

DISCURSOS DO FEMININO/MASCULINO NO CINEMA VRASILEIRO: POSSIBILIDADES DE LEITURA.

Sandra Fischer¹

Resumo

Propósito deste artigo é apresentar uma reflexão a respeito das relações de gênero representadas e tematizadas em três filmes brasileiros contemporâneos – Uma vida em segredo (Amaral, 2002), Durval discos (Muylaert, 2002) e O céu de Suely (Aïnouz, 2006), particularmente naquilo que se refere à presença marcante, dinâmica e decisiva do elemento feminino na trama de cada uma das referidas obras em contraposição ao caráter rarefeito, lacunar e estático da presença – quando não da ausência, mesmo – do elemento masculino. A diversidade dos discursos advindos deste jogo relacional, em especial no que é afeto aos discursos do feminino, bem como as implicações que daí advêm em termos de visibilidades e invisibilidades, de construção e desconstrução de identidades e de estereótipos identitários e, ainda, de produção de subjetividades no panorama atual do cinema brasileiro e da sociedade contemporânea estão entre os principais focos de interesse.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; relação de gêneros; discurso.

Abstract

This essay aims at discussing gender relations aspects represented in three contemporary Brazilian movies: Uma vida em segredo (Amaral, 2002), Durval discos (Muylaert, 2002) and O céu de Suely (Aïnouz, 2006) – with particular emphasis on the dynamic and decisive presence of the feminine element in the referred films' plots, in contrast with the rarefied, lacunary features of the male figure. The text focus on the discourse diversity which derives from this relational game, especially concerning the feminine discourse and the decurrent implications in terms of visibilities and invisibilities; the themes of identity, identity stereotypes and subjectiveness productions in the present scenery of Brazilian cinema and of contemporary society will be taken into consideration.

Keywords

Brazilian cinema; gender relations; discourse.

Gente, banalidade, interioridade e reflexão

Este texto tem por objetivo deflagrar, a partir do recorte constituído por uma seleção de três filmes brasileiros, algumas reflexões sobre a questão da representação do

feminino/masculino pelo crivo de uma ótica distinta daquela que ainda parte do pressuposto de que a questão se resume, afinal, à eterna centralidade de um lugar do masculino que precisa ser “tomado” pelo feminino.

No cenário contemporâneo do cinema brasileiro há um segmento que vem se ocupando da representação da experiência individual e cotidiana que se desenrola na existência de pessoas ditas comuns, na rotina de uma gente não olimpiana, não heróica, que vive no mundo em num contexto que se pode identificar como o do “aqui e agora”. Um segmento composto, assim, por um cinema que tende a desvelar imagens, ao menos à primeira vista, banais e corriqueiras. Essa tendência, em um tempo pontuado pela espetacularização do privado e pelo apagamento dos limites entre o particular e o público, caracteriza-se por priorizar a tematização de um certo intimismo digamos, tardio, que traz à tela a ambigüidade de silêncios e lacunas característicos da interioridade, da subjetividade, da solidude. Carrega, também, o germe de um discurso feminino que desencadeia um movimento que agita, remexe estabilidades e certezas que estruturam o universo estratificado das relações de gênero (com seus papéis, posturas e lugares pré-fabricados) em prol de um movimento embrionário que, se não revoluciona, intriga e faz pensar. Um movimento que tece uma rede delicada e maleável, comprometida com singularidades, instabilidades, provisoriedades. Uma vida em segredo (Amaral, 2002), Durval discos (Muylaert, 2002) e O céu de Suely (Aïnouz, 2006) são representativos desse nicho constituído por filmes que lidam com interdições e dúvidas, com hesitações e invisibilidades – e que o fazem de forma marcada por recursos expressivos e narrativos significativamente comprometidos com as rupturas do poético e do estranhamento; um cinema no qual a beleza emerge da trivialidade, da miudeza, da leveza e do peso que revestem o reconhecimento e a aceitação daquilo que é próprio do humano: o drama repetitivo e esgarçado de uma gente de qualquer tempo e de qualquer lugar. Mulheres e homens. Cindidos, todos. Para sempre incompletos, solitários, errantes. Quase rotos. Nada de muito eloqüente, pouca ou nenhuma extraordinariedade. Apenas o escoar implacável e lento das horas, dos dias, do abandono e da procura. Feiúras e bonitezas, larguras e estreitezas de dores e doçuras, de amores e amarguras. Desesperanças, desalentos,

insistências. Imagens, imaginações. Marcas. Corte e montagem, cicatrizes. Fantasmas e semblantes.

