do pensamento ocidental e das ciências naturais; o corpo como objeto do intelecto, veículo: « *temos sempre a desvalorização do corpo, grande aliada da opressão das mulheres* » (Xavier, 2007: 18), já que, segundo a autora, a mente e a racionalidade ficaram associadas à postura masculina, e o corpo frágil e descontrolado, à forma física feminina. Cita-se Simone de Beauvoir, quando esta diz que « o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo » (Beauvoir, 1980: 57). Para Xavier, « *o corpo é uma construção social, uma representação ideológica* » (2007: 21), o corpo não se separa da razão, ele é uma extensão dela. Ao mesmo tempo, é no corpo que se inscreve a marca de um tempo, de um lugar e da formação social, das instituições, da política, da cultura, da geografia e da história. O corpo é a imagem de um contexto vigente.

Elódia, dessa forma, estuda o corpo invisível de certas personagens, como Alice, do romance *A intrusa*, de Júlia Almeida, de 1905. Ela não é vista, « *sua corporalidade é, desde o início, invisível* » (Xavier, 2007: 29). Para a estudiosa:

Júlia Lopes de Almeida, dentro dos princípios cristãos, preserva a dicotomia corpo/alma, privilegiando a alma em detrimento do corpo. A invisibilidade do corpo da protagonista não a impede de conquistar Argemiro, que se compraz com o aroma, a música e a beleza de sua casa. Elementos imateriais que priorizam a alma da personagem, sua dádiva pessoal, conservando seu corpo invisível, isto é, anulando-a como presença física. (Xavier, 2007: 30-31, grifos da autora)

Na Austrália de 1900, a mulher que estudava neste tipo de colégio retratado em *Picnic* se encontrava diante de um regime de estudos extremamente rígido. Estudavam durante todo o dia, sob a supervisão de diversos professores, as matérias como francês, latim, história, geografia, piano, bordado, dança, pintura e regras de etiqueta. Eram instituições extremamente caras e, ainda assim, as famílias faziam questão de enviar as filhas.

Era surpreendente que, naquele contexto, as meninas pudessem sair para passeios no dia de São Valentin, uma data que exala sexualidade (Carr, 2008; Starrs, 2008), e que pudessem ter certas regalias. Elas deixariam de ser invisíveis para a sociedade quando saíssem da escola, quando fossem a esse ambiente insólito com rochas fálicas convidativas.

Mais do que simples avanços em direção à exploração da sua sexualidade, as meninas avançaram na exploração e na ampliação de seu papel no mundo quando passaram a se desnudar e a adentrar o mundo desconhecido das regiões selvagens não dominadas pelo homem como atemporais. Dentro da escola, em ambiente fechado, a sexualidade explorada pelas adolescentes transparece, através da leitura dos artigos em questão e da cinematografia de Weir, o ser lésbica entre alunas e professoras, invisível ao mundo.

Algumas considerações

Como nos alude Kamita (2017), está presente nos diferentes tipos de linguagem um tipo de representação do feminino que se constitui ora pela presença, ora pela ausência. Se faz presente e é amplamente divulgado uma representação de feminino que coaduna com o discurso oficial de um dado momento histórico, em contrapartida, teremos menos visibilidade quando o feminino representado vai de encontro com os padrões e os moldes tradicionais valorizados da época em que a obra está sendo produzida. Contudo, a teoria feminista do cinema (Rosen, 1973; Mellen, 1974; Haskell, 1987), a partir de 1970, tem proposto uma nova perspectiva ao espaço obscurecido pela construção social dos gêneros.

A teoria feminista do cinema passou a produzir uma série de questionamentos e análises que visavam modificar as linguagens vigentes ao considerar os aspectos sociais e culturais na produção das identidades sexuais e de gênero dos sujeitos, pois deslocava o foco das concepções que naturalizavam as representações de gênero e de sexualidade (Stam, 2003).

Ao invés de focar na "imagem" da mulher representada no cinema, as teóricas feministas do cinema, conforme nos aponta Stam (2003), transferiram sua atenção para o papel do *voyeurismo*, do fetichismo e do narcisismo presente na construção de uma visão masculina da representação da mulher nas obras cinematográficas. Estas teóricas evidenciaram a representação da mulher do cinema a partir de signos misóginos, erotizados, vinculada à construção edipiana do herói masculino, que se atrela à passividade e ao excessivo sentimentalismo feminino.

Na obra filmica *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), vemos a representação da mulher tal qual a teoria feminista do cinema constitui sua principal crítica, a “mulher ausente”, que é representada a partir de uma visão marcadamente masculina. No filme, temos uma representação de um feminino idealizado pela moral vitoriana e, mesmo sendo protagonistas do filme, a narrativa se constrói por meio de personagens femininas passivas, etéreas e com quase nenhuma agência, pois são vítimas das circunstâncias misteriosas que se apresentam na narrativa.

Nesse sentido, a antropóloga Sherry Ortner (2007), ao aduzir sobre a construção textual da agência, tomando como referência as histórias dos irmãos Grimm, aponta para o fato de que, nos “contos de fada”, mesmo quando há personagens heroínas mulheres ou meninas, elas sempre são construídas a partir da lógica da “heroína vítima”. Nas palavras da antropóloga:

Embora sejam as protagonistas, a ação da história se desenrola em virtude de coisas ruins que lhes acontecem, e não pelo fato de as protagonistas tomarem a iniciativa de ações, como no caso da maioria dos heróis masculinos. Assim, a passividade está, até certo ponto, incorporada à maioria dessas meninas desde o início. (Ortner, 2007: 60)

Em *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), apesar de termos um elenco composto majoritariamente por mulheres e a história se concentrar na experiência misteriosa que as estudantes tiveram, percebe-se uma construção da narrativa imagética a partir do silenciamento das mulheres ao retirar a agência ativa das personagens femininas. A suposta agência que as personagens femininas centrais têm é fruto de uma espécie de transe e, mesmo assim, as meninas são castigadas pela “ousadia” de se aventurarem numa montanha desconhecida.

Além disso, temos um investimento na sexualização do corpo feminino ao transformar as jovens em representações de ninfas reprimidas sexualmente por uma educação conservadora. Além, é claro, do clichê da "donzela em perigo" ou sua derivação “mulher-

troféu”, que reforça a objetificação da mulher, pois a coloca num lugar passivo, como um prêmio por algum comportamento heroico. Desse modo, o filme termina com a não-representação ou a ausência das personagens femininas que se perdem.

Assim como dito por Xavier sobre o conto de Marilene Felinto, do livro *Postcard* (1991), « onde a questão da visibilidade pode ser considerada elemento estruturador da trama narrativa » (2007: 31), a invisibilidade feminina de 1900 e a impossibilidade de tratá-las como seres humanos completos e corpóreos parecem delinear a estrutura narrativa de *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975). A ambiguidade das relações entre as personagens e do mistério sobre o desaparecimento das meninas reside na impossibilidade de transformar essas jovens mulheres em corpos visíveis e de tratar da sexualidade, do amadurecimento e das questões enfrentadas por elas de forma mais aberta, próxima e real. Do que o filme gostaria de tratar abertamente? Da relação de amor entre duas estudantes, Miranda e Sara, da impossibilidade dessa relação, já que ambas pertencem a classes sociais diferentes e a homossexualidade não é permitida na igreja? Do desejo sexual de professoras por alunas? Da vontade dessas meninas de se revelarem diante da sociedade, de serem pessoas com voz própria?

Antes da concretização de qualquer expectativa, a audiência se vê hipnotizada pela beleza etérea de corpos brancos, em vestes virginais, que somem na formação rochosa. Mais do que apenas o desejo sexual que as faz se perderem em um êxtase na pedra fálica, o fato de as meninas e a professora tirarem suas roupas e se revelarem enquanto sobem o caminho da montanha torna-as visíveis. Não sendo possível que os corpos se tornassem expostos, elas desaparecem, absorvidas pelo grande monólito. Nota-se que, assim como apontado por Carr (2008), Starrs (2008) e Holmqvist (2013), apesar de a pedra ser majoritariamente fálica, o lugar onde as meninas se perdem se parece com o sexo feminino, uma reentrância que forma uma espécie de portal em formato de uma vagina. Este parece um jogo entre forças de controle da invisibilidade feminina, praticada tanto pelo patriarcado, representado pela rocha, assim como pelos homens da vila, preocupados se as meninas que retornaram estavam intactas, quanto por mulheres em posições de poder, como Mrs. Appleyard. Ao final, a invisibilidade permanece, já que o corpo revelado das meninas é obliterado em função de suas almas, permanecendo Miranda apenas como o cisne branco do lago. Esta obliteração do corpo invisível feminino cerra a câmera, o olhar do espectador e a própria narrativa, que simplesmente surge e desvanece diante do público como uma nuvem, e a sexualidade feminina, para sempre um mistério fugidio.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, S. (1980). *O Segundo sexo – fatos e mitos*; tradução de Sérgio Milliet. (4 ed.) São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Carr, A. (2008). Beauty, Myth and Monolith: Picnic at Hanging Rock and the Vibration of Sacrality. *Sydney Studies in Religion*. Disponível em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSR/article/view/107> [20.02.2021]
- Chartier, R. (2002). *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução Maria Manoela Galhardo. (2 ed.). Portugal: Difel.
- Defoe, D. (1968). The education of women. In POOLEY, Robert C. et al. *England in Literature*. (pp. 260-262). Glenview: Scott, Foresman & Cia.
- Eagleton, T. (2003). *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. (5 ed.). São Paulo: Martins Fontes.

- Eisenstein, S. *A Forma do filme*. (2002). Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Figueiredo, V. L. (2011). Literatura e cinema: interseções. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, pp. 13-26, Brasília, janeiro-junho.
- Hartley, F. (1872). *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness – A Complete Handbook for the Use of the Lady in Polite Society...* Lee & Shepard, Original from: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Haskell, M. (1987) *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago/London: The University for Chicago Press.
- Holmqvist, J. (2013). Contrasting cultural landscapes and spaces in Peter Weir's film *Picnic at Hanging Rock* (1975), based on Joan Lindsay's 1967 novel with the same title. *Coolabah*, No.11, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona, p. 25-35.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of the Aesthetic Response*. London: The John Hopkins University Press.
- Kamita, R. C. (2017). Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro.
- Lindsay, J. (1967). *Picnic at Hanging Rock*. Australia: Penguin.
- Lindsay, J. (1978). *The secret of Hanging Rock: Joan Lindsay's final chapter*, with an introduction by John Taylor; and a commentary by Yvonne Rousseau. Angus & Robertson, North Ryde, N.S.W.
- Lotman, Y.M. (1972). "Die Struktur literarischer Texte". Translated by Fokkema, D. V. (1978). *Theories of Literature in the Twentieth Century*. Munchen: Fink.
- Mellen, J. (1974). *Women and sexuality in the new film*. New York: Horizon Press.
- Ortner, S. (2007). Poder e Projetos: Reflexões sobre a Agência. In *Reunião Brasileira de Antropologia* (2ª: Goiânia: 2006) Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski (et. alli.); Grossi, Miriam Pillar; Eckert; Cornelia, Fry; Peter Henry (org). – Blumenau: Nova Letra.
- Peña-Ardid. (1996). *Carmen. Literatura y cine*. (2 ed.). Madrid: Cátedra.
- Rosen, M. (1973). *Pop Corn Venus; Women, Movies & The American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Schmidt, S. J. (1973). On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication, Poetics. *International Review for the Theory of Literature*.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus.
- Starrs, D. B. (2008). *Picnic at Hanging Rock and the puzzle of the art film. Screen Education*.
- Truffaut, F. (2000). *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- McElroy (Produtor) & Weir, P. (Realizador). (1975). *Picnic na Montanha Misteriosa*. [DVD]. Austrália/Santana do Parnaíba/SP.
- Xavier, E. (2007). *Que corpo é esse?* Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres.

Subjetividades lésbicas no cinema contemporâneo

Danusa de Oliveira JEREMIN

Universidade de São Paulo/Brasil

danusa.jeremin@usp.br

Elisângela de Jesus SANTOS

Instituto Federal de São Paulo/Brasil

lili.libelula@gmail.com

Resumo: Este artigo visa a analisar dois filmes centrados em histórias de mulheres lésbicas em diferentes contextos históricos, econômicos e sociais, a saber, *Rafiki* (2018) e *The world to come* (2020). Os filmes são vistos a partir da teoria de gênero e têm como base o documentário *O outro lado de Hollywood* (1995), de modo que se possam analisar possíveis mudanças estéticas e narrativas na subjetividade de mulheres no cinema contemporâneo. Objetivamos reflexões a partir das mudanças percebidas no tratamento de personagens historicamente concebidas como pervertidas sexuais ou enquadradas através de estereótipos sexistas-patriarcais. Buscamos compreender as diferentes formas pelas quais o protagonismo de mulheres diretoras, produtoras, escritoras e espectadoras modelam novos cenários de representatividade e representação, ao vocalizarem novas subjetividades no audiovisual contemporâneo. A questão não é mais tanto romper com os ideais centrados em imaginários masculinos, mas o esforço de criar narrativas que deem conta de falar a partir e através das mais diferentes visões de mundo, criando condições para que a representatividade de outros sujeitos sociais concretize narrativas.

Palavras-chave: gênero e cinema, teoria feminista, representatividade lésbica, estereótipos

Abstract: *The objective of the article is to analyse two films centred on the history of lesbian women in different historical, economic, and social contexts: the Kenyan Rafiki (2018) and the American the world to come (2020). Both movies are viewed from the perspective of gender theory and have as background the documentary Celluloid Closet (1995), in order to analyse possible aesthetic and narrative changes in the subjectivity of women in contemporary cinema. We aim to make reflections from the changes perceived in the treatment of characters who historically were conceived as sexual perverts or framed through sexist-patriarchal stereotypes. We seek to understand the different ways in which the prominence of women directors, producers, writers, and spectators, by vocalizing new subjectivities in contemporary audiovisual, act to model new scenarios of representativity and representation. The issue is no longer about to break with ideals centred on male ideals, but the effort to create narratives that manage to speak from and through the most different views of the world, creating conditions for the representation of other social subjects to materialize narratives.*

Keywords: *gender and cinema, lesbian representation, feminist theory, female stereotypes*

O objetivo deste artigo é analisar dois filmes centrados na história de mulheres lésbicas em contextos históricos, econômicos e sociais distintos. As produções são vistas a partir da teoria de gênero feminista e a análise tem como base o documentário *O outro lado de Hollywood* (1995), baseado no livro de Vito Russo. Esse caminho foi traçado para que possamos analisar as possíveis mudanças estéticas e narrativas da subjetividade dessas mulheres na produção cinematográfica.

Os filmes articulados neste artigo são o queniano *Rafiki* (2018) e o estadunidense *The world to come* (2020). Os pontos de convergência de ambos os filmes são as histórias de amor lésbico e o fato de terem sido adaptados de contos. Podemos ser diretas e dizer que, a priori, o empenho em falar sobre os filmes está relacionado às diversas comoções que os filmes provocaram nas autoras, principalmente pela forma como as subjetividades femininas foram apresentadas nessas obras. Estes pontos fizeram com que repensássemos histórica e socialmente as maneiras pelas quais as mulheres tiveram e têm que resistir para viver e expressar suas identidades em relacionamentos homoafetivos. Além disso, tais pontos também implicaram reflexões sobre as formas cristalizadas de representação das mulheres no cinema e sobre as experiências compartilhadas em histórias aparentemente tão distintas. É interessante analisar como o cenário internacional está apresentando com maior cuidado e retratando com mais profundidade e densidade personagens outrora concebidas como pervertidas sexuais ou marcadas por estereótipos patriarcais.

Teresa de Lauretis - teórica italiana de estudos feministas, estudos lésbicos, queer e de teoria do cinema - em *Sexual Indifference and Lesbian Representation* (1988) discorre sobre a problemática dos filmes que apresentam a subjetividade lésbica operando dentro de um modelo heterossexual de relacionamento. Lauretis tinha como corpus filmes da década de 1980, período em que os romances no cinema eram extremamente erotizados e serviam às prerrogativas do imaginário masculino. Essa incapacidade de apresentar a cosmologia feminina em filmes aponta para as questões sociais vivenciadas naquele período: a sexualidade da mulher e o desejo feminino não teriam sido questões importantes naquele contexto. Representações falocêntricas são comuns em sociedades patriarcais e aspectos humanos que não estão em diálogo com o universo centrado no homem são compreendidos como parciais ou desviantes. Assim, o desejo lésbico, dentro desse panorama, é representado a partir do viés masculino pautando o que deve ser o desejo lésbico (Lauretis, 1988). Neste sentido, trata-se então de uma negação deste desejo, tendo em vista que tais representações estão despojadas da subjetividade feminina lésbica.

No texto intitulado *Não se nasce uma mulher* (2019), a intelectual francesa Monique Wittig fala de uma concepção masculina que concebe a mulher como pertencente a um grupo natural, passível da manipulação de seus corpos e de suas mentes. Com isso, a autora considera que a comunidade lésbica tanto desvela esse cenário quanto rompe com essa prerrogativa, pois « *não existe um grupo natural “mulheres” (nós, lésbicas, somos a prova viva disso* » (Wittig, 2019: 83).

A consciência da opressão não é apenas uma reação contra a opressão: ela se configura como uma reavaliação conceitual total do mundo social (Wittig, 2019). Em *Rafiki*, as mulheres têm consciência das formas de opressão às quais estão submetidas. Em *The world to come*, a personagem central Abigail (Katherine Waterson) se questiona sobre o porquê de não poder estar sempre com a companheira. Isso faz com que Abigail repense o espaço das jovens mulheres que, assim como ela, não têm escolha, casam-se e precisam viver em função daquilo que a sociedade espera delas. Em *Rafiki*, esse questionamento também surge na medida em que as personagens dizem que querem ser reais, ou seja, desejam vivenciar sua afetividade abertamente e exercer o direito de viver plenamente, de forma a não serem criminalizadas por suas identidades ou escolhas de vida.

Diante das distintas formas de opressão presentes, a resposta social às demandas dessas mulheres é a violência. Em *Rafiki*, palavra que significa “amigo” em suaíli, as duas personagens principais são adolescentes negras. A questão homossexual passa pelo crivo religioso e normativo da sociedade retratada, por ser considerada um crime. As duas protagonistas são filhas de homens políticos: um deles é clérigo e atual representante eleito na região e o outro tenta se eleger como representante das pessoas empobrecidas no local.

Quando o relacionamento das protagonistas é descoberto, elas sofrem linchamento, são humilhadas e vexadas pela comunidade. Os pais também são tomados como responsáveis, principalmente as mães.

A mãe da personagem Kena (Muthoni Gathecha), por exemplo, tem um papel emblemático nessa realidade opressora. Ela é responsabilizada pelo fato de que sua filha não segue os preceitos patriarcais e heteronormativos vigentes. Divorciada, vive sozinha com a filha. Sua vida é assombrada pelo fantasma do fracasso, enquanto o ex-marido mantém o status social. Ele se casa novamente e sua nova esposa está grávida de um menino, assunto frequentemente lembrado pelos vizinhos: até mesmo o sexo biológico do filho do ex-marido com outra mulher torna-se mais um ponto que exacerba o fracasso da mãe de Kena como mulher naquele contexto social. Ela passa por pressões sociais constantes e o fato de sua filha ser linchada pela comunidade por estar com outra mulher só aumenta o escrutínio dos outros sobre sua postura enquanto mãe. Assim, sua situação social torna-se ainda mais grave do que para o pai de Kena (Jimmy Gathu), que a abraça e consegue enxergar a situação por outro viés. Ele não entende como a mãe culpabiliza somente a filha e questiona o fato de a comunidade resolver seus problemas “com as próprias mãos”. Ele é um homem político, a mãe é uma mulher que teve que sobreviver, apesar dele.

The world to come retrata mulheres brancas em um contexto de construção de uma nação em uma região pouco habitada. A história do filme acontece em Nova Iorque do século XIX, época em que doenças e mudanças climáticas dizimavam vilarejos. Neste contexto, a religião é compreendida como constituinte da moral social e a violência também se faz presente. As mulheres são suscetíveis a um tipo de morte social, ou mesmo ao assassinato, caso não ajam da maneira “esperada” socialmente. Elas são apresentadas como pessoas que têm funções ativas na manutenção de suas casas e fazendas e precisam manter tudo funcionando. Essas mulheres são invisíveis fora das suas funções e as pequenas emoções que sentem estão relacionadas a momentos efêmeros, como suas vidas.

Na obra *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (1983), a filósofa e teórica feminista americana Marilyn Frye é bastante explicativa sobre a importância de perceber e ser percebida como forma de romper a invisibilidade que sufoca e restringe as mulheres de se imaginarem diferentes daquilo que o patriarcado as treina para ser:

Se a lésbica vê as mulheres, a mulher pode ver a lésbica vendo-a. Com isso, há um florescimento de possibilidades. A mulher, sentindo-se vista, pode aprender que pode ser vista; ela também pode saber que uma mulher pode ver, ou seja, ela pode ter a percepção de autor. A visão lésbica enfraquece o mecanismo pelo qual a produção e reprodução constante da heterossexualidade para mulheres deveria ser automatizada. (Frye, 1983: 172)¹

¹ Tradução das autoras. Citação original: « *If the lesbian sees the women, the woman may see the lesbian seeing her. Within this, there is a flowering of possibilities. The woman, feeling herself seen, may learn that she can be seen; she may also be able to know that a woman can see, that is, can author perception ... The lesbian's seeing undercuts the mechanism by which the production and constant reproduction of heterosexuality for women was to be rendered automatic* » (Frye, 1983: 172).

De forma geral, o cinema tem apresentado modos de reprodução problemáticos das corporalidades e vivências de grupos historicamente oprimidos, principalmente o cinema norte-americano. No documentário *O outro lado de Hollywood*, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, baseado no livro do ativista gay Vito Russo, percebemos como, desde o cinema mudo, a homossexualidade era mote de riso. Com o passar do tempo, essa narrativa sofreu transformações, mesmo mantendo-se em chave negativa.

Essas imagens negativas são fixadas de forma generalizada nas diferentes subjetividades e contribuem para forjar valores e formas pelas quais os heterossexuais devem “pensar os homossexuais” e o que as pessoas com orientações sexuais que “desviam da norma” devem pensar de si mesmas. O cinema e a representação midiática têm importante poder sobre as representações sociais, uma vez que são meios produtores e reprodutores delas. Neste sentido, a visibilidade importa, mas não uma visibilidade qualquer.

Ainda no documentário *O Outro lado de Hollywood*, a escritora Susie Bright fala que o cinema norte-americano, com aquelas histórias que em nada lhe representavam, contribuiu para que ela se sentisse invisível, como um fantasma que ninguém acredita, isolada. Com imagens de homossexuais suicidas, com vergonha de si, desesperados, essas histórias servem de lição para que ninguém siga o mesmo caminho. Caso alguém “decidisse” seguir esse caminho, deveria aprender que os resultados seriam quase sempre os piores. Essas imagens incentivam sentimentos de auto ódio, de insegurança e de angústia em relação ao futuro. É interessante pensar como esses sentimentos e essas opressões se misturam a outras demandas, como no caso de mulheres não-brancas silenciadas ou representadas de maneira estereotipada. Como Lauretis demonstra, baseada na teórica feminista lésbica jamaicana-americana Michelle Cliff (1946-2016):

No entanto, paradoxalmente, o sentido da existência da mudez é que ela seja superada e sua « *jornada para a fala* » começa « *reivindicando uma identidade que eles me ensinaram a desprezar* »; isto é, a passabilidade negra « *contra uma história de fluência forçada* », uma história de passabilidade branca. A dupla farsa sugere sua escrita, é ao mesmo tempo a condição de mudez, pois esta ocorre ao reconhecer e representar a divisão no *self*, a diferença e o deslocamento de que deriva qualquer identidade que precisa ser reivindicada e, portanto, pode ser reivindicada apenas, nas palavras de Lorde, « *na própria casa da diferença* ». (Lauretis, op. cit.: 174)²

Já que Lauretis convida Audre Lorde (1934-1992) para pensar sobre seu tema, vamos aproveitar o ensejo. No livro *Irmã Outsider* (2019), Lorde fala da arrogância acadêmica de focar em uma discussão feminista sem pensar outras opressões. Enquanto assistíamos aos filmes que compõem nosso *corpus*, os debates sobre raça-etnia, sexualidade, classe e geração perpassam nossas mentes a todo momento. Neste sentido, as reflexões aqui em pauta não poderiam negligenciar o prisma dos estudos em interseccionalidade de gênero/raça/classe/geração protagonizados pelas feministas negras no cenário contemporâneo.

O silêncio de mulheres, outro tema tratado por Lorde, também é resultado dessas opressões, que causam a sensação de não ter voz própria ou de tê-la subsumida,

² Tradução das autoras. Citação original: « *However, and paradoxically again, speechlessness can only be overcome, and her “journey into speech” begin, by “claiming an identity they taught me to despise”; that is, by passing black “against a history of forced fluency,” a history of passing white. The dual masquerade, her writing suggests, is at once the condition of speechlessness, for the latter occurs by recognizing and representing the division in the self, the difference and the displacement from which any identity that needs to be claimed derives, and hence can be claimed only, in Lorde’s words, and “the very house of difference”* ». (Lauretis, op. cit.: 174).

sequestrada. No filme *Rafiki*, que se desenrola em uma região periférica em Nairóbi, no Quênia, país da região oriental do continente africano, Kena (Samantha Mugatsia) e Ziki (Sheila Munyiva) são adolescentes a caminho da vida adulta. Ziki quer conhecer o mundo e deseja somente poder viver ao lado de Kena, que, inicialmente, preocupa-se bastante com o escrutínio dos amigos, pais e vizinhos em relação à sua orientação sexual recém-professada, talvez por ter uma noção mais realista do perigo que isso representa e do que pode acontecer. Ziki só quer viver o momento. Quando são agredidas, Ziki esmorece e, num movimento oposto, Kena se torna mais vocal sobre querer viver sua vida de maneira plena, sem ter que esconder sua afetividade.

Em *The world to come*, Abigail inicia o filme falando que o ano começa com pouco orgulho e pouca esperança. Isso já demonstra que ela espera pouco da vida. Logo no início da história, percebemos que estamos diante de um casal homossexual unido em meio às convenções sociais: um arranjo em que suas vidas estão desenhadas do início ao fim. O casal vive o luto após perder a filha de 4 anos, pela difteria. Abigail diz que a única forma de não permitir que a tristeza a esmague é se educando; o luto é presente, ela fala que se tornou seu próprio luto. Já o marido, mesmo sofrendo, se propõe a continuar, perpassar o luto e as dificuldades que o meio rural inóspito agrega à sua vida. Ainda que a situação seja difícil para esse homem, ele mantém posição de privilégio dentro do casamento e das convenções sociais.

A vontade que Abigail tem de aprender parece uma perda de tempo na percepção de seu marido, que não vê um uso prático em querer conhecer o mundo por meio dos livros. Essa mulher não é vista, não é ouvida, ela só tem funções. Mesmo sem conseguir fazer sua voz ser ativa, seu pensamento é puro movimento. No momento em que conhece Tallie (Vanessa Kirby), é como se fosse vista pela primeira vez pois, acima de tudo, Tallie se interessa pelo que Abigail tem a dizer:

Para as mulheres, a necessidade e o desejo de cuidarem umas das outras não são patológicos, mas redentores, e é nesse saber que o nosso verdadeiro poder é redescoberto. É essa conexão real que é tão temida pelo mundo patriarcal. Somente em uma estrutura patriarcal é que a maternidade é o [único poder social disponível para as mulheres]. (Lorde, 2019: 136)

A partir do exemplo dos filmes aqui analisados e com base nas autoras da teoria do cinema e gênero, tentamos entender o que mudou na narrativa dos cinemas produzidos pelas indústrias norte-americana e europeia. Precisamos antes pontuar que *Rafiki*, apesar de ser um filme queniano, teve toda a produção financiada por produtoras internacionais, visto que não conseguiu financiamento em seu próprio país.

Conforme já indicamos, historicamente, os filmes cinematográficos, desde sua gênese até mais ou menos seis décadas depois – pensando a partir dos anos 1920 até a década de 1960 –, traziam personagens homossexuais como escape humorístico dos enredos, assim como faziam com o uso de *blackface*, em que pessoas brancas pintavam os rostos de preto para atuar dentro da ideia estereotipada e animalizada do que é ser negro e negra. Tal prática foi amplamente disseminada no teatro do século XX e em outras formas artísticas do período. Historicamente a violência racista retira dos sujeitos negros e negras, sua humanidade. Em casos de homofobia, a violência se expressa pela negação daquelas pessoas, e dependendo do caso, acredita-se existir espaço para uma possível “reabilitação” da sexualidade.

Nos primórdios do cinema americano, homossexuais eram representados dentro do estereótipo *sissy*, palavra que no Brasil equivale a “efeminado”, termo atualmente contestado por sua conotação heteronormativa. Questin Crisp, no documentário *O Outro lado de Hollywood*, traz a seguinte fala: «*Personagens gays – sissy – sempre foram piada. Não há pecado igual a ser efeminado. Quando a mulher se veste de homem, ninguém ri*

» (Friedman & Epstein, 1995: 11'04''). Esse é o argumento de um homem homossexual que nasceu em 1908, um pensamento situado, apesar da história de militância do interlocutor no movimento de libertação gay. No entanto, essa reflexão nos leva a pensar imediatamente em Marlene Dietrich no filme *Marrocos* (1930), em que ela vestida de fraque, canta uma canção e beija uma mulher. Aquela cena tinha algo de subversivo do ponto de vista lésbico, mas no enredo era apenas um mote para provocar o personagem de Gary Cooper, seu par romântico. Poderíamos dizer que esse tipo de representação reforça, portanto, o comportamento heteronormativo, ainda que, aparentemente, sinalize outros sentidos.

Por outro lado, de acordo com Mary Ann Doane, no artigo *Film and the masquerade: theorising the female spectator* (1982), as diferenças de gênero sempre estiveram presentes no aparato cinematográfico e em toda sua teoria da imagem. A representação das mulheres, principalmente das mulheres não brancas, sempre foi muito distinta da dos homens. Estaria Marlene Dietrich focada em promover uma perspectiva feminina do que é ser uma mulher lésbica ou bissexual na década de 1930? Não podemos afirmar com certeza, o que podemos conjecturar é que essa representação provocou um impacto, demonstrado tanto na cena em si, porque é vaiada por todos quando aparece no palco vestida daquela forma; quanto nas espectadoras que se sentiam vistas ou tinham seu desejo representado de alguma forma por aquela cena até então inédita no cinema *mainstream*. Mesmo que o foco da história tenha sido o romance entre a personagem de Gary Cooper e ela, aquela cena constitui o grande marco do filme até hoje.

Com o passar dos anos, as personagens lésbicas ganharam um tom mais vilanesco e os códigos de censura de Hollywood tornaram-se mais rigorosos, proibindo manifestações de afeto mais abertas. Assim, essas personagens se tornaram carcereiras de prisões femininas, vampiras e até mesmo psicopatas. Desse modo, a existência das personagens lésbicas poderia ser tolerada, contanto que tivessem fins horríveis e/ou estivessem camufladas. Do contrário, seriam retratadas em histórias com destinos sem perspectivas positivas nem felizes, porque essa também é uma importante ferramenta para reforçar o caráter heteronormativo das regras societárias através do cinema. Essas personagens passaram do estado de vítimas para o estado de agressoras: vilãs cruéis das histórias cinematográficas.

Processos como estes retomam um ponto muito marcante do documentário: é como se as pessoas estivessem mais preparadas para cenas de violência e isso fosse socialmente muito mais aceito do que a representação de afeto entre pessoas do mesmo gênero. Em se tratando de uma mudança do “padrão aceito” nas normas da sexualidade, pairava no ar o medo sobre o que isso poderia “fazer” com a sociedade.

Havia também a dificuldade de levar a audiência feminina em consideração. Mesmo que sejam representadas como objeto de desejo e fetiche no cinema, as mulheres servem ao fetiche de quem? Performam papéis pré-concebidos por quais mentes e para quem? Até mesmo a ideia do que era ser mulher passaria pelo crivo de um olhar masculinizado, « *uma estrutura masculina do olhar* » de como devem ser e se portar as mulheres (Doane, 1982).

Lauretis, no artigo *Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema* (1985), diz que os movimentos contrários à realidade sexista forjados por meio da cultura cinematográfica feminista, sobretudo após 1970, focavam em dois pontos principais em suas produções: constituíam ferramentas para romper com códigos ideológicos masculinos tão em voga na sociedade e comprometiam-se com a criação de heranças/imagens positivas para ressignificar representações depreciativas:

Em primeiro lugar, afirma ela, houve um período marcado pelo esforço de mudar o conteúdo da representação cinematográfica (apresentar imagens realistas de mulheres, registrar mulheres falando sobre suas experiências da vida real), um período « *caracterizado por uma mistura de conscientizações e propagandas* ». Isto foi seguido por um segundo momento em que a preocupação com a linguagem da representação como tal tornou-se predominante, e o « *fascínio pelo processo cinematográfico* » levou cineastas e críticos ao « *uso e interesse pelos princípios estéticos e termos de referência fornecidos pela tradição vanguardista* ». (Laura Mulvey apud Lauretis, 1985: 155)³

Outro fator importante a se considerar é a necessidade de ir além da questão da visibilidade, pois existem agendas ocultas. Fazer um cinema com mulheres que representam sempre as mesmas mulheres e as mesmas histórias nos mesmos contextos eurocentrados não é suficiente: é preciso ter uma escuta ativa. E a escuta dos homens também é importante, uma vez que a maioria das produtoras cinematográficas mundiais têm presidentes homens.

Escolhemos *The world to come* por várias questões, fora o simples fato de que o filme nos comoveu. Analiticamente pensando, as mulheres retratadas são ancestrais das mulheres brancas que ocuparam a região em questão. Essas mulheres não passavam de posse e instrumento de seus maridos. Ainda assim, elas conseguiam manter sua humanidade e conseguiam fugir e ficar juntas porque havia um espaço: apesar de tudo, eram privilegiadas. A única coisa impossível para elas era o afastamento do que representavam para seus maridos brancos na sociedade: sem eles, elas não seriam nada. Mesmo sem livre-arbítrio, elas eram vistas como pessoas, ainda que vivessem a opressão de não poder ter autonomia sobre suas vidas e as decisões importantes não pudessem ser tomadas por elas. Existe um sentimento compartilhado pelas mulheres desses dois filmes, mesmo com as opressões vindo de caminhos diferentes e sob medidas diferentes.

Em *Rafiki*, Ziki propõe a Kena um pacto para ser real. Real porque a sociedade em que vivem impossibilita a existência de um relacionamento entre elas, tocando mais profundamente na questão da autonomia que essas jovens mulheres têm para viver suas vidas. Os dois filmes retratam violências: o marido de Tallie não consegue aceitar suas escolhas, ainda mais quando entende a afeição que ela compartilha com Abigail, sendo a única possibilidade de livrá-lo da angústia que é viver com essa mulher que não “serve” para o “único” papel que nasceu para fazer, é matá-la. Atitude corroborada por sua religião pois, se sua mulher não é submissa, Deus permite que se ceife a vida dela. Seria muito diferente de *Rafiki* quando a mãe de Kena fala que ela está possuída pelo demônio? Quando a comunidade se vê no direito de linchar as duas jovens por demonstrarem afeto?

O enredo de *The world to come* acontece em 1856. *Rafiki* se passa em 2017. O fato de uma história que acontece no século XIX ter pontos problemáticos em comum com histórias contadas nos anos 2000 é muito significativo, fala muito sobre nossa realidade, na qual, os retrocessos históricos que oprimem mulheres são reproduzidos historicamente e nos atravessam até hoje.

Uma das questões criticadas no documentário *O outro lado de Hollywood* é o fato dos enredos entre mulheres serem sempre tristes e as histórias mostrarem que o amor

³ Tradução das autoras. Citação original: « *First, she states, there was a period marked by the effort to change the content of cinematic representation (to present realistic images of women, to record women talking about their real-life experiences), a period “characterized by a mixture of consciousness-raising and propaganda. This was followed by a second moment in which the concern with the language of representation as such became predominant, and the “fascination with the cinematic process” led filmmakers and critics to the “use of and interest in the aesthetic principles and terms of reference provided by the avant-garde tradition* ». (Laura Mulvey apud Lauretis, 1985: 155).

considerado desviante da norma heteronormativa é perigoso para os indivíduos e suas famílias. Essas narrativas servem de lição de moral, mostravam um caminho a ser evitado.

Em contrapartida, os filmes aqui apresentados e discutidos mostram diferentes subjetividades e vivências de mulheres: aquilo que é compartilhado e distinto abrindo espaço para pensar os silêncios, para pensar por detrás dos códigos do que significa ser mulher vivendo relações homoafetivas numa sociedade que não as aceita. Essa nova representação abre espaço para outros gestos, outras vivências e outras pessoas que reorganizam o mundo de diversas formas.

A cineasta belga Chantal Ackerman (1950-2015), em uma entrevista sobre um dos seus filmes de maior prestígio, a obra *Jeanne Dielman* (1975), disse o seguinte: « *Mas mais do que o conteúdo, é por causa do estilo. Se você decidir mostrar o gesto de uma mulher com tanta precisão, é porque você a ama. De alguma forma, você reconhece aqueles gestos que sempre foram negados e ignorados* »⁴ (Lauretis, 1985: 160).

Em *O outro lado de Hollywood*, a atriz Lily Tomlin pontua que o longo silêncio está finalmente sendo rompido, que novas vozes estão emergindo nítidas e sem remorso. Essas vozes estão contando histórias que nunca foram contadas sobre pessoas que sempre existiram. Audre Lorde (2019) fala da importância de esses grupos pertencentes à diferença, terem espaço para seus protagonismos e sua visibilidade. Essa perspectiva nos leva a outras questões: quem está dirigindo e escrevendo esses filmes? Quem seriam essas mulheres que estão produzindo filmes? « *Precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte* » (Lorde, 2019:144).

