

MULHERES NO/DO AUDIOVISUAL

coleção cadernos de crítica

marcio markendorf (org.)



Equipe Cinema Mundo

Joana Carla Felício

Leonardo Ripoll

Marcio Markendorf

Victor Toth Uehara

Revisão do original

Daniel Serravalle de Sá e Leonardo Ripoll

Projeto gráfico e diagramação

Marcio Markendorf e Leonardo Ripoll

Realização do projeto

Curso de Cinema e Biblioteca Universitária Central

Universidade Federal de Santa Catarina

Autoras deste volume

Ana Maria Veiga

Marta Correa Machado

Maria Carolina Pereira Müller

Patrícia de Oliveira Iuva

Sheila Bratti

Soraia Carolina de Mello

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

M956 Mulheres no/do audiovisual / Marcio Markendorf
(organizador). - 1. ed. - Florianópolis: Biblioteca
Universitária Publicações, 2016.
36 p. - (Coleção Cadernos de Crítica; 1)

Projeto Cinema Mundo. Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-65044-14-1

1. Cinema - Crítica e interpretação.
2. Cinema - Mulheres. I. Markendorf, Marcio.
II. Série.

CDU: 791.43

Marcio Markendorf
(organizador)

Mulheres no/do audiovisual

– Coleção Cadernos de Crítica –

Projeto Cinema Mundo

1ª edição



PUBLICAÇÕES
BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

Florianópolis
Biblioteca Universitária Publicações
2016

PREFÁCIO

Desde o lançamento do projeto de extensão Cinema Mundo, em 2012, atividade estabelecida como uma parceria entre a Biblioteca Universitária e o Curso de Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, o objetivo foi consolidar o espaço da biblioteca como um campo de promoção e difusão cultural, além de um local privilegiado para construção de saberes.

Funcionando ao modo de um cineclube atípico, o Cinema Mundo faz exhibições regulares de filmes, quinzenalmente às quintas-feiras, buscando sempre ampliar os diálogos sobre as mais diversas cinematografias a partir de comentaristas de campos de conhecimento variados.

Em 2014, a fim de compartilhar de forma mais ampla os debates das sessões, as gravações de áudio das mesas-redondas passaram a ser disponibilizadas para o público na página oficial do projeto. No ano seguinte, desejando estabelecer outras estratégias de compartilhamento, a organização decidiu por criar a coleção *Cadernos de Crítica*, publicação seriada, inteiramente gratuita e no formato e-book, na qual estarão reunidos textos de caráter mais jornalístico e ensaístico redigidos pelos comentaristas convidados. A esse respeito cabem algumas notas sobre a formatação técnica. Os textos redigidos pelas autoras foram formatados segundo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) no que se refere às citações e às referências utilizadas. Porém, no caso das citações de filmes, visando uma melhor fluidez textual, optou-se por adotar convenções mais flexíveis, inerentes aos textos críticos da área de Cinema. Vale ressaltar, também, que no primeiro texto “Tão longe é aqui – África e Brasil em relações de gênero e cultura”, respeitou-se a grafia de bell hooks, derivada de uma questão política explicada em nota textual pela autora Ana Maria Veiga.

Este primeiro volume de *Cadernos de Crítica* é o resultado textual dos debates surgidos em torno do tema *Mulheres no/do audiovisual*, curadoria do *Cinema Mundo* que exibiu sete produções audiovisuais de diferentes gêneros (documentário, drama, ficção científica, horror, fantasia, comédia dramática) e teve o privilégio dos comentários de nove incríveis mulheres durante o segundo semestre de 2015.

Apreciem a leitura, compareçam às sessões, compartilhem nossas ações.