Dentre as várias facetas da banalidade e cotidianidade reveladas nesse cinema, interessamos o recorte daquelas constituídas pela representação das relações de gênero que, ao menos no que diz respeito aos três filmes referidos, de certa maneira questionam, desestabilizam e re-locam, no tecido social de um país extenso e desigual como o Brasil, os papéis e lugares estereotipados e tradicionalmente atribuídos ao feminino e ao masculino. Geograficamente díspares (um ambientado nos interiores de Minas Gerais, outro no centro urbano da São Paulo da década de noventa, e o último no sertão do Ceará), todos se encontram no entrecruzar de olhares que imaginam e tecem a discussão do dia a dia do indivíduo enredado em malhas de contradições identitárias e de entraves relativos à instalação da subjetividade, acuado face à urgência de dar conta das particularidades de seu momento, de seus temores e de seu desejo. Curiosamente, todas as três produções parecem colocar no foco de suas atenções o feminino, a figura feminina. As formas desse feminino se destacam sobre o pano de fundo constituído pela família – ou pelo que ainda resta daquilo que se convencionou por família, aqui entendida como a família nuclear freudiana –, como se a câmera esticasse o alcance de suas lentes até o limite de toda margem possível, pinçando dali essa figura a princípio um pouco retraída, algo renitente.

Atrelados ao universo constituído por esse conjunto de imagens da família – que acaba por fornecer o espectro de uma instituição que mais e mais se transmuda e se desconfigura² – pretendemos examinar aqui, por meio de algumas considerações crítico-analíticas, as relações de gênero e, particularmente, os movimentos do feminino nos três filmes em questão.

A noção de feminino e de masculino aqui proposta se pretende diversa da noção tradicional que entende o feminino como um não-todo quase sempre assujeitado (ou em luta para conquistar mando e poder) e o masculino como um todo de dominação e poder (freqüentemente posto em combate a fim de manter tal situação). Tampouco falamos, necessariamente, em fusão ou complementaridade – mas em diferenças e diferenciais, em

supressão de hierarquias. Não em extinção de lugares, mas em lugares provisórios, ou seja: não em permanência, mas em transitoriedade. Em movimento ininterrupto, em suma, o que implica um feminino e um masculino em devir – devir que implica a dissolução e a transformação inerentes ao vir a ser, tornar-se, criar-se e recriar-se.³

É desse movimento, literalmente, da representação do fluxo permanente desse devenir que nos vamos ocupar aqui, considerando a movimentação, a dinamicidade das mulheres representadas nos filmes em tela.

O feminino em segredo

Uma vida em segredo acontece no interior de Minas Gerais. Biela, uma moça já não tão jovem, órfã e solteira, deixa sua fazenda natal para juntar-se à família de um primo que vive na área urbana. Ainda que pequena e interiorana, a cidade em que residem Conrado e Constança é bem diversa da zona rural, a chamada região do Fundão de onde emerge Biela. Silente e contida, a caminho de sua nova vida, ela assoma na tela conduzida pelo primo – montada, todavia, em seu próprio cavalo. A câmera acompanha partes do trajeto, mostra o terreno difícil e acidentado percorrido pelos viajantes. Biela abriga-se sob uma sombrinha vermelha, reluzente de tempo e de cor. Botinas austeras nos pés, roupas de chita no corpo delgado. Na chegada, recusando a ajuda oferecida pelo primo, apeia do cavalo. Ereta, apoiada na sombrinha fechada, constrange-se perante a curiosidade dos olhares dos familiares e empregados que a recepcionam. Em sincronia com esses olhares, a câmera se aproxima e passeia vagando em silêncio: o vermelho da sombrinha, a poeira nas botinas gastas, a longa amplitude da saia, a blusa cerrada até o pescoço. Por instantes, detém-se em perscrutar a personagem: alta, magra, angulosa. Tímida? Despida de adereços, metida em panos quase grosseiros, estandarte colorido de um cinzento meio amarronzado, indefinido, apagado. Gestos toscos, desarranjados.

Esta seqüência inicial funciona como uma espécie de prólogo para a narrativa fílmica, anunciando aquilo de que se vai tratar no filme: onde o ser nessa mulher que chega da sombra? Ensaia ou encena? Que vida, essa que vem com ela, que prenúncios?