Em entrevista concedida à revista eletrônica *Much ado about cinema*, a cineasta queniana Wanuri Kahiu observa que *Rafiki* demorou muito tempo para ser produzido, pois levou de seis a sete anos para levantar financiamento. Ela conta que tentou todos os meios possíveis, até mesmo arrecadação coletiva em seu país, o que foi inviável. Ao longo de sete anos, ela consegue concluir o financiamento com vários coprodutores de países europeus e em países como Líbano e Estados Unidos.

Esse processo se tornou um projeto de vida com altos e baixos. Ela começou a filmar com o dinheiro que tinha e manteve a arrecadação coletiva ativa até a pós-produção do filme, que foi lançado no festival francês de *Cannes*, dentro da mostra *Un Certain Regard* em 2018. À época, *Rafiki* foi banido no Quênia, ou seja, ninguém poderia transmitir, exibir ou mesmo possuir uma cópia do filme no país.

A produção e a diretora recorreram judicialmente e conseguiram liberar o filme, que tinha previsão inicial de lançamento em abril, mas somente em setembro de 2018 foi lançado. E só foi exibido durante uma semana em Nairóbi em salas de cinemas selecionadas e em sessões diurnas. De acordo com Cecilie Kallestrup em publicação no jornal *The Sydney Morning Herald* (2018), as sessões estavam lotadas com mais de 450 pessoas fazendo fila para comprar ingressos. Uma mulher entrevistada pelo jornal disse que conseguia se identificar com muitos dos tópicos do filme:

Este parece um espaço seguro, mas no segundo que eu sair daqui [cinema⁵], não quero que ninguém veja meu rosto assim, disse ela. [Usava uma bandana com as cores do movimento

⁴ Tradução das autoras. Citação original: « *But more than the content, it's because of the style. If you choose to show a woman's gesture so precisely, it's because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored* » (Lauretis, 1985: 160).

⁵ Colchetes das autoras.

LGBTQIA⁶]. Não porque tenho medo de não ser uma pessoa normal, mas porque tenho medo de me expressar dessa maneira. Muito julgamento vem com isso⁷. (Kallestrup, 2018)

Rafiki foi escrito pela diretora Wanuri Kahiu e por Jenna Cato Bass. O roteiro começou a ser desenvolvido em 2007. *The world to come* foi escrito por dois homens, Ron Hansen e Jim Shepard, mas foi dirigido pela cineasta norueguesa Mona Fastvold. A diretora, em entrevista concedida ao *Stockholm International Film Festival*, disse que produzir esse filme foi extremamente difícil. O enredo poderia parecer, para muitos, ordinário, mas, para ela, o dia a dia das mulheres representadas era extremamente relevante. Ela mencionou a importância de se falar sobre um relacionamento lésbico em um período remoto, tentando expandir os ideais de relacionamentos homoafetivos como algo moderno, quando na realidade eles não foram documentados com a mesma frequência que os relacionamentos heterossexuais. O silêncio presente no roteiro foi o aspecto que exerceu enorme fascínio na diretora. Segundo ela, trabalhar com dois homens (roteiristas) mais velhos (na faixa dos 60 anos) foi interessante porque eles foram muito colaborativos com o que ela podia agregar à trama. Ela disse que teve liberdade de levar a narrativa para outras direções distintas das descritas inicialmente. Fastvold admirou o roteiro à primeira vista e, para conseguir executar o filme, ela teve que liderar o processo criativo.

Assim como Wanuri Kahiu, Fastvold teve dificuldades para levantar financiamento e encontrar produtores que levassem a ideia adiante para fazer o filme acontecer. Além disso, houve pressão para que ela fizesse um filme de baixo orçamento, como se os produtores partissem do pressuposto de que esse tipo de história é equivalente a projetos pequenos que precisam gastar pouco para serem feitos. Ainda assim, sua intenção era fazer um filme caro, no sentido de poder usar os instrumentos e escolher métodos de filmagem e pós-produção que fossem tão ambiciosos quanto os disponíveis aos diretores homens: considerados visionários, encorajados a pensar maior.

Ambos os filmes enfrentaram dificuldades, mesmo que em medidas diferentes. Teresa de Lauretis (1985) observa que, na esfera pública do cinema, quem se conecta com a audiência pode ser visto como propagador de uma tecnologia social e pode entender os modos de representação cultural que acompanham essa ferramenta artístico-industrial; suas produções e contraproduções de visões sociais são importantes. Ela complementa:

Eu ainda sugiro que, mesmo quando os cineastas estão enfrentando os problemas de ter uma visão transformadora, envolvendo todos os códigos do cinema, específicos e não específicos, contra o domínio desse “modelo básico”, nossa tarefa como teóricos é articular as condições e formas de visão para outro sujeito social e, assim, aventurarmo-nos no negócio altamente arriscado de redefinir o conhecimento estético e formal. (Lauretis, op. cit.: 162)⁸

Isso remete à relevância da existência de novos subjetivos sociais: a existência de mulheres diretoras, produtoras, escritoras e espectadoras promove narrativas sob suas

⁶ Lésbicas, Gays, Bissexual, Travesti - Transexual - Transgênero, Queer, Intersexual e Assexual e aliados (LGBTQIA+).

⁷ Tradução das autoras. Citação original: « *This feels like a safe space, but the second I leave this [cinema], I don't want anyone to see my face like that,*” she said. “*Not because I'm scared that I am not a normal person, but because I am scared of expressing myself that way. So much judgement comes with it.* » (Kallestrup, 2018).

⁸ Tradução das autoras. Citação original: « *I further suggest that, even as filmmakers are confronting the problems of transforming vision by engaging all of the codes of cinema, specific and non-specific, against the dominance of that “basic model,” our task as theorists is to articulate the conditions and forms of vision for another social subject, and so to venture into the highly risky business of redefining aesthetic and formal knowledge* » (Lauretis, op. cit.: 162).

perspectivas e sob seus protagonismos. Isso possibilita não temer o que tínhamos nos filmes produzidos em períodos anteriores. O esforço agora não é mais tanto no sentido de romper com os ideais centrados em um imaginário masculino, mas de criar narrativas que deem conta de falar com as mais diferentes visões de mundo e construção de subjetividades, criando condições para que a representatividade de outros sujeitos sociais aconteça (Lauretis, 1985). Estamos alcançando um momento em que a necessidade de apresentar referenciais negativos e positivos não é mais o ponto de tensão. O foco é conseguir criar a partir de múltiplas realidades e sensibilidades, com um cinema que conte histórias que toquem uma gama diversa de pessoas, principalmente aquelas que historicamente não têm sido bem representadas, como mulheres não brancas ou mulheres oprimidas socialmente (Lauretis, 1985 & Lorde, 2019).

Deste modo, ainda que os filmes aqui estudados apresentem violência e algumas formas de sofrimento, não se trata da mesma situação enfrentada por mulheres personagens das décadas anteriores. Aqui, os relatos são escritos e feitos de maneira humanizada, por meio de mulheres que, ao apresentarem suas subjetividades, abrem espaço para os diferentes discursos e protagonismos.

Audre Lorde fala que « *A interdependência entre mulheres é o caminho para uma liberdade que permita que o Eu seja, não para ser usado, mas para ser criativo. Essa é a diferença entre um estar passivo e um ser ativo.* » (Lorde, 2019: 136). É necessário que haja espaço para filmes como *The world to come*, mas também é extremamente importante que exista espaço e ajuda financeira para filmes como *Rafiki*. Se um triunfa, no sentido de conseguir ser produzido, e o outro não, existe aí um grande problema, inclusive para quem está conseguindo produzir seus filmes. Lorde (2019) ensina que a diferença não tem que ser somente tolerada, ela é necessária. Isso não vale apenas para filmes lésbicos, mas também para filmes que apresentam outras subjetividades, principalmente aquelas que têm sido escondidas ou construídas por um viés preconceituoso e estereotipado.

Já que « *a morte é o silêncio definitivo* » (Lorde, op. cit.: 52), é importante que consigamos expor nossa criatividade, nossa capacidade artística e intelectual. Não seria o que essas diretoras estariam fazendo? O silêncio pelo qual tanto prezamos nesses filmes é o espaço do sentimento, daquilo que só pode ser sentido e vivido, o lugar no qual palavras não são suficientes. Muito diferente do silêncio resultado do silenciamento, o peso deste último sufoca porque diz mais sobre o medo de falar do que a necessidade de se expressar, de usar as diversas maneiras de linguagem e significação (Lorde, 2019). Afinal, esses filmes demonstram, entre silêncios e silenciamentos, que conseguimos compreender e distinguir o silêncio resultante do amálgama de sentimentos não traduzidos em palavras: não como resultado da impossibilidade ou do impedimento das mulheres poderem se expressar:

À medida que os conhecemos e os aceitamos, nossos sentimentos, e o ato de explorá-los com honestidade, se tornam santuários e campos férteis para as ideias mais radicais e ousadas. Eles se tornam um abrigo para aquela divergência tão necessária à mudança e à formulação de qualquer ação significativa. [...]. Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para que sejam compartilhados. E, onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-la. A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu. (Lorde, 2019: 47)

Wittig (2019: 83) reflete que « *o que a análise realiza no nível das ideias, a prática concretiza no nível dos fatos* ». Esses filmes nos ajudaram a perceber de maneira prática como algumas teorias de gênero são tão pertinentes e tão presentes para se pensar o

cinema produzido atualmente. Sandra Harding, no texto *A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista* (2019), demonstra que, a partir do momento em que desconstruímos a ideia de “homem essencial e universal” também precisamos desconstruir a ideia de “mulher essencial” que vive para ser subserviente. « *Ao invés disso, temos uma infinidade de mulheres que vivem em intrincados complexos históricos de classe, raça e cultura.* » (Harding, op. cit.: 97).

É preciso ter atenção para não cairmos nos discursos dominantes adaptados às nossas demandas. Tentamos tomar esse cuidado na escrita deste artigo ao usar aquilo que temos de êmico em nossas escritas, modeladas pelas lutas políticas, fazendo uma amálgama de discursos aqui e ali, sem parar de rever nossos discursos teóricos, pensando as possíveis falhas e androcentrismos, racismos e preconceitos presentes e sempre atualizando o diálogo (Harding, 2019).

Não se deve cair na cilada de pensar que todas as mulheres não brancas, mulheres brancas ou mulheres lésbicas são iguais, formadoras de grupos homogêneos. Se tem uma coisa que vimos advogando até o fim deste artigo é a necessidade de poder ouvir e ter visões de mundos diferentes. Não seria coerente denunciar a visão de mundo patriarcal, devido à singularidade cultural dos indivíduos e retratar mulheres como sendo todas iguais (Harding, 2019):

O problema, comum a todas as pesquisadoras e professoras feministas, é aquele que enfrentamos quase que diariamente em nosso trabalho, a saber: a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponíveis, ou qualquer outra produção cultural, são construídas sobre narrativa masculinas de gênero, edipianas ou antiedipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual; narrativas que tendem a se reproduzir persistentemente nas teorias feministas. E essas tendências irão se tornar realidade, a não ser que se resista constantemente, suspeitando-se delas. O que é a razão pela qual a crítica de todos os discursos a respeito do gênero, inclusive aqueles produzidos ou promovidos como feministas, continua a ser uma parte tão vital do feminismo quanto o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de “outro lugar”. Pois esse “outro lugar” não é um distante e mítico passado, nem a história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu imagino como espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. É aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e do autorepresentação: nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da (s) diferença (s) sexual (ais). (Lauretis, 2019:149-150)

Estamos criando novas epistemologias, novas sensibilidades, tentando reparar o epistemicídio⁹ de mulheres, principalmente, de mulheres não brancas pertencentes a grupos historicamente oprimidos. Por isso, esses filmes são tão importantes, uma vez que são representadas realidades outras, das mais distintas formas, que dialogam, não somente com o que é ser uma mulher ou uma mulher lésbica, ou uma mulher negra lésbica, mas demonstram que, mesmo vivendo em um contexto de opressão, existem possibilidades de ser quem queremos ser, desejando que um dia não precisemos nos preocupar com o escrutínio social que assassina subjetividades e pessoas.

⁹ O epistemicídio, segundo Sueli Carneiro (2005, p. 96) “se constituiu e se constitui num instrumento dos mais eficazes e duradouros à dominação étnico/racial, para a negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzidos pelos grupos dominados e, consequentemente de seus membros enquanto sujeito do conhecimento” Carneiro, S. (2005). A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Referências bibliográficas

- Affleck, C., Baillou, M., Hinojosa, D. & Lader, W. (Produtores) & Fastvold, M. (Realizadora). (2020). *The World to Come*. [Streaming] Prime Video – Amazon. Nova Iorque: Bleecker Street; Bucareste: Arsia Production; Paris: Charades; Moscou: Hype Film; London: Ingenious Media; Nova Iorque: Killer Films; Nova Iorque: M.Y.R.A. Entertainment; Wokingham: Panasper Films; Dallas: Sailor Bear; Pasadena: Sea Change Media; Culver City: Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA); Nova Iorque: Yellow Bear Film.
- Bacon, R. (2020). “We Truly Love Our Country” - An Interview with ‘Rafiki’ Director Wanuri Kahiu. Disponível em <http://redmondbacon.co.uk/filter/Much-Ado-About-Cinema/We-Truly-Love-Our-Country-An-Interview-with-Rafiki-Director-Wanuri> [10.04.2021].
- Carneiro, A. S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema. *New German Critique*, (34), 154-175.
- De Lauretis, T. (1988). Sexual indifference and lesbian representation. *Theatre Journal*, 40 (2), 155-177.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (pp.121-155). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23 (3-4), 74-88.
- Epstein, R., Friedman, J., Nevins, S. & Spry, C. (Produtores) & Epstein, R., Friedman, J. (Realizadores). (1996). *O outro lado de Hollywood* [DVD]: Culver City: Tristar Pictures.
- Frye, M. (1983). *The politics of reality: Essays in feminist theory*. Crossing Press.
- Harding, S. (2019). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista conceitos fundamentais*. (pp.95-118). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Kallestrup, C. (2018). Lesbian film *Rafiki* sells out after Kenyan court lifts ban. The Sidney Morning Herald: Nairóbi. Disponível em <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/lesbian-film-rafiki-sells-out-after-kenyan-court-lifts-ban-20180924-p505k2.html> [11.04.2021].
- Lorde, A. (2019). *Irmã outsider*. São Paulo: Grupo Autêntica.
- Markovitz, S. (Produtor) & Kahiu, W. (Realizadora). (2018). *Rafiki*. [Streaming] Prime Video – Amazon. Cape Town: Big World Cinema; Paris: MPM Film; Beirute: Schortcut Films; Oslo: Ape&Bjørn; Amesterdã: Rinkel Film; Berlim: Razor Film Produktion GmbH, Los Angeles: Tango Entertainment
- Stockholm International Film Festival. (2020). Face2Face with Mona Fastvold - Director of *The World To Come*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=psJ9yjR-s0Y&ab_channel=StockholmInternationalFilmFestival [11.04.2021].
- Wittig, M. (2019). Não se nasce mulher. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (pp. 83-92). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Análise do seriado *The L Word*. Um outro olhar sobre sexualidade e gênero em cena¹

Cristiane Pimentel NEDER

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

cristiane.neder@uemg.br

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira | CEMRI/Uab

teresa.dias@staff.uma.pt

Resumo: Neste artigo procuramos mostrar, como no seriado *The L Word*, uma importante produção audiovisual para a diversidade humana, não existe um padrão de lésbica, nem de gênero, em obras de ficção ou na realidade. Que a sexualidade é muito mais ampla do que apenas o enquadramento nos gêneros masculino e feminino. Que na escala entre ser homem e ser mulher há pessoas com características acentuadas de cada lado, com mais ou menos comportamentos acentuados de ambos os lados, sem um padrão definido, porque o ser humano consegue transitar em fronteiras com territórios próximos e distantes, entre o masculino e o feminino, sem uma dosagem estipulada de um e de outro, formando vários gêneros a partir destes dois.

Palavras-chave: *The L Word*, gênero, sexualidade, lesbianismo, comportamento social

Abstract: *In this article we seek to show, as in the series The L Word, an important milestone in audiovisual production for human diversity, there is no lesbian or gender standard, in works of fiction or reality. That sexuality is much broader than just fitting into the male and female genders. That in the scale between being a man and being a woman there are people with accentuated characteristics on each side, with more or less accentuated behaviours on both sides, without a defined pattern, because the human being is able to transit in frontiers with near and distant territories, between the masculine and the feminine, without a stipulated dosage of one or the other, forming various genders from these two.*

Keywords: *The L Word, gender, sexuality, lesbianism, social behaviour*

*Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar:
« Sou uma mulher ». Essa verdade constitui o fundo
sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação.
(De Beauvoir, 2008a: 11)*

No seriado *The L Word*...

No seriado *The L Word* percebemos em cada personagem um estilo, que mostra que, a identificação com o gênero masculino e feminino vai além do modo de se vestirem, de se pentearem, usarem ou não maquilhagem. Mesmo uma lésbica feminina pode ter uma

¹ Este artigo encontra-se redigido em português do Brasil e português de Portugal conforme o acordo ortográfico em vigor.

personalidade masculina, ou seja, pode apresentar-se na sociedade como uma mulher sensual. No padrão feminino tradicional, aquela que, por exemplo, usa saia, brincos e batom, mas é masculina na personalidade, é dominadora nas situações e mais ativa nas relações; assim como uma lésbica pode ser mais masculina no modo de se apresentar à sociedade, mas ser mais feminina na personalidade, sendo mais passiva nas relações e mais recatada na tomada de decisões. Também pode, o padrão de se apresentar na sociedade, corresponder à personalidade, sendo que o modo de ser e o modo de se apresentar ao mundo sejam ou não equiparados. Afinal, a “fauna” humana é muito diversificada em tudo e não poderíamos imaginar que homossexuais de nenhum gênero pudessem ser iguais.

The L Word veio para desmistificar os termos pejorativos que são usados popularmente contra as mulheres que se sentem atraídas por outras mulheres. No Brasil, chamadas “mulheres macho” ou “sapatão” que, em ambos os casos, são termos ofensivos, querendo falar que toda a mulher que tem intimidade com outra mulher tem o corpo grande (um pé grande) como o do homem ou se comportam de forma masculinizada, querendo, desta forma, marginalizar mais ainda as mulheres que se declaram lésbicas ou bissexuais, mas que não assumiram o seu lesbianismo ou bissexualidade por medo, sendo assim julgadas ao se perceber o desejo delas por outras mulheres.

Como mostra o seriado em estudo, há uma diversidade enorme de estilos e modos de ser lésbica, inclusive mulheres casadas podem envolver-se num relacionamento homoafetivo por curiosidade, prazer ou aventura, mas não deixam de perder a sua feminilidade ou tão pouco de ter desejo por homens, enquadrando-se na bissexualidade. Nem toda a mulher que gosta de outra mulher é masculina. O seriado mostra que as mulheres podem ser “bem femininas” e serem lésbicas: que o gênero nem sempre reflete a sua identidade sexual; e nem sempre a identidade sexual se reflete no gênero biológico.

Judith Butler (2013) não faz uma construção teórica da categoria de mulher conforme as teorias feministas, indo contra a ideia de mulher como essência, defendendo, antes porém, uma pluralidade de indivíduos que se enquadram no « *ser mulher* ». Butler (idem) não descreve a mulher como um ser único, mas plural, diverso e multifacetado. Se olharmos para as mulheres sobre o mesmo prisma, ou exclusivo conceito identitário, vamos declinar todas as outras construções do sujeito que no seriado *The L Word* são mostradas. Butler (2017), defende que: « [...] *independentemente da intratabilidade biológica que o sexo pareça ter, o gênero constrói-se culturalmente: por essa razão, o gênero não é nem resultado causal do sexo nem tão aparentemente fixo como o sexo.* » (Butler, 2017: 62). Para Butler (2017) podemos perfomar diferentes gêneros em diferentes situações. Uma única mulher pode ter comportamentos diferentes em ambientes diferentes: na casa, no trabalho, no lazer, na religião, no esporte, sem mudar de corpo. Adotar modos, personalidades e figuras diferentes sendo, ou não sendo, lésbica. O gênero pode sofrer alterações devido à construção cultural do sujeito, das transformações e metamorfoses do seu corpo e do ambiente social em que vive. Por isto, olhar o gênero como algo estático pode ser um erro. Levada ao seu limite « [...] *a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos.* » (ibidem).

Na obra citada de Butler, podemos perceber como as normas sociais atuam e regulamentam a construção do gênero, formando aqueles que são aceites e outros que são considerados clandestinos, que não têm apoio e reconhecimento da sociedade. Partindo deste ponto, podemos avaliar que, do ponto de vista social, uma mulher lésbica feminina é muito mais aceite pela sociedade do que uma mulher lésbica masculinizada.

Segundo dados da Sociedade Brasileira de Estudos em Sexualidade Humana (SBRASH), ter relações sexuais com duas mulheres ao mesmo tempo ainda é a principal

fantasia da ala masculina - dados coletados por meio de entrevistas a pessoas de diferentes faixas etárias. Seja colocado em prática ou não, o desejo aguça a imaginação e pode servir de gatilho para o prazer na hora da masturbação (Noronha, 2019). Segundo Heloísa Noronha (2019):

Observar duas mulheres transando também atiza o desejo de muitos homens. Uma das razões é que o voyeurismo é mais incentivado nos homens - tanto na educação recebida quanto pelos meios de comunicação -, do que nas mulheres, em geral reprimidas desde muito cedo em relação a observar com naturalidade imagens sexuais. (Noronha, 2019: para. 7)

Ou seja, ver duas mulheres fazendo sexo atrai a maioria dos homens, é um fetiche. Mas que tipo de mulher os atrai? Geralmente aquele padrão da mulher que se depila, que usa maquiagem, que tem delicadeza - um padrão feminino socialmente imposto. No seriado *The L Word* encontramos mulheres atravessando todas estas barreiras, não são só mulheres femininas ou masculinizadas, de corpo ou de personalidade. O gênero é uma construção nebulosa, não exata, não estática. Não segue nenhum paradigma, apenas acontece e se desenvolve, dependendo das diversas circunstâncias culturais, sociais, biológicas, que vão, ou não, ao encontro do que está escrito na certidão de nascimento ou que acolhe mais o feminino ou mais o masculino, que existe em cada um de nós.

Simone de Beauvoir, no seu livro *O Segundo Sexo*, defende que há duas formas de feminino: o feminino como essência e o feminino como código de regras comportamentais. No seriado *The L Word* as personagens estão dentro das suas essências e não dentro dos códigos de regras comportamentais - apenas querem saciar o seu desejo e serem felizes, não seguindo modelos pré-estabelecidos. Beauvoir também escreveu que: « *não se nasce mulher, torna-se mulher* » (De Beauvoir, 2008b: 13). Esta teoria de que não se nasce mulher, mas que se torna mulher é baseada no existencialismo de Jean Paul Sartre, que defende que a existência vem primeiro que a essência, que nós não temos uma essência ou identidade definida ao nascer, que só com o passar dos anos nos transformamos no que somos, devido a todas as influências do meio social em que vivemos, afirmando que: « *Não existe um caminho traçado que leve o homem à sua salvação; ele precisa inventar incessantemente seu próprio caminho. Mas, para inventá-lo, ele é livre, responsável, autêntico, e todas as esperanças residem dentro de si.* » (Sartre, 1945 apud RádioCom, sd: para.2).

Uma das maiores redes sociais do mundo, o *Facebook*, oferece aos seus membros nos EUA diversas opções de gênero, que cada um pode marcar no perfil. Segundo Emerson Alecrim (2020) o *Facebook*, tem mais de 3 bilhões de membros ativos. Desde a viragem do século, até aos nossos dias, nós tínhamos duas opções para identificar o nosso sexo: homem ou mulher, apenas. Nem se discutia com tanta profundidade a questão de gênero, porque ainda havia muitos tabus. Hoje, o *Facebook* dá-nos aproximadamente 56 opções de gênero relativamente à identidade, ampliando cada vez mais este leque de diversidade.

No que se refere à biologia de cada pessoa, só há dois sexos. As mulheres nascem com uma conjuntura física formada por ovários, seios e vagina e, os homens, com testículos, pênis e espermas, tendo geralmente os homens mais pelos do que as mulheres. No sexo classificamos as pessoas e os animais geralmente em duas categorias: macho e fêmea, agora os gêneros têm raízes mais profundas que vão além do “*Yin* e do *Yang*”, ou seja, de um equilíbrio energético, se quisermos transitar de uma explicação mais física para uma explicação mais sensitiva, podemos pensar neste conceito do *Yin* e *Yang*, energia dual da nossa existência como é explicado no *I Ching* (livro chinês designado por *Livro das Mutações* - obra da Dinastia Zhou Ocidental (1000–750 AEC) que possui dois polos: o *Yin* que representa a escuridão, o princípio passivo, feminino, frio e noturno e o *Yang* que representa a luz, o princípio ativo, masculino, quente e claro. Segundo esta obra, quanto

mais *Yin* você possuir, menos *Yang* terá e, quanto mais *Yang* possuir menos *Yin* você terá. Esta filosofia diz que para termos corpo e mente saudáveis é preciso haver um equilíbrio entre o *Yin* e o *Yang* (Percília, sd): tudo tem polaridades que podem oscilar de um extremo ao outro conforme os níveis de *Yin* ou *Yang*, mas não será nem uma explicação suficiente, nem uma circunstância única. O gênero de uma pessoa é um mergulho mais profundo, pois tem a ver com aquilo que a pessoa se identifica, ou seja, a sua essência. Essência que cada um de nós procura, desenvolve ou descobre. Na certidão de nascimento consta a informação se se nasceu homem ou mulher. Além dos documentos identitários há uma pessoa que se pode sentir dentro de várias naturezas sexuais, diferentes e plurais. A opção binária do preenchimento da certidão de nascimento em classificar-nos apenas como homens e mulheres não alcança e não abraça os vários homens e mulheres que há dentro de cada um(a) de nós, nem as diversas variações entre o feminino e o masculino que, no espaço da nossa corporalidade e personalidade, podem ocupar e desenvolver. Ainda para Butler (2017):

Quando o estatuto construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero torna-se um artifício oscilante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem significar um corpo feminino com a mesma facilidade que podem significar um corpo masculino, e *mulher* e *feminino* um corpo masculino com a mesma facilidade que um corpo feminino. (Butler, 2017: 62)

Como se podem identificar ou afirmar? Como mencionado por Alecrim (2020) no exemplo, dos EUA, o *Facebook*, rede social com bastante impacto lançou vários gêneros com que as pessoas se podem classificar, não tendo um limite para estas classificações, podendo no futuro ampliar-se ainda mais, ao que Butler (2017) nos ensina que afinal:

[...] o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; o gênero é também o meio discursivo/cultural pela qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” se produzem e estabelecem como “pré-discursivos”, anteriores à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual actua a cultura. (Butler, 2017: 63)

De uma forma mais compactada comentaremos um pouco sobre cada uma das variações de gênero e depois faremos uma analogia com as personagens do seriado *The L Word*. Contudo, nem todos os gêneros apontados são correspondentes às opções das personagens do seriado: embora apresentemos quase todos no artigo, nem todos serviram para vestir os gêneros das personagens. Foi feita uma pesquisa no site *Ladobi - Cultura e Cidadania LGBT na Real e com Local* (Caparica, 2014). Iremos restringir a análise dos gêneros pesquisados apenas aqueles que podemos fazer corresponder às personagens do seriado *The L Word*. Neste artigo faremos esta restrição, pois o objetivo é analisar e focar no seriado e nas personagens do mesmo, não tendo o intuito de falar de todos os gêneros. Vamos conhecer alguns dos gêneros que podem ser aplicados às mulheres e aos homens e identificados nas descrições que se seguem. Assim temos:

Agênero: Se trata de alguém que não se identifica com qualquer tipo de gênero. Alguns usam o termo sem gênero ou gênero neutro. No seriado não há nenhuma personagem dentro desta categoria de gênero.

Não sabemos se isto é realmente possível: alguém, no seu cotidiano, ter esta ausência completa de gênero, mas existe esta opção. Podem ser pessoas que passam por tratamentos hormonais e ou cirurgias e o seu corpo não denota nenhuma identidade. Agora não acreditamos na completa ausência de gênero, pois nós construímos todos os

dias um pouco da nossa personalidade e temos preferências que não se estancam. Isto não significa ter vida sexual, mas o desejo, acreditamos, que nunca está ausente, nem a identidade de estar mais perto do lado masculino ou feminino.

Andrógeno: Refere-se a uma pessoa que não se identifica binariamente, nem como homem, nem como mulher. É uma espécie de terceiro gênero, de alguém que tem traços e comportamentos tanto femininos, quanto masculinos. Alguém que não se identifica, nem se apresenta, apenas como homem ou mulher. “Andrógeno” é utilizado por quem tem qualidades masculinas e femininas e se considera um gênero à parte. A palavra tem raízes no latim: “andro” quer dizer “homem” e “gino” quer dizer “mulher”. Alguns andrógenos podem identificar-se como *gender benders*, que são intencionalmente camaleões, transgredindo as regras sociais.

Bigênero: Uma pessoa que se identifica como homem e mulher ao mesmo tempo. Que se identifica, não quer dizer que seja. Aí é que reside a grande diferença entre sexo e gênero.

O gênero nós nos identificamos, ao contrário do sexo que é resultado da formação biológica com que nascemos. Pode o bigênero ter dias em que tenha uma tendência mais para um lado do que para o outro. Não significa que as porções de cada lado sejam proporcionalmente iguais.

Cisgênero: uma pessoa que tem a identidade de gênero comumente associada ao seu sexo biológico (por exemplo, alguém que é considerada mulher quando nasce e vive como uma mulher).

Duplo-espírito: Este termo tem, provavelmente, origem na tribo Zuni da América do Norte, apesar de *personas* de duplo-espírito já terem sido documentadas em inúmeras tribos. Os nativo-americanos que têm características e apresentações tanto masculinas como femininas têm papéis particulares dentro das suas tribos e, são vistos, como um terceiro gênero - recentemente a Alemanha e o Nepal adotaram uma terceira opção de gênero para seus cidadãos escolherem no documento de identificação.

Genderqueer: Alguém cuja identidade fica fora do sistema de dois gêneros (ou seja, homem/mulher) ou que deseja desafiar-lo; essa pessoa pode identificar-se com múltiplos gêneros, uma combinação de gêneros, ou “entre” gêneros.

As pessoas que utilizam este termo consideram que se estão reapropriando da palavra *queer* que, historicamente, tem sido usada em inglês como um termo pejorativo contra homens e mulheres. Este termo é mais frequentemente utilizado por gerações mais jovens, que tentam fazer essa reapropriação pelas gerações mais antigas, que pessoalmente sofreram pelo uso de *queer*.

Gênero em Dúvida: Alguém que pode estar colocando em dúvida seu gênero ou sua identidade de gênero, e/ou considera outras maneiras de experimentar ou expressar seu gênero ou apresentação de gênero.

Gênero Fluido: Alguém cuja identidade de gênero e apresentação não se limita a apenas uma categoria de gênero. Pessoas de gênero fluido podem ter entendimentos dinâmicos ou flutuantes do próprio gênero, mudando de um para outro de acordo com

o que sentem melhor no momento. Por exemplo, uma pessoa de gênero fluído pode sentir-se mais como um homem num dia e mais como uma mulher no dia seguinte, ou sentir que nenhum dos dois se lhe aplica.

Gênero Não-conformista: Alguém que tem a aparência e/ou cujo comportamento não segue o que a sociedade espera da aparência ou da maneira de uma pessoa daquele gênero agir. Transformistas, mulheres masculinizadas e pessoas transgênero são alguns exemplos de gêneros não-conformistas.

Gênero Variante: Um termo genérico para qualquer um que, por qualquer razão, não tem uma identidade cisgênero (isso inclui também outro termo genérico, trans-). Há quem reconheça problemas com este termo, já que ele implica que estes gêneros são “desvios” de um gênero padrão, e reforça como “natural” o sistema de dois gêneros. Alguns preferem os termos “gênero diverso” ou “gênero não-conformista”.

Homem para Mulher (Male to Female – MTF). Uma pessoa trans- que nasceu num corpo de homem, e que agora vive como uma mulher e que tem uma identidade de gênero feminino. Uma *MTF* está no meio do processo de transição que pode, ou não, completar-se. Essa pessoa pode ou não ter alterado o seu corpo físico com cirurgias, hormônas, ou outras modificações (por exemplo, treino vocal e eletrólise). Geralmente utiliza pronomes femininos (ou seja, “ela”, “dela”) ou termos de gênero neutro.

Mulher para homem (Female to Male – FTM). Uma pessoa trans- que nasceu num corpo de mulher, e que agora vive como um homem e tem uma identidade de gênero masculina. Um *FTM* está no meio do processo de transição que pode, ou não, completar-se. Essa pessoa pode não ter alterado o seu corpo físico com cirurgia, hormônas, ou outro tipo de modificação (por exemplo, treino vocal para desenvolver uma fala mais grossa). Costuma utilizar pronomes masculinos (“ele”, “dele”) ou palavras de gênero neutro.

Não-binário: Pessoas que se identificam como não-binárias desprezam a ideia de uma dicotomia entre macho e fêmea ou mesmo, de um contínuo entre macho e fêmea com a androgenia no centro. Para eles, o gênero é uma ideia tão complexa que se encaixaria melhor num gráfico tridimensional, ou numa rede multidimensional.

Nenhum: Alguém que prefere não aplicar rótulo algum ao seu gênero.

Neutrois: Um termo genérico dentro dos termos mais amplos de transgênero ou *genderqueer*. Inclui pessoas que não se identificam com o sistema binário de gênero (ou seja, homem/mulher). De acordo com o site *Neutrois.com*, algumas identidades *neutrois* comuns incluem “agênero”, “nenhum-gênero” e “sem-gênero”.

Outro: Uma escolha por não oferecer um dos rótulos comumente reconhecidos para o gênero de uma pessoa. Quando utilizado por alguém para se descrever a si mesmo, essa pode ser uma maneira de se dar a liberdade de descrever (ou deixar de descrever) o próprio gênero. O termo “outro” não deve ser utilizado para descrever pessoas cujo gênero você não entende por completo ou não consegue definir.

Pangênero: O pangênero é similar ao andrógeno, no sentido de que a pessoa se identifica como um terceiro gênero, com algum tipo de combinação dos aspectos tanto

masculinos como femininos, mas um pouco mais fluídos. Também pode ser utilizado como um termo inclusivo para designar “todos os gêneros”.

Trans-: É um prefixo, mas também um termo inclusivo, que se refere às muitas maneiras a que uma pessoa pode transcender ou até mesmo transgredir, o gênero ou as normas de gênero (por exemplo, inclui indivíduos que se identificam como transgênero, transexuais, gênero diverso, entre outros). Na maior parte das vezes, quando se coloca um asterisco (*), este não é seguido da identificação de sexo ou termo de gênero – escreve-se simplesmente Trans-* – para indicar que nem todas as pessoas se identificam com um rótulo de sexo ou gênero já estabelecido.

Trans- homem: Mulher para Homem, apesar de algumas pessoas utilizarem a grafia “transhomem” (sem espaço entre trans- e homem), há quem argumente que é melhor utilizar o espaço entre “trans-” e “homem” para indicar que a pessoa é uma mulher e que a parte “trans-” não é a coisa mais importante ou central da sua identidade.

Trans- mulher: Homem para Mulher, apesar de algumas pessoas utilizarem a grafia “transmulher” (sem espaço entre trans- e mulher), há quem argumente que é melhor utilizar o espaço entre “trans-” e “mulher” para indicar que a pessoa é um homem e que a parte “trans-” não é a coisa mais importante ou central da sua identidade.

Transgênero: Um termo genérico que inclui todas as pessoas que têm um gênero que tradicionalmente não é associado ao seu sexo. Pessoas que se identificam como transgênero podem ou não ter alterado os seus corpos com cirurgias e/ou hormônas. Alguns exemplos:

Transsexual: Para muitos, este termo indica alguém que fez alterações permanentes ao seu corpo físico, especificamente a sua anatomia sexual (ou seja, genitais e/ou seios) por meio de cirurgias. Há quem considere o termo “transsexual” problemático por causa da sua história patológica ou associação a desordens psíquicas. A fim de conseguirem fazer as operações necessárias para a mudança de sexo, muitas vezes precisam de um diagnóstico psiquiátrico (historicamente, este diagnóstico era dado como “transsexualismo”) e de recomendações de profissionais da saúde. O termo “transsexual” costuma ser utilizado menos frequentemente pelas gerações mais jovens de pessoas trans-.

Mulher Transsexual: alguém que nasceu num corpo masculino e realizou a transição (por meio de cirurgia e/ou hormonas) para viver como uma mulher.

Homem Transsexual: alguém que nasceu num corpo feminino e realizou a transição (por meio de cirurgia e/ou hormonas) para viver como um homem.

Transmasculino: Alguém que nasceu num corpo do sexo feminino e se identifica como alguém masculino, mas não se identifica completamente como homem. Muitas vezes pode-se encontrar a expressão “centro-masculino” para indicar em que ponto as pessoas transmasculinas se identificam na relação com outros gêneros.

Transfeminino: Alguém que nasceu num corpo do sexo masculino e se identifica como alguém feminino, mas não se identifica completamente como mulher. Muitas vezes

pode-se encontrar a expressão “centro-feminino” para indicar em que ponto as pessoas transmasculinas se identificam na relação com outros gêneros.

Exceptuando estes gêneros, podemos categorizar a maioria das personagens do seriado *The L Word* como *gays* ou lésbicas, simplesmente. Homens que nasceram homens e gostam de homens e mulheres que nasceram mulheres e gostam de mulheres.