Equipe Cinema Mundo

Sumário

<i>Tão longe é aqui – África e Brasil em relações de gênero e cultura</i>	
Ana Maria Veiga.....	6
<i>Frances Ha e as miudezas da geração Y</i>	
Marta Correa Machado	11
<i>Skate, um pouco de sangue e muito mistério</i>	
Maria Carolina Pereira Müller.....	15
<i>O protagonismo feminino e a trajetória social de Brit Marling em <i>Another Earth</i></i>	
Patrícia de Oliveira Iuva.....	19
<i>Quando Próspero vira Próspera: sobre a troca de gêneros em <i>A Tempestade</i></i>	
Sheila Bratti	26
<i>La Nana, a empregada</i>	
Soraia Carolina de Mello.....	31

TÃO LONGE É AQUI – ÁFRICA E BRASIL EM RELAÇÕES DE GÊNERO E CULTURA

Ana Maria Veiga

Na primeira vez que assisti ao filme *Tão longe é aqui* (2013), com direção de Eliza Capai, me encontrei diante de cenas que se confundiam, nos meus sentimentos como espectadora. Cenas nômades, com a capacidade de romper a barreira do espaço, levando a imaginação ora para países africanos, ora para o nordeste ou as periferias brasileiras. Sem ainda fazer a relação que o próprio título indica, entreguei-me à viagem da diretora e fui descobrindo, aos poucos, que o grande continente rachado e dividido por um oceano não é tão diverso assim em suas duas polaridades. Voltando ao período inicial da colonização portuguesa, parece que estamos novamente inseridos nas margens de um império colonial, agora com outros senhores e novas gerações de uma sociedade escravista. Mas o filme provoca também outros tipos de reflexão.

Começamos então pela produção fílmica em si. Em *Tão longe é aqui*, acompanhamos um filme que vai se fazendo, independentemente do apoio financeiro posteriormente angariado, e ele se faz no risco. A cineasta também se expõe e compõe o mosaico de mulheres que vai se formando, daquelas que vivem no interior da África profunda às mais urbanizadas – muitas delas islâmicas – e ocidentalizadas. Vemos diante de nossos olhos mulheres negras (muçulmanas ou não), vemos também mulheres árabes do Maghreb, algumas usando véu, outras com vestes ocidentais. A diretora ‘branca’, como ela mesma coloca, às vezes se sente pouco à vontade, como na cena em que as crianças negras pulam diante da câmera exibindo uma boneca loira, de olhos azuis, identificando-a com a cineasta. O contraste entre as crianças e o brinquedo, que em nada se relaciona com sua realidade ou identidade, se faz notar.

A narrativa é feita em primeira pessoa, evocando a carta que a cineasta escreve para sua filha, sempre em voz *off*. Aos poucos descobrimos que a criança ainda não nasceu e

serve como um recurso para uma conversa íntima com ela mesma, questionando os rumos da própria vida. Em outros momentos, sua voz exterioriza pensamentos e angústias, dando ao filme um toque poético. O marco de partida da viagem – uma desilusão amorosa –, o feminismo revelado por seu ponto de vista, as dificuldades das fronteiras culturais e uma importante autocrítica vão pontuando um roteiro que se mostra subjetivo, embora abrangente.

Outro aspecto interessante, que diz respeito a um costume que se torna polêmico e desperta reações, no contato com o pensamento ocidental que culturalmente nos coloniza e ao qual nos sentimos habituados, é a extirpação do clitóris. Esta prática, com a qual a cineasta assume a incapacidade de lidar, é corriqueira em diversas comunidades africanas e acaba por nos tocar diretamente, como mulheres. A questão é colocada por um filme africano, do diretor senegalês Ousman Sembene, que se chama *Moolaadé* (2004) e que narra uma revolta das mulheres de uma pequena vila na África profunda (assim como profundo é o nosso sertão), que se revoltam contra o antigo costume e fazem um movimento de resistência a ele. O filme mostra também o preconceito contra as mulheres não extirpadas, conhecidas como ‘biloros’. Todo o cenário da ficção-documentário de Sembene em muito se aproxima da vila de Dogon, no Mali, que o documentário-ficção de Capai coloca em cena.