Enquadrada quase sempre em meio aos demais personagens, enfocada de corpo inteiro, a princípio a protagonista é apresentada por meio de uma câmera que a contempla com certo distanciamento, de forma impessoal. A narrativa segue lenta, quase arrastada. Relutante e triste, Biela perambula feito um robô pela casa e pelo jardim, buscando ocupar espaços que lhe são estranhos – mas que Conrado e a mulher garantem serem seus por direito e dever –, tentando adaptar-se aos costumes, aos novos trajés que lhe oferece prima Constança, procurando aceitar um casamento arranjado. Titubeante, submissa. O corpo adestrado e ocioso senta-se à mesa da sala de jantar, entabula conversas artificiais na sala de visitas. Emite sinais, todavia, de alma rebelde e ativa: tem fome da quentura do prato servido à beira do fogão, do aconchego tranqüilizante da prosa na cozinha. Inconformada, desencanta-se. E o movimento de marcha tranqüila que caracteriza a diegese vai, progressivamente, sendo alterado. Biela desenvolve-se nas profundezas de cenas mornas, domésticas, envoltas em modorra: suas imagens crescem, aproximam-se e ocupam a tela, mais e mais. Os movimentos ganham ritmo e intensidade, closes do rosto vão tomando o espaço. E ela vai aos poucos deixando os interiores da casa e os limites que lhe são impostos pelas roupas modeladas pela prima, pelos lugares que lhe são designados pela família, pelos comportamentos e posturas que as circunstâncias exigem.

Em crise, após constatar que o noivo que lhe fora impingido sumira no mundo, decompõe-se em frente ao toucador no quarto, sôfrega e violenta, mirando-se no espelho tripartido. Exterior e interior se juntam, então, e Biela, transformada, caminha até a cozinha, estacando junto ao pilão que lá se encontra. Forte e decidida, escolhe e renasce – ou nasce? – laboriosa: as mãos juntam-se à mão do pilão e ela põe-se a pilar.⁴

Enveredando pela via psicanalítica que entende o falo como elemento simbólico que confere poder a seu portador, olharíamos a cena em que a personagem adentra a cozinha e toma a mão do pilão como metáfora de um falo conquistado pela protagonista que se debate

em busca de si mesma; poderíamos dizer que a partir dessa cena Biela assume o troféu obtido e, conseqüentemente, toma o poder sobre sua vida. Mas se nos concentrássemos na atividade de pilar, na energia do movimento que um vivente produz ao manejar um artefato pesado como a mão do pilão, poderíamos também dizer que ao adentrar a cozinha, cumprimentar as pessoas que ali se encontram, despir-se do xale colocando-o de lado, tomar a mão do pilão e começar vigorosamente a pilar, Biela está simplesmente deixando seu estado de inércia (ou de aparente inércia), colocando-se em movimento, pondo-se a trabalho e assumindo – para os outros e para si – que é sujeito de sua vida a partir do momento em que, impulsionada pelo desejo de ser, se coloca no mundo e produz.⁵ Da cozinha da casa dos primos Biela – Gabriela da Conceição Fernandes – caminha rumo a um quarto todo seu (ainda que seja o quarto dos fundos) e dali sai para a rua, trilhando calçadas que a conduzem a cozinhas de outras casas e, finalmente, ao encontro feliz com um cão, vira-lata e perdido, ao qual recolhe em seu quarto e batiza com o nome de Vismundo.

Vendo na tela o movimento de Vismundo, vagabundo e viramundo, escolhemos a segunda hipótese.

O feminino hipertrofiado

Durval discos apresenta, de maneira sui generis, o clássico caso do filho único atado às saias da mãe dominadora. Na faixa dos quarenta anos de idade, Durval é um menino crescido enclausurado na asfíxia da casa materna, um sobrado envelhecido onde o único sinal de que um dia existiu uma possível figura paterna é, além do próprio Durval, a presença de uma cama de casal no quarto da mãe. Durval vive em companhia da mãe, Carmita, e não sai do interior da residência nem mesmo para trabalhar: vende discos de vinil em sua loja de nome “Durval discos” – um estabelecimento comercial instalado na sala da frente do sobrado. Na loja, em pleno decorrer do ano de 1995, estão disponíveis apenas e tão somente discos de vinil; Durval recusa-se a entrar na era do CD. Carmita, por seu lado, reluta em aceitar sua dificuldade para dar conta dos cuidados da casa e de seus afazeres. A monotonia cotidiana da vida de mãe e filho é subitamente interrompida pela

entrada inesperada de um elemento estranho no restrito e diminuto universo familiar: uma menina trazida por uma pseudo-empregada doméstica contratada após muita insistência de Durval junto a Carmita. A chegada da criança deflagra uma série de acontecimentos que movimentam o ambiente e alteram o ritmo da narrativa fílmica – até o ponto em que, instada por Kiki, Carmita admite um cavalo⁶ no interior do sobrado. Dada a exigüidade do espaço da casa, o bicho acaba confinado no quarto de Carmita, encurralado no canto entre a cama e a janela. Uma vez encantonado o cavalo – reunidos no mesmo cômodo o animal, a menina, o filho, a mãe e o cadáver em decomposição de uma mulher assassinada por Carmita – Durval abre a janela e, ao final do filme, consegue deixar a casa.