Não vamos fazer uma classificação de personagem uma por uma, mas de um modo generalizado. A maioria delas transita entre *gay*, lésbica, gênero não conformista, gênero fluído, gênero em dúvida, mulher cis, homem cis, gênero variante e, ainda o trans- mulher e o trans- homem. Os outros gêneros oferecidos como opções no registo do *Facebook* não correspondem a nenhuma personagem do seriado, sendo a maioria das personagens *gays* e lésbicas, com variações de mais à direita ou mais à esquerda da centralidade, mais ou menos masculina e mais e menos feminina, tendo personalidades e modos de ser que se aproximam e se afastam dos pólos femininos e masculinos com diferentes graduações.

Há, entre ambos, *gays* e lésbicas, pessoas que são mais ativas ou mais passivas na atividade sexual, denotando assim os papéis que a sociedade determina geralmente aos homens e às mulheres: do homem como tomador de decisão, o “caçador” – no sentido de sustentar a família e no sentido pejorativo de tratar a mulher como um objeto seu que ele domesticou, fixando-a às tarefas de casa. Neste sentido, o papel passivo ficaria associado às mulheres que esperam receber do homem tudo, deixando-se conduzir por eles. Agora, nos relacionamentos sexuais, estes papéis podem fazer um “troca-troca”: cada um(a) podendo ser ativo(a) e passivo(a) em todas as relações, procurando o prazer e não apenas aproximar-se mais ou menos do centro masculino ou feminino.

A premissa da trama

O seriado centra-se nas vidas e relacionamentos de um grupo de mulheres lésbicas e bissexuais que vivem no bairro de West Hollywood, em Los Angeles. No início do seriado, Bette Porter, diretora artística de uma galeria de arte e, Tina Kennard, um casal há sete anos, tentam conceber um bebé por inseminação artificial. Dana Fairbanks, uma tenista em ascensão, lida com assumir-se; Jenny Shecter, uma aspirante a escritora que acaba de se licenciar e que, com o seu namorado Tim Haspel, se tornaram vizinhos de Bette e Tina, lida com a sua crescente atração por Marina Ferrer; e, Alice Pieszecki, uma jornalista bissexual, debate-se com a sua relação pouco saudável com a namorada intermitente. O ponto de encontro das amigas é o bar e café *The Planet*, onde frequentemente se encontram durante os episódios. A dona deste é Marina Ferrer, que assim conhece o grupo a que, mais tarde, se junta Kit Porter, irmã de Bette, uma antiga cantora com um problema alcoólico.

Título

O título (que, numa tradução livre, seria “A Palavra L”), refere-se tanto ao “amor” (*love*) quanto ao mundo “lésbico” (*lesbian*), segundo a própria criadora do seriado, Ilene Chaiken, como a uma série de outros mundos que, em inglês, se relacionam com a letra do seriado. Algumas são visíveis na sequência de abertura regular da primeira série, sendo as mais claras: *longing* (desejo), *lies* (mentiras), *laughter* (riso), *lesbian* (lésbica), *lust* (luxúria), *life* (vida) e Los Angeles (cidade onde a série decorre).

Quando questionada quanto à razão do título, numa entrevista para o canal de televisão americano MSNBC, a atriz e protagonista Jennifer Beals respondeu: « [...] Bem, penso

*que a questão do título é que fala pela invisibilidade da comunidade, de que se sabe ser um grupo de pessoas, que têm sido em grande parte invisíveis na cultura e quando têm sido visíveis é muitas vezes como o vampiro deles ou um assassino em série [...] ² » (Beals, 2006). Para além disso, sublinha ainda duas palavras, *love* (amor) e *loneliness* (solidão), palavras também usadas pela personagem Alice, cujo papel desempenha, no início do segundo episódio da primeira série.*

Sexualidade das personagens

Embora o programa seja frequentemente referido como um programa sobre lésbicas, parte das personagens principais têm experiências bissexuais e a certa altura identificam-se como tal. Por exemplo, Jenny Schecter, após o seu envolvimento com Marina Ferrer, vem a assumir-se como bissexual mas, eventualmente, o seu envolvimento sucessivo e exclusivo com mulheres, além das suas próprias palavras explicitam, que se identifica como lésbica.

Alice, à partida assumidamente bissexual, envolve-se com Lisa, um homem que se identifica como lésbica, mas vem mais tarde a tornar claro que não se sente bissexual. Tina Kennard, originalmente lésbica, vem, no seu envolvimento com um homem na terceira série aparentar um comportamento bissexual, mas torna claro, no quarto episódio da quarta série, que continua a identificar-se como lésbica, sentindo que é uma identidade política.

Fora estas personagens, todas as outras (com exceção de Kit Porter, que é seguramente heterossexual) aparentam identificar-se como lésbicas e envolvem-se exclusivamente em relacionamentos com o mesmo sexo.

Vejamos, a seguir, como se desenvolve o seriado e como se envolvem as personagens entre si.

A história do seriado contada a partir das primeiras quatro temporadas³

Primeira temporada

No início as personagens centrais são dois casais: Bette Porter e Tina Kennard, que planeiam um filho e Jenny Schecter e Tim Haspel, que recentemente se tornaram seus vizinhos. Em cena entra Kit Porter, a irmã alcoólatra de Bette e, Marina Ferrer, dona do bar *The Planet*, com quem Jenny se envolve amorosamente, levando-a a questionar a sua sexualidade e a sua relação com Tim que, descobre este relacionamento e leva ao desmoronamento da sua relação. Embora se cheguem a, num impulso, casar, tal não salva a situação. Jenny é também confrontada por Francesca Wolff, namorada de longa-data de Marina Ferrer, com a qual tem uma relação aberta que desconhecia. Recusada por Tim e incapaz de se relacionar com Marina, Jenny começa a sair com Gene, um biólogo marinho e, Robin, uma trapezista circense.

Bette e Tina, por sua vez, passam por tempos atribulados. Bette tenta desenvolver um projeto atrevido e de conteúdo quase pornográfico para a sua galeria de arte intitulado *Provocações*, sendo violentamente criticada por grupos religiosos e levando a que a sua relação com Tina se torne tensa. Esta, que engravidara, acaba por ter um aborto

² Tradução das autoras: « [...] *Well I think the point of the title is that it speaks the invisibility of the community, you know, this is a group of people that have been largely invisible in the culture and when they have been visible it's oftentimes as their vampire or the serial killer [...]* » (Beals, 2006)

³ Informação recolhida junto de sítios na internet que se debruçam sobre esta temática.

espontâneo. Mais tarde, aceita um emprego num centro de assistência aos sem-abrigo, enquanto o estado emocional de Bette se deteriora com a pressão sob a qual está levando-a a envolver-se sexualmente com a carpinteira, Candace, que a assiste na preparação da exposição.

Shane McCutcheon, sedutora constante, continua o seu comportamento promíscuo, ao mesmo tempo que, vai tentando melhorar a sua carreira como cabeleireira. Envolve-se com Cherie Jaffe, cujo marido pretende investir num salão para Shane, enquanto a filha de ambos, Clea, por ela se interessa romanticamente. Quando Clea descobre o envolvimento da sua mãe com Shane, Cherie vê-se forçada a findar a relação e o seu marido, ao descobrir, anula os seus planos de negócio com Shane.

Dana Fairbaks, tenista em ascensão, lida gradualmente com o facto de ser lésbica. Desenvolve uma relação com Lara Perkins, uma cozinheira no clube onde treina, mas acaba-a devido à pressão que sente para evoluir na carreira, sabendo as dificuldades que podem surgir por ser lésbica. Porém, vem a descobrir que não tinha motivos de preocupação pois os seus patrocinadores já sabiam que o era e não tinham com isso problemas. Isto impulsiona-a para assumir-se perante a sua família. Mais tarde, numa viagem a Palm Springs, conhece Tonya, uma gerente, com a qual cria uma relação. As duas acabam por casar-se.

Alice, por sua vez, lida com a sua mãe, uma atriz falhada, irresponsável e egoísta, que lhe causa problemas, ao mesmo tempo que finda a sua relação intermitente com a sua namorada, Gabby Deveaux, caracterizada pela sua incapacidade de se comprometer, e preparar-se para uma vida amorosa instável. Ao mesmo tempo, desenvolve continuamente um projeto pessoal, *O Quadro*, uma espécie de *mind map*, em que representa todas as relações entre mulheres de que tem conhecimento, criando assim uma rede de ligações sexuais e amorosas.

No episódio final, assiste-se ao estrear da exposição de Bette. Jenny tenta decidir-se entre Gene e Robin sem chegar a qualquer conclusão, passando a noite convivendo com ambos. Tina vê Bette e Candace a falar no museu e, compreendendo o que se passa, e confronta-a em casa, onde discutem, mas fazem sexo. Alice vai à casa de Dana e, beijando-a, revela o seu interesse por ela.

Finalmente, Tina aparece em casa de Alice, pedindo para lá ficar por pouco tempo e, quando Alice lhe pede para se explicar, desenha uma linha a partir do nome de Bette e começa a escrever o nome Candace, indo-se abaixo em lágrimas.

Segunda temporada

Com o seriado já consolidado e os conflitos de cada personagem conhecidos, a segunda temporada começa com Tina secretamente grávida. Apesar de ter feito uma nova inseminação e conseguido engravidar enquanto ainda estava com Bette, acreditava que a sua parceira não conseguiria lidar com um novo aborto e, portanto, resolveu manter segredo até chegar a um estado em que os riscos seriam menores. Porém, houve a separação por conta do envolvimento de Bette com Candace e Tina decide ter o bebé sozinha sem que ninguém soubesse.

Bette, por sua vez e como sempre, encontra-se concentrada no trabalho. A sua nova missão é conseguir que a nova dona da Fundação Peabody, Helena, filha de Peggy, mantenha a doação para o Centro de Artes da Califórnia. Focando-se em novos objetivos, Helena resolve cortar a doação de capital e deixa Bette numa situação desagradável com os seus chefes. Enquanto isso, arrependida, Bette tenta reconquistar Tina, que está

decidida a levar o divórcio em frente. Com a vida completamente bagunçada, Bette ainda tem que lidar com a morte do pai, Melvin e com a sua demissão no episódio final.

Shane, tendo superado o caso com Cherrie, volta à sua vida namoradeira sem envolvimento amoroso. Trabalhando como cabeleireira numa emissora de televisão conhece Carmen, uma funcionária do local que também trabalha como [DJ](#). As duas fazem sexo e Carmen logo começa a demonstrar um interesse maior por Shane que, seguindo a sua doutrina de não se envolver com pessoas, tenta manter distância, apesar da atração física que sente.

Jenny, agora morando com Shane na casa que era de Tim, é apresentada a Carmen e interessa-se por ela. Investindo na relação, consegue ficar com Carmen, embora esta, no fundo, ainda sinta algo por Shane, que dá força ao relacionamento entre as outras duas, afastando-se de qualquer possibilidade de envolvimento sério. Além do conturbado namoro, Jenny passa a frequentar um curso para escritores iniciantes e mostra que a sua cadeia de pensamentos e lembranças é muito mais complexa do que parecia.

Ao procurar mais uma pessoa para dividir o aluguer da nova casa, Jenny e Shane encontram Mark Wayland, um cineasta iniciante cuja imaginação é despertada ao se ver morando com duas lésbicas. Fechando acordo e tornando-se o terceiro inquilino do lugar onde outrora morara Tim e a sua noiva, Mark, incentivado pelo seu amigo, começa um projeto perigoso, o qual envolve esconder câmeras pelos móveis da casa, violando a privacidade das suas companheiras. Movido pela curiosidade, grava várias fitas, embora não chegue a divulgá-las devido ao estranho sentimento que desenvolve por Shane.

Dana, após perceber que era impossível ficar longe de Alice, finalmente desiste do casamento com Tonya para ficar com a amiga de longa data e as duas são protagonistas de hilariantes cenas de sexo com fantasias e fetiches. Alice estreia um programa de rádio, em que fica famosa pelo seu “Quadro Pieszecki”. Já Dana, agora assumida e celebridade no mundo lésbico, passa a ter vários compromissos aos quais frequentemente tem de ir sozinha, o que põe o amor, a compreensão e a paciência de Alice à prova por diversas vezes. Se já não bastasse, Lara reaparece e não perde tempo ao tentar reaproximar-se de Dana.

Com a saída de Marina, o *The Planet* passa a pertencer a Kit Porter. Visando o progresso de seu novo negócio, Kit inscreve-se numa palestra para empresários onde conhece Benjamin Bradshaw, um homem casado, com filhos e cuja residência fixa é em Ohio, o que não impede Kit de ter um relacionamento amoroso com ele.

Terceira temporada

Kit entra na menopausa e começa a envolver-se com Angus, o jovem “babá” de Angelica. Tenta resistir à tentação, mas Angus é persistente e Kit acaba cedendo, oficializando o namoro. Surpreendida pelo destino, engravida mesmo na menopausa e, junto com Angus decidem que o mais sensato é abortar.

Tina começa a interessar-se por homens e acaba por se envolver com um quando Bette parte para um retiro espiritual.

Dana não consegue mais suportar a pressão de Alice e resolve terminar o relacionamento. Alice, por sua vez, fica devastada e a sua obsessão aumenta. Enquanto isso, Dana volta aos poucos para Lara. As duas, parecem felizes e, dão continuidade à relação. Dana ganha uma importante competição e, no auge da sua carreira, descobre ter câncer da mama. De início, só Lara fica sabendo e as outras amigas são avisadas pela própria tenista que ela passará apenas por uma cirurgia rotineira. A recuperação pós-cirúrgica e, até mesmo o processo de aceitação da doença, são muito duros para Dana

que, num acesso de raiva e descontrole, manda Lara embora de casa sem maiores explicações. Alice fica arrasada com a morte de Dana e começa a envolver-se com Lara. Jenny começa a namorar Moira que, no decorrer da temporada, se irá transformar em Max, um transsexual. Shane pede Carmen em casamento e também reencontra o seu pai, um mau caráter que foge com outra mulher no dia do casamento dela com Carmen. Shane abandona Carmen no altar. Peggy Peabody deixa a filha sem dinheiro e Bette foge com Angelica.

Quarta temporada

Neste início de temporada, Bette decide fugir com a pequena Angélica temendo que o pior aconteça. As meninas planeiam realizar uma intervenção para evitar que Tina apresente queixas contra Bette. O problema é que ninguém tem a menor ideia de onde Bette está. Shane, por sua vez, decide passar por sua crise emocional com uma dose elevada de bebida, sexo, drogas e muitíssima velocidade, que termina por colocar em risco sua própria vida. Enquanto isso, a noite de autógrafos de Jenny é interrompida pela chegada de Marina.

Shane procura Max, pois precisa da sua sabedoria para encontrar os pais de Shay. Enquanto isso, Jenny baixa a guarda diante de Stacey, uma jornalista da revista *Curve* que publica uma crítica a respeito do livro da protagonista. Bette, por sua vez, parece estar maravilhada com seu novo trabalho e em especial com sua nova chefe, Phyllis Kroll. E como se isso não fosse o suficiente, esta mulher dominante agora tem um 'fã-clube', dentro da universidade, presidido por Nadia.

Bette tem cada vez mais problemas para evitar as investidas de Nadia. Dia após dia, torna-se cada vez mais difícil não cair na tentação, pois Nadia é uma exuberante assistente. Tina e Henry decidem oferecer uma festa em estilo “mixer”. O problema é que algumas misturas não são muito boas, ao contrário de outras. Shane, por sua vez, tentará inscrever o pequeno Shay numa escola pública. Jenny pede ajuda de Max para rastrear Stacey, a jornalista que escreveu a crítica maliciosa sobre o seu livro.

Agora que se escutam boatos sobre um suposto romance de escritório entre a diretora do *campus* e uma preparadora, Bette decide terminar a sua aventura com Nadia, ainda que não pareça que a leve muito a sério. Alice, por sua vez, decide terminar com Phyllis, depois de conhecer o marido dela, Leonard Kroll. Finalmente Angus é surpreendido numa relação extra-conjugal e um dos artigos de Jenny tira Alice de seu juízo perfeito.

Enquanto Helena, Shane e Alice aprendem a jogar pôquer, Bette e Tina discutem sobre como deveria ser a educação mais apropriada para Angélica. Mais tarde, Bette embarca novamente no mundo dos encontros com Jodi. Phyllis não se conforma com a separação de Alice.

O romance floresce entre Bette e Jodi, assim como acontece com Alice e Tasha. Jenny, por sua vez, entretém-se com a ideia de que o seu livro será adaptado para o cinema. Paige e Shane oferecem-se para dar uma aula sobre tolerância na escola de Shay. Tina conhece Jodi e as dúvidas a respeito de deixar a sua vida de lésbica para trás começam a persegui-la. Enquanto discutiam sobre a Guerra do Iraque, Alice e Tasha, desencadeiam uma noite apaixonada. Finalmente, Shane e Shay receberão uma visita surpresa.

Tina e Jenny tentam conseguir o diretor perfeito para o filme baseado nas histórias de Jenny, mas no processo encontram-se com múltiplas diferenças criativas e também de caráter. Enquanto isso, o ex-esposo de Phyllis procura consolo em Alice. A relação entre Jodi e Bette parece tornar-se cada vez mais forte, apesar da personalidade, de Bette. Kit consegue derrubar o escudo protetor de Papi com consequências totalmente inesperadas.

Numa tentativa de se esquecer de Angus, que não se cansa de pedir-lhe perdão por lhe ter sido infiel, Kit refugia-se na bebida. Max regressa à sua cidade natal para comparecer ao funeral da sua mãe e é recebido de uma maneira estranha. Jenny e Tina encontram finalmente a diretora perfeita para o seu filme, Kate Arden, que parece querer mais que uma relação profissional com a loira. Bette organiza um jantar especial para que as amigas conheçam Jodi, mas a sua necessidade de controlar cada pequeno detalhe faz com que Jodi perca a calma.

Bette fica sabendo que Jodi recebeu uma oferta de trabalho num centro de artes da Costa Leste dos Estados Unidos. Tasha, por sua vez, continua sendo perseguida por suas visões da Guerra do Iraque, onde foi vítima da famosa política *Don't ask, don't tell* [Não pergunte, não responda] em que se prefere que se esconda a sua orientação sexual. Enquanto isso, Shane planeja uma surpresa para Paige. Max, por sua vez, toma uma importante decisão em relação ao seu trabalho.

Tina decide deixar Henry, enquanto Bette recorre a ela para ajudá-la com um conselho para recuperar Jodi, o que faz Tina rever os seus sentimentos por Bette, e admitir que ainda gosta dela. O relacionamento entre Shane e Paige parece estar a tornar-se sério. Tasha é chamada para cumprir serviço militar no Iraque. Por outro lado, Phyllis decide divorciar-se e Jenny corre o risco de ser despedida do seu próprio filme.

De forma complementar e analisando algumas das personagens do seriado *The L Word*, com recurso à lista disponível para consulta no site da *Wikipédia*, deixamos abaixo algumas descrições das personagens com o género identificado e suas preferências sexuais. Grande parte estas personagens não integraram a descrição das temporadas acima.

Coleman Alt: gay. Interpretado por Brendan Penny. Personagem secundária com aparição apenas durante a terceira temporada. Nasceu biologicamente homem, tem preferências sexuais por relações com homens e no seriado comporta-se como homem sensível. Relacionou-se sexualmente com Frank em 1984; relacionou-se sexualmente com Bette Porter, em 1984.

Marcus Allenwood: heterossexual. Interpretado por Marcus Gibson. Personagem secundária com aparição apenas durante a primeira temporada. Marcus foi o doador de esperma de Tina Kennard e era namorado de Lei Ling.

Andrew: heterossexual. Interpretado por Darrin Klimek. Personagem secundária com aparição apenas durante a primeira temporada. Foi num “encontro às cegas” com Dana Fairbanks, antes de descobrir que ela era lésbica. Teve uma pequena relação com Alice Pieszecki durante a primeira temporada.

April: ex-lésbica. Personagem apenas mencionada na terceira temporada. Relacionou-se como o primeiro namorado de Alice Pieszecki, mencionado durante o episódio 3.01: *Labia Majora*. Relacionou-se com Alice Pieszecki quando esta tentava recuperar-se de um relacionamento anterior.

Ivan Aycock: lésbica *crossdresser*. Interpretada por Kelly Lynch. Personagem coadjuvante durante o final da primeira primeira temporada e parte da segunda. Teve uma relação de cinco anos com Iris, uma exótica dançarina. Apaixonou-se por Kit Porter durante as primeira e segunda temporadas, mas não foi correspondida. Foi dona de 51% do *The Planet* da segunda até à quinta temporada.

Nick Barashov: heterossexual. Interpretado por Julian Sands. Personagem secundária com aparição durante o episódio 1.05:*Lies, lies, lies*. Professor que se relacionou com Jenny Schecter durante os anos de faculdade.

Allen Barnes: interpretada por Sara Botsford. Personagem secundária com aparição apenas durante a segunda temporada. Artista e amiga de Helena Peabody.

Billie Blaikie: gay. Interpretado por Alan Cumming. Personagem coadjuvante durante a terceira temporada relacionou-se sexualmente com Moira/Max Sweeney. Trabalhou como produtor de festas do *The Planet*.

Annette Bishop: heterossexual. Interpretada Sarah Strange. Personagem secundária com aparição apenas durante a primeira temporada. Melhor amiga de Jenny Schecter. Fingiu estar namorando Jenny Schecter no episódio 1.08:*Listen Up*.

Benjamin Bradshaw: heterossexual. Interpretado por Charles S. Dutton. Personagem secundária com aparição apenas durante a segunda temporada. Teve um caso com Kit Porter mesmo sendo casado.

Josh Brecker: heterossexual. Interpretado por Paul Popowich. Personagem secundária com aparição apenas durante a terceira temporada. Tentou começar a ter um relacionamento com Tina Kennard no episódio 3.07:*Lone Star*.

Brooke: heterossexual. Interpretada por Chelsea Hobbs. Personagem secundária mencionada durante o episódio piloto. Relacionou-se com Heather e com Nina. Aparece apenas durante a quarta temporada. Iniciou uma relação com Moira/Max Sweeney, sem saber que Moira/Max estava em transição de mulher para homem.

Melanie Caplan: lésbica. Personagem secundária mencionada na primeira temporada com aparição durante a segunda temporada. Relacionou-se com Dana Fairbanks. Mencionada durante o episódio piloto. Relacionou-se com Heather.

Jean-Paul Chamois: interpretado por Robert Gauvin. Personagem secundária com aparição apenas no episódio piloto. Foi indicado por Bette Porter e Tina Kennard como possível doador para a inseminação artificial de Tina.

Adele Channing: lésbica/bissexual. Interpretada por Malaya Rivera Drew. Personagem coadjuvante durante a quinta temporada. Assistente pessoal e falsa admiradora de Jenny Schecter. Conseguiu o cargo de diretora do filme *Lez Girls* através de uma chantagem. Relacionou-se com a atriz que interpretava Karina no filme *Lez Girls*.

Lover Cindy (Cindi Tucker): lésbica. Personagem secundária com aparições durante boa parte da quinta temporada. Mantinha um relacionamento aberto com Dawn Denbo. Fez sexo a três com Dawn e Shane McCutcheon durante o episódio 5.04:*Let's Get This Party Started*. Relacionou-se sexualmente com Shane sem a permissão ou o conhecimento de Dawn.

Claybourne: lésbica. Interpretada por Jill Christensen. Personagem secundária com aparição durante o episódio 2.02:*Lap Dance*. Casar-se-ia com Robin em 2002, mas

traiu-a durante a cerimónia de casamento. Durante o último episódio da terceira temporada é mostrada uma ligação entre Claybourne e Lara Perkins n' *O Quadro*.

Katherine Claymore: lésbica. Personagem secundária apenas mencionada durante a primeira temporada. Foi a primeira namorada de Alice Pieszecki depois da faculdade. Mencionada durante o episódio 1.03: *Let's do it*.

Clive: gay. Interpretado por Matthew Currie Holmes. Personagem secundária com aparição durante a primeira temporada. Amigo de Shane McCutcheon. Relacionou-se com Harry Samchuk.

Roberta Collie: interpretada por Cynthia Stevenson. Personagem secundária com aparição durante a terceira temporada. Roberta foi a assistente social designada para avaliar o pedido de Bette Porter e Tina Kennard.

Slim Daddy: heterossexual. Interpretado por Snoop Dogg. Personagem secundário com aparições durante os episódios 1.10: *Luck, Next Time* e 1.11: *Liberally*. Gravou uma música com Kit Porter.

Dawn Denbo: lésbica. Interpretada por Elizabeth Keener. Personagem coadjuvante durante a quinta temporada. Promotora e dona do *SheBar*, natural de Miami, mantinha uma relação aberta com Cindy Tucker. Fez sexo a três com Shane McCutcheon e Cindy. Mantinha uma rivalidade com Kit Porter e o *The Planet*. Comprou os 51% do imóvel que pertencia a Ivan Aycock, tornando-se sócia maioritária. Jurou vingança a Shane - o que incluía todas as suas amigas - por ela ter “seduzido” Cindy e daí o verdadeiro motivo da rivalidade com Kit.

Gabby Deveau (também conhecida como Lésbica X): lésbica. Interpretada por Guinevere Turner. Personagem secundária com aparições na primeira, segunda e sexta temporadas. Teve um caso com Alice Pieszecki durante parte da primeira temporada e antes da linha de história do seriado começar. Relacionou-se paralelamente com Nadia enquanto saía com Alice. Namorou Lara Perkins durante parte da segunda temporada. Relacionou-se com Eva “Papi” Torres durante a sexta temporada.

Eric: heterossexual. Interpretado por Kyle Cassie. Personagem secundária com uma aparição durante o episódio 1.12: *Looking Back*. Era namorado de Tina Kennard em 1998, antes de ela começar a relacionar-se com Bette Porter.

Marina Ferrer: lésbica. Interpretada por Karina Lombard. Protagonista durante a primeira temporada, embora tenha aparecido em dois episódios da quarta temporada. Dona do café *The Planet* durante a primeira temporada. Casada com Manfredi Ferrer, escondendo sua orientação sexual. Mantinha uma relação aberta com Francesca Wolff há cinco anos. Envolveu-se amorosa e sexualmente com Jenny Shecter, enquanto esta namorava Tim Haspel. Relacionou-se com Robin Allenwood durante a primeira temporada. Relacionou-se com Claude Mondrian durante a quarta temporada.

Valerie Goins: lésbica. Interpretada por Camille Sullivan. Personagem secundária com aparição no episódio 2.07: *Luminous*. Namorava Leigh Ostin.

Gregg: heterossexual. Interpretado por Robin Nielsen. Personagem secundária com aparição durante o episódio 1.12: *Looking Back*. Era namorado de Alice Pieszecki durante os tempos de faculdade.

Barbara Grisham: lésbica. Interpretada por Dana Delany. Personagem secundária com aparição no episódio 3.04: *Light my fire*. Senadora do estado de Massachusetts. Tentou seduzir Bette Porter, mas fracassou.

Iris: interpretada por Mikela J. Mikael. Personagem secundária com aparição durante o episódio 2.09: *Late, later, latent*. Mantinha uma relação aberta com Ivan Aycock há cinco anos.

Winnie Mann: lésbica. Interpretada por Melissa Leo. Personagem secundária com aparição durante a segunda temporada. Foi casada com Helena Peabody. Mencionada no episódio 2.06: *Golden Tears*. Mãe biológica de Wilson Mann Peabody. Mãe adotiva de Jun Ying Mann Peabody.

Carla McCutcheon: heterossexual. Personagem secundária com aparição durante o episódio 3.12: *Left hand of the goddess*. Mãe de Shay McCutcheon. Foi casada com Gabriel McCutcheon.

Gabriel McCutcheon: heterossexual. Interpretado por Eric Roberts. Personagem secundária com aparição durante o episódio 3.12: *Left hand of the goddess*. Pai de Shane e Shay McCutcheon. Foi casado com Carla McCutcheon. Neste episódio, enquanto visitava o Canadá, envolveu-se com uma mulher chamada Patty e fugiu com ela, abandonando a mulher e o filho.

Shane McCutcheon: lésbica. Interpretada por Katherine Moennig. Protagonista. Filha de Gabriel McCutcheon. Irmã mais velha de Shay McCutcheon. Teve uma relação conturbada com Cherie Jaffe durante a primeira temporada e voltou a relacionar-se com ela em alguns episódios da terceira e quarta temporadas. Mora com Jenny Schecter desde a segunda temporada. Namorou Carmen de la Pica Morales até o episódio 3.12: *Left hand of the Goddess*, quando abandonou Carmen no altar. Dormiu com cerca de 950 a 1200 pessoas, a maioria em noites de sexo sem compromisso. A quantidade, porém, é dita como sendo de 963 pessoas de acordo com o site *OurChart.com* de Alice Pieszecki. Mencionada no episódio 4.01: *Legend in the Making*. Namorou com Paige Sobel durante a quarta temporada. Terminaram o namoro depois de Shane tê-la traído no episódio 5.01: *LGB Tease*. Relacionou-se com Molly Kroll durante a quarta temporada. Foi a primeira relação homossexual de Molly. Beijou Nikki Setevens durante a quinta temporada, o que deixou Jenny profundamente magoada.

Shay McCutcheon: interpretado por Aidan Jarrar. Personagem coadjuvante durante a terceira temporada. Filho de Gabriel e Carla McCutcheon. Ficou sob a responsabilidade de sua irmã mais velha, Shane McCutcheon, morando com ela, com Jennifer Schecter e com Moira/Max Sweeney durante a quarta temporada.

Begoña Morales: interpretada por Patricia Mayen-Salazar. Personagem secundária com aparição na terceira temporada. Irmã de Mercedes Morales. Tia de Carmen de la Pica Morales.

Mercedes Morales: heterossexual. Interpretada por Irene López. Personagem secundária com aparições em alguns episódios da terceira temporada. Mãe de Carmen de la Pica Morales.

Dylan Moreland: bissexual. Interpretada por Alexandra Hedison. Personagem coadjuvante do episódio 3.04:*Light my Fire* até o episódio 3.11:*Last Dance*. Tinha um namorado chamado Danny. Relacionou-se com Helena Peabody, mas traiu a sua confiança quando foi posta à prova.

Nadia: lésbica. Interpretada por Natascha Khadar. Personagem secundária com aparição apenas no episódio 1.04:*Longing*. Namorou Gabby Deveaux.

Nina: personagem apenas mencionada durante o episódio piloto. Está ligada a Alice Pieszecki n'O *Quadro*.

A maioria das personagens do seriado ***The L Word (realce nosso)***, podem ser encontradas nos episódios (ficheiros de vídeo) na plataforma *Youtube*. O seriado *The L Word* é um seriado de televisão de drama americano-canadense que estreou no *Showtime Television Network*, a 18 de janeiro de 2004. Este seriado segue um elenco de amigas que vivem em West Hollywood, Califórnia e apresenta o primeiro elenco da televisão americana, representando homossexuais, bissexuais e uma pessoa trans-. A premissa teve origem no trio Ilene Chaiken, Michele Abbot e Kathy Greenberg. Chaiken é creditada como a criadora principal da série e também como produtora executiva. No que respeita à música, o tema principal foi criado e tocado pela banda *Betty*. Em dezembro de 2019, estreou-se uma nova sequência da série, *The L Word: Generation Q*.

Curiosidades sobre o seriado

O alter-ego fictício usado por Jenny na sua escrita ao longo da primeira série, Sarah Schuster, e a história que à volta dela escreve, *Thus Spoke Sarah Schuster* [Assim Falou Sarah Schuster – tradução livre], são claras referências à obra do filósofo Nietzsche, *Assim Falou Zarathustra* (conhecido em inglês como *Thus Spoke Zarathustra*). É possível que o nome de Kit Porter, antes uma cantora, seja uma fusão intencional dos de Eartha Kitt e Cole Porter, ambos conhecidos artistas musicais americanos.

O segundo ano de *The L Word* rendeu a única indicação ao Emmy Awards da história do seriado. Foi a de melhor ator convidado em série dramática para Ossie Davis, que faleceu dia 4 de fevereiro de 2005, antes mesmo de os episódios que gravou para a segunda temporada como o pai das personagens Bette e Kit Porter terem ido para o ar.

A quinta temporada do seriado estreou dia 30 de dezembro de 2007, exclusivamente no site voltado para a comunidade lésbica, *OurChart.com* cuja co-fundadora e presidente é Ilene Chaiken, também criadora e produtora de *The L Word*. Apenas dia 6 de janeiro de 2008 a temporada começou a ser exibida no *Showtime Television Network*, canal que transmite a série nos Estados Unidos.

A atriz Jennifer Beals estava grávida durante as filmagens da terceira temporada. Como sua gravidez não foi incorporada na história da série, a sua personagem, Bette, teve uma queda significativa no número de aparições e passou a vestir roupas mais largas.

Jennifer Schecter pode ter sido a personagem que mais mudou a sua personalidade durante a série: de menina tímida e desorientada para uma mulher narcisista e determinada. Porém, muito(a)s fãs do seriado não aprovaram a nova Jenny; até mesmo a

dona do *site* de fãs de Mia Kirshner (personagem Tonya) se recusa a fazer qualquer referência à personagem depois da terceira temporada.

Originalmente, *The L Word* seria baseado numa lésbica chamada Kit Porter e, *O Quadro*, estaria tatuado em suas costas. Quando a personagem Kit foi modificada e passou a ser heterossexual, ficou estabelecido que, *O Quadro*, seria de Alice.

Conclusão

Embora o seriado *The L Word* tenha uma proposta de ser um seriado de lésbicas para lésbicas, o mesmo ultrapassa esta fronteira, porque o gênero da maioria dos e das personagens é flutuante. Seria um seriado mais da diversidade do que do lesbianismo. Neste seriado, as mulheres que se relacionam com outras mulheres não estão presas a guetos, uma boa parte delas não é exclusivamente lésbica, têm preferências por mulheres, mas não são sectárias.

A maioria das personagens também se reveza tanto no papel ativo quanto passivo nas relações sexuais com suas parceiras ou parceiros. Porque é que o seriado *The L Word* foi um sucesso e ainda o é? Porque não fala de lésbicas frustradas ou preocupadas com a sua opção, mas retrata mulheres bem-sucedidas em vários campos profissionais e na vida pessoal. Não se trata da “lésbica coitadinha” que foi expulsa de casa ou sofreu preconceitos de natureza variada, mas da lésbica que se impõe, que tem força e determinação e não se deixa anular por uma sociedade machista.

The L Word teve uma boa resposta do público, grande repercussão e audiência porque não fala nem mostra lésbicas estereotipadas, que fazem gestos obscenos, mas da lésbica elegante, refinada, perfumada, charmosa e inteligente. Isto não significa que todas as lésbicas do seriado sejam femininas ou que tenham mais características femininas do que masculinas. A personagem da Shane é a mais masculina, mas o diferencial é que todas as personagens têm muito estilo, um estilo moderno, contemporâneo. Vestem-se bem, têm boa aparência e, cada uma, com as suas características, é pacífica, no sentido de não romperem com o cordão umbilical feminino, mesmo com comportamentos e formas de dominação mais masculinas.

O seriado mostra que nós todos podemos ter um ponto fixo, tanto de gênero quanto de sexo, masculino ou feminino, mas que não nos impede de fazermos ocasionalmente variações. No seriado há lésbicas que só se relacionam com lésbicas, há bissexuais que transitam na via dupla, há heterossexuais que buscam novas experiências, se assim podemos dizer, quando uma mulher que só se relacionou ou se relaciona com homens quer experimentar uma noite de prazer com uma mulher e não repete habitualmente. Ou devemos, ao invés, classificá-las como heterossexuais e bissexuais de ocasião?

O The L Word, na nossa forma de ver, não é apenas um seriado de lésbicas para lésbicas, porque a maioria das personagens transitam entre os gêneros flutuantes, não conformistas e até trans-. Isto não significa que todas as personagens se fixaram nestes gêneros, sem o livre arbítrio da variação, da mudança, da metamorfose e do hibridismo. É um seriado do mundo moderno, onde todos estão abertos a várias possibilidades e evoluções dos diversos gêneros, onde os limites entre ser homem e mulher são ultrapassados.

O sucesso de *The L Word* deve-se a esta escolha por histórias que estão ambientadas ao mundo moderno, onde não há boatos restritos a homens ou a mulheres como na maioria dos guetos, onde não há banheiros femininos ou masculinos, mas unissexo. O segredo do sucesso do seriado é que é uma trama onde os gêneros estão em constante construção e não enraizados.

Seguindo o modelo norte americano de roteiro, *The L Word* não foge a um roteiro de filme em três atos: apresentação, desenvolvimento e conclusão e, entre eles, pontos de viragem, que é quando pensamos que a história vai para um lado e toma outro rumo ou que a personagem vai tomar ou ter uma atitude ou fazer uma ação e se move para o lado contrário ou oposto do esperado. O filme foge do paradigma da lésbica marginalizada, no armário, como no Brasil se fala sobre mulheres que sentem atração por mulheres, mas nunca o assumem publicamente com receio da opinião pública e dos estigmas sociais.

The L Word fala de mulheres que estão muito bem consigo próprias, sendo lésbicas e esta escolha de mostrar esta situação é o grande diferencial deste seriado. Além disto, as mulheres em *The L Word* mesmo sendo ou tendo atitudes masculinas, têm ternura dentro delas, perceptível pela troca de olhares entre as atrizes e pela suavidade com que o sexo entre elas é filmado.