Em ambas as situações fica claro que o questionamento da prática existe e que muitas vezes ele aparece ligado ao contato com costumes ocidentais. Em *Moolaadé* isso aparece de maneira clara com a queima de rádios promovida pelos maridos no meio da vila, num espaço reservado a festas e cerimônias importantes. Os sons difusos que saem dos rádios em chamas mostram a negação à ocidentalização e o apego às tradições locais, principalmente por parte dos homens. Certamente, discussões sobre questões culturais trazem em seu bojo inúmeras implicações, por isso devem ser feitas com discernimento, sem a carga de preconceitos que a herança colonial europeia nos acrescenta.

Assim, é interessante olharmos para as perguntas que a cineasta vai se colocando durante a narrativa fílmica, tentando se despir de qualquer arrogância ou sentimento de superioridade ao lidar com costumes locais. Em contraste com a autocrítica, assistimos ao testemunho de uma mulher da vila de Dogon (a única que fala francês), que vê na cidade

a civilização, a luz, e em sua vila a escuridão e a ignorância. Observamos então que a colonização, a partilha da África, se deu com base nisso – numa hierarquização racial e cultural, que nós bem sabemos quem ainda é o vencedor: o ‘homem universal’, branco, europeu ou estadunidense, que se afasta da ‘barbárie’ dos povos considerados por ele primitivos. Portanto, a autocrítica torna-se fundamental antes de se aderir a um pré-conceito alentado pelo senso comum colonizador ou mesmo colonizado.

Voltando ao título *Tão longe é aqui*, reforço que no Brasil nós encontramos também, em diversas partes, a sujeição absoluta das mulheres e a tutela dos pais, maridos ou filhos sobre elas, falando por elas, como é o caso, no filme, do marido que traduz a fala da mulher muçulmana e que começa a responder às perguntas por ela, de acordo com sua própria opinião. “Ela não pensa assim”. A mulher sorri, sem entender o que está acontecendo, enquanto a cineasta encerra a tentativa frustrada de uma entrevista.

Ainda sobre as semelhanças, a luta cotidiana pela sobrevivência, pela água, nos remete ao nordeste brasileiro, às imagens da lata d’água na cabeça, mas também a uma alegria que resiste à pobreza e a qualquer situação. As cores fortes, as feiras, tudo é bastante familiar para quem já teve a oportunidade de viajar pela nossa África interior. Mas creio que a riqueza maior do filme, no meu entender, é a diversidade na autorrepresentação dessas mulheres, no modo como elas se veem e como se colocam diante dos outros. Uma delas afirma se sentir africana, árabe e mediterrânea (no Marrocos), demonstrando uma visão mais elaborada, até acadêmica de si. Uíndia, uma menina negra, informa que sabe ler e que seu livro favorito é *Cinderela* – o que nos remete à boneca loira de olhos azuis nas mãos das crianças negras. O tema da menina pobre e injustiçada que um dia se casa com um príncipe alenta os sonhos dela – negra, pobre, nascida na Guiné, mas moradora de Dogon, no Mali. A diversidade dos mundos africanos aparece na fala de uma das mulheres marroquinas, que afirma que a obediência ao marido não existe mais e que ele só pode ter outra esposa se permitido legalmente. Fala sobre a intolerância do ocidentalismo excessivo, impermeável às diferenças culturais. Associa os olhos na burca às reivindicações do feminismo, que argumenta que as mulheres não são apenas um corpo. Para ela, nos olhos está a alma da mulher.

Constatamos, assim, que as possibilidades de interpretação da própria existência, e das práticas culturais em que está envolvida, são infinitas e subjetivas. Elas dependem também da situação econômica, geopolítica, entre tantas outras. Para a mulher entrevistada em Dogon, a diferença entre ela e a cineasta é óbvia: “Eu sou negra e você é branca.” E continua: “Vocês falam com os homens, nós não.” Uma cena com outras mulheres, estas vivendo numa tribo, mais afastadas dos costumes ocidentais, é reveladora. Uma delas e a diretora se observam reciprocamente, de acordo com a narração em *off*, tentando descobrir o que está ‘errado’ na outra. A mulher olha com estranhamento para a câmera. Em outra tribo, mulheres entram em transe místico ao serem açoitadas pelos homens. As imagens nos tocam, nos fazem pensar.