Tomando o filme do ponto de vista do filho entende-se que a figura da mãe, hipertrofiada, ocupa todos os espaços e toma conta do sobrado (casa sem homem que funciona como uma espécie de útero atrofiado pelo tempo) e da vida do filho (espécie de feto envelhecido e paralisado) até as raias do insuportável. O cavalo, que pode ser interpretado, metaforicamente, como a materialização do desejo represado do filho, ao invadir o reduto da casa desarranja a ordem estabelecida e viabiliza o escape desse último. Todavia, se desviarmos o foco das atenções para essa figura feminina da mãe – coisa relativamente fácil, na medida em que se trata de uma personagem representada por uma mulher de proporções físicas bastante avantajadas – veremos uma mulher que, feito um disco rodando no prato da vitrola, gira sobre si própria às voltas com uma casa decadente que dirige sozinha. Obesa e em idade avançada, Carmita movimenta-se com esforço e dificuldade – mas movimenta-se. Circula pela casa e por vezes ganha a rua, tudo em ritmo bem mais acentuado do que o faz (quando faz) Durval. O cavalo, nesse caso, poderá ser interpretado, metaforicamente, como a materialização do desejo recalcado da mãe; ao invadir o reduto da casa e desarranjar a ordem estabelecida viabilizaria, então, o escape dessa última.

Contribuí para com essa visada que desviando o foco acaba tendo a figura feminina como ponto de partida o fato de que o desenvolvimento e a progressão da narrativa fílmica são sempre impulsionados por mulheres: é uma mulher – Loli, proprietária da doceria vizinha – que abre o filme, a movimentar-se na calçada em frente ao sobrado carregando nos braços um menino (cena em que Carmita, postada no alto da janela, acena para ambos enquanto

Durval, do interior da vitrine da loja, contempla a rua). É a partir do gesto de uma mulher – Célia, a seqüestradora travestida de empregada contratada por Carmita – que uma criança do sexo feminino se infiltra no decadente universo doméstico ocupado por Carmita e seu filho homem. Quanto à menina seqüestrada, é a mãe – a empresária Cristina Botelho – que se põe a procurá-la, surgindo na tela do filme emoldurada por uma tela outra, a da televisão; não há sequer menção a respeito de um eventual pai em busca da cria desgarrada. É por obra e graça de Carmita que o cavalo, em meio aos protestos de Durval e aos incentivos de Kiki, adentra o sobrado. E é também uma mulher (Elizabeth, empregada da doceria) que desencadeia a sucessão de acontecimentos que acabam por culminar na abertura da casa – abertura que se viabiliza porque ao final do filme a mulher do início, novamente enquadrada a movimentar-se na calçada defronte ao sobrado, que agora apresenta o filho na janela anteriormente ocupada pela mãe, concorda em atender ao pedido desse último e aciona a polícia.

O ritmo da coreografia desenvolvida por Carmita, cujo corpo pesado e desajeitado está sempre a circular pelo espaço filmico, sinaliza a presença de um desejo (de que?) invasivo que a coloca em ação. Desejo tanto e tamanho que incha, literalmente, a personagem. Presente na grande maioria das cenas, ela movimenta-se por interiores e exteriores: agita-se em trabalhos domésticos, sobe e desce escadas, sai às compras e retorna carregada de pacotes, corta fios telefônicos, ganha o espaço da calçada primeiro para negociar passeios de charrete e mais tarde para viabilizar a entrada do cavalo em casa, remexe o armário do quarto, troca de roupa. Inchada, a andar em círculos aos trancos e barrancos nas derradeiras cenas do filme, Carmita é a encarnação de uma figura feminina que não pode mais repressar a emergência de um brutal desejo de, talvez, mudança. De abertura de portas – e do conseqüente alargamento de espaços.

Apostamos no desvio do foco.