Na nossa forma de olhar e analisar, *The L Word* não é um seriado com histórias de lésbicas para lésbicas, mas é um seriado escrito, realizado e pensado a partir e sob uma ótica feminina, que é diferente de ser um seriado lésbico ou para mulheres, em que o sexo entre as personagens é um sexo explícito, sem ser pornográfico, que excita a maioria dos homens; tão pouco é um sexo leviano, é um sexo de uma delicadeza profunda, de uma poesia filmada; não é o sexo em que vemos apenas os corpos devorando-se, mas é o sexo em que os corpos têm comunhão. Há uma beleza na troca de olhares, nos dedos deslizando nas partes íntimas, na busca do prazer conjunto, de forma muito delicada, sem colocar a penetração no centro das atenções. Em cada relação filmada percebemos que tem um olhar feminino que a projetou, porque todas são “embriagadas” de paixão e não apenas de atração. Na verdade, as cenas de sexo no seriado *The L Word*, não são apenas cenas de sexo, mas de amor, independente do gênero das personagens, todas as cenas de amor entre eles e/ou elas, são arquitetadas dentro de um universo feminino. É importante fazer esta observação porque *The L Word* é escrito por mulheres para mulheres e não de lésbicas para lésbicas porque, nos momentos íntimos, as mulheres, mesmo não sendo lésbicas, têm geralmente fantasias e expectativas diferentes das dos homens. As mulheres, em geral, querem ser acariciadas, levadas e conduzidas ao prazer e não apenas consumidas. *The L Word* mostra o sexo sobre a ótica e a intensidade feminina, onde não apenas os corpos se despem, mas a figura feminina, que “habita” em vários seres de gêneros diferentes fica exposta. Mesmo as personagens mais masculinas do seriado fazem amor de mulher para mulher.

Falar de gênero é sempre muito complicado e sedutor ao mesmo tempo, porque dentro de nós “habitam” vários seres, como os heterónimos do poeta Fernando Pessoa, podemos ter várias identidades e dialogar com elas todas diariamente. Sair com elas dias sim, e outros não, ou dias sim, e outros também. Na verdade, os gêneros são os heterónimos que escolhemos para nós, mesmo não cabendo todos na certidão de nascimento.

Terminamos este artigo com algumas perguntas e provocações *sui generis*: É possível neste mundo contemporâneo em que vivemos o gênero ser estável ou possível de classificação? Ou todos os gêneros e coisas neste mundo moderno são líquidos, como o sociólogo Zygmund Bauman afirma: « *Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar* » (Bauman, 2001: 21). Os vários gêneros podem coabitar na personalidade de cada um(a) de nós, sem nos divorciarmos daquilo que temos preferência? Afinal, quantos homens e mulheres nos ocupam? Todas estas perguntas finais se constituem como uma provocação para que o(s) leitor(e)s possam refletir e responder.

Referências bibliográficas

- Alecrim, E. (2020, abril 30). Apps do Facebook chegam a 3 bilhões de usuários ativos pela 1ª vez. In *Tecnoblog*. São Paulo. Disponível em <https://tecnoblog.net/336391/facebook-alcanca-3-bilhoes-usuarios-ativos-primeira-vez>. [26 de junho de 2021]
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Lisboa: Orfeu Negro
- Butler, J. (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Caparica, M. (2014, fevereiro 21). Entenda as 56 opções de gênero do Facebook. In *Ladobi. Cultura e cidadania LGBT na real e com local*. São Paulo. Disponível em <http://ladobi.com.br/2014/02/56-opcoes-genero-facebook/> [30 de junho de 2021].
- De Beauvoir, S. (1980) [1949]. *O Segundo Sexo: A Experiência Viva*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- De Beauvoir, S. (2008a) [1949]. *O Segundo Sexo [1]*. Lisboa: Bertrand.
- De Beauvoir, S. (2008b) [1949]. *O Segundo Sexo [2]*. Lisboa: Bertrand.
- Gedas Portal. Disponível em <https://gedasportal.blogspot.com/2017/08/genero-terminologia-popular-glossario.html> [01.06.2021]
- I Ching. In *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Ching [02.07.2021]
- Jennifer Beals - MSNBC (2006, outubro 24). (Ficheiro de vídeo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mImvj34qaZE> [02.07.2021]
- Leal, M.F. (2013). Quem não se torna sujeito, sujeita-se. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis. Disponível em http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373335138_ARQUIVO_Quemnaosetornasujeito,sujeita-se.pdf [08.06.2021]
- Lista dos personagens de The L Word. In *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_personagens_de_The_L_Word [5 de junho de 2021].
- Macedo, A.G. & Amaral, A.L. (org.). (2020). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições. Afrontamento.
- Millet, K. (2000). *Sita*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Noronha, H. (2019, junho 11). Por que transar com duas mulheres é a fantasia mais comum entre os homens? In *Universa*. São Paulo. Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/06/11/por-que-transar-com-duas-mulheres-e-a-fantasia-mais-comum-entre-os-homens.htm> [18 de maio de 2021].
- Percília, E. (sd). Yin e Yang. In *Brasil Escola*. Brasília. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/yin-yang.htm> [31 de maio de 2021].
- Prado, A. (sd). Sociólogo polonês cria tese para justificar atual paranoia contra a violência e a instabilidade dos relacionamentos amorosos. In *Isto é*. Disponível em https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+/ [20.06.2021]
- RádioCom (sd). Nos 111 anos de Simone de Beauvoir 5 reflexões para entender o seu pensamento. Disponível em <http://www.radiocom.org.br/?p=3299> [02.07.2021]
- Simone de Beauvoir Fala (2016, abril 10) [1959]. (Ficheiro de vídeo). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BRoW0c__tw4 [08.06.2021]

Sartre, J.P. (2010). *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes.
The L Word. In *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em
https://pt.wikipedia.org/wiki/The_L_Word [8 de junho de 2021].

À margem

A conversa como acontecimentos do corpo em *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho

Renata de Oliveira RAMOS

Escola da Tenda/SP
renataor@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta algumas considerações a respeito da conversa nos documentários de Eduardo Coutinho e é parte da dissertação de mestrado *O Corpo Que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho*, defendida em 2021. Trazemos duas das conversas que constituem o filme *As Canções* (2011), enfatizando a centralidade do corpo falante na constituição das cenas. A conversa e o cantar são analisados enquanto acontecimentos que alteram as configurações de força da cena ao acionarem intensidades singulares que constituem, na materialidade do filme, uma imagem intensa que se extrapola e se abre ao imponderável do corpo.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, conversa, fabulação, cantar, corpo, *As Canções* (2011)

Abstract: The current article presents a few considerations regarding the conversation on the documentaries of Eduardo Coutinho and is a part of the Master's thesis *O Corpo Que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho*, defended on 2021. We bring up two of the conversations that compose the movie *Songs* (2011), emphasizing the centrality of the talking body on the constitution of the scenes. The conversation and the singing are analyzed as events that change the configurations of the force on the scene by triggering singular intensities that form, on the movie's concreteness, an intense image that extrapolate and opens to the imponderable of the body.

Keywords: Eduardo Coutinho, conversation, storytelling, sing, body, *As Canções* (2011)

O cinema de Eduardo Coutinho é um marco no documentário brasileiro, desde os anos 80, com o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Sua trajetória, porém, tem início já em meados da década de 60. Seus filmes, estruturados em torno do momento da entrevista - que ele chama de conversa - serviram de referência para as novas gerações de documentaristas. O diretor aposta no que acontece na relação com o mundo a partir do dispositivo fílmico, em filmes que recusam o que é representativo e afirmam os sujeitos singulares.

No documentário do diretor, a articulação entre palavra e imagem se dá através do privilégio da entrevista, associado « à retração na montagem do uso de recursos narrativos e retóricos, particularmente da narração ou voz over, considerada uma intervenção excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações » (Lins & Mesquita 2008: 27).

Ao se afastar da busca por um real externo ao filme ou à imagem da realidade e voltar-se à produção da realidade da filmagem, o diretor se vale de artifícios fílmicos para « *revelar em que situação, em que momento ela [a conversa] se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela.* » (Coutinho, 1997 apud Ohata, 2013: 23). Ele parte da afirmação da ficcionalização, tanto da constituição dos espaços de entrevista quanto da construção da personagem que fala, num elogio à fabulação e ao desejo de constituir-se como personagem por seus entrevistados. « *Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também.* » (ibidem). Coutinho cria, pois, situações de conversa para além da situação-entrevista e nelas faz acontecer um encontro, *entre* dois, mediado pelo aparato cinematográfico, que possibilitam a coexistência de empatia, diferença e acaso; que as ideias emergem nesse espaço intermediário.

O artifício fílmico é afirmado por Coutinho como dispositivo que, não apenas promove o encontro, como também dá a ver os corpos presentes através da constituição de uma imagem intensa do corpo que fala, imagem essa que entendemos como a que « *de imagem-qualquer, na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário transformando-se em única* » (Ramos, 2005: 200). Imagem intensa: a que permite que o espectador veja as sensações que impregnam as narrativas das personagens.

Nos documentários do diretor, a fala vem do corpo e a conversa é um evento erótico que se abre ao que vem, a partir da relação entre corpos falantes, ocupando um espaço-tempo frente às câmeras. Ao insistir na entrevista – ou na conversa – como forma dramática, o diretor permite que as estratégias reflexivas atuem, no mais das vezes, no interior da própria conversação, tecendo-se e modulando-se com inventividade em seu decorrer. O corpo incorpora o verbo e a conversa é uma prática de escuta do outro que resiste à máquina produtora de binarismos e de clichês, enfatizando a potência do cinema em constituir uma imagem intensa do corpo.

Coutinho afirma que a partir de sua experiência como diretor do programa jornalístico *Globo Repórter* da Rede Globo, nos anos 60/70, ao falar com as pessoas com a câmera ligada, surgiu a vontade de ouvir, o interesse em ver a pessoa falar que iria marcar sua trajetória como documentarista. E no que constitui o ver a pessoa falar? Talvez possamos arriscar que se trata de propiciar uma situação de conversa em que quem fala possa narrar-se em sua língua e em seu tempo, numa fabulação constituída por sua *performance* ao articular suas próprias concepções do que seria uma fala para um filme, ou para as câmeras. Há um desejo de se constituir, ali, como personagem, por parte do falante, na relação com o aparato fílmico e com o diretor. Da parte da direção, temos um desejo por esse corpo falante que se torna imagem, que precisa ser constituído na duração, no fluxo dessa *performance*. Para isso, é imprescindível que haja abertura à duração do encontro e à elaboração desse outro que diz.

No processo de constituição de seu cinema da conversa, da palavra que se vê, Coutinho vai abandonando os elementos da imagem que desviam o sensível do espectador do ato de palavra que se dá a partir do encontro com o diretor. Em uma entrevista realizada em 2003, logo após o sucesso de *Edifício Master* (2002), filme no qual vemos definir-se claramente a opção pelo momento do encontro e a ênfase na palavra, afirma que:

fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato de palavra. É essa palavra o que valorizo é dessa palavra que são produzidas as imagens. É por isso que me recuso a usar imagens óbvias apenas para confirmar ou ilustrar falas. (...) a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem, quando entra, não pode ser adjetiva. (Figueirôa et al., 2003: 217-218)

É a conversa, portanto, com tudo o que possibilita de improviso, acaso, « *a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera* » (Coutinho, 1992 apud Ohata, 2013: 16), o elemento essencial que constitui o cinema do diretor.

As Canções (2011)

Uma das estratégias mobilizadas por Eduardo Coutinho para criar as situações de encontro em seus filmes é trazer para a cena outras linguagens que atravessam as conversas e possibilitam experiências em comum (diretor e personagem) que aumentam a porosidade entre corpos e palavras, permitindo que elementos heterogêneos irrompam no filme, propiciando um aumento no teor de imprevisível e de imponderável à cena.

Presente em vários documentários de Coutinho, mesmo em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) onde ocorre em uma cena ficcional, temos personagens que cantam em *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro* (1987), *O Fio da Memória* (1991), *Boca de Lixo* (1992), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), destacando-se a cena emblemática do Sr. Henrique cantando *My Way*. Em *Jogo de Cena* (2007), a personagem Sarita volta ao palco, após ter encerrado sua entrevista, e canta uma canção. Também temos personagens que cantam em *Moscou* (2009) e, principalmente, compondo todo o corpo do filme *As Canções* (2011).

Nesse breve apanhado, já é possível perceber o interesse do diretor pela personagem que se constitui na vizinhança dos sons. Esse indivíduo é um acontecimento nos filmes de Coutinho, que afirma, em várias entrevistas, que « *o som mais bonito que existe é a fala humana* ». E é em *As Canções* (2011) que, como elemento central, « *cantar torna-se um procedimento estruturador da mise-en-scène contribuindo para estabelecer um forte vínculo emocional com o espectador.* » (Lima, 2015: 12). O filme recorre radicalmente à canção como o que faz passar os afetos que se instauram na conversa, restringindo os elementos da linguagem também de maneira radical.

O filme se estrutura em torno de pessoas que cantam a música de sua vida e conversam sobre ela. Filmado em um palco vazio, as personagens cantam voltadas para a plateia (também vazia). No filme, o diretor atualiza seu desejo de buscar o corpo a partir do cantar. Como diz em entrevista a Alberto Dines para o Observatório da Imprensa, « *o fundamental é encontrar o corpo. O tema pra mim não tem a menor importância. Eu tenho vontade de fazer um filme sobre nada, simplesmente o que significa uma pessoa diante da câmera diante de outra.* » (TVE/Brasil, 2015 novembro 10).

O ato de cantar aciona outras potências do corpo, diferentes daquelas ativadas pela fala. Cantar aciona não apenas outra postura e ações musculares, mas também outra consciência corporal na emissão da voz. Como nos diz Paulo da Costa e Silva:

quando cantamos algo profundamente autoafirmativo ocorre. Cantar demanda um esforço consciente de concentração e foco, de organização dos sons em padrões consistentes de melodia. É preciso fazer vibrar o corpo inteiro e projetar essas vibrações para além de si, em um espaço acústico em contínua expansão. Tal processo nos posiciona no mundo, no tempo e no espaço – nos realiza de um modo único. Como escreveu Zé Miguel Wisnik, “o cantor apegase à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz”. O canto potencializa o que há de presença na linguagem; não propriamente seus conteúdos simbólicos, abstratos, mas a substância viva do som, a força do corpo que respira. Ele nos revela e afirma como seres vivos habitando o mundo concreto, enraizados em nosso ser biológico, mas nos

estendendo para além dele. É por isso que o canto foi, desde sempre, um meio de arregimentar forças. (Silva, 2014: para. 2)

Portanto, na conversa com a personagem que canta, temos variações intensivas significativas da presença corporal, e essa alteração reverbera tanto no que é dito quanto nos afetos que atravessam o campo nessas variações. Se há alguma continuidade entre palavra falada e palavra cantada, as diferenças de tensão postural são evidentes, e é sobre o que se dá nesse corpo que nos detivemos nessa análise.

Falar já supõe uma abertura, uma extrapolação do eu potencializada pelo cantar, que instaura uma atmosfera sonora, uma vibração comum, um ritmo. Isso porque « *a presença sonora é feita desse ao mesmo tempo, móvel, vibrante, que se passa entre a fonte sonora e o ouvinte, em uma relação de vai e volta. Escutar é estar na presença de uma presença, o que instaura o espaço de um encontro* ». (Lima, 2015: 59).

A fala, e principalmente o cantar, portanto, instauram um “entre” sonoro que preenche o espaço que envolve os corpos dos conversadores, atuando para potencializar o encontro almejado pelo diretor em seus filmes. A voz, face sonora da fala, é, por natureza, partilhada. « *Uma voz começa aí onde começa o entrincheiramento de um ser singular. Mais tarde, com a sua fala, ele refará laços com o mundo, dará sentido ao seu próprio entrincheiramento. Mas primeiro, com sua voz, clama por um puro desvio, e isso não faz sentido.* » (Nancy, 2011: 14).

Na canção temos uma expressão sonora que é voz antes da fala, e promove esse desvio que tira o ser de seu entrincheiramento e o faz extrapolar-se de si. O canto é uma possibilidade profunda de dar voz ao eu (ou a algo que diz eu em alguém) ao cantar. Ou, ainda, a atravessamentos que, no momento do engajamento corporal no canto, tomam o corpo como EU. O corpo dá voz a uma canção num momento de presença engajada no cantar. Nesse sentido, cantar é totalizante ao mesmo tempo em que se abre para o desvio. É nessa brecha que temos uma personagem ao mesmo tempo engajada numa presença e aberta para o outro: tanto o outro com o qual interage na cena, quanto as outridades de si que ganham consistência no cantar.

Nesse filme, Coutinho e a equipe de produção anunciaram que buscavam pessoas dispostas a cantar a música da sua vida para um documentário, e dezessete personagens com idades entre 22 e 82 anos se sucedem em conversas constituídas em torno da ação de cantar a canção de suas vidas.

O filme já tem início com uma personagem que canta. Não tem texto off, apresentação do dispositivo, informações prévias em cena. Temos um palco de um teatro vazio e uma cadeira preta sobre fundo preto colocada de frente para a plateia (que supomos, mas não vemos), num palco que acolherá cada personagem, com seu canto e conversa com o diretor.

A conversa

Encontro de dois corpos, traçado de um devir, na conversa entre o diretor e suas personagens vai-se « *construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa -, cujo desfecho não há como conhecer de antemão.* » (Salles apud Lins, 2004: 8)

Podemos perceber a constituição dessa história a dois, dentre tantos exemplos, na conversa com a personagem Lídia, uma mulher que conta uma longa história de um amor

antigo, permeada por conflitos e desencontros, e que vemos desenvolver-se perante nossos olhos, entregue aos olhos e ouvidos de Coutinho, que se disponibiliza de tal forma para ouvi-la - e vê-la - falando, que é possível perceber a intensidade dos afetos que permearam a cena, assim como a fabulação que constitui uma personagem intensa e fascinante. A fala da personagem inicia-se antes que ela estivesse totalmente acomodada na cadeira. Suas primeiras palavras são “1970”, o ano em que conheceu um senhor de aproximadamente 70 anos, quando já era separada e mãe de quatro filhos. Tornaram-se amantes e tiveram uma filha. Segundo ela, após o parto ele se afastou porque « a cintura começou a engrossar, o abdômen começou a ficar protuberante, e aí aquela coisa da cinturinha fina, do molejo, do remelexo, acabou » (Coutinho, 2011). Nesse momento, ela já está com o corpo mais confortável instalado na cadeira e, segue contando que, após o parto e trabalhando numa peixaria durante o dia e como taxista à noite, conseguiu fazer uma ligadura de trompas e seu corpo voltou ao normal. E então seu amante se reaproxima. Ela aceita seu retorno, mas a dor pela rejeição passa a atravessar a relação. Coutinho interfere algumas vezes, geralmente perguntando sobre alguma palavra. Como quando ela diz que « *nós fizemos e parimos uma menina* » (ibidem) e Coutinho pontua, « *fizeram, e?* » (ibidem). Daí ela explica que os dois fizeram, mas só ela pariu, e desenvolve sua narrativa acerca do afastamento do amante e das dificuldades financeiras que ela e os filhos passaram em decorrência disso.

É interessante perceber o que vai se constituindo nessa conversa. Uma história contada com certa dureza e ouvida sem julgamentos, que, aos poucos, vai dando lugar a potentes emoções que transparecem no corpo de Lídia, que incorpora as intensidades das emoções fabuladas para o filme. Seu rosto torna-se uma paisagem. Olhamos para a personagem como quem tenta adivinhar as imagens que ela vislumbra em uma “tela mental” e, delas podemos ver as alterações dos movimentos faciais, da musculatura e as expressões que se constituem.

No decorrer da conversa, ela vai nos apresentando o percurso da história, numa fala que traz a intensidade do corpo em cena a fabular, numa narrativa marcada por uma certa amoralidade e permeada por momentos de dificuldade, ao tentar elaborar sua história através das palavras.

À pergunta de Coutinho, se seu amante ainda era vivo, ela responde que ele havia morrido há uns cinco anos. Diz que ficaram amigos, e nesses momentos seu rosto se reorganiza em função da tentativa de compreensão da relação em seus momentos finais. « *Não sei bem como explicar, um amigo que eu amava, mas não queria mais me deitar com ele. Tinha vontade, mas não conseguia* » (ibidem). E nessas tentativas de elaboração, o rosto se reordena e sorri ao lembrar das amantes que ele tinha. Coutinho pergunta a idade dele, e ela começa a descrevê-lo, diz que era alto, forte, simpático, farrista. « *Bonito?* » (ibidem), pergunta Coutinho, « *Era bonito, sim. Cheiroso, usava sândalus* » (ibidem). E então, é como se ela estivesse ocupando, agora, o palco das memórias ao nos apresentar sua história.

Percebemos que as intervenções do diretor se destinam muito mais a enriquecer o cenário das fabulações do que a estabelecer qualquer espécie de questionamento ou opinião. Ela parece estar cada vez mais à vontade na cadeira, o corpo já bem assentado, mesmo quando a narrativa parece tornar-se mais difícil. E é quando Coutinho pergunta « *e onde entra a música?* » (ibidem). Ela diz que era uma música que sempre tocava no toca-fitas do carro dele e, antes de cantar, apresenta-nos uma cena recorrente da história, o passeio no Cadillac rabo de peixe, quando se sentia estrela de cinema, e as reverberações disso em sua vida até hoje, refletidas no uso de xales inspirados em Marilyn Monroe. A seguir, ela canta uma canção de Roberto Carlos, *O tempo vai apagar*, e fica muito

emocionada, com olhos marejados, quase chora. Nesse estado, conta de uma cena em que, após um desentendimento com ele, foi encontrá-lo armada e chegou a atirar, mas a bala do revólver não saiu. Aí, seu rosto-paisagem transborda. Ela tenta finalizar, já com a voz bem embargada, dizendo que passou; mas a história está ali, no corpo falando.

Coutinho pergunta a ela como foi contar a história, se foi bom ou ruim. Por instantes, ela retoma o controle e responde, firme: « foi muito bom » (ibidem). Mesmo que a resposta tenha sido dada à pergunta de Coutinho a respeito do que se deu ali, no momento da filmagem, é quase possível ampliar esse sentido para a história de amor vivida por ela. Há um momento em que vacilamos em relação ao que esse “foi muito bom” se referiu. E é, na verdade, exatamente disso que se trata quando dizemos – e Coutinho diz – que o que interessa é a verdade da cena e o que se dá no encontro único com a personagem. No real da cena articulam-se as imagens e memórias em composição no presente. A cena constituída pelo corpo falante de Lúcia só aconteceu dessa forma para as câmeras, compondo com as intervenções do diretor, sua postura enquanto interlocutor, seu olhar e ouvidos atentos, e o desejo da personagem em constituir-se enquanto tal.

Ao sair do palco, Lúcia chora atrás das cortinas e seu choro é ouvido enquanto nos deparamos com o palco vazio. Respiramos, afetados pelo que se apresentou.

Segundo Mary Ann Doane, em *A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço* (Xavier, 1983), o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é um corpo fantasmático, que oferece apoio e, também, um ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido. Os atributos deste corpo fantasmático são primeiro e, primordialmente, unidade (através da ênfase em uma coerência dos sentidos) e presença-a-si-mesmo. Ainda segundo a autora, foi o acréscimo do som no cinema que introduziu a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o status da fala como um « *direito de propriedade individual* » (Doane apud Xavier, 1983: 458).

Essa capacidade da sincronização de imagem e som em corpo e voz que, segundo Doane, articula corpo e espaço na cena, converge com o que o filósofo José Gil (1995) afirma a respeito da articulação corpo e voz. Segundo ele, o eu que fala ouve-se a si mesmo dizer eu. E, é essa propriedade da voz enquanto possibilidade de estar tão próxima de si mesma, e ser absolutamente externa a si mesma que complexifica a presença do corpo falante no cinema. Pois, ao atravessar o limite do corpo sem rompê-lo, « *ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele* » (Zumthor, 2007: 84).

Se o corpo, segundo Gil (1995), é a respiração que fala, temos que respiração e voz se apresentariam como entidades que fazem do corpo um processo que se articula em trocas e emissões de sons e partículas. Ao que Zumthor (2007) acrescenta que se ouvimos nossa voz isso já é a realidade e não reflexo de algo.

É o que também nos aponta Eduardo Coutinho, em entrevista a Felipe Bragança, ao afirmar que:

o corpo fala, você tem coisas que só o corpo fala... A pessoa que fala não existe sem o corpo, a fala é uma forma de presença do corpo. Mas eu penso – se a imagem é uma imagem, um som sincronizado com uma imagem também é uma coisa única, não? O negócio pode ser extraordinário, porque depende do silêncio, depende das digressões. (Coutinho apud Bragança, 2008: 210)

Porque fala - e se ouve -, o corpo é vivido numa presença imediata do seu sentido (que se confunde com o da sua vida); existe, pois, nele, a intensidade de uma presença em si mesma. Ao mesmo tempo, em « *diálogo ou não, há polifonia no seio de toda a voz. Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa – alguém – se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio* ». (Nancy, 2011: 16)

Se o cinema trouxe a possibilidade de dar uma certa forma de visibilidade ao corpo e às forças expressivas que se atualizam na palavra, reforçadas pela sincronicidade som/imagem no filme, corpo reforçado como unidade pela presença do som podemos considerar, no filme de Coutinho, que ao buscar as potências da conversa e do canto enfatizando o corpo falante, o diretor ultrapassa esse efeito de unidade do corpo e aproxima-se do que desvia. O corpo que fala é uma abertura para o que nele difere. E as palavras « *não são jamais verdadeiramente expressivas se não em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal* » (Zumthor, 2007: 84). É o que vemos ser trabalhada nos filmes de Coutinho enquanto acontecimento cinematográfico em cenas como essa, em que Lúcia se apresenta numa ação vocal que, atualiza forças em vias de diferenciarse, e se experimenta na reverberação da própria voz em seu corpo em cena.

Coutinho é tão fascinado pela potência do corpo que canta em cena, que chega a afirmar, em entrevistas¹ sobre *As Canções* (2011), que cada uma das histórias ali narradas daria um filme. Ver as pessoas falando (e cantando), compartilhar a potência dessa fala/fabulação que é imagem no filme, também produz imagens na imaginação do espectador.

A potência das narrativas em ativar a imaginação no espectador é reforçada pelo minimalismo da direção, que contribui para que as narrativas e as canções afetem o espectador de forma a reforçar seu potencial imagético. Assumimos, então, em relação à Dea, segunda personagem cantora de *As Canções* (2011), o lugar de quem se deixa afetar por seu canto e fabulação para analisarmos o que se dá na relação com o filme.

Dea é a primeira personagem após o letrero do título do filme. Chega pelo fundo do palco, definindo o espaço – que por ser todo preto sobre preto, a princípio não permite a particularização dos elementos. Rodeia a cadeira, senta-se. Começa, contando ter conhecido na juventude uma pessoa muito boa, mas que não ficaram juntos porque ele era casado. O exemplo que ela usa para se referir à bondade dele são os discos do Roberto Carlos com os quais ele a presenteava.

Ela é muito performática e expressiva. Ou talvez, « *diante de tamanha depuração de elementos, no filme, todo gesto, por menor que seja, ganha grande proporção, daí talvez a sensação de que, em alguns momentos, há um excesso nas performances.* » (Lima, 2015: 163). Parece-nos que chegou com um *script* muito bem amarrado. Canta a canção *Onde você estiver, não se esqueça de mim*, e fecha a narrativa dizendo que nunca mais se apaixonou, que é muito exigente e que, chora sempre que ouve essa canção, até hoje. Como se já houvesse contado essa história mil vezes, como se o núcleo amoroso de sua vida estivesse resolvido ali.

E então, se dá um deslocamento brilhante, conduzido por Coutinho. Há um corte, e provavelmente o diretor fez alguma intervenção relacionada ao cantar. Ela começa a conversar sobre música, diz que nasceu cantando, que sua tia dizia que ela, quando criança, « *vivia berrando dentro de casa, cantando o teu cabelo não nega, mulata* » (Coutinho, 2011). Sempre performática, seu rosto se ilumina e, talvez por isso, nos pareça que esse é o núcleo intensivo da sua paixão.

¹ Coutinho faz essa afirmação a respeito do filme em algumas entrevistas seguidas ao lançamento do filme. Dentre elas, para a *Revista de Cultura Saraiva*.

Ela conta do primeiro programa de rádio em que participou e, canta, com pouca memória da letra e alguma ajuda de Coutinho, a canção *Último Desejo*, de Noel Rosa. Tomada por sua paixão pela música, a paixão impossível do passado se secundariza, como se fosse seu álibi para viver o amor pela música. Considerando que Dea nasceu em 1928, em um país machista como o Brasil, em que é cobrado da mulher sua vocação para esposa e mãe e no qual a identidade da mulher em larga medida relaciona-se ao matrimônio, é possível supor que o amor perdido tenha liberado na personagem a energia necessária para viver o cantar.

Mas, o que se passa nessa conversa que ativa em nós essa percepção? O que se vê? O que é possível apreender de um encontro? Por que ela chora ao ouvir a música, mas não ao cantá-la? O que cantar produz que ultrapassa a narrativa elaborada e apaziguadora da memória? Deram-se, em seus gestos, em suas expressões, micro modificações que nos levaram a perceber assim a sua participação, nossa percepção na relação com a cena? O que se passou entre ela e Coutinho, entre o espectador e a cena? O que é apreensível, e como? Como dizer do que se passa?

Em algumas entrevistas, Coutinho afirma que encontrou, predominantemente, nas fabulações das personagens dos seus filmes, o melodrama. O único amor, impossível e perdido, talvez se encontre nessa ordem discursiva. Porém, o que a personagem apresenta e mobiliza é uma vida movida pela paixão pela música. Essa paixão, talvez, não caiba na forma melodrama. “Porque cantar, parece com não morrer, é igual a não se esquecer que a vida é que tem razão”². Decerto, por isso, Coutinho opte pela via da música (e não do amor perdido e todo o repertório de formas tradicionalmente atreladas a essa discursividade) para seguir a conversa. E essa opção emerge a partir de sua abertura às intensidades que a personagem mobiliza ao cantar e ao falar de sua vida de cantora.

Possivelmente, em algum momento seja perceptível nela um corpo mais solto; talvez o desejo de cantar de novo a primeira música que cantou no rádio, no programa do Ary Barroso, mesmo com falhas e erros e as intervenções de um Coutinho, desejoso de ouvi-la, tenham se sobressaído de tal forma à narrativa pronta de seu *script* original, que o espectador, por sua vez, sinta-se à vontade para fabular que o amor, nesse caso, sempre foi pela música e pelo cantar; e o amor perdido, o álibi que a liberou para viver seu desejo. Dea ultrapassa seu próprio *script* ao se afetar por sua paixão pelo ato de cantar. Na intensificação da presença do corpo que fala, no canto, o filme alcança momentos singulares de sua potência dialógica, abrindo-se para o imponderável do real.

Vemos, portanto, que Coutinho, ao constituir seu estilo cinematográfico visando a concentração das forças do filme em torno do encontro, lança mão de estratégias que permitem variações nos campos de força da cena, fazendo com que seus filmes atinjam intensidades singulares na conversa.

A presença do canto em vários dos filmes do diretor afeta o corpo que fala propiciando diferentes níveis de engajamento corporal, o que, por sua vez, aciona campos de dizíveis que extrapolam a estrutura básica de pergunta-e-resposta da entrevista clássica do documentário tradicional. A imagem saturada ou intensa extrapola o conteúdo verbal da conversa, e a personagem, por sua vez, extrapola-se, abrindo-se às outridades de si e do outro numa multiplicidade que transborda as máquinas binárias.

² Trecho da música *Enquanto Engomo a Calça*, do cantor e compositor cearense Ednardo.

Considerações Finais

A conversa nos filmes de Eduardo Coutinho convoca os corpos a um estado de porosidade, borrando contornos estabelecidos e modificando as configurações de força inerentes à cena e ao documentário tradicional. A disponibilidade corporal do diretor para com seus entrevistados/conversadores e o que se aciona nos encontros, pensados em função do aparato cinematográfico, possibilitam que algo emergja nessa relação.

Essa forma de fazer cinema e conversa é aberta ao risco, uma vez que não é possível prever o que se dará; traçado de um devir no qual algo emerge na presença e relação dos corpos, na ressonância das vozes, na duração que se produz.

A presença da canção nas conversas dilata ainda mais a porosidade dos corpos, amplia as variações intensivas da presença sonora, constituindo ritmos singulares de interação que incorporam múltiplos atravessamentos e temporalidades. E isso se dá no engajamento dos corpos na conversa e no cantar, num encontro permeado por ritmos, volumes, velocidades e lentidões, silêncios, projeções, ênfases e pausas.

A imagem intensifica-se tanto ao se complexificar a percepção do que se dá entre a voz e o corpo daquele que fala e canta, quanto no fortalecimento da conexão afetiva entre espectador e personagem.

A conversa torna-se, no filme de Coutinho, imagem intensa que extrapola-se e se abre ao imponderável do corpo.

Referências bibliográficas

- Bezerra, C. R. de A. (2014). *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus.
- Bragança, F. (2008). Palavra e Superfície. In Bragança, F. (Org.) *Eduardo Coutinho* (2009). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2013) [1992]. O Olhar no Documentário: Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. Catálogo do Festival Cinéma du Réel, Paris, 1992. In Ohata, M. (Org.) *Eduardo Coutinho*. (pp. 15-21). São Paulo: Cosac&Naif.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). Uma Conversa: O Que é, Para que Serve. In *Diálogos*. (pp. 9-45). São Paulo: Escuta.
- Doane, M. A. (1983). A voz no cinema e a articulação de corpo e espaço. In Xavier, I. (Org.). *A Experiência do Cinema. Antologia*. Vol. 5, pp.457-476. Rio de Janeiro: Edições Graal, Ltd.
- Figueirôa, A., Bezerra, C. & Fachine, Y. (2003). O Documentário como Encontro: Entrevista com o Cineasta Eduardo Coutinho. In *Revista Galáxia*, nº6 (pp. 213-229). outubro.
- Gil, J. (1995). Corpo. In *Enciclopédica Einaudi*, Vol. 32, pp.201-266. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Lima, C.S. (2015). Música em Cena: à escuta do documentário brasileiro. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9WERWD/1/musica_em_cena_final_2015.pdf [07.10.2020]

- Lins, C. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o Real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nancy, J.L. (2015). Vox Clamans in Deserto. Coimbra: Palimage, 2011. In *Revista Gratuita*. V.2, pp. 11-20. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol. II., pp. 159-227. São Paulo: Editora Senac.
- Ramos, R.O. (2021). *O Corpo que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado. CEFET/MG, Belo Horizonte. Disponível em: https://sig-arquivos.cefetmg.br/arquivos/2021132163f45c3571553ce566b0ef2f5/Dissertao_Final_Renata_Oliveira.pdf [07.12.2021]
- Salles, J.M. & Andrade, Ramos, M.A. (Produtores) & Coutinho, E. (Realizador). (2011). *As Canções* [Film]. Brasil: VideoFilmes.
- Silva, P.C. (2020). Cantos da Escravidão. *Revista Piauí*, 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cantos-da-escravidao/> [02.12.2020]
- TVE/Brasil (2015, novembro 10). *Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho*. Programa Observatório da Imprensa. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA> [02.12.2020]
- Zumthor, P. (2007). *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac&Naify.

Contribuições do
VI Encontro Internacional Cinema &
Território

Cristais cinemáticos em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messor

Luís LIMA

Universidade Autónoma de Lisboa

luisfmlima@gmail.com

Alexandra MARTINS

FCSH – Universidade Nova de Lisboa

alexandrajoamartins@gmail.com

Resumo: Versando fundamentalmente sobre o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messor, este artigo pretende problematizar as relações entre os regimes de percepção das ontologias ameríndias, nomeadamente dos Krahô, e a fenomenologia do cinema, elaborando para tal três questões primordiais: 1) a relação convocada pelo filme entre animismo, xamanismo e as próprias qualidades cinematográficas; 2) a inexistência de uma identidade fixa (antes multidões) como resultado de um regime de conhecimento circulante e as devidas implicações na (não) representação de um rosto; 3) aproximações entre a conceptualização do cristal na crítica deleuziana do cinema e na antropologia de Viveiros de Castro.

Palavras-chave: estética, desterritorialização, devir, rosto, cinema, João Salaviza e Renée Nader Messor

Abstract: Focusing fundamentally on the film *The Dead and The Others* (2018), by João Salaviza and Renée Nader Messor, this article intends to problematize the relations between the regimes of perception of Amerindian ontologies, namely of the Krahô, and the phenomenology of cinema, elaborating for this purpose three primary questions: 1) the relation summoned by the film between animism, shamanism and the cinematographic qualities themselves; 2) the inexistence of a fixed identity (rather multitudes) as a result of a circulating regime of knowledge and the due implications in the (non) representation of a face; 3) approximations between the conceptualization of the crystal in the Deleuzian critique of cinema and in the anthropology of Viveiros de Castro.

Keywords: aesthetics, deterritorialization, becoming, face, cinema, João Salaviza and Renée Nader Messor

Abertura

A partir de uma aproximação entre o texto *A Floresta de Cristal: Notas Sobre a Ontologia dos Espíritos* (2006), de Eduardo Viveiros de Castro, e o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messor, este artigo visa abordar as modalidades expressivas que dão conta das relações – ou dos devires (Deleuze & Guattari) – entre humanos e não-humanos no seio do povo ameríndio Krahô, na materialidade fílmica, com recurso aos meios e técnicas especificamente cinematográficos. Pretende-se, assim, articular, num duplo movimento, o processo *animista* em causa, começando por recusar, todavia, qualquer abordagem dualista ou dicotómica que oponha pares de termos como corpo-espírito,

visibilidade-invisibilidade, rosto-cabeça, vida-morte, humanidade-inhumanidade, procurando antes uma aproximação. Esta articulação em movimento dobrado passa então pelos dois objectos em análise, ou seja, a antropologia de Viveiros de Castro e a cinematografia de Salaviza-Messora. Procuramos aproximações, contaminações e distâncias entre a caracterização do animismo próprio das culturas ameríndias e a caracterização do animismo como propriedade intrínseca do dispositivo cinematográfico. Aqui, o trabalho de Salaviza-Messora ocupará também um duplo lugar, isto é, o de objecto de análise enquanto filme, tão só, servindo de elemento exemplar para o animismo que é o cinema, e o de objecto discursivo da expressão dos devires acima mencionados, ou seja, da não-binaridade, dualidade ou dicotomia entre o território humano e o não-humano. Para tal, tendo em consideração a travessia de Ihjã (o protagonista atravessa simultaneamente um *coming-of-age* e um ritual de passagem xamânico) da aldeia para a cidade, da adolescência para a condição adulta, de homem para xamã, serão também operacionalizados os conceitos de desterritorialização e de individuação (Deleuze & Guattari), bem como a diferenciação cultural entre a terra, o território e o solo. Pretende-se ainda questionar a preponderância dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar – no desenvolvimento do filme, bem como as relações entre as pequenas percepções (José Gil) do rosto, a fisionomia (Balázs) e a rostoidade (Deleuze & Guattari), reveladas através dos grandes planos. Por fim, tentar-se-á aproximar a noção de floresta de cristal, de Viveiros de Castro, como território de passagens e de devires entre reinos, e a noção de imagem-cristal, de Deleuze, como ponto de indiscernibilidade entre actual e virtual, potência e acto, sempre a partir da longa-metragem *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messora.