Atacando o que chamou “a crítica feminista branca do cinema”, bell hooks¹ convoca: “Mulheres negras devem definir sua realidade longe da realidade imposta sobre elas pelas estruturas de dominação” (hooks, 2009, p. 272). O argumento de hooks acusa a ‘cegueira’ por parte das críticas que não percebiam ou apenas ignoravam a existência em seus textos de uma “brancura da imagem” (hooks, 2009, p. 265). Lembramos sempre que aqui é a ‘branca’ que tem o controle sobre a câmera e o resultado do filme. A indiana Gayatri Chakravorty Spivak questiona a possibilidade de uma fala subalterna e situa as mulheres pobres como sujeitos que são frequentemente representados, impossibilitados de tomar a palavra em todos os níveis, sejam eles públicos ou domésticos (SPIVAK, 2010).

A fala de Ássia, a mulher marroquina, vai fazendo o fechamento do filme. Ela propõe que cada sociedade faça sua própria análise, pois as mulheres têm problemas em qualquer lugar. Fala sobre a crise em seu país e o trabalho das mulheres, que passaram a sustentar suas casas, sobre os diferentes modelos sociais. Argumenta que no Ocidente as mulheres brigam com os homens por igualdade e não há solidariedade entre eles, como em sua cultura.

O filme vai ainda à África do Sul e mostra uma mulher negra soropositiva, que segue a vida e enfrenta os desafios de seus relacionamentos amorosos, sendo franca, honesta,

¹ A grafia do nome com letras minúsculas é parte da estratégia de posicionamento de hooks, mulher, negra, descendente de uma história de opressão e pobreza.

dona de uma elevada autoestima. Depois um time de futebol de mulheres negras lésbicas, uma delas sendo mãe, depois de ter sido estuprada e ter abortado. Eliza Capai finaliza sua narrativa com uma cantora, cantando na rua, depois com seus filhos, em casa.

Eu termino aqui também, lançando algumas questões. Todo esse contraste – apesar das aproximações propostas entre a diretora e suas entrevistadas – existe até que ponto? Até onde nós, brasileiras, somos mulheres ocidentais e em quais aspectos somos latino-americanas, africanas, indianas, sertanejas? Para as mulheres negras, que estiveram presentes no debate sobre o filme (dentro do projeto “Cinema Mundo”, da UFSC), a frase da africana de Dogon parece fazer sentido: “Eu sou negra e você é branca.” E isso, apesar de outras, faz toda a diferença. Dentre os desafios dos feminismos contemporâneos, este é o que se coloca com maior vigor. No chão da base de uma construída e equivocada hierarquia social estão as mulheres negras (na maioria das vezes também pobres), ao mesmo tempo ‘mulheres’ e ‘negras’. Isso, de fato, faz a diferença. Volto então com bell hooks: “Aqueles mulheres negras cujas identidades foram construídas em resistência, por práticas que se opõem à ordem dominante, estão mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor” (hooks, 2009, p. 269).

Portanto, entendo o filme, assim como todas as discussões que ele evoca, em seu endereçamento principal às mulheres negras, buscando suscitar reflexões sobre sua posição dentro da cultura e da sociedade brasileiras.

Referências

hooks, bell. The oppositional gaze: black female spectators. In: _____. **Real to real: race, class and sex at the movies**. New York/London: Routledge, 2009. p. 253-274.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FRANCES HA E AS MIUDEZAS DA GERAÇÃO Y

Marta Correa Machado

O diretor norte-americano David Lynch (2007) afirma que não importa quão bom seja um ator, se ele não for capaz de “casar” com o personagem, não há filme. Em *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012) é impossível pensar num casamento mais perfeito que o da atriz Greta Gerwig com a personagem Frances, ainda mais sendo ela também coautora do roteiro da obra, junto com seu namorado e diretor Noah Baumbach. Não bastasse isso, os pais de Gerwig reforçam a sobreposição atriz-personagem interpretando seus papéis naturais de progenitores de Frances.