Estradas: feminino/masculino, masculino/ feminino

Hermila Guedes é uma jovem mulher que volta à sua cidade natal, a pequena Iguatu no interior do Ceará, depois de passar dois anos em São Paulo. Saíra de casa grávida e retorna após ter tentado a vida na cidade grande com o pai de seu filho. Espera inutilmente pelo companheiro, que prometera juntar-se a ela em Iguatu. Ao descobrir-se abandonada e com um filho pequeno no colo, Hermila decide tornar a deixar seu reduto e a novamente buscar um grande centro urbano, ou melhor: buscar um lugar que seja, dentro de suas limitadas posses, o mais longe possível de Iguatu. Para obter as condições financeiras necessárias para a empreitada, ocorre-lhe a ideia de promover uma rifa de si mesma, adotando o codinome Suely. Corre a rifa, obtém o ganhador contemplado o prêmio prometido, e corre Hermila para a rodoviária. Acomodada no ônibus, parte em direção à bem longe dali – e fim do filme.

Simples assim – ou nem tanto. Há angústia em Hermila, nota-se. E dúvidas, também, percebe-se. E a evidência de que é perpassada – tomada, habitada, mesmo – por permanente dinamicidade.

A partir da movimentação da protagonista que se agita mergulhada no sufoco do calor abrasador e na ardência da claridade azul de Iguatu, O céu de Suely tematiza a fragilidade nossa de cada dia – tanto no que se refere ao que é do âmbito do feminino quanto do masculino –, a dificuldade que permeia a empreitada do indivíduo em busca de se colocar no mundo, tateando entre clarões e trevas para descobrir o próprio desejo e assim tornar-se sujeito.

Imagens excessivamente iluminadas, vibrantes e fortemente coloridas alternam-se com outras de denso pretume e intensa escuridão – recurso que acaba por acrescentar às cenas um tom surreal, temperando com onirismo e irrealidade a banalidade e o realismo do filme. Sinestesticamente, por meio de uma fotografia que compõe um céu paradoxal tingido de um azul incandescente, as imagens do filme evocam a sensação de entorpecência, do torpor que parece tomar conta da protagonista perdida no meio do nada, sem destino, partindo rumo a

qualquer lugar que seja o mais longe possível dali, até o limite do que possa pagar, simultaneamente à espera e em busca de, o nada sempre à espreita. O sertão brasileiro tingido por um clima de desolação e desamparo que remete aos road-movies norte-americanos coalhados de easy-riders montados em suas motos barulhentas, cavaleiros cavalgando o aço, o fio da navalha. Movimentando-se de um lugar a outro, sempre no meio do mesmo.

Diminuta cidade entrecortada por rodovias e ferrovias, a quietude sempre rasgada pelo som de caminhões e motos que, além do trem de carga, atravessam o lugar, a Iguatu do filme configura-se ela mesma como uma espécie de posto de passagem, de estrada. Entretanto, mesmo em meio a toda aridez e aparente monotonia que brotam do asfalto quente dessa tal estrada, tudo no universo diegético do filme transforma-se, transmuda-se, movimenta-se. Hermila está em permanente estado de movimentação: desloca-se sem descanso, sem trégua, sem restrição. Não apenas é impelida a essa movimentação como parece mesmo não conceber a existência em descanso. Não se movimenta porque é livre de embaraços, mas sim porque em embaraços, ou seja: seu estar no mundo, se não é solto e desimpedido, é à vontade no embaraçado, articula-se mesmo a partir do apertar e afrouxar de nós que se sobrepõem e confundem ou alteram a direção dos fios. Tão paradoxal quanto o céu – cuja intensa claridade azul não remete ao azul gelado que tinge o branco da geleira, mas sim ao azul carregado do amarelo incandescente que permeia o calor do fogo.

A noção de movimento que empregamos aqui deve ser entendida literal e metaforicamente, na medida em que Hermila transita tanto de um lugar a outro quanto de uma situação a outra. Antes mesmo de a narrativa ter início já estava em mudança: engravida, sai da cidade acompanhada do namorado Mateus, permanece por algum tempo em São Paulo, volta para o lugar de onde saíra – já então sem namorado e carregando um bebê – muda inclusive de nome, assume papéis, não hesita em deixar o filho (também chamado Mateus) e em abrir mão do afeto de João, o antigo namorado que se quedara a esperá-la. Não vemos Hermila chorando, lamentando ou reclamando por estar só com um filho para criar, nem se oferecendo em sacrifício (renunciando, amorosa e extremada, a tudo pelo tal filho). Não há traços significativos de amargor e ressentimento pela atitude do ex-companheiro Mateus,