Cosmovisão e Materialidades Cinematográficas

Tome-se como princípio a afirmação de Deleuze e Guattari na sua geo-filosofia: o pensamento não é um fio estendido entre sujeito e objecto, mas uma relação entre terra e território, ou seja, baseia-se num duplo movimento – a criação de um território particular, delimitado (territorialização), e a destruição desse mesmo território em direcção à terra, aberta, universal (desterritorialização). A afirmação afigura-se-nos aqui interessante em dois sentidos: aponta, por um lado, para uma certa qualidade da ontologia ameríndia que rejeita os fundamentais dualismos do pensamento ocidental (sujeito/ objecto, homem/ natureza, corpo/ espírito, etc.), e, por outro lado, aponta para a questão (também jurídica, que não cabe aqui discutir a fundo) da diferença entre « *os significados do território como terra – i.e. como meio de produção – como solo – i.e. uma área dentro do Estado-Nação – e como lugar – i.e. um meio de pertença localizada – acabam por se entrelaçar num novelo denso de relações* » (Viegas, 2000: 11). Esta noção de território deriva já de um certo eurocentrismo, dado que, não só vários povos indígenas são móveis, como são co-extensivos, uns em relação a outros, não havendo necessariamente uma delimitação territorial (ou, pelo menos, não fixa) entre povos. O território – ou melhor dizendo, a *territorialidade* – afirma-se, pois aí, como um espaço elástico, variável, que reage necessariamente à terra, aos ciclos naturais – determinada posição da lua para determinado ritual, determinada colheita (e solo) para determinada época do ano, etc. Em suma, a pertença a um território, que não é o mesmo que falar de propriedade do território, é da ordem de uma mútua pertença – o índio pertence à terra como a terra pertence ao índio – e é *dessa e nessa* relação que se faz e desfaz o território: constante processo de territorialização e desterritorialização. Pois a pertença é sempre da ordem do afecto, do cuidado, da experiência sensível, da vivência do quotidiano, de um modo de vida que passa pelas relações de conveniência para a maior efectivação (vontade de potência) dessa vida.

Realizado por João Salaviza e Renée Nader Messor, o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) acompanha a história de Ihjã, um adolescente indígena do povo Krahô da Aldeia da Pedra Branca, situada a cerca de 30 km de Itacajá, no estado de Tocantins, no norte do Brasil. Entre o luto pela morte do pai e o nascimento da sua própria criança, Ihjã (Henrique, « *nome de branco* ») é subitamente tomado por um estado febril que o levará ao hospital, na cidade mais próxima (« *minha cabeça doendo, olho quente, corpo quente, mas não é por fora, é por dentro mesmo* »). Permanecerá, então, na casa de apoio (« *casa dos índios* ») onde há famílias de outras aldeias, mas não da Pedra Branca) durante uma semana até mais exames. João Salaviza e Renée Messor tratam a cosmovisão dos Krahô a partir da própria matéria cinematográfica. E se, como afirma Phillipe Descola, « *a maioria das entidades que povoam o mundo estão ligadas umas às outras num vasto continuum* » (Descola, 2005: 33), então, a o filme reanima essa continuidade através da montagem. De resto, como nota Jean Epstein, o panteísmo é justamente uma das qualidades específicas do cinema, já que este une « *todos os reinos da natureza num só, o da vida maior* » (Epstein, 1974: 133), sendo também o animismo uma das suas grandes potências – « *no ecrã, não há natureza morta. Os objectos têm atitudes. As árvores gesticulam* » [itálico nosso] (Epstein, op. cit.: 134).

Atentemos, pois, em dois elementos centrais do filme: o fogo e a água. O fogo surge, pela primeira vez, na cena inicial, em que o pai de Ihjã, que ainda não sabemos morto, lhe fala, junto a uma cascata: « *consegues ver-me?* », « *organiza o meu ritual funerário* », pede-lhe o pai. Ao atirar um pau para a água, uma chama acende-se à superfície, que, doravante e até ao ritual de fim de luto terminar, nos assinalará a presença do pai, ora através das fogueiras, ora através das tochas que alumiam a noite intensa ou dos pequenos fogos que deflagram na floresta. Além da primeira cena, uma das mais evidentes visitas do pai à aldeia dos vivos acontece quando Ihjã dorme deitado num banco da cidade e, numa espécie de sonho (que nas cosmologias ameríndias não supõe uma descontinuidade do consciente), vê um homem Krahô passear-se na cidade com uma tocha acesa, cujos reflexos nas montras apenas adensam o carácter espírito do fogo. Trata-se, provavelmente, do seu pai já que « *os mekarô têm aparência humana, quando estão em sua aldeia, ou durante a noite, quando gostam de andar* » (Cunha, 1978: 118). Como referimos, o sonho já tinha sido, aliás, o motivo para o primeiro encontro com esse espírito do pai, no ribeiro – « *sonhei que estavas aqui, por isso vim* ». Como nota Manuela Carneiro da Cunha num estudo sobre os Krahô, intitulado *Os Mortos e os Outros* – cujo nome foi atribuído à versão internacional do filme de Salaviza e Messor:

outra fonte de especulação sobre os *mekarô* [...] são os sonhos. *Karô* é traduzível, como já vimos, mais precisamente por ‘imagem’ e as imagens vistas nos sonhos são portanto *mekarô* [...]. Existem também recorrentes histórias de Krahô que se defrontaram com *mekarô*, no mato ou no ribeirão. (Cunha, op. cit.: 114)

Esta existência do sonho é, para Deleuze, absolutamente perigosa, pois, « *porque se formos apanhados no sonho de outra pessoa, estamos tramados* » (Deleuze, 1987). Retomando Carneiro da Cunha, a autora refere ainda que há um conjunto de relatos de encontros com os *mecarô*¹ no mato ou no ribeirão e que o *carô* é passível de metamorfosear-se, revestindo-se de múltiplas aparências. Assim, além do fogo e da *imagem* do pai, que aparecem a Ihjã, há uma outra *imagem*, um outro *carô*, que se dá a ver em múltiplos encontros, nomeadamente no mato: um animal, uma arara. Essas aparições da arara (*carô*) acontecem depois da manifestação do estado doentio de Ihjã que terá sido causado pelo excesso de contacto com o seu pai defunto (*mecarô*). Tal estado doentio pode decorrer da « *comunicação excessiva com os mortos* » (Cunha, op. cit.: 12-13) ou do « *contacto excessivo com [...] o carô de outros seres, humanos ou não* » (Azanha, 2005). Quer Azanha (2005), quer Borges e Niemeyer (2012), admitem que

¹ Esta forma pluralizante normalmente designa os espíritos de defuntos, “almas” (Cunha, 1978).

potencialmente qualquer Krahô pode tornar-se *wajaka*, ou seja, um xamã, ou seja, um supra-sensível mediador entre a aldeia dos vivos e a aldeia dos mortos. Sendo este processo de transformação fortuito, há, no entanto, um conjunto de características, mencionadas por estes autores, que devem estar reunidas para que tal aconteça: é necessariamente uma experiência individual e solitária, implica um contacto com os *mecarô* e um estado doentio.

A água é outro elemento que merece destaque na análise do filme. Além da cascata, que surge no início e no final do filme como elemento fluido, propiciando o encontro entre pai morto e filho vivo, há também uma zona de águas barrentas que serve como atmosfera recreativa ao povo. Mas a água do rio, sempre movente, surge novamente como local de reflexo – Ihjãc olha-se no espelho no rio quando, por trás dele, surge uma arara em pleno voo. A arara e a tocha surgem, pois, em duplo², no rio ou nas vitrinas, num reflexo que remete para esse *entre dois* mundos – dos mortos e dos vivos – em que se encontra já o futuro *wajaka*. São esses sinais de metamorfose que se dão a ver no plano de uma materialidade transparente (qual celuloide) que despertam pressentimentos em Ihjãc e, por sua via, no espectador. O chamamento indicial para um outro mundo, uma outra aldeia, a aldeia dos mortos, é da ordem de uma sintomatologia inorgânica, absolutamente somatizado no corpo do adolescente em devir-xamã. Aliás, o espelhamento do rosto de Ihjãc nas águas do rio remete ainda indicialmente para essa mutação constante da identidade, do corpo, das formas. Corpo-superfície-de-inscrição onde, em várias dimensões, se inscrevem os devires: pai/ filho, *wajaka*/ não-*wajaka*, adolescente/ adulto, etc., mas também corpo em circulação entre territórios como cidade/ aldeia, estabelecendo entre eles uma estranha ligação: *ritual de passagem*. A própria desterritorialização é inerente às origens do povo Krahô, já que a constituição deste resulta de guerras e alianças entre múltiplos grupos, sendo, por isso, a face última de uma « *história da fluidez das identidades cujos contornos simbólicos acompanham o movimento de expansão ou contração socio-espacial* » (Borges & Niemeyer, 2012: 257). Quando confrontado com os *carô*, Ihjãc procura a fuga para a cidade e, mais especificamente, para o hospital – instituição disciplinadora dos corpos desviantes e simultaneamente um dos símbolos mais eficazes da cultura científica positivista ocidental (onde se inscreve a medicina) – na esperança de encontrar um refúgio, um tratamento ou, simplesmente, ser esquecido e apagado, tornado invisível para as forças que o perseguem. Esse choque, primeiramente latente por ausência, manifesta-se de forma evidente quando a enfermeira solicita a Ihjãc o cartão SUS (Sistema Único de Saúde) evidenciando uma dissensão entre o mundo eminentemente corporal de Ihjãc e dos Krahô – eu sou o meu corpo, por isso, pinto-me, mascaro-me etc.³ – e o mundo eminentemente burocrático do Estado, no qual um cartão atesta a identidade do cidadão. Insiste a enfermeira, pedindo-lhe o cartão de identidade, o nome, a filiação, querendo soletrar e depois *inscrever* nos registos hospitalares o que não pode ser *escrito*: « *não consigo escrever esse nome* » [o nome da mãe]. Também o nome de Ihjãc não exige qualquer *inscrição* – um registo ou uma gravação – porque a estética Krahô, o seu modo de vida, responde a dois princípios comuns aos regimes de conhecimento ameríndios: « *os conhecimentos têm uma origem externa, de onde então são apreendidos, roubados ou furtados* », logo, os Krahô praticam – nos cânticos mas também nas curas dos *wajaka* e nos cultivos – um regime de não-propriedade circulante, não deixando espaço para um qualquer sujeito criador; e o « *conhecimento se fundamenta na experiência directa, isto é, nas percepções captadas pelos sentidos* », sendo a audição, no caso particular dos Krahô, o mais relevante (Borges & Niemeyer, op. cit.: 258). Assim, tal como num cântico, se um nome é dito ganha uma dimensão espacial e a voz de quem

² Como nota Carneiro da Cunha, esta é outra tradução possível para *carô*: « *Assim poderíamos traduzir talvez mais apropriadamente karô por “duplo” [...] algo profundamente diferente de uma imagem: é o que remete ao objeto sem no entanto se confundir com ele* » (Cunha, 1978: 10-11).

³ Como notam Borges e Niemeyer (2012), os Krahô auto-denominam-se *mêhĩn*, isto é, « *nós, mesmo corpo/carne* » (op. cit.: 256).

diz fá-lo-á circular no espaço: « *no momento em que externaliza seu conhecimento, como num canto, ele o permite circular, i.e., permite potencialmente sua (re)apropriação por aqueles que o escutam* » (Borges & Niemeyer, op. cit.: 265).

Todavia, a cosmovisão indígena, que se faz cosmovisão dos realizadores, e depois dos espectadores, faz-se também através da montagem sonora do filme, embora as teses de Epstein se refiram, sobretudo, às qualidades imagéticas do cinema para aí destacar o seu animismo. A construção sonora do filme – que, de resto, recorreu a técnicas como *foley* – constitui-se, pois, como uma única faixa: o som contínuo (esse *continuum* de que nos fala Descola a propósito do pensamento ameríndio) do mundo, com o crepitar do fogo a tornar-se o correr da água, a tornar-se o ventanear das folhas, a tornar-se a chuva que cai – ou essa cantoria, como dá conta o próprio título do filme –, além do incessante sibilar dos animais que se faz ouvir em toda a duração da película, quer na aldeia, quer na cidade. Por outro lado, o formato escolhido pelos realizadores releva também de uma atenção particular à materialidade e fisicalidade: a rotação em 16mm e o formato de exibição panorâmico, que se expande, de maneira alargada, para um fora-de-campo, ou seja, convocando uma extra-visão. Assim, a relação (por contiguidade, ou não) entre espiritualidade e fisicalidade, fundamental no pensamento ameríndio, é também revelada através do próprio filme, já que essa é uma questão elementar para se poder pensar a própria condição cinematográfica – o cinema e a sua condição espectral⁴. Esta coincidência hilemórfica e cinematográfica torna-se evidente quando ouvimos João Salaviza relatar um episódio da rotação do filme: ao aperceber-se da ficcionalização dos rituais do povo, um dos pajés informou que deveria conversar com os espíritos a fim de saber se consentiam com essa ritualização encenada⁵.

De facto, os pajés assumem-se como *intercessores* entre a aldeia dos vivos e a dos mortos e essa é também uma figura central no pensamento de Gilles Deleuze, nomeadamente no âmbito da teoria do cinema. *Moi, un noir* (1958), do cineasta e etnólogo francês, Jean Rouch – cujo trabalho se pode aproximar de Salaviza e Messoria, sendo inclusive mencionado como uma referência pela dupla – é, justamente, um dos filmes comentados por Deleuze a propósito da falsa fronteira entre ficção e real⁶. Em suma, Deleuze defende que quer o cineasta, quer as personagens se desterritorializam e é dessa desterritorialização que se produz uma outra identidade⁷: « *a personagem não cessa de passar a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função da fabulação); o cineasta deve alcançar aquilo que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’ [...]; o devir do cineasta e da sua personagem pertence já a um povo, a uma comunidade* » (Deleuze, 1985: 200). Assim, a partir de personagens reais, e pelo seu poder de auto-fabulação, é a verdade do falso que se anuncia – « *o que nos interessa é uma ideia de verdade e não de verossimilhança* » (Nader & Salaviza, 2019) –, a enunciação colectiva que se afirma, a singularidade que se universaliza, numa anulação da identidade da personagem, da sua história pessoal, sobrando contaminações entre personagem não subjectiva e personagem

⁴ Ver, por exemplo, Baecque, A. & Jousse, T. (2015). Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. *Discourse*, 37.1–2, 22–39. Detroit: Wayne State University Press.

⁵ A publicar em Lima, L. & Martins, A (eds.). (2021). *Fórum do Real: A Cidade do depois*. Lisboa: Nip.com/Porto/Post/Doc. A história é também relatada na entrevista de Renée Nader Messoria e João Salaviza à revista Capivara (2019).

⁶ Como nota Gilles Deleuze, « *não é um cinema da verdade, mas sim a verdade do cinema* » (Deleuze, 1985: 197); « *é preciso que a personagem seja desde logo real para que afirme a ficção como uma potência e não como um modelo: é preciso que se ponha a efabular para se afirmar tanto mais como real e não como fictícia* » (Deleuze, op. cit.: 198).

⁷ Ainda a propósito do cinema de Jean Rouch, diz Deleuze: « *Para Rouch, trata-se de sair da sua civilização dominante e de alcançar as premissas de uma outra identidade* ». E prossegue, parafraseando Jean-Luc Godard a propósito do cinema de Rouch, defendendo que tal sucede « *não só com as próprias personagens, mas também com o cineasta “branco tal como Rimbaud, que também ele declara, Eu é um outro”, ou seja, Eu um negro.* » (Deleuze, op. cit.: 199).

ficcional, personagem e cineasta, cineasta e espectador (por exemplo, o cineasta branco devém negro – como em Rimbaud, a personagem negra devém branca, ainda que não seja de forma simétrica)⁸. Afirmar ainda Deleuze que:

resta ao autor a possibilidade de se dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as a si próprias em estado de ‘ficcional’, de ‘legendar’, de ‘fabular’. O autor dá um passo em direcção às suas personagens, mas as personagens dão um passo em direcção ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é uma ficção pessoal: é uma palavra em acto, um acto de palavra pelo qual a personagem não cessa de passar a fronteira que separaria a sua historiazinha privada da política, *produzindo ela própria enunciados colectivos*. (Deleuze, op. cit.: 289)

Um outro filme de Rouch mencionado por Deleuze nesse mesmo texto é *Les maîtres fous* (1955), filme-transe que, através de um arrojado dispositivo falseador, expõe as violências da ocupação colonial no Gana. E embora se possam encontrar algumas proximidades entre este filme e *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), talvez seja mais profícuo pensarmos em *Les magiciens de Wanzerbé* (1948), obra sobejamente menos conhecida do realizador francês Jean Rouch e do antropólogo Marcel Griaule. Se no primeiro caso se assiste a uma espécie de teatralização através de um rito de possessão em que cada personagem devém outra (o ganês devém colono), neste trata-se, sobretudo, de um ritual de sacrifício e oferenda à montanha divina e de uma cerimónia colectiva, liderada pela dança de um *mágico*, que tem por fim proteger a aldeia de qualquer mal. Há dois momentos em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* em que a dança ocupa um papel central: o primeiro, quando um *wajaka* tenta recuperar Ihjã, dialogando, para tal, com os *mecarõ*, e um segundo, já nos rituais de fim de luto, quando a aldeia se junta para os cantos, depois da preparação do paparuto (folhas de bananeira recheadas com mandioca e pedaços de carne) pelas mulheres⁹.

Outras manifestações ritualísticas surgem na segunda metade de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, ainda no âmbito deste fim de luto dos Krahô¹⁰, que inclui « *cantos longos [...] entremeados de versos comuns* », a pintura de toras por consanguíneos, a corrida de toras, bem como o corte de cabelo (Cunha, op. cit.: 66). Nesse momento do filme, vê-se a dificuldade de Ihjã em desvincular-se da morte e do morto – oposição entre vivos e mortos que, na cultura Krahô, implica sempre um certo paradoxo, já que é uma ruptura desejável:

embora a consanguinidade seja realçada, ela fica subordinada a essa oposição primária: na realidade são os consanguíneos vivos que se opõem aos consanguíneos mortos e as recriminações funerárias exprimem o sentimento de abandono ao mesmo tempo que a ruptura desejável com os parentes defuntos. Contra as investidas ou a sedução destes, os consanguíneos vivos defendem os seus membros. (Cunha, op. cit.: 122)

O que parece particularmente interessante ao pensarmos na figura deleuziana do *intercessor* quando vemos *Chuva...* é que essa figura parece desdobrar-se indefinidamente, isto é, não só entre os realizadores e as personagens (devém indígenas e devém brancos, respectivamente), mas entre as próprias personagens (no caso do *wajaka* e do potencial *wajaka*, Ihjã) e os *mecarõ*. O velho *wajaka* *intercede* a favor de Ihjã e assume a posição de entre-dois (vivos e mortos) ou, como afirmou Gilberto Azanha, de transístor: « *vive entre os humanos, mas é diferente deles; ‘vive’ entre os mecarõ, mas não é um deles [...] ele é um mediador ou melhor*

⁸ Cf. Deleuze, 1985: 360.

⁹ Cf. Cunha, 1978: 61.

¹⁰ Embora a autora se refira ao este ritual como *porgahök*, assim grafado, os restantes autores citados referem-se ao ritual como *pàrcahàc* – termo da escrita fonética inventada por aquele povo indígena, como nota Nader (2019) em entrevista.

um transístor, transita entre os dois mundos, levando informações entre eles » (Azanha, 2005). Mas *intercede* ainda, como já vimos, a favor dos realizadores. A cena final do filme, em que Ihjã confessa a Kôtô que agora « *conhece a alma das coisas* », rima com as imagens de *Wajaka* (2018), vídeo-instalação de Salaviza e Messora na qual podem ser vistos em sobreposição e transparência o rosto de Ihjã e a cabeça da arara, materializando desse modo o estado de intermitência próprio do xamã. No filme, tais imagens surgem em campo/contra-campo – ora a cabeça da arara, ora o rosto Ihjã: dois corpos, uma só alma – descontinuidade física, continuidade metafísica, como postulado pelos ameríndios de acordo com Viveiros de Castro (1996). Tal como os cânticos e os rituais de cultivo, os conhecimentos xamânicos dos Krahô circulam num regime de não-propriedade (contrária à noção jurídica de “propriedade intelectual”) entre recurso/ dono/ colectivo, já que os *mecarõ* partilham com o xamã os seus saberes – poderes de visão e cura – e este, por sua vez, sacrifica o seu corpo em benefício da colectividade (Borges & Niemeyer, 2012: 272). Assim, a sabedoria é sempre, já e fundamentalmente, um acto de transindividuação, um acto de partilha. Por sua vez, o estado de intermitência referido permite ainda convocar a diferença traçada por Deleuze, a propósito da pintura de Francis Bacon, entre cabeça e rosto, lógica da sensação e trabalho de representação, que daria lugar a uma zona de indiscernibilidade entre homem e animal:

o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, ao passo que a cabeça é algo que depende do corpo, ainda que seja a extremidade do corpo. Não é que a cabeça tenha um défice de espírito, mas trata-se de um espírito que é corpo, sopro corporal ou vital, um espírito animal, o espírito animal do homem. (Deleuze, 2011: 59)

O Rosto ou Devir-Outro de Ihjã

Desde cedo, na história do cinema, cineastas e teóricos – Serguei Eisenstein, Jean Epstein ou Bela Balázs – aperceberam-se da particularidade do uso do grande plano e, sobretudo, do grande plano – ou plano aproximado – do rosto. E se para Epstein tal proximidade permitia animar ou revelar uma certa vida interior às coisas, a qualquer coisa, Balázs foi mais longe ao afirmar que o cinema poderia dar ao homem « *um novo rosto* », tornar o homem « *de novo visível* » (Balázs, 2017: 213-214). Ao capturar a *fisionomia* do rosto, isto é, as suas mais ínfimas expressões, a câmara seria capaz, pois, de revelar a *alma*, ou, como afirma Jacques Aumont, « *o grande plano projecta-nos num mundo que é um rosto, reversivelmente. O que revela é, então, um psiquismo – uma alma* » (Aumont, 1992: 99). Ainda de acordo com Balázs, ao isolar o rosto de qualquer referente espacial (mesmo que talvez saibamos onde esteja), o grande plano permite aí ver « *unicamente uma expressão [...], sentimentos e pensamentos* » (Balázs, 2011: 188). Tal procedimento, levado a um limite, pode inclusive permitir revelar uma expressão « *distintamente invisível* » que resulta de efeitos associativos do jogo de fisionomia visível, ou seja, tudo se passa « *entre linhas* », « *entre traços* » (Balázs, op. cit.: 191). Numa espécie de boneca russa, Balázs traça uma correspondência entre a micro-fisionomia e a micro-psicologia, e a grande expressão e os sentimentos conscientes e pensamentos conceptuais, ou seja, quanto mais próximo, mais profundo.

Ainda de acordo com Balázs, « *tudo isto [no grande plano] é perceptível sem que se possa ver* » (Balázs, op. cit.: 192), o que nos remete para a metafenomenologia proposta por José Gil (2005), a partir de uma leitura de Merleau-Ponty, coroada com o conceito de imagem-nua. Gil propõe a existência de uma zona de intervalos entre aquilo que percebemos e aquilo que vemos, ou seja, há, na obra de arte, uma « *quase-presença* », uma « *atmosfera* », que se desvela a partir das forças das suas formas e não só das suas formas tangíveis (e. g., « *não percebemos várias marinhas de Turner, mas vemos o movimento das formas como multiplicações ou*

modulações de feixes de forças invisíveis que daí emanam » (Gil, op. cit.: 292)). A este propósito, explica ainda José Gil que « *o intervalo entre dois planos perceptivos, trivial [cognitivo, representacional] e não-trivial [relações entre formas, cores, espaços, luzes], cria as pequenas percepções que remetem para a forma invisível das forças* » (Gil, op. cit.: 291). Desta relação de propostas de Balázs e Gil, é possível afirmar que o grande plano no cinema será um lugar privilegiado para a ocorrência de tais fenómenos, ou seja, para revelar, segundo Balázs, para desvelar, segundo Gil, essas micro-fisionomias, esses « *entre-traços* », enfim, essas « *pequenas percepções* ». Repare-se também que o capítulo *A Visão do Invisível*, no mesmo livro de José Gil, começa com a afirmação da imagem intensiva como experiência primeira, original, a que se recorreria para a produção de uma experiência estética, que, por sua vez, « *não corresponde a nenhum objecto ou signo visível* » (Gil, 2005: 23). Sendo Gil um grande leitor de Deleuze, não podemos deixar de pensar nesse *rosto intensivo*, apresentado em *Cinema 1: Imagem-movimento* e retomado por Jacques Aumont no seu livro dedicado ao rosto: « *o rosto em grande plano seria então uma presença do rosto no filme que permaneceria indefinidamente no emotivo, no afectivo, sem nunca versar na semiótica* », assim, *o rosto intensivo seria aquele que «escapa ao contorno rostificante»* (Aumont, op. cit.: 94).

A relação entre rosto, cinema e (in)visibilidade serve aqui para problematizar uma correlação entre a vidência do xamã e a vidência¹¹ do cinema. De resto, mais concretamente, o recurso ao grande plano do rosto é mesmo uma evidência ao longo de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, surgindo ainda como uma « *fractura* » no discurso fílmico (Aumont, op. cit.: 95) e « *a acção fictícia [...] desenvolve-se em profundidade* » (Balázs, op. cit.: 200). Tais grandes planos dos rostos – sobretudo de Ihjãc, mas também do filho, da mulher, ou da mãe, bem como de outros membros da aldeia – não se subsumem a qualquer propósito narrativo ou discursivo, isto é, nomenclatura; escapam ao mero *contorno (forma) rostificante*, a qualquer objectividade, seja porque se imiscuem, se dissolvem, na escuridão da noite – como na série de retratos fixos durante a noite do ritual de fim de luto –, seja porque a sua proximidade torna a forma quase abstracta – como no ritual do corte de cabelo.

Além do enquadramento, no cinema, é também a duração de um plano que permite esse desvelar das « *pequenas percepções através de um intervalo interno na percepção da imagem* » (Gil, 2005: 99). Depois de ser consultado pelo velho *wajaka*, Ihjãc, sentado ao lado da mãe, conta que irá partir para a cidade até a arara (*carô*) se esquecer dele. Quando termina, o primeiro plano¹² prolonga-se e, sob a aparente inexpressividade¹³ de Ihjãc, agora em silêncio, começa a despontar uma certa ofegação e vemos o corpo do rapaz insuflar ligeiramente, duas vezes. O intervalo permite-nos perceber: medo¹⁴. No caso da série de retratos algo semelhante sucede, embora agora os rostos sejam enquadrados de frente para a câmara, *encarados* pela câmara: a escuridão da noite não permite delimitar os corpos na imagem que, por sua vez, surgem iluminados num latejar intermitente (in)determinado pela luz da fogueira. De novo, sob uma tal inexpressividade, os corpos *aparecem* praticamente petrificados, sem pestanejar, sobretudo a criança e o velho, absorvendo-nos os seus olhos brilhantes como únicos pontos de fuga da imagem. Não se trata então de um muro-branco/buraco-negro mas de um muro-

¹¹ Este termo é usado quer por Gilles Deleuze, quer por José Gil, a propósito da experiência estética.

¹² Como nota Jacques Aumont, um grande plano não é necessariamente um grande plano realizado tecnicamente enquanto tal: « *um plano médio, por vezes até mesmo um plano mais geral, podem produzir o mesmo efeito, desde que comportem um objecto que, por uma virtude particular, se difunde em toda a imagem e investe-a totalmente da sua fisionomia* » (Aumont, 1992: 92-93).

¹³ José Gil refere-se à existência de uma tensão entre a inexpressividade (signos escondidos/pequenas percepções) e o seu sentido, já que imagem-nua enquanto signo se constituirá entre as macro-percepções e as micro-percepções (Gil, 2005: 112-123).

¹⁴ O exemplo de Gil, bem como a proposta de Balázs, recaem, todavia, sobre uma certa moralidade de que não se comunga nesta análise (e. g. sob aparente espontaneidade pode esconder-se um interesse calculado, reconhecimento hipocrisia).

negro/buraco-branco: onde os olhos abrem linhas de fuga e não funcionando já como atractores estranhos. Estas imagens, que emergem no filme, provocam uma tensão latente entre a ausência e a presença (o pai de Ihjãc), entre o visível e o invisível (as manifestações espíritas), por via dos ínfimos indícios ou sintomas, que ganham forma numa camada suplementar, uma epiderme, da narrativa. Em que medida se distinguem tais sintomas? Por um lado, pelo contexto em que se enquadram, ou seja, sobre a camada epidérmica, logo, táctil, da narrativa, e, por outro, por uma lógica sensorial da imagem, uma lógica geradora de sentido. Deste modo, os diferentes grandes planos do rosto de Ihjãc, em *Chuva...*, ainda que desprovidos de uma expressão clara e delimitadora de emoções (essa *inexpressividade* de José Gil), recebem sempre um sentido diferenciado, que se constrói a partir da relação entre as pequenas percepções e as macro-percepções, entre sinais e sintomas sobre um fundo háptico.

Quando se afirma que alguém *perdeu a face* afirma-se justamente que alguém perdeu a *integridade*, a sua completude. Algo semelhante se afirma quando alguém é acusado de *lhe ter caído a máscara*. Tais expressões testemunham, sobretudo, um discurso moral e politicamente inculcado, que Deleuze e Guattari recusam: essa « *máscara não esconde o rosto, ela é o rosto* » (1980: 145) – uma vez que o rosto, se *rostificado*, resulta de uma construção, de uma organização, ganhando força de lugar de inscrição e afirmação do poder (bustos, retratos ou até mesmo um grande plano). Para os autores, a noção de rosto prende-se necessária e historicamente com o sudário de Cristo, o homem branco e a civilização ocidental e, nesse sentido, seria necessário libertar as linhas, as texturas, as cores, do rosto – isto é, desfazer o rosto – em direcção à a-significância num processo des-subjectivante. Por tal razão, os primitivos não precisam de um rosto e são antes dotados de uma cabeça, sim, uma voz que faz corpo, sim, como no caso do xamã.

Até as máscaras¹⁵ asseguram a pertença da cabeça ao corpo mais do que cumprem um rosto. [...] os devires-animais incidem num Espírito animal, espírito-jaguar, espírito-pássaro, espírito-onça, espírito-tucano, que tomam posse do interior do corpo, entram nas suas cavidades, preenchem volumes, em vez de lhe fazerem um rosto. [...] As organizações de poder do xamã, do guerreiro, do caçador, frágeis e precárias, são tão mais espirituais quanto passem pela corporeidade, animalidade, vegetabilidade. (Deleuze & Guattari, *ibid.*)

Ou seja, ganham uma força exponencial em função das linhas de fuga ao rosto em direcção à cabeça-corpo, a um corpo desorganizado, desfeito da sua relação constituída pela dominante-rosto: um *Corpo sem Órgãos*¹⁶. Como nota Gil, « *a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto. Como invenção ligada ao processo de subjectivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do Ocidente* » (Gil, 1997: 172). Mais do que fazer um ponto de situação, um estado da arte ou uma caracterização figurativa, Salaviza e Messora procuram capturar essas linhas de fuga à cristalização e evidenciar uma diagramatização livre traçada por essas linhas sobre um plano de imanência, plano de luz: os rostos dos Krahô sobre a película sensível do filme. Como um trejeito na face resiste à organização do rosto ordenadora do corpo, um trejeito na imagem resistirá à formalização do plano totalizador do filme. E o trejeito surge sempre como o imponderável, o intempestivo: o imponderável no grande plano de um rosto, em que cada

¹⁵ Note-se, a este propósito, o esclarecimento providencial: se acima se afirma que o *rosto é a máscara* é porque a noção de máscara aí implicada é também ela fundamentalmente ocidental. Ou seja, o rosto ocidental é uma máscara ocidental, porém, a cabeça ameríndia é a máscara ameríndia, no sentido em que: « *Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não as máscaras de carnaval* » (Castro, 2002: 393-394).

¹⁶ Cf. Deleuze & Guattari, 1980: 185-204.

micro-expressão adquire uma macro-dimensão, o imponderável de um rosto iluminado pelo crepitar de uma labareda vaga: diferença subtil numa escala de variação analógica de graus. Se, como defende Gil (1997), *conheço o meu o rosto por via do rosto de outrem*, na relação que com ele estabeleço, nos sinais ou marcas que o meu rosto neles produz, então, a multiplicidade do rosto é sempre uma evidência. É *mediante* os outros, que os meus múltiplos rostos se vão constituindo. *Mediante* significa aqui a exacta circulação de blocos de afectos e pequenas percepções entre dois corpos, criando rizomas. Não se trata de uma qualquer teoria da comunicação em que se procura veicular uma mensagem carregada de informação pré-codificada. O esquema emissor-receptor não serve, nem mesmo para o xamã transístor, para este tipo de circulação de afectos e perceptos entre dois, entre muitos, que é sobretudo rizomático. O face-a-face, entre os realizadores e os Krahô, também entre Salaviza e Messora, não é constitutivo nem espelhante de uma identidade ou subjectividade organizada, antes provoca a saída do seu próprio rosto, isto é, o seu « *estatuto* », para poder « *devir-outro* » (Gil, op. cit.: 172) – como Jean Rouch –, neste caso, devir-indio. Em sentido inverso, o mesmo se pode perspectivar: que, no face-a-face com os realizadores brancos, Ihjãc devesse outro ou até devesse um terceiro. Não há, pois, nenhum devir que não seja um devir-outro. Se o devir é constituinte do processo de individuação, devém-se na medida em que se devém-outro e é a repetição da diferença na série de devires-outros que constitui o retorno individuante de um ser singular, absolutamente outro. Assim, quando esse movimento é capturado pelo cinema, *Ihjãc* deixa de se nomear Henrique Ihjãc Krahô, deixa de ser um adolescente, um pai de família ou sequer um membro do povo para passar a ser unicamente um corpo, ou antes, um conjunto de sinais, que temos diante de nós, na sua completa *nudez*, quando devém aquilo que é – intensidade pura, diferença individuante, uma vida.

O Cinema na Floresta de Cristal

A relação entre o cinema e a cultura ameríndia torna-se fértil na medida em que parecem apresentar dinâmicas reversíveis. Ou seja, o modelo da percepção na ontologia ameríndia aproxima-se da fenomenologia cinematográfica, e o caso do xamã como tradutor torna-se paradigmático¹⁷, ou melhor ainda, como *transdutor*. Trata-se de pensar o próprio cinema como uma floresta de cristal – multiplicidade de pontos luminosos – expressão que ganha um sentido acrescido se atentarmos à materialidade da película cinematográfica, usada precisamente na rodagem de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*. Como nota Eduardo Viveiros de Castro,

o tema da intensidade luminosa característica dos espíritos é interpretado em termos de uma ênfase não-representacional na visão [...] os xamãs dos Yanomami sabem que a sua floresta pertence ao *xapiripê* [espíritos] e é feita de seus “espelhos”, isto é, cristais brilhantes. A floresta de cristal, portanto, não reflete ou reproduz imagens, mas ofusca, reflete e resplandece. (Castro, 2006: 319)

Importa aqui ressaltar que Viveiros de Castro afasta dessa noção de luminosidade ameríndia qualquer relação do tipo visível-cognoscível, qualquer vontade de *esclarecimento*, enfim, qualquer teoria do conhecimento de inspiração iluminista ou positivista, concebendo-a antes como um « *coração intensivo da realidade que estabelece a distância inextensa entre os seres – sua maior ou menor capacidade mútua de devir* » (Castro, op. cit.: 332). De novo aqui o conceito de *rizoma*, noção de Deleuze e Guattari, de quem Viveiros de Castro é leitor, é paradigma de uma horizontalidade na floresta, de uma circulação generalizada de sinais e sintomas, de afectos e de perceptos que são sempre da ordem da multiplicidade. O rizoma

¹⁷ Ver Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, CeBRAP, São Paulo, 35 (3), Novembro, 125-146. Disponível online em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37615>.

horizontaliza, uma vez mais, a estrutura vertical e arborizante da floresta como modelo replicativo do pensamento positivista ocidental. A floresta de cristal é rizomática e não arborizante. Só numa floresta de cristais se pode dar a livre circulação dos espíritos. Nesta medida, Viveiros de Castro sublinha que « *o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo* » (Castro, 1996: 129).