ou de inveja por tal atitude; não há, tampouco, resignação – ela faz, simplesmente, o que entende que tem de fazer. Falas e diálogos afloram, parecendo carregados de naturalidade e espontaneidade. Esta movimentação se desencadeia a partir da protagonista e se estende a todas as mulheres do filme (a avó, que funciona para Hermila como um misto de mãe e de avó, por exemplo, trabalha costurando para fora, mas também cozinha e cuida da casa; a tia homossexual, que não esconde sua queda pela prostituta da cidade e trabalha como “motoboy”, é mais uma amiga do que propriamente uma tia) e não apenas a elas: bem olhado, percebe-se que os homens também estão, de certa maneira, postos em movimento e um tanto despidos dos trajes de seus tipos tradicionais, ou seja – também o masculino se reinventa e surpreende. Há o homem que, na rodoviária (e não é à toa que esta cena se passa na rodoviária) se recusa a tomar como objeto a mulher que, em irreverente e provisória atitude, está ela mesma a oferecer-se como tal (e sem qualquer traço de vergonha, sem desqualificar-se com essa reificação voluntária); outros, ainda, entram no jogo e compram a rifa, o ganhador desfruta o prêmio com naturalidade. Há o rapaz que foi deixado pela fêmea que sumiu no mundo em busca da cidade grande – e ali na cidadezinha permaneceu, numa atitude tipicamente “feminina” a esperar por essa mulher que, por sinal, ao retornar, acaba por nem querê-lo (ainda que não o despreze: simplesmente não deseja tê-lo como par porque ele parece não caber em suas expectativas de vida – sejam lá quais forem); esse homem, por seu turno, não se mostra ultrajado por ser rejeitado em sua dedicação sincera e amorosa: insiste e vai atrás dela, até o limite do que lhe parece razoável, ou seja, até um pouco adiante do ponto em que se situa a placa que indica a saída de Iguatu. Também ele, a partir daí, não se queda em choro e lágrima: simplesmente faz a volta e segue, postado em sua motocicleta, então em direção a Iguatu. O rosto impassível, forte, humano.

No céu de Suely, parece-nos, brilha tal diversidade de constelações que não cabe tentar recolher o discurso de uma ou de outra facção, de um ou de outro gênero – mas sim o debruçar-se sobre discursos múltiplos, intercambiantes, flutuantes, em permanente mutação. A metáfora do movimento espalha-se pelo filme e impregna o todo diegético com a idéia de que lugares, papéis e posturas se interpenetram e se inter-relacionam em fluxo contínuo, em mistura muito característica da pós-modernidade. Na medida em que tudo ali

é mixagem que faz e desfaz e contraria expectativas, talvez cumpra mesmo questionar a eficácia de uma episteme analítica que se proponha a lançar sobre as cenas um olhar que imagine e ouça – assim um tanto quanto à moda da compartimentalização e da estereotipia, da jaula e do adestramento – exclusivamente discursos “do feminino” ou “do masculino”.

Em O céu de Suely, estrela a estrada.

Três significantes outros

O movimento que descreve a protagonista de Uma vida em segredo – que deixa a Fazenda no Fundão rumo à cidade, depois troca o desconforto de seu lugar previamente marcado à mesa da sala de jantar pelo aconchego de um lugar que na mesa tosca da cozinha é um seu escolhido, e depois ainda abandonando o quarto de frente que pelos primos lhe é destinado na casa para apossar-se do quartinho dos fundos e apegar-se a um cachorro vira-lata ao qual batiza com o nome de Vismundo – pode ser entendido como o vislumbre de um feminino que se aquece e se ilumina e a partir do calor e da luz do dentro tateia e vê o fora. Os percursos de Biela, tanto aqueles que se enveredam pelo social quanto aqueles que se embrenham pelas interioridades do emocional, são trilhados em lenta, quase secreta caminhada. Mas as passadas, que começam curtas e titubeantes e acabam largas e firmes, interferem no traçado de outras trilhas e alteram-lhes ritmo e rumo: no universo familiar em que se insere Biela, a coreografia das relações convencionais de autoridade e poder que regem a vida do casal de primos é afetada pelo descompasso de seus gestos. Insondável, prima Biela duas ela – matuta e mundana, tímida e decidida – revolve a vida do homem Conrado e da mulher Constança; esse revolver contamina-lhes filhos e empregados, bem como os parceiros de jogo de Conrado e as visitas de Constança; escapa da casa e alcança as relações sociais que se estendem porta a fora.

O cavalo-desejo que perambula em Durval discos – perpetrado, conduzido e introduzido no interior do reduto doméstico por meio da mistura de intervenções diretas de personagens femininas e indiretas de personagens masculinas⁷ – “funde-se”, por assim dizer, com as

figuras da criança, do filho, da mãe e da casa. Apresenta e representa a proposição de um feminino (e, quem sabe, também de um masculino) inconformado que, transmudado, explode e alcança um outro lugar, uma outra condição. Não se sabe exatamente que lugar e que condição – posto que o filme não mostra a saída da mãe, uma vez aberta a porta, apenas a do filho – mas diversos da situação inicial. Em sua derradeira cena Carmita é mostrada sentada na cama, arrumada em trajes de gala, assustada – porém pronta para uma eventual saída – e indagando (deliberando, talvez), apreensiva: “...onde você acha que essa porta vai dar?”

A movimentação que revolve homens e mulheres em *O céu de Suely*, aliada à simultaneidade com que se alternam e se renovam posturas, lugares e papéis, pode ser lida como metáfora de uma relação de gêneros cambiante, em estado de mutação, à procura de. Uma relação que se despe, sem alarde, censura ou disparidade, de velhas investidas – à moda de quem se desfaz de roupas que não servem mais – e que coloca em circulação o movimento de um feminino e de um masculino outros que não aqueles pautados pela existência de um lugar de mando, de centro que tem de ser assumido por um lugar de periferia.

No que se refere à diversidade dos discursos que a produção cinematográfica da contemporaneidade apresenta e sustenta, espiar nas entre-imagens, nos entre-ditos desses três filmes brasileiros permite vislumbrar contornos e entreouvir murmúrios de um cinema que recolhe no social e traz à tela o germe de uma mudança que produz um discurso, ainda cifrado, advindo de uma laboriosa (e de certa forma inusitada) espécie de diálogo entre homens e mulheres que se olham – seres singulares, carne-espírito cada qual, na pluralidade de suas respectivas singularidades e peculiaridades – para uma tentativa de “decifra-me ou decifra-me e então poderemos”. Algo um pouco no gênero de *Todo sobre mi madre*, do espanhol Pedro Almodóvar, que questiona e atenua os limites entre papéis, lugares e posturas, entre o que é da ordem do masculino e o que é da ordem do feminino em prol de um refazer-se infinito. Algo muito no ritmo da cena final de *Hable con ella*, também de Almodóvar, em que o movimento cadenciado de homens e mulheres reunidos na sensualidade da dança contrasta com a cena de abertura em que o feminino e o masculino,

isolados, debatem-se em angustiante coreografia obstaculizada por cadeiras. Tudo sempre na dimensão da provisoriedade, do intercâmbio, da construção contínua, ininterrupta.

Para terminar, ainda que por ora e inconclusivamente, sustentamos a hipótese de que esse cinema parece estar se alinhando com a percepção e com a revelação de uma necessidade fundamental para a viabilização, nos tempos que correm, do estar no mundo de homens e mulheres e para a compreensão do que significa esse estar no mundo que implica delicada articulação entre singular e plural: a necessidade de se inventar significantes. Configuram-se – na dita realidade social e na ficção da tela – imagens de significantes outros para feminino, masculino, família. Imaginando dois que se movimentam na vida como dois, e não como dois que se paralisam no isolamento da dominação/submissão ou no aniquilamento da fusão, cria-se um significante outro para feminino, um outro significante para masculino; e essas duas novas imaginações criam, fatalmente, um novo significante para família. Tudo imaginado e concebido a partir não do uno, mas do múltiplo.

Seria o discurso de um cinema que se dá conta de que suas lentes capturam no mundo dito real a imaginação germinal de uma cena outra, desterritorializada – na qual as relações de gênero não mais suportam lugares que comportam o masculino empunhando espadas e o feminino dissimulando armadilhas em eterna disputa por cetros e centros, mas sim movimentam olhares que articulam masculinos e femininos lábeis, líquidos, intercambiantes – e, assim, se reinventa?

Bibliografia

Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.

Bellour, R. (1997). *Entre-imagens*. Campinas: Papirus.

Deleuze, G. & Guatarri, F. (1995). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Derrida, J. & Roudinesco, E. (2004). *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fischer, S. (2006). *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.

----- “Durval discos: interiores devassados”. In *Caligrama* – Revista de estudos e pesquisas em linguagem e mídia. São Paulo: CJE/ECA/USP, 2006.

Freud, S. (1981). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Jakobson, R. (1990). *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva.