Traçando uma relação directa entre a invisibilidade dos espíritos e a sua sobre-luminosidade, o autor afirma que « *aquilo que é normalmente invisível é também o que é anormalmente luminoso* » (Castro, *ibid.*). Tais espíritos não iluminariam apenas a floresta de cristal, eles seriam a condição do visível, isto é, como um *clarão*, holofote ou, no limite, uma projecção, que, por uma irrupção de luminosidade, se torna simultaneamente invisível e o garante da visibilidade: encandeamento e visão háptica. Outra característica da condição xamânica seria o necessário estado de “translucidez” ou de “transparência” produzido por « *uma separação entre a alma e o corpo [...] permitindo assim ao xamã ver através do corpo de seus pacientes, e, mais geralmente, enxergar o lado invisível do mundo* » (Castro, *ibid.*). O antropólogo ressalva, por fim, a natureza paradoxal destas imagens não-visíveis: os espíritos indexam como « *afectos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, se parecerem com aquilo de que são a imagem* » sendo assim como que « *imagens interiores, “moldes internos” inacessíveis ao exercício empírico da visão* », ou seja, « *imagens através das quais vemos outras imagens* » (Castro, *op. cit.*: 325). Representantes ou intercessores, diríamos, com Deleuze, aqui também. Estes espíritos incluem ainda os espectros dos mortos, ou seja, o análogo aos *mekarõ*, no caso dos Krahô, cuja tradução se aproxima, como já vimos, dos termos *duplo*, *imagem*, entre outros. São vistos pelos intercessores, mas vêem também e, numa condição de reversibilidade: nós somos os seus *espíritos* – « *os mekarõ chamam-nos de mekarõ, eles não se chamam (a si mesmos) de mekarõ [...]* » (Cunha, 1978: 120), afirma um xamã. Mas a noção de cristal utilizada por Viveiros de Castro para a designação desta floresta ameríndia ganha especial relevância uma vez que tem raízes no pensamento deleuziano. O termo é conceptualizado por Gilles Deleuze em várias das suas obras, entre as quais *Cinema 2: Imagem-Tempo* e *Conversações*. Partindo da própria *imagem* de cristal, o filósofo formula o conceito de imagem-cristal: « *a imagem-cristal não era o tempo mas via-se o tempo no cristal* » (Deleuze, 1985: 109). Operação fundamental do tempo: presente que bifurca, se desdobra em passado e futuro. Apresenta-se assim uma concepção do tempo não-cronológico, um tempo da duração, mais perto da temporalidade grega de *Aiôn* do que de *Cronos*. Não há um passado constituído ao qual se segue um presente; há, pelo contrário, um contínuo desdobramento dos tempos presentes, uma duração da multiplicidade temporal. A imagem-cristal seria, então, aquela que é capaz de tornar visível essa troca entre as múltiplas faces: « *a imagem actual do presente que passa e a imagem virtual do presente que se conserva* » (Deleuze, *ibid.*), reenviando-se estas mutuamente ao ponto de se tornarem indiscerníveis. Tal indiscernibilidade « *não suprime a distinção* », « *torna-a inassinalável* » e faz das temporalidades um modo da reversibilidade. De facto, não há virtual (potência real em suspensão) que não devesse actual (efectivação ou corte afirmativo nessa força sempre indiferenciada), tal como todo o actual devém virtual nessa mesma relação. Como nota ainda Deleuze, essa indecidibilidade « *do real e do imaginário, ou do presente e do passado, ou do actual e do virtual [...]* é o carácter objectivo de certas imagens existentes, duplas por natureza » (Deleuze, *op. cit.*: 94). Nesse mesmo livro sobre cinema, coalescência é o fenómeno amiúde apropriado por Deleuze para a caracterização do cristal de tempo, como duas gotas de água que, quando se juntam, formam uma única apenas: da imagem virtual com a imagem actual; « *do percebido com o memorizado, o imaginado, o sabido* » (Deleuze, *op. cit.*: 319); « *da matéria e do espírito* » (Deleuze, *op. cit.*:

101). Este é mesmo o princípio geral de toda a ontologia deleuziana, o seu princípio da univocidade do ser¹⁸.

É ainda importante notar que quer Viveiros de Castro, no que toca à cultura ameríndia, quer Deleuze, no que toca ao cinema, retomam a figura do espelho para pensar a noção de cristal (a reflexividade do verbo *dizer-se*, na formulação do princípio acima enunciado, é disso, uma vez mais, testemunha: *reflexividade* como movimento do pensamento). No primeiro caso como algo que não reflecte, mas resplandece, e, no segundo caso, como o lugar em que actual e virtual se consolidam para dar origem a uma estrutura cristalina: « *a imagem em espelho é virtual em relação à personagem actual que o espelho captura, mas é actual no espelho que só já deixa à personagem uma simples virtualidade, empurrando-a para fora de campo* » (Deleuze, op. cit.: 94-95). Poder-se-ia, então, pensar nessa imagem-espelho de Ihjãc na superfície da água e no modo como este fica assim relegado para uma virtualidade, tal como a arara que o sobrevoa. Mas conceber a imagem cinematográfica como uma multiplicidade permanentemente reversível é pensá-la não no regime do visível, mas antes *por meio do (in)visível*. Ora, se os moldes internos dos espíritos escapam ao exercício empírico da visão, luminosos e invisíveis, também na imagem-tempo deleuziana o acto de ver « *só conquista uma autonomia se for arrancado ao seu exercício empírico e se colocar num limite que é simultaneamente algo invisível e que, todavia, não pode senão ser visto (uma espécie de vidência, diferente de ver, que passa por espaços quaisquer, vazios ou desconectados)* » (Deleuze, op. cit.: 340).

Em suma, tal é o que se poderia definir como devir-xamã do realizador-espectador. Trata-se, enfim, de uma cristalografia que evidencia todos os pontos luminosos, os nós ou cruzamentos que são sinais numa rede que funciona como pano de assentamento de toda a floresta: linhas de luzes feitas de pontos sobre uma superfície ou plano. Na filosofia deleuziana falaríamos de um plano de imanência atravessado por multiplicidades que se desterritorializam e reterritorializam sucessivamente até à constituição temporária de um acontecimento, que é o plano de consistência, o plano da arte, por exemplo, o cinema. Demasiado simples é encontrarmos o seu paralelismo na floresta de cristal, no plano de luz ou de transparência que é a película, animada, movida mais ou menos depressa, mais ou menos devagar para a criação de formas, cores, texturas, sons, enfim, imagens em movimento na eternidade temporária do filme. « *O visionário, o vidente, é aquele que vê no cristal e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão* (Deleuze, 1985: 109) » « [...] *O que se vê no cristal é sempre o jorrar da vida, do tempo, no seu desdobramento ou na sua diferenciação.* » (Deleuze, op. cit.: 121).

Considerações Finais

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos (2018) faz do cinema um trabalho de constituição de figuras e não um processo de subjectivação; dá a ver um povo e não uma comunidade (determinação por natureza tendencialmente exclusiva e não expansiva), desfazendo os rostos e não estabilizando identidades subjectivas e/ ou colectivas. Tais figuras são, todavia, inconfundíveis e absolutamente singulares, é um trabalho de individuação e diferenciação para afirmar a universalidade das vidas que passam umas nas outras, e que são detectadas pelo cinema-vidente como pelo xamã-intercessor. Devir-outro, não será esse o trabalho de todo o cinema? Devir-outro dos cineastas, dos actores (ou não actores, personagens reais que trabalham as ficções do real) e dos espectadores que, todos eles capturados no mesmo processo,

¹⁸ « *O Ser diz-se num só e mesmo sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: diz-se da própria diferença* » (Deleuze, 2003: 53).

devêm-outros por força de afecção e de percepção como blocos ou fragmentos constitutivos do plano da experiência estética, o plano de luz do cinema que é floresta de cristal. Vidência e cristalografia (outro nome para a linguagem cinematográfica), eis a rizomatização, a ligação generalizada sempre directa e sempre por constituir entre aquilo que filma e é filmado, na própria passagem e no espelhamento de um ao outro, da singularidade e da multiplicidade, eis, pois, o cinema-cristal de João Salaviza e Renée Nader Massora.

O xamã tomando o lugar do outro – do espírito –, enquanto representante, apreende o seu saber, vendo uma outra imagem *através* dele, *através* de uma imagem, daí o regime circular do saber. Assim, mais do que filmar imagens-espírito, no sentido em que o cinema seria capaz de captar os indícios, as manifestações do invisível no visível, *vendo por meio do invisível* (Brasil, 2016) (por exemplo, um corpo em transe), o que seria mostrar a codificação da personagem-xamã codificada – o cinema permite produzir uma experiência estética, como vimos com Balázs, Deleuze e Epstein, por ser o lugar de captura dos sinais onde acontece essa mesma hiper-sensorialidade xamânica, tornando-se no próprio lugar da intercessão entre os fenómenos, os seus indícios e os videntes na sala escura.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Ed. de l'Étoile/Cahiers du cinema.
- Azanha, G. (2005). *Os intelectuais indígenas e a proteção do "conhecimentos tradicional"*. Paper apresentado no GT Os regimes de subjetivação ameríndios e a objetificação da cultura, XXIX Encontro Anual da Anpocs. Disponível online em https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/artigos_periodicos/os-intelectuais-indigenas-e-a-protecao-do-conhecimento-tradicional/.
- Balázs, B. (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot & Rivages.
- Balázs, B. (2017). O Homem visível. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 47, 213-239. Disponível online em <http://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/87>.
- Borges, J. C. & Niemeyer, F. (2012). Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre regimes de conhecimento Krahô. *Revista de Antropologia*, 55 (1), 255-290. Disponível online em <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46966/51317>.
- Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estud.*, CeBRAP, São Paulo, 35 (3), novembro, 125-146. Disponível online em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37615>.
- Castro, E. V. de (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2), 115-144.
- Castro, E. V. de (2002). *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Castro, E. V. de (2006). A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, 14/15, 319-338.
- Cunha, M. C. da (1978). *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conferência proferida na La Fémis. Disponível online em <https://www.webdeleuze.com/recherche?recherche=act+de+creation>.
- Deleuze, G. (2003). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (2006). *Proust et les signes*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris: Minuit.

- Descola, P. (2005). *Par-delà culture et nature*. Paris: Gallimard.
- Epstein, J. (1974). Le cinématagraphe vu de l'Etna. *Écrits sur le cinéma, I, 1921-1947* (pp. 131-137). Paris: Seghers.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2005). *A Imagem e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lima, L. & Martins, A (eds.). (2021). *Fórum do Real: A Cidade do depois*. Lisboa: Nip.com/Porto/Post/Doc. No prelo.
- Nader, R. & Salaviza, J. (2019). Ritos de índios, ritos de brancos. Entrevista por Hugo Salustiano. *Capivara*, (3), abril. Disponível em <https://www.revistacapivara.com/ritos-de-indios>.
- Viegas, S. M. (2000). *Trilhas: Território e identidade entre os índios do sul da Bahia/Brasil*, originalmente intitulado New life to forest trails: Indian territory through colonial and modern times (Bahia/Brasil). *Identities*, outubro. Disponível online em <http://ceas.iscte.pt/ethnografeast/Susana%20de%20Matos%20Viegas/Viegas%202001,%200Trilhas.pdf>.

Paisagens da Amazônia e representações indígenas na produção cinematográfica brasileira *Ajuricaba*: o rebelde da Amazônia (1977)

Naiara Leonardo ARAÚJO

Universidade Federal de Santa Catarina-Brasil
Programa de Pós-Graduação em História Global-Doutorado
naiara.leonardo1990@gmail.com

Resumo: No presente artigo, destacaremos o filme *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*, a fim de refletir sobre como os indígenas Manaus e seu personagem mítico Ajuricaba, bem como as paisagens da Amazônia e seus significados incorporados, são representados numa narrativa que se alterna entre o século XVIII e o presente. Ao ter a sua história relembrada na narrativa fílmica que se conecta com o presente o filme destaca “certas continuidades históricas”, conforme anuncia Shohat e Stam (2006), as quais buscaremos analisar. No filme, é também simbólica a representação desses espaços da Amazônia e a sua relação entre o urbano e o não urbano. Essas paisagens e suas reproduções permanecem vinculadas, de acordo com Aumont (1995), àquilo que se encontra dentro do campo e traz indícios do que está fora de campo. Essas paisagens que se encontram dentro do campo deixam de ser apenas imagens para adquirir significados e se transformar em espaços imaginários, simbólicos e sensíveis (Martin, 2003). Nesse sentido, tanto as paisagens da Amazônia quanto o personagem Ajuricaba se transformam em símbolos não mais de um indivíduo particular e espaço específico, mas de todo guerreiro que resiste à opressão, assim como resiste a Amazônia com suas riquezas naturais.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Amazônia, Manaus, Ajuricaba

Abstract: In this article, we will highlight the film *Ajuricaba - the rebel of the Amazon*, in order to reflect on how the indigenous Manaus and their mythical character Ajuricaba, as well as the landscapes of the Amazon and their embodied meanings, are represented in a narrative that alternates between the century XVIII and the present. By having its history recalled in the filmic narrative that connects with the present, the film highlights “certain historical continuities”, as announced by Shohat and Stam (2006), which we will seek to analyze. In the film, the representation of urban spaces in the Amazon and its relationship between the urban and the non-urban is also symbolic. These landscapes and their reproductions remain linked, according to Aumont (1995), to what is within the field and brings evidence of what is outside the field. These landscapes that are located within the field are no longer just images but acquire meanings and become imaginary, symbolic, and sensitive spaces (Martin, 2003). In this sense, both the landscapes of the Amazon and the character Ajuricaba become symbols no longer of a particular individual and specific space, but of every warrior who resists oppression, just as the Amazon resists with its natural riches.

Keywords: brazilian cinema, Amazon, Manaus, Ajuricaba

Introdução

*Ele que perdido está pelo esquecimento
e quase encoberto pela lenda na memória,
ó herói, nenhum favor necessitas
pelo teu sangue real derramado,
somente nós, os pobres desgraçados,
hoje de um herói precisamos.*
(Souza, 2005: 07)

Ao longo dos anos 70 a Amazônia foi cenário para diversas produções cinematográficas, tanto nacionais quanto estrangeiras. Podemos citar *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), de Gustavo Dahl, *Iracema, uma transamazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, *Ajuricaba* (1977), de Oswaldo Caldeira, além dos estrangeiros *Manaos* (1978), de Alberto Vázquez Figueroa, *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), de Werner Herzog e do thriller *Cannibal Holocaust* (1979), de Ruggero Deodato. No presente artigo, analisaremos, por meio da obra filmica *Ajuricaba*, as significações incorporadas nas paisagens da Amazônia e de suas representações indígenas, com destaque para a representação do personagem mítico Ajuricaba.

A região do Brasil, conhecida por Amazônia legal, se estende por mais de um terço do estado do Maranhão, porções norte dos estados do Mato Grosso e Goiás e todo o estado do Tocantins (Garfield, 2013: 03). Estamos falando de um vasto território que abrange seis estados brasileiros, com um bioma e ecossistema variado, além das relações entre o urbano e não urbano, os quais o filme possibilita um contraste no olhar. Esse território, desde o início da colonização, foi considerado atrativo tanto pelas extrações do que eles chamavam drogas do sertão como também pela busca incessante do El Dourado. Posteriormente, outros interesses emergiram, como a extração da borracha no início do século XX, a extração de minérios e de madeira – atividades que atraíram empresas e capital estrangeiro. Após o golpe de 1964, a Amazônia se tornou palco de negociações e relações entre o Estado (e seus empresários aliados) e as multinacionais que encontrariam os incentivos necessários para se instalarem e explorarem a região.

Um exemplo de tais práticas, também citado no filme que analisaremos, está no Projeto Jari, no qual se reuniam diversas empresas geridas pela empresa norte-americana Universe Tankship Inc. (FGV CPDOC, n.d.). Esse conglomerado estrangeiro atuava em diversas frentes, desde a fabricação de celulose, agropecuária (criação de gado e cultivo de arroz), na extração de minérios (como o caulim e a bauxita, dentre outros), além da extração de madeira, num vasto território de aproximadamente um milhão e seiscentos hectares de terra. Na segunda metade dos anos 70 sofreram diversas críticas e denúncias, por não cumprirem com as leis trabalhistas. No filme, o Ajuricaba do tempo presente era um ex-funcionário do Projeto Jari, informação importante para compreendermos o paralelo traçado entre a luta de Ajuricaba no início do século XVIII e a luta de fins dos anos 1970.

A seguir, observamos alguns aspectos anteriores à produção do filme *Ajuricaba*, a obra em si (no intuito de analisar as representações presentes nas imagens e seus significados) e a recepção que esta obra teve (por meio da análise da imprensa e das significações incorporadas nas imagens com o passar de alguns anos). Esta proposta, primeiros passos para uma pesquisa mais ampla, busca investigar as variadas etapas que perpassam o filme, da produção, obra e emissão/recepção, num processo investigativo que Valim (2006: 192) denomina “circuito comunicacional”. Seguimos ainda nos passos dos estudos de “cultura da mídia”, de Douglas Kellner (2001: 86), a fim de perceber como as imagens da obra filmica - seu contexto de produção e recepção - transcodificam posicionamentos políticos

por meio das representações construídas, imagens que também atuam dentro do campo social.

A manutenção da identidade nacional a partir do personagem Ajuricaba

O filme de Oswaldo Caldeira leva no título o nome de um líder indígena que se tornou personagem lendário. Anterior ao filme, esse mesmo líder indígena consta também como personagem central, dando título a uma peça escrita por Márcio Souza em 1974, intitulada *A Paixão de Ajuricaba*¹. Ajuricaba, personagem mítica da região amazônica, se tornou um dos símbolos em disputa ao longo da década de 70, momento em que se revisitava e discutia os elementos formadores da identidade nacional. Para a região norte do país, Ajuricaba era nome presente nas narrativas orais, nos nomes das pessoas, de ruas, de lojas, da TV local, conforme podemos observar na matéria do periódico *Porantim*², datada de julho de 1979 (edição n. 9) intitulada “História”: « *Ajuricaba, dando seu nome aos seus filhos, tornando-o uma presença em cada rua, no ar que se respira, na face da capital amazonense que em sua desdita coube preservar o nome Manaus como perene testemunho de uma tragédia e de uma luta permanente* » (Porantim, 1979: p. 09). Ainda podia se observar seu nome grafado em um posto de proteção aos índios (como consta nos relatórios da FUNAI) e numa cidade situada no outro extremo do Brasil, no estado do Rio Grande do Sul³.

De acordo com Canellas (2004: 06) dois pólos divergentes buscaram se apropriar do simbolismo presente na personagem Ajuricaba - de um lado o « *Exército brasileiro, 54º Batalhão de Infantaria de Selva, Batalhão Cacique Ajuricaba e [do outro] uma juventude acuada pela ditadura* ». Essa “juventude acuada pela ditadura » (Canellas, ibid.) que se manifesta por meio das artes, especialmente do filme de Oswaldo Caldeira, busca também um olhar menos colonizado para a história desta personagem.

Essa utilização de seu nome por um e outro lado amplia-se ao sinalizar também para as disputas identitárias instaladas no interior de uma comunidade imaginada que diverge na utilização de seus símbolos, num momento em que estes são revistos, discutidos e/ou ressignificados na sociedade de então. Para uns, assume-se um discurso institucionalizado pelo Estado, para outros diz respeito a essa “juventude” que se manifesta contrária ao regime civil-militar, por vezes diverge e reivindica seu herói. Além de uma terceira via que, não se reconhecendo como brasileiros, se encontram inseridos dentro de suas próprias comunidades, em disputa pela demarcação de suas terras, territórios situados dentro do território político que denominamos de Brasil - os povos nativos que supostamente não enxergam nada de diferente entre Ajuricaba e seus outros guerreiros que resistiram ao colonizador⁴.

¹ A peça, segundo Costa (2011: 07), é um poema dramático que narra a resistência dos povos indígenas ao colonialismo, tendo como personagem central Ajuricaba, personagem que “traz em seu discurso uma identidade marcada pela ousadia, a rebeldia e a coragem de lutar”. O texto de Márcio Souza foi encenado ao longo da década de 1970 pelos grupos de Teatro Experimental do Sesc/Amazonas e Grupo Cena Aberta nas cidades de Manaus-AM (1974 e 1977), Itacoatiara-AM (1974), Campina Grande-PB (1974), Rio Branco-AC (1977), Belém-PA (1979) e Brasília (1979).

² Jornais consultados através dos portais digitais da Biblioteca Nacional Digital e Armazém Memória.

³ A cidade de Ajuricaba situada no estado do Rio Grande do Sul foi colonizada basicamente por alemães e italianos, mas desde a década de 1940 conhece a história do personagem indígena Ajuricaba. Desde então, as pessoas da pequena cidade passam a se reconhecer como Ajuricabas, adquirindo uma denominação simbólica específica para o município que se traduz por “homem que luta pela liberdade”.

⁴ O Boletim Informativo do ANAÍ-IJUI, datado de novembro de 1978, nº 01, traz uma matéria intitulada “O índio não é brasileiro”, também como uma forma de resistir e lutar contra as mudanças na lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que pretendia “emancipar o índio” e assimilá-lo como brasileiro. No texto, o colonista JC afirma: « *É preciso afirmar que os índios não são brasileiros. São índios. Possuem*

Segundo Lilian Schwarcz, no prefácio da obra do escritor Benedict Anderson (2008: 10), quando as comunidades, línguas e linhagens religiosas cedem lugar para as nações também se transformam os modos de “apreender o mundo” e de “pensar a nação”. Símbolos são inventados e selecionados de maneira que o novo aparenta ser algo antigo, de um passado forjado conscientemente. No caso da recente nação brasileira, eram necessários « *elementos indiscutivelmente locais para o momento da fundação* » (Sommer, 2004: 172). Os indígenas se tornaram esse elemento, romantizado na literatura, dito nos livros de história como aqueles que habitavam as terras antes da chegada do branco colonizador, mas anunciados como extintos (Reis, 2007: 31). A esses povos étnicos invisibilizados e silenciados esses símbolos lhes eram estranhos, assim como sua bandeira não era portuguesa ou brasileira.

Assim, Ajuricaba foi mais um desses mitos forjados no interior da emergente nação brasileira que, tal como outros elementos, foram revisitados ao longo do século XX e alcançaram a década de 70 por meio de vozes e narrativas dissonantes. Sua história não aparecia nos livros didáticos ou, quando aparecia, era na perspectiva do europeu colonizador que frequentemente o colocava como um mártir, guerreiro que se suicidou pelo seu povo. A título de exemplo, analisamos um trecho da carta de João da Maia da Gama ao rei de Portugal⁵, tratando sobre a prisão e morte de Ajuricaba, em contraponto com algumas matérias de jornais da década de 1970 e, mais recente, o *Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial* (Porro, 2007: 151). Na carta encontramos o seguinte trecho:

Vindo o dito Ajuricaba prezo para esta praça, e ainda dentro do seu rio se levantarão na canoa em que vinhão em grillhões, e quiserão matar os soldados, e postos estes em Armas, acotillados huns, e mortos outros, se deitou o dito Ajuricaba ao mar, e outro Principal, e não apareserão nem mortos nem vivos, e pondo de parte o sentimento da perdição da sua Alma, nos fes muita mercê por nos livrar do cuidado de o guardar [...]. (Arquivo Histórico Ultramarino do Pará, 1727: n.p.)

As interpretações que foram dadas ao trecho “se deitou o dito Ajuricaba ao mar” parece desconsiderar as informações seguintes, de não tê-lo encontrado “nem morto nem vivo”. Pois é mais comum encontrar nas matérias que analisamos a afirmação de que Ajuricaba cometeu suicídio, como é o caso do periódico *Mensageiro*, na sua edição nº 23.

No entanto, outras duas matérias nos chamam atenção ao contestar essa leitura. A primeira delas, presente no periódico *Porantim*, de dezembro de 1979, não apenas contesta seu suposto suicídio como também observa que esse tipo de ato era desconhecido entre os indígenas. E complementa: « *o exemplo histórico de Ajuricaba, que teria se jogado na água, é questionado por antropólogos. Admite-se muito mais que Ajuricaba tenha sido “suicidado” pelos portugueses.* » (Porantim, *ibid.*: n.p.). A segunda matéria, presente no jornal *Folha de São Paulo*, de 09 de julho de 1980, intitulada “Resistência”, também observa que Ajuricaba foi assassinado « *embora nas escolas se aprende ter ele se suicidado o que se configura num erro histórico crasso.* » (Folha de São Paulo, *ibid.*: n.p.).

Em meio às diversas versões da história de Ajuricaba que aparecem nos jornais, especialmente após o lançamento do filme de Oswaldo Caldeira, o *Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial*, uma publicação mais recente, parece se amparar em

organização social, familiar, língua, costumes diferentes dos brasileiros. São outros povos, outras culturas. A lei é branca, é feita pelos brancos para (ir contra?) os índios. » (JC, *ibid.*).

⁵ Referência original: Biblioteca Nacional Projeto Resgate Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino Pará (1616-1833), caixa 10, código 935.

documentos e interpretação rumo a uma leitura menos colonizada do olhar. Apesar de ainda não se ter notícia, no campo intelectual, dos estudos pós-coloniais quando do lançamento do filme - de acordo com Conrad (2019: 55), esses estudos seriam sistematizados a partir da década de 1980 -, alguns intelectuais brasileiros já refletiam em torno da descolonização de algumas categorias. É o caso do escritor que se denominava antropólogo Darcy Ribeiro (Mignolo, 2003: 35), que criticava o pensamento intelectual latino-americano como ainda tutelado pelos países hegemônicos, da região eurolatinoamericana (Quijano, 1988: 06). Assim, no verbete Ajuricaba, consta o seguinte trecho:

Deram-no então por afogado, mas ao cabo de alguns meses corria a notícia de que andava pelo rio Japurá fazendo destruição e que numa luta havia morto outro principal chamado Demanê”. Porro observa ainda que mesmo depois de sua morte “os mais da sua nação esperavam por ele como pela vinda de El Rei D. Sebastião. (Porro, 2007: 151)

Vale ainda nos questionar sobre seu nome, anunciado por Souza como nem sendo de fato seu nome. No periódico *Porantim*, de julho de 1979, o dramaturgo Márcio Souza escreve: « *Aiuricáua, da língua geral, uma palavra composta: aiuri: ajuda, reunião para ajudar, e cáua, caba, moribondo de ferroadada dolorosa. Aiuricáua, a reunião dos moribondos intrépidos flagelando os brancos opressores. Está em seu nome de guerra o segredo de sua força* » (Porantim, *ibid.*: n.p.). Apesar dessas disputas, uma ou outra versão concordam que Ajuricaba e seu povo resistiram ao invasor, mas, especialmente para o povo colonizado, sua luta o tornou uma grande figura, um modelo de ação, um herói (Fanon, 2019: 66).

Entre essas disputas simbólicas em torno do personagem Ajuricaba podemos destacar também que essas narrativas parecem, em maior ou menor grau, ainda se ancorar numa visão provindo do movimento literário do romantismo. Para Ridenti (2014: 11), que toma como referência os autores Löwy e Sayre, o romantismo não era um movimento situado apenas no século XIX. Suas dimensões reverberaram também em eventos ao longo do século XX tais como o Maio de 68, na França, nas correntes ecológicas, na teoria da libertação, dentre outras. Seria, para ele, uma forma específica de negação da modernidade em detrimento da exaltação do sujeito, de sua liberdade, da valorização de sua unidade ou totalidade e sua relação com os seres humanos e a natureza.

Assim, anunciá-lo como um mártir, um nativo que morreu para dar lugar ao povo brasileiro (e somente a sua morte, ou seja, a extinção dos povos étnicos nativos, possibilitaria emergir o homem brasileiro), juntamente com os personagens fictícios Iracema e Peri, o torna lenda, ficção, leituras que foram amplamente difundidas por meio da educação e das mídias culturais. Por outro lado, as representações cinematográficas de Oswaldo Caldeira e ainda o *Iracema, uma transamazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974), buscam encontrar as Iracemas e Ajuricabas não apenas em um passado mítico, mas também nos seus descendentes, que se veem num conflito entre tradição e modernidade.

O filme Ajuricaba, produzido e lançado no ano de 1977, busca transformá-lo no “herói que precisamos hoje”, ao se voltar não apenas para o tempo da escrita dos documentos e relatos de viagens, que afirmaram a existência de Ajuricaba e o conflito entre os Manaús e os portugueses, como também para o tempo presente. A narrativa não linear intercala presente e passado e busca traçar uma linha de continuidade na luta iniciada e encabeçada por Ajuricaba, mas que se mantém ainda viva e necessária. A própria permanência de seu nome seria esse ato de resistência ao longo do tempo diante de tantos monumentos, que exaltam o colonizador em contraste com tão poucos sobre os povos nativos.

Os espaços de locações foram na cidade de Manaus, diante da “cidade cadavérica” conforme afirmou o padre Casemiro em matéria intitulada “Filmes não agradam na semana do índio”, presente no jornal *A Crítica*, publicado em 18 de abril de 1979 - a capital do estado do Amazonas que carrega no nome a lembrança do povo de Ajuricaba. O projeto do filme, conforme consta no relatório da Embrafilme de 1981, foi enviado para avaliação no ano de 1974 e recebeu coprodução da Embrafilme, que financiou Cr\$ 575.400,00 (mais avanço sem distribuição no valor de Cr\$ 287.700,00), valores que não eram suficientes, conforme nos conta Oswaldo Caldeira, em entrevista via e-mail⁶, e por isso era preciso complementar com « *permutas, coisas que você conseguia de graça em troca de propaganda nos letreiros do filme, em cenas ou material publicitário na distribuição e exibição: hotel, transporte, gasolina, alimentação, figurinos, tecidos, apoio local, etc.* » (Caldeira, comunicação pessoal, 2021).

Diretor e roteirista, Caldeira possuía vínculos familiares na região Amazônica (Belém-PA), o que o motivou não apenas a produzir o filme, como também a realizar estudos prévios - leituras de antropólogos como Lévi-Strauss, além de consultas a intelectuais amazonenses - para fundamentar sua argumentação. Com uma abordagem narrativa um tanto diferente daquela presente na dramaturgia de Souza, o filme não deixa de perceber as problemáticas de uma exploração estrangeira contemporânea, que marginaliza seus Ajuricabas, e de se posicionar politicamente, pois, como bem lembra Caldeira, « *estávamos na ditadura militar, certos temas eram proibidos e então fiquei fascinado de juntar um herói da História do Brasil - uma espécie de Tiradentes da Amazônia - e um revolucionário, um guerrilheiro* » (O. Caldeira, comunicação pessoal, 2021). Nesse campo de disputas, investigamos que imagens deste personagem o filme constrói.

As faces de Ajuricaba

A Cinemateca Brasileira, na ficha técnica do filme *Ajuricaba*, traz uma sinopse de cunho informativo/educativo, na qual consta um texto muito parecido com aqueles vistos nas diversas matérias de jornais que narram a história de Ajuricaba:

No século XVII, os índios Manaús, que viviam nas proximidades do Rio Negro e Solimões, combatiam os invasores da floresta, inspirados por Manari, o bem. A região era palco de disputas entre portugueses, espanhóis e holandeses. Os Manaús foram escravizados pelos portugueses, depois que um sargento se casou com a filha de um cacique. No século seguinte o líder Ajuricaba cria uma grande confederação indígena. A revolta dura quatro anos. Em 1727, o capitão Belchior Mendes de Moraes, famoso matador de índios, consegue derrotar os confederados. O capitão e mais um grupo de portugueses aprisionam Ajuricaba e alguns Manaús e seguem pela mata até o rio, aonde uma grande embarcação irá apanhá-los. Belchior se fere com uma flecha, mas os índios não querem ajudá-lo com suas ervas. Quando estão prestes a embarcar, são atacados pela tribo, que surge na mata, mas saem vitoriosos. Na embarcação alguns índios conseguem se livrar das correntes e se revoltam. Os portugueses matam alguns deles e Ajuricaba se atira no rio. No século XX, um bandido que se diz Ajuricaba, é assassinado. Ele, que já havia trabalhado no projeto Jari, foi morto, possivelmente, por contrabandistas estrangeiros. (Cinemateca Brasileira, 2021: n.p.)

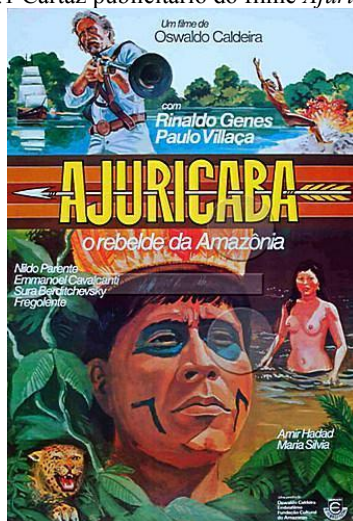
A temática do filme, bem como a presença de textos/fontes utilizados na narrativa e mesmo na sinopse, deve ter feito parte das propostas de interesse da Embrafilme, referentes aos filmes de temática histórica. Estes eram selecionados mediante critérios estabelecidos nas normas para a coprodução de obras de temática histórica, podendo

⁶ Conversas realizadas com o cineasta Oswaldo Caldeira, via e-mail, a partir de agosto de 2021.

contar também com maiores incentivos financeiros - possibilidade que ensaiava seu sucesso em filmes como *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, ou ainda em matérias da *Revista Filme Cultura* (já na edição n. 18, de novembro e dezembro de 1971 estava presente matérias como “A hora e a vez dos filmes históricos”), para somente a partir de 1975 serem coproduzidos pela Embrafilme (Moretin, 2018: 21 & Bernardett, 2009: 78-80).

Nesse viés, se faz interessante também analisar o cartaz de divulgação do filme (figura 1). Todo trabalhado na forma de desenho, a imagem do rosto de Ajuricaba toma a maior parte do quadro, tendo no seu lado esquerdo a representação de uma onça (pois acreditava-se que ele podia se transformar nesse animal) e no lado direito a representação de uma mulher, embranquecida e desnudada de qualquer grafismo ou adereços - sua presença, e onde se encontra no cartaz, parece anunciar algo mais que no filme aparece apenas de maneira muito breve, pois não se trata de um romance, exceto quando Ajuricaba relembra sua vida antes do conflito com os portugueses. Acima do título do filme, encontra-se um quadro narrativo da batalha entre os portugueses e os indígenas, tendo à esquerda a representação de uma nau e do coronel Belchior com sua arma em punho e no lado direito um indígena sendo atingido por uma bala de canhão. Também trabalhado de maneira bastante didática, o cartaz parece uma página de um quadrinho.

Fig.1 Cartaz publicitário do filme *Ajuricaba*



[Para cego ver: o cartaz apresenta os seguintes elementos: na parte central inferior, o enorme rosto de um homem indígena com a pele avermelhada e grafismos na cor preta ao redor dos olhos e nas bochechas. O cabelo curto, liso e preto porta um adereço na cor laranja, parcialmente encoberto pelo letreiro que anuncia o subtítulo do filme “o rebelde da Amazônia”, com fonte em caixa alta e na cor branca. Acima, o nome do filme “Ajuricaba”, aparece destacado com grandes letras em caixa alta e na cor amarela, cortadas por uma lança apontada para a esquerda. Uma faixa nas cores marrom, laranja e vermelho serve de fundo para o nome Ajuricaba e divide o quadro em duas partes, situada levemente acima do centro. Acima do nome “Ajuricaba”, da esquerda para a direita: uma caravela navega na direção de um homem de cabelos grisalhos, visto em primeiro plano, com arma em punho e vestes de época em tom azul claro - ao lado deste, duas novas caixas de texto: acima, na cor preta, aparece “um filme de Oswaldo Caldeira”; abaixo, na cor branca, “com Rinaldo Genes e Paulo Villça”; numa escala menor, um homem com o corpo desnudo em queda, atingido por uma bala de canhão; como pano de fundo as águas do rio, as matas ciliares e o céu azulado na borda superior. Abaixo do título do filme, à esquerda e à direita do rosto do homem indígena, respectivamente: um pequeno texto na cor branca apresenta os atores “Nildo Parente,

Emmanoel Cavalcanti, Sura Berditchevsky e Fregolente”; Ramos de folhas descem e preenchem toda a base do quadro; Uma pequena onça sai por entre as folhagens com dentes e garras à mostra; Na lateral direita, uma mulher com a pele rosada aparece dentro d’água, com os seios expostos. Outra caixa de texto apresenta os nomes “Amir Hadad” e “Maria Silvia”. O cartaz ainda apresenta a logo da Cinemateca Nacional, em marca d’água ocupando o centro da imagem.]

A narrativa de Ajuricaba é construída de maneira não linear, intercalando alguns momentos da segunda década do século XVIII ao tempo presente, dinâmica que « *realça uma certa continuidade histórica* » (Shohat & Stam, 2006: 102). Neste, o fio condutor parece se situar quando do aprisionamento de Ajuricaba e sua condução para Belém, alternando-se com flashbacks. A *voz off* geralmente anuncia se tratar de uma lembrança, de tempos anteriores à chegada do homem branco e do cotidiano dos manaús, mas nem todos os flashbacks seguem essa estrutura. A organização dos povos do entorno do rio Negro em uma confederação para lutar contra os portugueses é apresentada sem qualquer recurso de *voz off*, numa tentativa de dar voz aos próprios povos nativos - apresentados na forma de cantos ou rituais e não na forma de falas entre uma e outra personagem -, mas com o cuidado de não trazer a língua do colonizador em suas bocas.

A primeira imagem que o filme nos apresenta trata-se de um texto introdutório que interconecta os Ajuricabas de vários tempos. Assim, o letreiro em caixa alta que aparece na margem inferior e vai subindo rumo a margem superior anuncia o personagem mítico Ajuricaba como um “líder extraordinário”, enquanto os demais personagens, “dizendo-se sucessores de Ajuricaba”, são encontrados ainda no século XX mas adjetivados como rebeldes. Tão logo se encerra o letreiro a vastidão das águas do rio Negro inundam o quadro. O movimento das águas e da câmera nos guia até a margem do rio onde se encontram alguns carros e pessoas até voltar-se novamente para as águas para acompanhar uma pequena embarcação a adentrar o quadro pelo canto superior esquerdo e seguir rumo ao sudeste (canto inferior direito do quadro). Ao atracar na margem do rio, um corpo é retirado da canoa, posto em uma maca e conduzido à ambulância. Em *voz off* o noticiário comunica: « *Foi encontrado morto o bandido que se dizia Ajuricaba. Suspeita-se que tenha sido vítima de uma guerra entre contrabandistas, sendo que o bando rival provavelmente formado por estrangeiros* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 03mins).