Kaplan, A. (1998). *A mulher e o cinema*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lacan, J. (1978). *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.

----- (1987). *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

----- “As formações do inconsciente”. In *O seminário*, Livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Lopes, D. “Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros”. In *Comunicação, mídia e consumo* – vol.1, ano1, nº1. São Paulo: ESPM, 2004.

Maluf, S., Mello, W., et al. “Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey”. In *Revista estudo feministas* – vol. 13 nº 2. Florianópolis: UFSC., 2005.

Mulvey, L. “Prazer visual e cinema narrativo”. In Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

----- “Cinema e sexualidade”. In Xavier, I. (1996). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.

Nascimento, G. & Fischer, S. “Uma vida em segredo: o livro e o filme”. In *Significação* - Revista Brasileira de Semiótica. nº 23. São Paulo: Annablume. 2005.

Roudinesco, E. (2003). *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

----- (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes-ECA da Universidade de São Paulo-USP. Pesquisadora e docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP. Endereço eletrônico: sandrafischer@uol.com.br

² A esse respeito, ver as obras *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar* (FISCHER, 2006), *A família em desordem* (ROUDINESCO, 2002) e *De que amanhã...* (DERRIDA & ROUDINESCO, 2001).

³ A esse respeito, ver as obras *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar* (FISCHER, 2006), *A família em desordem* (ROUDINESCO, 2002) e *De que amanhã...* (DERRIDA & ROUDINESCO, 2001).

⁴ Embora este texto não esteja efetivamente comprometido com as teorias desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, as noções de movimento e devir estão aqui entendidas na perspectiva de sua obra *Mil platôs: “...devir potencial por desviar do modelo. (...) o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo. O problema não é nunca o de obter*

a maioria, mesmo instaurando uma nova constante. Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário. As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres. (...) as minorias (...) devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontrolláveis e de desterritorializações da média ou da maioria. (...) Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potências de devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e o da Dominação. (...) O devir minoritário como figura universal da consciência é denominado autonomia. (...) é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 52-3)

⁵ “A câmera, inicialmente em plongée, aproxima-se vagarosamente e enquadra Biela deitada em posição fetal (...). Num gesto lento, senta-se na cama. No espelho tríplice da penteadeira, contempla-se demoradamente. Engole em seco, a face crispada. Sorri, e do sorriso passa ao riso, depois às gargalhadas. Novamente engolindo em seco, começa um pranto silencioso que se transforma em choro convulsivo, ao mesmo tempo em que arrebenta os botões da parte de cima seu traje, arrancando-a. De saia e corpete, violentamente desmancha o coque, liberando os longos cabelos, espalhando-os pelo rosto desfeito em lágrimas. Acalmando-se, passeia as mãos pelo colo, pelos seios, pelos braços nus. Contempla-se outra vez, longamente, agora já sem chorar. Na manhã seguinte, Biela apresenta-se frente à prima vestindo os trajes que usava quando chegara do Fundão. Nos ombros, o xale de crochê que fora da mãe. Cumprimenta Constança com voz firme, mirando-a nos olhos. Deixa a sala, dirigindo-se à cozinha. Lá chegando, fala aos empregados, com doçura. Em passos firmes, vai até o pilão. Despe o xale, toma a mão do pilão, e começa socar. Com força, decisão.” (NASCIMENTO & FISCHER, 2005).

⁶ “Biela deixa de freqüentar a mesa da sala de jantar, passando a comer na cozinha com os empregados. Desocupa o quarto da frente, que lhe fora destinado por Constança, mudando-se para um outro, de pequenas dimensões, situado nos fundos do quintal da casa. Começa a movimentar-se sozinha em andanças pela cidade (...) Sem se importar com a opinião alheia (...) recupera as vestes originais com que chegara à cidade. Passa a olhar de frente, não mais de soslaio. Os gestos adquirem firmeza e vigor, anda com mais desenvoltura (...) gestos e passos que a personagem desenvolve atuando nos espaços periféricos pelos quais optou: o quarto isolado (...), as áreas de serviço. (...) Significado especial pode ser atribuído à recuperação do xale da mãe – o mesmo usado na ocasião em que, ao ser apresentada ao padre da cidade, anunciara-lhe protocolarmente seu nome completo, prenúncio do auto-batismo que só agora, ao final de seu percurso, poderia verdadeiramente anunciar: ‘Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes’.” (NASCIMENTO & FISCHER, 2005).

⁷ O cavalo, figura recorrente no tempo e no espaço diegético, perambula por toda a narrativa filmica.