Daí segue-se para os créditos de abertura que focaliza nas paisagens da Amazônia - a água é apresentada em todos os seus quadros, tanto no rio quanto em gotículas de chuva, e sempre ao lado de plantas ciliares ou aquáticas, em alternância de planos de detalhe e planos gerais. Nosso olho-câmera nos conduz, de barco, rumo às entranhas da Amazônia. Rumo ao por do sol na margem do rio, tendo uma porção da mata enegrecida pelo sol atrás de si, pairando na linha do horizonte, e as águas do rio Negro presentes em primeiro plano. Separada pelos créditos iniciais, se encontra a primeira alternância temporal, em meio às matas fechadas e ao momento do aprisionamento de Ajuricaba e de seu povo.

Como podemos notar, o recurso de *voz off* é bastante utilizado ao longo do filme, por diversas vozes: pelo cronista que acompanha a expedição, por Ajuricaba ao retomar suas lembranças, pelo governador da Província do Grão-Pará enquanto articula seus pensamentos. Em conversa, Caldeira esclarece seu ponto de vista: « *Sempre fiz um cinema metalinguístico com múltiplos narradores (Baktin), rompimento com o realismo de verdades absolutas, uma relativização das verdades* » (Caldeira, comunicação pessoal, 2021). Nesse sentido, tais vozes possibilitaram tanto a inserção de trechos dos textos/fontes referentes aos eventos narrados, como uma narração polifônica.

Já no tocante às representações da personagem Ajuricaba presente no século XVIII nenhuma fala direta é observada, silenciada tanto pelas fontes - que apresentam uma história na perspectiva do colonizador - quanto pela língua. Sobre isso, Caldeira explica:

Achei que era um contraste interessante com os falastrões bravateiros brancos. E o índio em silêncio porque afinal o índio não tinha voz, era um marginal, desprezado, desvalorizado. Ele tem um silêncio permanentemente ativo, crítico, observador. E o silêncio, a censura, o perigo da palavra, eram coisas muito expressivas na ditadura. (Caldeira, comunicação pessoal, 2021)

Apesar de silenciado, Ajuricaba aparece em diversos momentos em *close up*, com o olhar fixo encarando o espectador. Ajuricaba rasga a narrativa ao intimar o observador a refletir sobre a questão indígena. Àqueles que se sentem descendentes dos europeus/exploradores que subjugarão os nativos, intimida-os, enquanto aos espectadores descendentes de Ajuricaba e dos povos nativos, ele parece conchamar e convocar para a luta contra os apagamentos identitários, a marginalização, e na defesa de suas terras ameaçadas pelo inimigo estrangeiro. Mas sua imagem ganha voz somente quando, morto pelo “bando estrangeiro” no tempo presente, após seu corpo receber as tintas do urucum e os adereços que portava, renasce e grita: « *E os guerreiros renascerão como as folhas renascem nas árvores, os peixes na água, os pássaros no céu e Manari reconhecerá o seu povo. O céu acima da montanha, a luz do relâmpago, a voz do trovão acima do céu. Eu sou a luta do guerreiro para sempre* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h28mins). Essa luta que ainda se configurava na resistência ao estrangeiro, o invasor convidado e recepcionado pelo Estado que concede os incentivos financeiros e legais para sua instalação em milhares de hectares e se utiliza dos descendentes de Ajuricaba como mão de obra, explora tanto os povos nativos quanto o que ainda resta das riquezas naturais.

O filme de Oswaldo Caldeira também parece não concordar com os discursos que tomam Ajuricaba por suicida. Pois a cena que se segue ao saltar do barco enquadra Belchior com sua arma direcionada para as águas gritando « *mata esse índio se não ele vira peixe* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h25mins). Belchior, com o olhar na direção do por do sol e nas águas do rio, enegrecido pela contraluz, situado na lateral esquerda do quadro, ainda diz: « *Eu te mato, índio. Nem que eu tenha que beber toda a água desse rio, varrer todas as nuvens desse céu, queimar todas as árvores dessa mata. Não há de sobrar um peixe, um pássaro, um animal sequer para contar a tua história* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h26mins). Aqui, texto e imagem tornam a personagem e mensagem válida para além do século XVIII. Belchior não passa de uma silhueta, que poderia ser aquela de qualquer estrangeiro explorador. Assim como a mensagem de destruição segue ecoando e ainda viva na memória do espectador que é transportado, na próxima cena, para o final dos anos 1970.

As cenas que se seguem conectam o espectador ao início da narrativa ao mostrar a morte de Ajuricaba pelas mãos do “bando estrangeiro” e descendentes indígenas aliados destes. A voz *off* do noticiário, agora intercalada com a voz direta e imagem do jornalista - um homem negro de paletó situado no centro do quadro, com um fundo azul e a logo da TV Ajuricaba no canto superior esquerdo -, se repete e acrescenta: « *A polícia apurou que o facínora Ajuricaba antes de se dedicar ao crime trabalhara no Projeto Jari* » (Lacerda & Caldeira, 1977: 1h34mins). Fachadas e propagandas de marcas estrangeiras são intercaladas ao noticiário e ainda a algumas placas com uso do nome Ajuricaba, como a da rua Ajuricaba e a da distribuidora de importados Ajuricaba. Nessa disputa, que se configura não apenas nas imagens da cidade, os descendentes de Ajuricaba são mão de obra barata, explorada por conglomerados estrangeiros a exemplo do Projeto Jari

mentado acima. Os Ajuricabas tratados no texto inicial como rebeldes, ou neste como facinora, são ainda esses líderes extraordinários que resistem.

Caminhos e diálogos com *Ajuricaba*

Oswaldo Caldeira afirmou, numa matéria publicada pela *Revista Filme Cultura*, na edição n. 29, no ano de 1978, que « *a importância do cinema para mim sempre será medida pela forma como ele é utilizado, como ele é veiculado, como ele é levado ao espectador* » (Caldeira, 1978: 13). Para ele, a relação entre a obra e o público não depende apenas da qualidade do filme, mas da maneira como ele chega ao público - nas condições da sala onde é exibido, no tratamento com a Censura e também nas condições de produção. Com o lançamento de *Ajuricaba* ainda recente, talvez o cineasta tenha saído em defesa de sua própria criação ao observar que as novas tendências do cinema não buscam rotular e separar os filmes comerciais (as pornochanchadas) dos filmes artísticos (o Cinema Novo): « *Mas acho que agora há forte tendência [...] de misturar as coisas, de dar ao artístico também uma forma comercial. Pois o que interessa é o projeto maior de uma cultura brasileira* » (Caldeira, *ibid.*).

O que o cineasta anuncia como um “projeto maior de uma cultura brasileira” trata na realidade da concordância em utilizar códigos de comunicação amplamente aceitos pelo público, conforme observou Xavier (2001: 54-55). Assim, cineastas anteriormente envolvidos com o projeto cinemanovista⁷ tiveram de equilibrar, em maior ou menor grau, os seus interesses político-ideológicos com o projeto institucional desenhado pelo Estado por meio das leis e normatizações (a exemplo das normas para coprodução de filmes com temática histórica, anteriormente mencionado). A título de exemplo podemos citar o caso de Roberto Farias que era presidente da Embrafilme durante as aprovações de coprodução dos filmes *Anchieta*, *José do Brasil* (1977), do então cinemanovista Paulo C. Saraceni, assim como de *Ajuricaba*.⁸

A produção e lançamento de *Ajuricaba* se deu em menos de um ano, apesar do projeto enviado à Embrafilme ser bem anterior ao ano de 1977. Com coprodução e distribuição por parte da Embrafilme, constava no certificado de censura emitido uma classificação indicativa de 18 anos. *Ajuricaba* participou e foi premiado em festivais dentro do território brasileiro, como é o caso do Festival de Brasília, de 1978, na categoria de Melhor Fotografia. Além do Festival de Gramado de 1978, no qual recebeu o troféu Kikito e prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 15 mil, na categoria de Melhor Roteiro, de acordo com matéria presente na *Revista Filme Cultura*, na edição n. 29, de maio de 1978 (assinado por Almir Muniz e pelo próprio diretor)⁹.

Ao que parece, a primeira sessão da obra se deu durante a programação do *Perspectiva 77*, na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, conforme matéria do *Jornal do Brasil*, edição 324, de 3 de março de 1977, que divulga a programação de filmes inéditos

⁷ Oswaldo Caldeira era próximo ao grupo do Cinema Novo, especialmente do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, também mineiro como ele, e relata ainda ter sido convidado para assistente de direção no filme *Macunaíma*, no qual não permaneceu.

⁸ Glauber Rocha, numa matéria publicada no *Tela em Transe*, afirma: « *Não, eu não condenei ninguém que, tendo pertencido ao Cinema Novo, esteja hoje tentando fazer a política do cinema brasileiro. Aliás, ninguém largou o Cinema Novo. Claro, nos momentos de crise há retiradas. [...] Mas isso não quer dizer nada. A onda vai e volta, o processo é assim mesmo. Depois pessoas se reagrupam. O problema é: quem se define como sendo ou não do Cinema Novo? Eu nunca contestei o fato de Roberto Farias estar na presidência da Embrafilme, acho que ele é o melhor presidente que empresa poderia ter. [...]* » (Maria, 1978: p. 34). Roberto Farias deixaria a presidência da Embrafilme envolvido por dúvidas quanto a sua simpatia e possível participação ainda no movimento do Cinema Novo.

⁹ *Revista Filme Cultura*, edição n. 29, maio de 1978.

presentes no evento - dentre eles, alguns títulos que se encontram em fase de finalização, como é o caso de *Morte e Vida Severina* (1977), de Zelito Viana, *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos e o próprio *Ajuricaba*. Na trilha deste periódico, a obra de Caldeira volta a ser citada em 06 de julho de 1977, no caderno de programação para a TV. Na grade do canal 2, às 23h seria exibida uma reportagem sobre os filmes *Ajuricaba* e *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha. A essa altura, o filme já estava dentre os indicados do Festival de Brasília, o que motivou o referido jornal, ainda no mesmo mês (edição n. 00113, de 30/07/1977: 08) a dedicar quase uma página inteira para uma crítica ao filme, assinada por José Carlos Avellar.

A crítica intitulada “Ajuricaba: a visão transformadora” sinaliza inicialmente para as dificuldades técnicas por que passava o cinema brasileiro - o filme foi interrompido quatro vezes pois ora a película ficava muda ora as imagens desapareciam. Apesar dos problemas, o colunista ressalta a persistência de um público que lotou a sala de cinema, com pessoas espremidas nas laterais dos corredores e degraus da escada, e entusiasmados aplausos ao final da sessão. Após resumir a narrativa, o crítico destaca que *Ajuricaba* é como uma força que se encontra tanto nas pessoas contemporâneas - « *reaparece transformado às vezes num marginal, [...] às vezes num portuário, [...] às vezes transformado num operário [...]* » (Avellar, 1977: 08) - quanto nas placas, na emissora de tv e nas lojas que carregam seu nome. Assim, ao observar a mudez do personagem, ele afirma:

Reaparece assim como se comportou durante todo o filme, praticamente sem nada falar, Ajuricaba é o personagem que dá título ao filme, é o personagem de quem a câmara se ocupa por mais tempo, é a figura a quem sem dúvida, mais facilmente se liga à platéia. Mas, ainda assim, ele permanece calado quase todo o tempo e o filme poucas informações sobre ele. Passa a ideia de uma força que não morre, que se transforma sempre, que luta sempre, a ideia de uma força ligada à natureza.

[...]

Ajuricaba, o guerreiro que não fala, o meio feiticeiro que, como acreditam os homens de Belchior, pode se transformar em peixe ou em pássaro, é um ponto de observação. Algo assim como se o espectador, com um poder semelhante ao do guerreiro da nação dos manaus, se tivesse transformado em parte da imagem, numa parte feita só de olhos e ouvidos para ver mais de perto o capitão Belchior, soldado que invade firme a selva para acabar com a vida, digamos assim, não civilizada. (Avellar, *ibid.*)

Apesar da valorização dada pelo crítico à personagem Ajuricaba, ressaltando seu silêncio como uma emanção de sua força que paira nas pessoas e no espaço através dos tempos, Avellar sugere erroneamente que a câmara se ocupa na maior parte do tempo em mostrá-lo. Por boa parte da narrativa, predomina a presença de Belchior e sua expedição, além das cenas dele lembrando dos bailes na corte, ou ainda das cenas urbanas na capital da província do Grão-Pará. Talvez seja exatamente por isso que Avellar considera o personagem Belchior como « *de verdade, elaborado de modo mais sofisticado, tratado com nuances e ambiguidades* » (Avellar, *ibid.*).

Sua descrição de Belchior foca num dilema presente na narrativa, no qual este não compreende por que os índios preferem a vida que tinham e não os novos “hábitos modernos” apresentados pelos portugueses. Avellar parece tratar na forma de um binômio maniqueísta em que Belchior - o responsável por conduzi-los à civilidade e ao conforto (sugeridos como o lado bom) - tenta tirá-los da vida « *primitiva na selva, da nudez, da língua inculta e grunhida* » (Avellar, *ibid.*) – aspectos ruins que deveriam ser superados. Para Shohat e Stam (2006: 21), essa seria uma visão eurocêntrica, que, se organizando em hierarquias binárias, favorece a Europa.

Também a *Revista Filme Cultura*, na edição de n. 28, de fevereiro de 1978 destaca na capa de trás a imagem colorida da personagem indígena que dá nome ao filme, acompanhado de sua parceira (figura 2)¹⁰. O recorte mostra Ajuricaba, olhando de maneira cuidadosa e carinhosa para uma mulher que se encontra deitada numa rede com aparência um tanto pálida (cenas posteriores esclarecem se tratar de uma gravidez). Ela traz alguns grafismos no corpo, que também se repete no rosto, e adereços feitos de penas nas cores vermelha, amarela, azul e branca enquanto ele não apresenta nenhum grafismo, apenas adereços feitos com penas nas cores amarela e azul, e segura uma tigela com alguma bebida.

Fig.2 Frame do filme, *Ajuricaba*, 1977, Oswaldo Caldeira.



[Para cego ver: no quadro do filme, em plano médio, da esquerda para a direita: uma mulher deitada numa rede, traz no corpo adereços feitos de pena - um colar com penas brancas, brincos nas cores amarelo e azul, no cabelo uma guirlanda nas cores vermelho e azul - e grafismos no busto e nas maçãs do rosto. Ao seu lado, um homem com o corpo desnudo, cabelos longos pretos e lisos, segura uma tigela na mão direita. Ele possui um colar e um adereço na cabeça feito com penas nas cores amarela e azul. Eles se encaram. Ao fundo, levemente desfocados, madeiras e folhas organizadas anunciam estar em sua habitação.]

A imagem selecionada para ilustrar a capa final da edição, assim como o cartaz do filme, toma esse pequeno trecho da narrativa (1h16mins.), na qual Ajuricaba, deitado na margem do rio acorrentado, relembra momentos de felicidade com suas companheiras e o nascimento de seu filho. A presença da mulher indígena no cartaz, bem como a seleção da cena entre Ajuricaba e sua companheira como propaganda para o filme, parece proposital para vendê-lo não apenas como uma aventura histórica, mas também como um romance, numa possível estratégia de divulgação para conseguir alcançar um maior público.

Ajuricaba se tornaria, nesse sentido, um filme recorrente nas programações de comemoração ao “dia do índio”, como é o caso do periódico *A Notícia*, de 09 de abril de 1979, numa matéria intitulada “Hoje, no seu dia, índio tem programa especial”, ao lado do filme *Uirá, um índio em busca de Deus*, do Gustavo Dahl. Ao que parece, foi também por meio do filme - e, em menor escala, da peça de Márcio Souza, *A Paixão de Ajuricaba* - que a história desse personagem passa a ser difundida nas comunicações impressas, pois mesmo a maioria das matérias que se dedicam apenas a narrar a história de Ajuricaba datam de momentos posteriores à peça e ao lançamento do filme.

¹⁰ *Revista Filme Cultura*, edição n. 28, fevereiro de 1978 (arquivo digital).

Aliás, os filmes históricos ficaram mais presentes nas salas de cinema, após o ano de 1976. Assim, observa Marília da Silva Franco, no Suplemento Cultural do Jornal *Estado de S. Paulo*, de 22 de julho de 1979, numa matéria que toma praticamente a página inteira intitulada “O tema histórico no cinema brasileiro” seguida da pergunta “Qual o sentido do filme histórico no Brasil?”. Para a colunista, os filmes históricos, muito presentes desde o início do século XX, haviam cedido espaço para as adaptações literárias, mas a partir de 1976 novo boom nas produções de temática histórica se destacava. Para ela, os anos de 1977-78 marcam essa explosão na produção de filmes históricos.

Algumas dessas produções, vistas e premiadas nos festivais nacionais, participavam também de festivais e eventos internacionais. *Ajuricaba* participou dos Festivais de Locarno e Marnheim, além de também estar na programação da “Semana del cine brasileño”, na Argentina, no ano de 1979. Diversos jornais da imprensa argentina noticiaram o evento e, inclusive, destacando espaços para a crítica ao referido filme. No jornal *El Diario*, de 17 de junho de 1979, na matéria intitulada “semana del cine brasileño”, escrita por Pedro Susz, observamos o seguinte trecho:

La película cobra también extraordinaria actualidad si recordamos que hace un par de años apenas la prensa difundió noticias que daban cuenta del exterminio de los indígenas de la amazonia esta vez mediante bombardeos de napalm y con la excusa de la construcción de la carretera trans amazónica.

Película vigorosa y poética, llena de reflexiones sobre el sentido de las empresas conquistadoras, constituyó un digno broche para una semana que nos ha mostrado un cine vital que debería merecer nuestra atención en lugar de las toneladas de desperdicios que Norteamericana y Europa nos lanzan encima a través de la pantalla. (Susz, 1979: n.p.)

Esta crítica se destaca em relação às demais por seu vigoroso posicionamento político contra a avalanche de filmes norte-americanos e europeus, além da defesa à temática indígena, ao destacar eventos recentes que aconteceram no território amazônico, atos de violência contra diversos povos nativos que se encontravam no caminho por onde passaria a rodovia transamazônica.

As análises de algumas vozes, manifestadas na forma de críticas na imprensa, das quais observamos e destacamos algumas neste artigo, nos possibilita ter noção da dimensão desta “nação provisória” (Shohat & Stam, 2006: 147) que se formou quando das sessões cinematográficas durante o lançamento do filme e nos próximos anos. Das suas participações nos festivais nacionais e internacionais à presença nas programações para debater a questão indígena.

Considerações finais

O Estado, numa tentativa de traçar um projeto economicamente rentável para o cinema nacional, ao mesmo tempo que buscava reafirmar seus símbolos nacionais, focava primeiro nas produções de adaptações das obras da literatura de escritores já falecidos e consagrados e, a partir da segunda metade da década de 70, nas produções de temática histórica. *Ajuricaba* faz parte dessa leva de produções, que podemos inserir em uma subcategoria dentro do gênero histórico, o das produções de temática indígena.

Essas obras, assim como a que aqui dedicamos nossa atenção, lidavam com questões também de ordem técnica (seus materiais e equipamentos), financeira e ideológica, as quais se encontravam completamente relacionadas às várias etapas que compõem o “circuito comunicacional”. Ao longo dos anos 70, cinemanovistas ou não passeavam por entre os equipamentos estatais de cinema, uns por meio dos cargos que assumiam, outros ainda por meio dos incentivos financeiros e de coprodução que recebiam da Embrafilmes.

Mas isso não quer dizer que suas obras fossem completamente coniventes com as narrativas desenhadas pelo Estado. Neste artigo, tentamos observar, por meio da análise de alguns elementos externos ao contexto de produção da obra - mas que estão completamente interrelacionados a ela -, da análise das imagens e da recepção, essa teia complexa que envolve os interesses de uns e outros, suas estratégias para burlar as narrativas institucionais ou sua aceitação diante de um discurso que se impõe. *Ajuricaba* não deixa de externalizar em suas imagens essas disputas simbólicas em torno desse personagem mitificado na história do Brasil ao tentar equilibrar as narrativas oficiais e as não oficiais. Assim, numa mesma obra parece que se apresenta um século XVIII bastante próximo a um tipo de filme que agradaria o Estado em contrastes a cenas contemporâneas com um teor crítico e político, digno de um filme do Cinema Novo. Por fim, esses *Ajuricabas* contemporâneos rompem a narrativa de ficção e, recepcionados por seus descendentes, gritam a sua luta por meio das páginas impressas dos periódicos: « *QUEREMOS VIVER! É o grito de Ajuricaba e do seu povo, os Manaú, é o grito de tantos povos extintos da face da terra, da terra que era sua. Atrás de cada agressão e de resistência do passado e de hoje, ecoa esse grito: QUEREMOS VIVER!* » (Porantim, 1985: n.p.).

Referências bibliográficas

- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Trad: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J. (et al). (1995). *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus.
- Benchimol, S. (2013). *Amazônia – formação social e cultural*. São Paulo: Editora 247 S.A.
- Bernardet, J.C. (2009). *Cinema brasileiro - proposta para uma história*. (2 ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Conrad, S. (2018) [2019]. *O que é História Global*. Lisboa: Editora Grupo Almedina.
- Canellas, C. F. *A Guerra contra os Manaós de 1722 a 1728 e a predação portuguesa aos índios do Rio Negro*. 13º Encontro de Iniciação Científica, 2004.
- Caldeira, O. *Oswaldo Caldeira: depoimento* [ago. 2021]. Entrevistador: Naiara Leonardo Araújo. Entrevista concedida via e-mail, 2021.
- Couto, A. *Projeto Jari*. FGV CPDOC (n.d.). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/projeto-jari>, acessado em 25 de agosto de 2021.
- Fanon, F. (2006). *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Garfield, S. (2013). Introduction. In *Search of Amazon: Brazil, the United States, and the nature of a region*. Durham: Duke University Press.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Trad.: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.
- Mignolo, W. D. (2020). *Histórias locais/ projetos globais - colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad: Solange Ribeiro de Oliveira. (1 ed. rev.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Moretin, E. & Napolitano, M. (Orgs). (2018) *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS.

- Porro, A. (2007). *Dicionário Etno-Histórico da Amazônia Colonial*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Quijano, A. (1988) *Modernidad, Identidad y Utopia em America Latina*. Lima: Sociedade y Política Ediciones.
- Ribeiro, D. (2017) *Os índios e a civilização - a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. (7 ed.). São Paulo: Global.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro - artistas da revolução do CPC à era da TV*. (2 ed. rev. amp.). São Paulo: Editora Unesp.
- Reis, J. C. (2008). *Identidades do Brasil I*. De Varnhagem a FHC. Rio de Janeiro: FGV.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006) *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. Trad.: Marcos Soares. São Paulo: Editora Cosac & Naify.
- Sommer, D. (2004). *Ficções de Fundação - os romances nacionais da América Latina*. Trad: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Souza, M. (2019). *História da Amazônia - do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Souza, M. (2006). *Ajuricaba - o caudilho das selvas*. São Paulo: editora Callis, 2006.
- Souza, M. (2005). *A Paixão de Ajuricaba*. (2 ed.). Manaus: Editora Valer.
- Valim, A. B. (2006) *Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense.
- Xavier, I. (2001) *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz & Terra, 2001.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC.
- Lacerda, L. C. (Produtor) & O. Caldeira (Diretor). (1977). *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*. Brasil: Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas Ltda-Embrafilme.
- Sem autor. *Ajuricaba – o rebelde da Amazônia*. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009364&format=detailed.pft>, acesso em 30 ago. 2021.
- Avellar, J. C. (1977, jul. 30). *Ajuricaba: a visão transformadora*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 113, Caderno B, p. 08. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Ajuricaba%20a%20vis%C3%A3o%20transformadora&pagfis=165049, acesso em 25 ago. 2021.
- Franco, M. S. (1979, jul. 22). *O tema histórico no Cinema Brasileiro*. Jornal Estado de São Paulo. São Paulo, ed. 142, p. 07. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&Pesq=mar%20adlia%20da%20silva%20franco&pagfis=8220>, acesso em 22 ago. 2021.
- Barbosa, J. (1979, jul.). *A escola destribaliza, mata e come ou como matar índios com giz e apagador*. Porantim. Manaus, ed. 14. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndio&pesq=a+escola+destribaliza&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=3208>, acesso em 20 ago. 2021.
- Souza, M. (1979, jul.). *A guerra popular de Ajuricaba*. Porantim. Manaus, ed. 09, Caderno de História, p. 09. Disponível em <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndio&pesq=Ajuricaba%20dando%20seu%20nome%20aos%20filhos&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=3133>, acesso em 25 de agosto de 2021.
- Cimi (Setor de Documentação). (1979, abr. 18). *Filmes não agradam na semana do índio*. A Crítica. Manaus. Disponível em:

- <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=filmes%20n%C3%A3o%20agradam%20na%20semana%20do%20%C3%AAdndio&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=1991>, acesso em 24 ago. 2021.
- Cimi (Setor de Documentação). (1979, abr. 09). *Hoje, no seu dia, índio tem programa especial*. A Notícia. Caderno 2, p. 04. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=%C3%ADndio%20tem%20programa%20especial&hf=www.docvirt.com&pagfis=1885>, acesso em 23 ago. 2021.
- Sem autor. (1977, mar. 3). *Perspectiva 77 – Cinema Brasileiro no MAM*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, caderno B, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=perspectiva%2077&pagfis=156794, acesso em 20 ago. 2021.
- Luppi, C. A. (1980, jul. 09). *Como tratar os índios, a controvérsia na Igreja*. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemeroIndioRecortes&pesq=erro%20hist%C3%B3rico%20crasso&hf=www.docvirt.com&pagfis=10827>, acesso em 25 ago. 2021.
- Sem autor. (1971-1978). *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-29-2/>, acesso em 15 nov. 2021.
- Susz, P. (1979, jun. 17). *Semana del cine brasileño*. El Diario. Buenos Aires, Argentina. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_V8/MIC/GNC/AAA/80011595/BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_80011595_an_01_d0001de0001.pdf, acesso em 28 ago. 2021.
- Maria, C. (1978, 30 out.). *Glauber Rocha e a polêmica – “A Embrafilme não é a grande mãe do cinema brasileiro”*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 205. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201977&pesq=embrafilme&pagfis=188881, acesso em 29 out. 2021.

Territorialidades e Desterritorializações em quatro filmes brasileiros: *Antes o Tempo não Acabava* (2016), *Corpo Elétrico* (2017), *Tinta Bruta* (2018) e *Sócrates* (2018)

Wagner Ferreira PREVITALI

Mestrando PPGAVI/UFPeL

wagnerfprevitali@gmail.com

Rosângela Fachel DE MEDEIROS

Universidade Federal de Pelotas/Brasil

rosangelafache@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte da pesquisa poética que vem sendo desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais - PPGAVI/UFPEL. Buscamos investigar como questões territoriais vêm sendo tratadas em algumas produções cinematográficas brasileiras, nos interessa debater o conceito de território e de des-re-territorialização a partir das trajetórias de pessoas LGBTQs em quatro filmes recentes: *Antes o Tempo não Acabava* (2016) de Fábio Baldo e Sérgio Andrade, *Corpo Elétrico* (2017) de Marcelo Caetano, *Tinta Bruta* (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher e *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto. Começamos com a compreensão de território e de processos de territorialização pelos trabalhos de Milton Santos (2002, 2004), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), Nestor Perlongher (1993) e Rogerio Haesbaert (2002). Tomamos as relações dos diferentes protagonistas com os territórios que habitam ao longo das tramas, associando suas trajetórias ora a processos de desterritorialização, ora a processos de reterritorialização. Trazemos Jack Halberstam (2005) para pensar as produções espaciais dos protagonistas que fogem a uma lógica heteronormativa.

Palavras-chave: territorialidade, desterritorialização, cinema LGBTQ brasileiro, tempo e espaço queer

Abstract: This paper is an excerpt from the poetic research being developed at the Master in Visual Arts - PPGAVI/UFPEL. We seek to investigate how territoriality has been addressed in some recent Brazilian film productions, we are interested in debating the concepts of territory and de-re-territorialization from the trajectories of LGBTQ people in four movies: *Antes o Tempo não Acabava* (2016) by Fábio Baldo and Sérgio Andrade, *Corpo Elétrico* (2017) by Marcelo Caetano, *Tinta Bruta* (2018), by Marcio Reolon and Filipe Matzembacher, and *Sócrates* (2018), by Alexandre Moratto. We begin with the understanding of territory and territorialization through the work of Milton Santos (2002, 2004), Gilles Deleuze and Félix Guattari (2012), Nestor Perlongher (1993) and Rogerio Haesbaert (2002). We analyze the relations of the protagonists with the territories they inhabit throughout the movie plots, associating their trajectories sometimes with processes of deterritorialization, sometimes with processes of reterritorialization. We bring Jack Halberstam (2005) to understand the protagonists' spatial productions that escape the heteronormative logic's.

Keywords: territoriality, deterritorialization, brazilian LGBTQ cinema, queer time & space

Este artigo é um desdobramento da pesquisa em desenvolvimento no Mestrado em Artes Visuais - PPGAVI/UFPEL, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, e conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). A pesquisa acontece por meio de uma revisão teórico-crítica e poética realizada em diálogo com minha produção de imagens técnicas - fotografias e vídeos - que visam a apropriação dos diversos espaços/tempos na experiência urbana. Na dissertação são exploradas, através de investigações teóricas e poéticas, práticas e experimentações artísticas entre Cinema e Artes Visuais, relações com a cidade de Bagé/RS, a partir de ações que venho realizando enquanto artista/pesquisador, sendo um jovem homem branco gay que habita essa cidade. E que, além disso, convida a participação de outras pessoas que compartilham a experiência de ser LGBTQIA+ em Bagé, acreditando, assim como nos diz Megg Oliveira « [...] *que os caminhos que uma bicha percorre, mesmo que num plano simbólico, se interseccionam com os de outras. Experiências individuais tornam-se coletivas quando encontram eco na experiência de outras* » (De Oliveira, 2018: 174).

Para pensarmos sobre essas questões somos atravessados e atravessamos os trabalhos de Milton Santos (2002, 2004), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), somados as reflexões de Nestor Perlongher (1993) e Rogerio Haesbaert (2002), entre outros pesquisadores acerca da comunicação e territorialidade. E nos embasamos no pensamento de Jack Halberstam (2005) para problematizar e compreender as relações espaço-temporais dos protagonistas a partir de uma perspectiva queer, uma vez que não seguem lógicas heteronormativas.

Para começarmos a entender como as produções audiovisuais colocam em discussão essas questões, realizamos uma revisão da cinematografia brasileira recente e elencamos alguns filmes nos quais a abordagem dessas questões nos interessasse, nos movesse ou nos inquietasse. Neste trabalho apresentamos quatro filmes lançados na segunda metade da última década (2015-2020): *Antes o Tempo não Acabava* (2016), de Fábio Baldo e Sérgio Andrade (Fig. 1), *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano (Fig. 2), *Tinta Bruta* (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher (Fig. 3), e *Sócrates* (2018), de Alexandre Moratto (Fig. 4). Pensamos esses filmes, assim como a vasta cinematografia recente que aborda as questões de diversidade sexual e de gênero, no mesmo sentido da reflexão de José Muñoz (2019), como relatos que tem o potencial de criar mundos e que podem nos ajudar a « *forjar un espacio para una ciudadanía sexual real y existente.* » (Muñoz, 2019: 83)¹.

Figuras 1, 2, 3 e 4 - cartazes de divulgação dos filmes



¹ Tradução nossa: « *forjar um espaço para uma cidadania sexual real e existente.* ».

Os quatro filmes escolhidos são protagonizados por homens jovens gays ou bissexuais que vivem a transição do fim da juventude à "vida adulta", mas que, de diferentes maneiras, voluntárias ou não, rompem com heteronormatividades espaço/temporais (Halberstam, 2005). Neste texto, nos interessa analisarmos os processos de des-re-territorialização vividos por esses personagens, atentando às suas influências e às relações que estabelecem com outras personagens a partir do espaço. Nesse sentido, entendemos que o corpo/a vida/ as ações dos protagonistas se tornam lugares efetivos para pensarmos as questões de feitura e destruição de territórios, pois como nos alerta Milton Santos, em nosso mundo globalizado, a corporeidade é redescoberta: « *O mundo da fluidez, a vertigem da velocidade, a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes, revelam, por contraste, no ser humano, o corpo como uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender.* » (Santos, 2002: 212).

Esses filmes acompanham o cotidiano dos protagonistas entre trabalho, casa, amigos, casos, famílias e conflitos. E nos interessa atentar para cada espaço vivido pelos personagens, reconhecer o que os cerca e move suas ações, pois entendemos que « *nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam* » (Santos, 2002: 218). Por isso, consideramos importante as materialidades presentes na narrativa, lembrando que em um filme os espaços não servem apenas para uma ambientação, mas indicam uma relação entre os personagens « *suas ações e a dimensão espaço-temporal* ». (Zanetti, 2017: 44)

Maapeando Conceitos

Conforme Milton Santos, o território é uma soma de forças em ato, « *combinação complexa e dinâmica* » (Santos, 2002: 60). Os territórios, que Santos nomeia como o espaço geográfico, são definidos pelos usos (Reis & Zanetti, 2017) e apropriações do espaço:

É que cada padrão espacial não é apenas morfológico, mas, também, funcional. Em outras palavras, quando há mudança morfológica, junto aos novos objetos, criados para atender a novas funções, velhos objetos permanecem e mudam de função. [...] Há uma alteração no valor do objeto, ainda que materialmente seja o mesmo, porque a teia de relações em que está inserido opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro. Está sempre se criando uma nova geografia. (Santos, 2002: 62)

Apoiados em Reis (2017: 28), compreendemos os territórios como « *acontecimentos que resistem por um tempo* », aderidos a substratos espaciais, e as territorialidades como « *os processos, ordens e valores* » que mantêm determinados territórios. O território é uma extensão que remete a uma « *distribuição dos corpos, das matérias sociais, no espaço* » (Perlongher, 1993: 49). O território é um ato « *que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa* » (Deleuze & Guattari, 2012: 127). Ao olharmos para a cidade, para os usos do espaço, fica mais difícil de visualizar a transicionalidade dos territórios, mas se considerarmos estes « *espaços de vivências descontínuos* » (Reis, 2017: 28), as articulações momentâneas nas extensões espaciais, podemos pensar essa produção do território, ou talvez, essa reinvenção do território, através das apropriações que os corpos realizam dos espaços, produzindo novos usos.

No texto *Acerca do Ritornelo* (2012), Deleuze e Guattari especificam três movimentos pertencentes ao território e associados ao Ritornelo, conceito desenvolvido por eles que, como dizem, « *é um agenciamento territorial* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 124). O Ritornelo, em sua relação com o território, possui três aspectos: ora « *começa a dar ordem no caos* » (Deleuze

& Guattari, op. cit.: 122), ora traça limites, organiza um espaço (Deleuze & Guattari, *ibid.*), ora abre o território ao desconhecido ou sai para outros territórios, e seguem os autores: « *Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele.* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 123) Entendemos esses três movimentos relacionados aos processos de des-re-territorialização. Os territórios dos protagonistas dos quatro filmes remetem a essa busca por um « *centro estável e calmo* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 122), a produção de um espaço que mantenha distante as forças que os ameaçam.

No entanto, como nos desvela Milton Santos, o Mundo « *é apenas um conjunto de possibilidades, cuja efetivação depende das oportunidades oferecidas pelos lugares* » (Santos, 2002: 230). Assim, o Mundo só se efetivará como possibilidade a partir de condições locais. É na descoberta do valor do local, do próximo, do menor, que podem ser rompidos os valores hegemônicos, « *são os tempos do lugar que dissolvem o tempo do mundo* » (Santos, op. cit.: 150). Os lugares são um intermédio « *entre o Mundo e o Indivíduo* » (Santos, op. cit.: 212).

Os acontecimentos no território só se completam quando « *integrados ao meio* » (Santos, 2002: 61). Em um certo sentido, não somos donos dos territórios, nós pertencemos a eles (Haesbaert, 2002: 51). Os territórios se formam por diversas relações e implicam e estabelecem modos de agir. Estar no mundo permite encontros, pois o espaço é a conexão material entre os homens, em constante transformação (Marx & Engels, 1947: 18-19 apud Santos, 2018). Cooperações e conflitos fazem e constituem as dinâmicas dos lugares, que se modificam a cada evento, pois:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (Santos, 2002: 218)

A ordem Mundial, lembra Santos (2002: 152), é cada vez mais « *normativa* » e « *normada* ». É no nível do Local que podemos entender as dinâmicas que fogem dessas lógicas Mundiais, que remetem ao funcionamento do capitalismo e a uma hegemonia. « *O Mundo, todavia, é nosso estranho* » (Santos, op. cit.: 218), mas é o mundo que ganha existência pelos lugares (Santos, *ibid.*). « *No meio local, a rede praticamente se integra e dissolve através do trabalho coletivo, implicando um esforço solidário dos diversos atores. Esse trabalho solidário e conflitivo é, também, co-presença num espaço contínuo, criando o cotidiano da contiguidade* » (Santos, 2002: 227). Torna-se pertinente entender as atuações das pessoas no espaço/tempo como relações com o mundo. Nesse sentido, é importante lembrarmos que Halberstam (2005: 12) nos alerta para o fato de que muitos estudos sobre as relações entre a experiência dos espaços e as pessoas que os habitam não levaram em consideração as questões de sexualidade e de gênero, e chama nossa atenção para como os estudos *queer* sobre o espaço permitem a compreensão do local para apreender suas contradições, assim, poderemos começar a ver e imaginar « *the alternatives to capitalism that already exist and are presently under construction* »².

Junto aos valores e às discussões em torno da ideia de território, é importante pensarmos também a respeito dos diferentes sentidos atribuídos à desterritorialização. Assim como à tomada de territórios, seus sentidos de perdas também são processos relativos, o movimento de desterritorialização é relacional, des-re-territorializador. Porém, alguns grupos e comunidades estão muito mais sujeitos a perdas de territórios do que outros, « *por um lado mais híbrido e*

² Tradução nossa: « *as alternativas ao capitalismo que já existem e que estão em construção* ».

flexível, mergulhado que está nos sistemas em rede, multiescalares, das novas tecnologias da informação e, por outro, mais inflexível e fechado, marcado pelos muros que separam ricos e pobres » (Haesbaert, 2002: 66).

Santos (2002: 222) escreve que a desterritorialização também remete a um estranhamento ou desculturalização, sendo que no mundo de hoje a mobilidade é uma regra, o movimento importa mais que o repouso. Os pequenos territórios, a casa, o trabalho, « *por mais breve que sejam, são quadros de vida que têm peso na produção do homem* » (Santos, op. cit.: 223). A relação das pessoas com os ambientes se dá de modo dialético, de maneira recíproca, « *mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem* » (Santos, ibid.). Assim, consideramos os territórios em seu sentido subjetivo relacional, mas também por suas materialidades, escalas que se integram em nosso entendimento.

Territorialidades e Desterritorializações

A partir das discussões revisadas e colocadas em diálogo na sessão anterior propomos a seguir algumas reflexões sobre os processos de formação e perda de territórios nos filmes selecionados.

Antes o tempo não acabava (2016), de Fábio Baldo e Sérgio Andrade, é uma produção realizada em Manaus, região norte do Brasil. O filme acompanha um tempo na vida de Anderson, um jovem indígena, e a narrativa é marcada pela transição do protagonista, por uma busca de si. O filme começa com a representação de um ritual da etnia Sateré Mawé, os adultos preparam uma mistura para adormecerem formigas tucandeiras, chamadas de formigas de fogo, que são colocadas em luvas para os meninos utilizarem por um tempo, cumprindo assim o ritual de amadurecimento. Ao passarem pelo ritual, os meninos se tornam guerreiros.

Anderson deixou a aldeia e vive na periferia de Manaus com sua irmã e sua sobrinha, e trabalha de montador numa fábrica na cidade. O filme apresenta o conflito de Anderson com alguns valores de sua cultura e com o explorar da própria sexualidade. A região onde ele vive é habitada por populações indígenas, talvez a possamos pensar como uma região fronteira entre a “aldeia indígena e o território da floresta” e a “aldeia urbana”. Nessa região, os habitantes falam sua língua nativa. Em um momento assistimos à visita de *rappers* da cidade de Manaus se apresentando para as crianças em uma escola de ensino primário da região. Em outro, moradores da região festejam na rua, uma mulher canta no karaokê e é mostrado que as letras estão em um idioma indígena. Anderson transita entre essas regiões na periferia, o centro da cidade e os espaços na floresta.

Anderson sente atração por homens, e o filme leva a entender que para os líderes de sua aldeia, o ritual falhou com Anderson. Entendemos como, aos poucos, a partir de diferentes espaços (e diferentes tempos), Anderson vai assumindo um posicionamento no território. Depois que consegue férias da fábrica em que trabalha, encontra um salão que está procurando cabeleireiro e se oferece para a vaga. É interessante ressaltar que nesta cena, enquanto observamos a placa de anúncio da vaga, ouvimos um som de pregação de um pastor, como que saindo de um rádio, que não aparece em cena.

É trabalhando no salão que Anderson começa a materializar outras possibilidades para si, lá é o primeiro espaço que vemos Anderson trocar olhares de interesse com outro homem. Em outro momento, Anderson está sozinho no salão e experimenta maquiagem, passa rímel e batom, em frente ao espelho desenha com o batom em seu peito grafismos indígenas, provavelmente de sua etnia, depois borra com as mãos e cantarola a música *Singles Ladies*, de Beyoncé, logo em seguida se assusta quando uma figura aparece no salão. Anderson nota a

presença de um homem, branco, alto e com barba, vestido com uma camisa de cor branca estampada com um desenho de uma boca na vertical. Intrigado com a aparição, Anderson pergunta ao homem, que surgiu misteriosamente, se ele é o Mapinguari, espírito da floresta reconhecido por alguns povos indígenas da região do Amazonas. Este ser entrega para Anderson um presente, depois vai embora, veste uma capa de plumas rosas e desaparece, em frente a uma parede pintada com uma floresta. Podemos perceber várias dinâmicas a partir desse espaço, que Anderson pensava estar distante dos valores da aldeia (e também, distante de uma postura homofóbica hegemônica), permitindo um espaço para si, mas acessar Mapinguari representa acessar, também, outro espaço-tempo, um território compartilhado por seu espírito/corpo e cultura.

A sobrinha de Anderson tem necessidades especiais, e para os valores de sua aldeia, ela precisou ser sacrificada. « *Não importa de onde você vem ou quem você é. Você sempre será um nativo* » (transcrito do filme) diz o ancião, em frente à fogueira. Depois a menina é enterrada, enquanto um dos líderes se despede e fala que « *não é o fim* ». A irmã de Anderson sofre muito e volta para sua aldeia que fica distante de Manaus. Por não aceitar a necessidade da morte da menina, Anderson vai para a floresta e, em um território rochoso, grita com a natureza, questionando os espíritos acerca dos valores de sua cultura. Diz que não quer essas tradições, que quer deixá-las no passado.

Haesbaert (2002: 67) diz que « *cada grupo cultural e cada período histórico funda sua própria forma de "vivenciar" integralmente o espaço* », a natureza para Anderson tem ligação direta com seus valores e os espíritos de seus antepassados. Os espaços possuem valores « *éticos, espirituais e afetivos* » (Bonnemaison & Cambrézy apud Haesbaert, op. cit.: 51), para além de suas materialidades. Pensando no Brasil de hoje, as populações indígenas e os povos tradicionais são os que mais sofreram e, ainda, sofrem com a perda e a expropriação de seus territórios, que para eles possuem valores culturais e espirituais. Em um momento do filme Anderson comenta sobre uma vez em que uma ONG visitou sua aldeia e levou as produções de artesanato sem remunerar a aldeia, vendendo tudo, até os presentes que tinham sido entregues.

É pelas dinâmicas dos territórios que ocupa, que Anderson vai se relacionando com o mundo e com seus próprios desejos. Anderson vai até um prédio público para conquistar seu nome de branco, enquanto isso ouvimos alguns homens indígenas conversando que não deixam de ser indígenas por viverem na cidade, um deles diz em alegoria « *traz uma cobra do Japão, ela não vai deixar de ser cobra* » (transcrito do filme). Na aldeia, Anderson está atuando junto dos moradores na recepção de alguns visitantes, ele vê novamente o rapaz que viu no salão. Entendemos o conflito de Anderson com os líderes e anciãos de sua aldeia, que querem que ele repita o ritual.

Anderson vai para a cidade, aluga um quarto para ficar. Em uma festa noturna ele reencontra Beto, o rapaz que vira no salão, eles começam a conversar. Anderson troca olhares com uma mulher que ainda não conhece. Beto e Anderson terminam a noite juntos, transando em um barco de pesca. Vemos em outro dia os líderes indígenas queimando a luva que Anderson usou no ritual, dando início a um novo preparo. À noite Anderson recebe um convite em uma rede social da mulher que viu na festa, Pia. Anderson vai cortar o cabelo das crianças na cooperativa em que Pia trabalha, a convite dela, enquanto espera pelo dinheiro uma criança o convida para “brincar de grito”, e juntos vão para beira do rio gritar para as águas. « *As formigas de fogo e seu poder ancestral nos ligam a outros mundos* » (transcrito do filme) dizem os líderes enquanto preparam novamente as luvas para Anderson.

Vemos Anderson deitado junto a Pia, nus, enquanto fumam e conversam, ele recebe um SMS solicitando sua presença para resolver seu futuro, para ele isso representa ter uma única possibilidade de futuro. Anderson então vaga pela noite, enquanto na rua vê garotos de

programa que se oferecem para ele. Quando volta à aldeia, os líderes fazem Anderson passar novamente pelo ritual das tucandeiras, ele desmaia. Em seu sonho, Anderson está na floresta, sendo penteado pela mulher que o recebeu no salão, Anderson se olha no espelho. Em um momento o ancião havia dito que o ritual “tiraria o espelho” da frente de Anderson. Podemos interpretar assim que Anderson não teria sido mudado pelo ritual.

Ao final, Anderson sobe num barco a convite de Pia, no barco estão os dois, mais um rapaz, que o pilota. Junto a Anderson está o presente que recebeu de Mapinguari. As três pessoas no barco trocam olhares que parecem de interesse, o barco segue até o meio do rio, lá os três gritam para o mundo à sua volta. Talvez possamos entender esse momento como a afirmação de um pequeno território de possibilidades para Anderson vivenciar sua sexualidade, talvez bissexualidade, livremente.

Corpo Elétrico (2017), de Marcelo Caetano, acompanha alguns dias da vida de Elias, próximo ao período de fim de ano, e seguimos suas dinâmicas nos espaços que ocupa e com aqueles com quem se relaciona. Ele trabalha em uma fábrica de confecção de roupas na periferia de São Paulo. O filme começa com Elias contando para o homem com quem passou a noite, que tem sonhado muito com o mar, e que esse é o único lugar em que ele consegue se desconectar. Sonhou que estava numa praia deserta, entrava no mar sem roupa e mergulhava até ser totalmente envolvido.

Na fábrica, onde Elias trabalha como assistente da chefe da designer de roupas, chega um novo funcionário, Fernando, por quem Elias se interessa. Acompanhamos na narrativa o protagonista entre flertes, grupos que convive e homens por quem se atrai. Consideramos o jogo de relações que Elias estabelece enquanto uma formação dinâmica de seu território que é, de certo modo, itinerante. Perlongher identifica essa territorialidade que « *não se fixa aos trajetos por onde circula* » (1993: 56) como sendo a produção de espaço nômade, diferentemente do espaço sedentário, « *onde os pontos são os que impõem a fixitude monótona dos trajetos* ». Que também nos remetem a reproduções normativas, como a referência de Perlongher a uma palavra de ordem peronista « *de la casa al trabajo y del trabajo a la casa* » (Perlongher, *ibid.*)³.

No seu intervalo de trabalho, Elias troca olhares com um segurança de um shopping de rua. Eles comem juntos num restaurante local e conversam um pouco, até que chega um outro funcionário, que conhece esse segurança, e logo a conversa dos dois encerra. Vemos o movimento dos trabalhadores indo pra casa na rua, enquanto isso, Elias espera um parceiro sair de seu trabalho como guarda de estacionamento. Eles transam e depois conversam, com muita intimidade, sobre conhecidos em comum e o passado. O parceiro de Elias pensava que ele era sustentado pelo ex-namorado, Elias o corrige, dizendo que sempre trabalhou para ter suas coisas. Começamos a ver mais das interações do Elias com outros colegas do trabalho. Na cozinha da fábrica, ele conversa com Fernando, descobrindo que ele é imigrante de Guiné-Bissau, e Elias fala que é da Paraíba. Eles ficam juntos em silêncio enquanto se alimentam. As trabalhadoras e trabalhadores se despedem indo para casa. Em outro momento, Elias está na casa de Arthur, um homem mais velho que fora seu namorado, eles passam a noite juntos e Elias lhe conta sobre a conversa que tivera com o segurança. Descobrimos, então, por meio do relato prazeroso de Elias que, após comerem juntos, o segurança o chamou e o guiou até o vestiário dos funcionários do shopping e lá eles transaram.

Podemos entender essa transa como um jogo de apropriação e desvio dos lugares hegemônicos. Halberstam (2005: 7) nos lembra que expressões, como a de que “há hora e lugar para tudo”, produzem noções que interferem nos comportamentos das pessoas. Nesse sentido, o uso de um ambiente de trabalho por Elias e pelo segurança do shopping para finalidades

³ Tradução nossa: « *de casa para o trabalho e do trabalho para casa* »

sexuais rompe com lógicas espaço/temporais normativas. E isso se expressa tanto na questão de fazer sexo em um espaço público, quanto também na própria possibilidade do sexo. Como quando o segurança diz que Elias deve ser discreto para que possam voltar a acontecer outros encontros sexuais. O que nos leva a pensar acerca das pessoas que escondem sua sexualidade e que fazem uso de espaços alternativos para expressar seus desejos sexuais.

Vários colegas da indústria descem à rua, em um longo plano sequência acompanhamos diversas conversas e interações entre eles, enquanto se dirigem para um bar. Uma das trabalhadoras fala das responsabilidades com sua filha, outro comenta que está preocupado em casar. O grupo segue do bar para a casa de Anderson, um integrante do grupo. Elias e seus colegas montam uma festa nos fundos da casa, colocam música no celular. Elias e Wellington, outro colega, trocam olhares, e eles transam⁴ em uma cama da casa.

Em outra noite, Elias vai na casa de Fernando, sem avisar, espera ele sair e o convida para tomar uma cerveja. Eles conversam, Fernando conta que envia dinheiro para sua família, Elias fala que nem conversa com a família, Fernando diz a Elias que pode ter ele como amigo, mas pede que não apareça sem avisar novamente. É possível visualizar como as dinâmicas da fábrica compõem as relações entre as pessoas que ali trabalham e o seu entorno. « *As normas ditas internas atingem o entorno da empresa, já que suas pausas e seus horários de funcionamento, seus custos e preços, seus impostos e suas isenções atingem, direta ou indiretamente, o universo social e geográfico em que estão inseridas ativamente.* » (Santos, 2002: 153).

Os colegas de trabalho comem e bebem celebrando o Natal na fábrica. A chefe de Elias comenta sobre a viagem que irá fazer a Londres, e de como a atmosfera da cidade combina com Elias, essa cena deixa evidente a distância de classes e de realidades entre eles. Elias e Wellington passam a noite juntos, Wellington mostra os vídeos de sua família drag. Conhecemos a família de Wellington, Marcia Pantera, a mãe da casa, e Simplesmente Pantera. Elias sai com a família de Wellington e vão para uma festa, onde Márcia faz uma performance como *drag queen*. Elias, Wellington e Simplesmente terminam a noite transando com um rapaz que conheceram no banheiro da festa.

No trabalho, Elias é chamado por um dos seus superiores, que lhe pergunta sobre onde ele planeja estar no futuro, nos próximos 5 anos, Elias diz não ter planos. Elias tem 23 anos, mas de acordo com seu chefe, parece mais velho. Seu chefe questiona as relações dele com os colegas de trabalho, aconselhando-o a não misturar as coisas. Nesse episódio fica evidente a pressão da cronormatividade (Freeman, 2010) social, que instaura um ciclo de vida regido pela cisheteronormatividade reprodutiva: crescer, estabelecer-se economicamente, casar, procriar, criar os filhos, adquirir patrimônio e deixar uma herança.

No entanto, apesar de estar inserido em um sistema de trabalho, Elias transita desse espaço/tempo controlado e mecânico para outros espaços/tempos fluidos e de desorientação (Ahmed, 2006). Em um fim de semana as pessoas que trabalham na fábrica se encontram, jogam futebol, comem, bebem e cantam juntos, se divertem até a noite, na volta, já no transporte público, batucam e logo se forma uma pequena roda de samba entre os colegas. Elias, bêbado e perdido, vai para casa de Arthur, seu ex-namorado, que estava acompanhado, mas justificando que precisa cuidar de Elias, pede desculpas ao rapaz que em seguida vai embora. Elias convida alguns de seus colegas de trabalho para a casa de praia de Arthur depois da virada do ano, lá os grupos se reúnem, os colegas da fábrica e a família de Wellington. Numa conversa com Wellington, Elias descobre a demissão de seu colega da fábrica, que diz tentar agora a sorte de

⁴ O verbo “transar” é uma forma popular e coloquial brasileira de designar o ato de fazer sexo, de manter relação sexual.

realizar apresentações como *drag queen*, isso deixa Elias pensativo. Começam então os preparativos para a festa na casa de Arthur. Um dos colegas de trabalho chega com a mulher com quem vai se casar, então a família de Wellington e os colegas de trabalho improvisam uma cerimônia de casamento de faz de conta ao colega e sua futura esposa. Se efetiva na festa, nesta brincadeira, um espaço em comum para grupos que podem ser pensados distantes em produções normativas do espaço. Um grupo de bichas, travestis e drag queens e trabalhadores de uma fábrica. Depois das comemorações, todos se despedem, Elias um tanto bêbado insiste para que ninguém vá embora, sem resultado, pois todos tem que trabalhar no dia seguinte. Na manhã seguinte, o filme termina com Elias mergulhado no mar.

Corpo Elétrico apresenta as tensões entre as lógicas da normatividade e o questionamento queer. Estão presentes as normatividades, no sentido apontado por Halberstam (2005), nos valores atribuídos à família e ao trabalho, da qual Elias se distancia. Mas também há a desorientação da busca apresentada por Elias, mas também pela família de Wellington, de ocupar um espaço/tempo *queer*. Halberstam (2005: 2) elabora que subculturas compostas por pessoas fora da normatividade são capazes de produzir espaços/tempos - territórios - alternativos, que viabilizam outras formas de viver a vida longe dos limites normativos e das violências contra quem não responde a essas normas.

« O território compartilhado impõe a interdependência como práxis [...] Nas cidades, esse fenômeno é ainda mais evidente, já que pessoas desconhecidas entre si trabalham conjuntamente para alcançar, malgrado elas, resultados coletivos » (Santos, 2002: 217). Estar em um bando, sejam colegas da fábrica, ou uma família, produzem, diferente do que apenas um resultado das individualidades somadas, um « *agenciamento coletivo* » onde o que conta é o « *estar junto* » (Perlongher, 1993: 60).

A trajetória de *Corpo Elétrico* é onde podemos melhor compreender as referências de Perlongher sobre um território nômade, são os « *funcionamentos desejantes no campo social, os fluxos, as linhas de fuga que atravessam o socius, que arrastam os indivíduos, os escondem, os drapeiam, os envolvem* » (Perlongher, 1993: 60) . Uma mesma pessoa pode vir a compor diversas redes, mas isso não é fruto de suas decisões, como lembra o autor, as pessoas participam de « *funcionamentos desejantes* » (Perlongher, 1993: 61), não somos nós responsáveis por nossas identidades e representações. As pessoas podem se desterritorializar e se reterritorializar seguindo codificações próprias aos corpos e aos territórios.

Tinta Bruta (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, é uma produção porto-alegrense, que apresenta o cotidiano de Pedro. O filme começa com uma transmissão online dele dormindo nu. A história se divide em três partes, a primeira se chama Luíza, o nome de sua irmã. Vemos o protagonista em um tribunal, a juíza pergunta se Pedro passa por momentos de descontrole, começamos a entender que ele não se dava bem com os colegas de faculdade e está sendo julgado por uma agressão que cometeu.

Pedro trabalha como CamBoy, vendendo a imagem de seu corpo em transmissões pela internet para quem quiser pagar. Ele passa tintas neons no corpo durante suas apresentações, usando o nome de *GarotoNeon*. Luíza está para ir embora e Pedro passará a morar sozinho. Fazem uma festa de despedida em seu apartamento, mas Pedro não se envolve muito. Quando Luíza vai embora ela pede que Pedro saia todos os dias, por cinco minutos. Sempre que Pedro anda pela rua à noite vemos as janelas dos prédios de Porto Alegre, com pessoas a contraluz, como se Pedro estivesse se sentindo observado ou julgado.

Ele descobre que tem outro cara se apresentando usando tintas neons e marcam de se encontrar com ele. Léo e Pedro se apresentam, Guri25 e GarotoNeon, combinam e realizam uma apresentação juntos, seguindo as ordens daqueles que pagam pelo site. Enquanto

conversam, Pedro conta que tem se virado com o dinheiro que conquista na internet, mas para Léo é temporário, enquanto espera resultado de uma bolsa de intercâmbio de dança.

A parte 2 se chama Léo, começa com os dois tomando banho juntos, tirando a tinta neon que ficou após realizarem um show. Pedro começa a sair mais. Numa loja onde compra tintas encontra a mãe de um antigo colega, ela comenta brevemente que sabe sobre o que aconteceu e que fazia muito tempo que não o via. Pedro sai com o grupo de amigos de Léo, juntos vão para uma festa, Léo chama ele para dançar, mas Pedro responde que não dança, que nos shows disfarça com a tinta. Pedro vai embora da festa depois de ver dois caras, que eram seus colegas da faculdade, no caminho de casa eles encontram Pedro e o agridem, mas Léo aparece e o salva. As pessoas nas janelas dos prédios se recolhem para dentro de casa. Enquanto Léo presta socorros aos ferimentos de Pedro, conversam, Léo confidencia sobre os olhares tortos que recebe e dos comentários preconceituosos que escuta, que sempre acontecem. Revela que sabia da história de Pedro e de como entende que a agressão que cometeu contra seu ex-colega, foi em resposta a todas as agressões que aguentava calado. Os dois transam e passam a noite juntos. É importante destacar que assim como nas outras três narrativas, as cenas de sexo de *Tinta Bruta* fogem aos padrões normativos assimilacionista de invisibilização narrativa das sexualidades dissidentes, no entanto, o filme vai um pouco mais além, apresentando cenas longas que exploram o homoerotismo dos corpos masculinos belos e jovens, em um diálogo direto com a estética do que Ruby Rich (2015) denominou de *New Queer Cinema*.

Com os cinco minutos diários que passa na rua, Pedro se aproxima de uma vizinha que sempre passeia com seu cachorro e que puxa conversa com ele, aproximações possíveis por um espaço compartilhado. Em outro momento, a advogada de Pedro pede para ele mostrar arrependimento, pois a juíza do caso seria conservadora, Pedro diz que não está arrependido. « *E se eu tivesse me matado?* » (transcrito do filme) questiona ele.

Pedro só aceitou dormir na casa de Léo quando este o convidou, « *gostaria que você ficasse* » (transcrito do filme). Enquanto espera Léo sair da aula de dança, Pedro fica conversando com uma amiga de Léo, ela conta que ela e a ex-namorada terminaram pois esta ganhou uma bolsa de intercâmbio, e reclama de ter que viver nos mesmos lugares de sempre, que olhem “de cima para baixo”. A avó dela dizia que o centro de Porto Alegre é um aterro, que afunda um pouco mais a cada ano, e que um dia estará tudo enterrado.

Enquanto se apresentam juntos, a internet cai, e eles conversam, Pedro pede para que Léo esteja junto a ele no julgamento, Léo não pode, revela que, em 20 dias, ele vai embora para Berlim, por ter conseguido a bolsa. Pedro parece ficar triste, quando a internet volta, um cliente paga para que eles façam “luta-livre sem roupa”, eles brigam de verdade, discutem e Léo vai embora. Começa a terceira parte, chamada GarotoNeon. Pedro recebe no apartamento a visita da avó. Sai à noite para beber e um homem se aproxima dele no bar, vão para o apartamento deste transar. Pedro é cobrado pelo sexo, por esse homem, que também o ameaça. Em seguida, Pedro o derruba e foge pelas ruas escuras sob muita chuva. Quando chega em seu apartamento percebe que a chuva estragou seu computador. Toma banho no escuro e, chorando, se deita na cama com sua avó, que o conforta. Na noite que Léo vai embora, Pedro se vê em seu apartamento sozinho e começa a ter uma crise de ansiedade.

Pedro decide ir até à festa de despedida de Léo, na rua vemos as janelas o encararem, mas desta vez é como se Pedro as encarasse de volta. Após se encontrarem na festa, Pedro presenteia Léo com suas tintas dizendo acreditar não precisar mais delas. Noutro momento, conversam sobre ansiedade e a partida de Léo para outro país. Os dois deitam juntos na grama próxima à festa, Pedro adormece e ao despertar, percebe-se sozinho, mas consegue, ainda, ver Léo indo embora. Pedro, decidido, retorna para à festa e, dessa vez, dança. Seu rosto aparece com tinta

neon, apesar de não ter mais as tintas, vemos os rastros que brilham sob a luz negra do ambiente, sendo uma representação dessa mudança mais subjetiva do que material.

Pedro no início do filme vivia mais recluso, em casa, até os espaços que habitava na internet - as apresentações como *camboy*, fonte de renda que ele conseguia ter sem a necessidade de sair de casa - desviava de espaços hegemônicos. Podemos imaginar que a partir da agressão cometida em resposta às agressões que sofria, e toda sua repercussão, forçou Pedro a se retrair. « *É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo* » (Deleuze & Guattari, 2012: 135), retomando o conceito de Ritornelo, é através de agenciamentos territoriais, relações produzidas, que Pedro vai se posicionando, ele precisou produzir distâncias para se proteger, « *Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 134). Pedro territorializa seu corpo traçando relações com as tintas neons, quando sente confiança suficiente, abre mão desse território e vai ao desconhecido. Após vivenciar mais as ruas, a pedido de sua irmã, e também com Léo, passou a experimentar e habitar outros espaços. Luíza, Léo, GarotoNeon. Desterritorialização, Territorialização, Reterritorialização.

Sócrates (2018) é uma produção realizada na cidade de Santos, com apoio do Instituto Quero « *Instituição sem fins lucrativos que busca promover o acesso à arte e a cultura e estimular a transformação humana e cidadã de jovens de baixa renda e comunidades por meio da capacitação audiovisual* » (retirado do site da instituição). O filme começa com Sócrates, um jovem de 16 anos de idade que reside em um bairro da periferia, deparando-se com sua mãe, sem vida, deitada na cama em seu quarto. Acompanhamos o processo de Sócrates a partir desse impacto de perda de referencial.

Em uma conversa entre Sócrates e a assistente social, é explicado a ele a possibilidade de ter que viver em uma casa de passagem, ou morar com seu pai, o que não seria uma opção para Sócrates, uma vez que seu pai é um homem homofóbico e agressivo. Diante das paisagens que constituem o cenário urbano da determinada periferia de Santos, Sócrates aparece em busca de uma oportunidade de emprego. Como alternativa recorre ao antigo local de serviço de sua mãe, que fazia parte da equipe de limpeza de um estabelecimento, e se oferece para ocupar o lugar dela, na justificativa de que a mesma se encontrava doente, mas em recuperação, porém, não consegue se manter no serviço por ser menor de idade. Enquanto os dias se encaminham, Sócrates, necessita de urgência pagar o aluguel em atraso da casa em que mora, para que não precise desocupar seu espaço. Um dia, no banheiro de sua casa, encontra o pente de sua mãe ainda com alguns fios de cabelo. Noutro momento, Sócrates, consegue um trabalho de um dia em um ferro-velho, onde conhece Maicon, um rapaz que trabalha separando materiais. No primeiro momento trocam olhares, se estranham e acabam brigando, mas depois se acertam.

Em outro momento, Maicon envia uma mensagem para Sócrates sobre uma possível vaga de emprego e o convida a ir até sua casa, quando chega, Sócrates descobre que é um pretexto para que estivesse ali. Então Maicon prepara uma bebida que também oferece para Sócrates, provavelmente nervoso. Sócrates entende o real motivo de ter sido chamado e toma a iniciativa de beijar Maicon, que hesita, mas acaba por aceitar. Após, vivenciam algumas experiências juntos, alimentando em Sócrates qualquer possibilidade relacionamento, ou mesmo, alguém para dividir seu dia a dia, mas o envolvimento deles termina quando, aproveitando um passeio na praia, são confrontados por alguns rapazes homofóbicos, Maicon, abalado, pede distância dele.

Sócrates tenta resgatar as cinzas da mãe, que estão em um crematório, mas somente o pai pode retirá-la. Ele acaba perdendo o apartamento e fica sem ter onde morar. Sócrates encontra Maicon bebendo com amigos em um bar, mas não pode se aproximar pelo fato do envolvimento

deles terem acontecido em segredo. Sócrates pede estadia na casa de um primo, que a contragosto aceita que ele durma na varanda. À noite ele encara o pente da mãe, que ainda guarda. Numa manhã ao acordar encontra seu pai, desesperadamente tenta fugir, mas seu primo não o deixa, diz ainda que Sócrates “precisa de Deus”, que tem que ser levado para à igreja. Sócrates consegue fugir com apenas sua mala de roupas, recorre a Maicon sem sucesso, pois quando chega no apartamento do rapaz descobre que Maicon tem um filho, além da mãe de Maicon também estar presente no apartamento, ao fim, Maicon dá um dinheiro para ajudar Sócrates, que vai embora.

Sócrates vaga sem ter para onde ir, consegue uma pousada para se hospedar durante a noite e bebe até dormir. Pela manhã é expulso. Vomitando em um banheiro público, percebe números deixados nas paredes do banheiro oferecendo programas e mesmo contatos procurando, o que resultou em uma tentativa de se prostituir. Em seguida, encontra-se com o homem que conversou e combinou para realizar o programa, mas desiste, e foge antes que qualquer coisa acontecesse. Tenta, em última alternativa, pedir residência e um prato de comida pro seu pai, que finge receber Sócrates com afeto, mas o agride em seguida e o expulsa, proferindo ofensas homofóbicas. Comendo do lixo, avista uma pedra, recolhe e realiza uma ação desesperada, invade a casa de seu pai e o acerta na cabeça, roubando parte de dinheiro. É então que descobre que seu pai estava com as cinzas de sua mãe guardadas, a resgata e vai embora.

O filme termina com Sócrates em uma praia deserta, caminhando para o mar segurando a caixa com as cinzas de sua mãe. Com o mar revoltado, ele segue, sendo jogado pelas ondas, em seguida, observamos apenas o mar, depois Sócrates começa a emergir da água, caminhando em direção a orla. Ele abre a caixa e pega as cinzas de sua mãe para jogar na praia. Sócrates voltou para tentar um território, mínimo.

Territorialidades Queer e algumas considerações finais

Várias dinâmicas atravessam a forma como os protagonistas dos filmes sentem e vivenciam os territórios, assim como na forma que cada um deles, nesses processos, buscam (re)compor possibilidades de re-existência à homo e à transfobia, que marcam a sociedade brasileira do norte ao sul do país. O que nos leva a reconhecermos a cisheteronormatividade como uma linha de força que interfere na experiência espaço/temporal de vivência do território nos quatro filmes analisados. Vemos então como essas narrativas corroboram as percepções de Jack Halberstam (2005) de que a configuração hegemônica do espaço/tempo e de seus usos corresponde (ao mesmo tempo em que também os constitui) a padrões cisheteronormativos, alicerçados por valores reprodutivos e capitalistas de hereditariedade e patrimônio.

Quando pensamos essa questão em suas múltiplas interseccionalidades percebemos os diversos limites que são estabelecidos entre o que seriam os territórios hegemônicos, cuidados e mantidos pelas políticas sociais e de estado, e os territórios marginais, da precariedade e da falta, abandonados pela sociedade. Nessas territorialidades que se constituem como negatividade do socialmente esperado e almejado, contrapondo-se ao tempo/espaço cisheteronormativo, Halberstam (2005) reconhece a configuração de temporalidades e espacialidades *queer*, que talvez poderíamos aqui pensar como territorialidades *queer*, para as quais se encaminham ou são direcionadas as pessoas "indesejadas". Nesse sentido, é interessante percebermos como três das quatro narrativas - *Antes o Tempo Não Acabava*, *Corpo Elétrico* e *Sócrates* - acontecem fora ou nas margens das grandes metrópoles brasileiras - respectivamente; na periferia de Manaus, na periferia de São Paulo e na periferia de Santos - dando a ver contrapontos territoriais ao "aqui e agora" normativo do presente e da metrópole.

A homofobia aparece como um fator desterritorializante nas quatro narrativas. Os quatro protagonistas estão buscando um território possível de existir plenamente. Percebemos diversos processos de perda de território, algumas forçadas e algumas desejadas, e que, por sua vez, implicam na busca de um outro território, ou um território que seja um movimento constante. « *A territorialidade da bicha (in)define-se como deslocamento ou incômodo. O território não se deixa delimitar, sua extensão é sempre imprecisa e variante, tendente à expansão em múltiplas conexões* » (Zamboni, 2016: 79 *apud* De Oliveira, 2018: 168). É importante compreender as dinâmicas espaciais/temporais que abrem possibilidades para outras existências. É nos espaços “desvalorizados”, como lembra Santos (2002: 150) « *onde se realizam formas conseqüentes de vida, onde o cálculo é desnecessário e a emoção é possível* ».

Em *Antes o Tempo Não Acabava*, Anderson vai procurando esses espaços/tempos, ou territorialidades, que permitam seus modos de ser. Ele tenta inclusive se desterritorializar dos seus valores de sua aldeia, em busca de um território legal com um “nome de branco”. Entretanto, seguindo a compreensão de Halberstam, (2005) podemos atentar a forma como os tempos/espacos praticados pelos povos indígenas, ainda, mantém certa distância das lógicas hegemônicas de normatividade, que lhes são impostas desde o período colonial e que foram sendo intensificadas pelo capitalismo e pela doutrina neoliberal. Tendo os valores de sua cultura, Anderson carrega sempre um território consigo, e mesmo no final aberto do filme, sobre a fluidez das águas dos rios, ele está com o presente que recebeu do Mapinguari.

Já o que chama atenção em *Corpo Elétrico* é o movimento constante de Elias, suas múltiplas relações e seus apegos. Isso fica evidente no final do filme, quando Elias não quer que seus amigos vão embora da casa de praia, ou também quando ficou bêbado e não voltou para sua casa, onde estaria sozinho, mas foi para a de Arthur. Elias vai buscando em outros habitar seus territórios. Elias parece muito mais interessado pela desordem do que pelas normas, como quando confrontado por seu superior sobre seu futuro, respondendo que nem imagina onde pode estar nos próximos cinco anos, e menos ainda se interessa em ficar distante de seus colegas de trabalho. « *O ato de transgressão, seu salto à exterioridade ou a certa relativa exterioridade da ordem, marca o desencadeamento de uma nova codificação* » (Perlongher, 1993: 58). Ainda, podemos associar ao seu comentário de seu desejo pelo mar, lugar onde se sente desconectado, a esse movimento pela desordem. A desordem tem em si mesmo seu motivo, lembra Perlongher (op. cit.: 59), como negação das ordens impostas.

Em *Tinta Bruta*, Pedro precisou retomar o território para si, territorializar em seu corpo, foi preciso « *traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado* » (Deleuze & Guattari, 2012: 122). Só então, a partir de certas seguranças, como a tinta, Léo, o convite de Luíza, que Pedro vai experimentando de seu território, « *Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos* » (Deleuze & Guattari, op. cit.: 123).

No caso de *Sócrates*, o protagonista enfrenta sua perda de território, resistindo como pode para continuar existindo. Sua mãe, mesmo tendo falecido, representa para Sócrates motivos para continuar, pequenas territorializações. A exclusão social faz com que as pessoas valorizem « *seus vínculos básicos com o "território", mesmo no seu sentido mais elementar - como "terra", "terreno", base primeira da reprodução social, como abrigo e fonte de sobrevivência* » (Haesbaert, 2002: 66). É possível visualizar isto nos momentos que ele guarda e se apega ao pente de sua mãe, e no final, não aderindo à desterritorialização completa se afogando no mar, mas volta para terra, para jogar as cinzas de sua mãe.

Podemos reconhecer nas trajetórias dos protagonistas dos quatro filmes os momentos e os territórios de desconforto e incômodo, nos quais se sentem deslocados, como corpos

inadequados para alguns espaços e tempos, incapazes de integrarem-se com os demais. Conforme Sara Ahmed (2006), é nessa estranheza, nessa distância na presença, na sensação de desconforto, de sentir-se deslocado, que se instaura a desorientação *queer*, como um efeito da apropriação dos espaços previamente negados, que renuncia à heteronormatividade. Mas essa desorientação, nos dirá ainda Ahmed, envolve uma "orientação migrante", que poderia ser descrita como a experiência de olhar em duas direções: para uma casa perdida e para um lugar que ainda não é seu lar.

O território serve, assim, para manter à distância as forças do caos, definir limites e assumir posições, e os quatro protagonistas realizam esse movimento de "orientação migrante", de ir ao encontro do desconhecido. Seguimos pensando, então, que o acesso a um território pleno só se concretizará (Haesbaert, 2002: 68) quando o mundo puder ser vivenciado em suas múltiplas escalas. E se o "aqui e agora" é uma prisão, resultante da representação totalizadora da realidade, como nos disse Muñoz (2019), acreditamos, seguindo sua proposição, que precisamos « *esforzarnos por imaginar y sentir un entonces y un allí* » (Muñoz, 2019: 27)⁵.

Referências bibliográficas

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- De Moraes, A. A. (Produtora), Andrade, S. & Baldo, F. (Realizadores). (2016). *Antes o Tempo Não Acabava* [Filme]. Brasil.
- De Oliveira, M. R. G. (2018). Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação! *Revista Periódica*, 1(9), 161-191.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora, 34.
- Freeman, Elizabeth. (2010) *Queer and not now*. In *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham/London: Duke University Press.
- Haesbaert, R. (2002). Concepções de território para entender a desterritorialização. Santos, M. et al. *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*, v. 3, 44-71
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives* (Vol. 3). NYU press.
- Matzembacher, F. & Reolon, M. (Produtores e Realizadores) (2018). *Tinta Bruta*. [Filme]. Brasil.
- Meirelles, F. (Produtor Executivo), & Moratto, A. (Realizador). (2018). *Sócrates* [Filme]. Brasil.
- Muñoz, J. E. (2019) *Utopía queer - el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Perlongher, N. (1993). Territórios marginais. In *Saúde e loucura*, 4 (pp. 49-69).
- Santos, M. (2002). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (Vol. 1). Edusp.
- Reis, R. (2017). Proposta para um programa de estudos sobre comunicação e territorialidades. Zanetti, D. & Reis, R.(orgs.). *Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias*, 22-34.
- Reis, R., & Zanetti, D. (2017). Comunicação e territorialidades: em torno do poder e da cultura. *Comunicação e territorialidades*. Vitória: Edufes.
- Rich, B. R. (2015). *New Queer Cinema* Versão da Diretora. Nagime, M., & Murari, L. (Eds.).

⁵ « *esforçar-nos para imaginar e sentir um então e um ali* » (tradução nossa)

- (2015). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Caixa Cultural.
- Tibiriçá, R. (Produtor) & Caetano, M. (Diretor) (2017). *Corpo Elétrico* [Filme]. Brasil.
- Zanetti, D. (2017). Territorialidades no campo do audiovisual. Zanetti, D. & Reis, R.(orgs.).
Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias, 35-47.