O filme segue uma linhagem de produções independentes americanas contemporâneas mais interessadas nas miudezas da vida que nas pirotecnias que o cinema hegemônico hollywoodiano tem oferecido em grande escala ao mundo. Frances é uma aluna de dança, que não chega a ser exatamente brilhante, vivendo com uma melhor amiga, que não chega a ser exatamente melhor, em um apartamento, que não pode chamar exatamente de lar e com um namorado a quem não se pode dizer que exatamente ame. Tudo na vida de Frances parece “não exatamente”. Cheia de sonhos, ela se esforça por persegui-los, mas também sem muita convicção. É como se o universo conspirasse contra ela, mas como se Frances, ao mesmo tempo, também não se importasse muito com isso. O primeiro elo a ruir é a fraca conexão com o namorado. Nesse momento, o filme oferece uma falsa pista em direção a um amor platônico mal resolvido entre Frances e sua colega de apartamento, Sophie, sua suposta melhor amiga, interpretada pela filha do cantor Sting (quem lembra dele, que, nos anos 1980, esteve no Brasil defendendo os direitos dos índios na Amazônia enquanto bebericava ayahuasca?), Mickey Sumner. Ao longo do filme, a forte amizade não correspondida que a protagonista alimenta por Sophie vai se tornando a tônica dominante da obra.

O autor canadense Dan Tapscott, em seus primeiros livros, definiu a geração Y como a mais preparada para encarar o mundo conectado de hoje. O escritor, no entanto,

admitiu mais tarde que negligenciara a baixa tolerância dessa turma às dificuldades e rejeições da vida ao longo do caminho. Em entrevista recente, ele ressalta sua preocupação com a adaptação de jovens tão preparados a um cenário de forte desemprego mundial (KULLOCK, 2012), que gera grande frustração aos talentos desenvolvidos. Frances integra o perfil descrito por Tapscott: apesar de sua paixão pela dança e dedicação, sua carreira como dançarina é medíocre. Ao perder seu lugar na apresentação de final de ano da companhia, lhe resta apenas uma vaga como assistente administrativo na escola, algo que ela, a princípio, reluta em aceitar. O apartamento que divide com Sophie vai ser entregue porque a amiga arrumou coisa melhor em locação mais nobre da cidade com outra colega. Frances, além de não estar incluída entre as caixas de mudança, não pode bancar os custos do velho apartamento sozinha. O jeito é se alojar com novos amigos, Lev (Adam Driver) e Benji (Michael Zegen), que vivem o que se pode considerar típicas vidas artísticas novaiorquinas, sustentadas provavelmente por seus abastados pais. Enquanto Frances consegue segurar com dificuldade os custos da sublocação estilosa, a vida com os amigos vai às mil maravilhas, especialmente com Lev, um quase fiel escudeiro. Quando a grana aperta, as coisas começam a mudar.

Distanciada de Sophie, Frances vai sendo informada por terceiros sobre a vida da amiga: sua ida para o Japão, o casamento com o namorado, sua bem-sucedida carreira como jornalista de uma revista feminina. O sucesso da outra não deixa Frances enciumada. Frances é nobre, irritantemente nobre. Ela segue torcendo pela amiga e sua tristeza se concentra apenas na falta que sente da convivência das duas. Em tempos de tanta competição, estimulada pelo desfile de sorrisos facilmente escancarados nas mídias sociais, há que garimpar muito para encontrar alguém que consiga acreditar nesse lado ultra benevolente de Frances. Sophie, por outro lado, mesquinha na sua busca ordinária pela felicidade, vai tomando contornos mais reais e familiares. A amizade entre as duas reflete as idiosincrasias das relações contemporâneas juvenis: sólida até a próxima que a substitui. Os romances são efêmeros como cantadas no celular e a busca pela felicidade imediata é a tônica dominante. Escrevendo sobre o cérebro de meia-idade, Barbara Strauch (2011) aponta as vantagens de já ter passado dessa fase do jogo. Há uma urgência na vida adulta que, para os personagens pós-adolescentes de Baumbach e Gerwig, só vai chegar lá pelo final do filme. O ritmo da vida de Frances e dos que gravitam ao seu redor

é lento durante boa parte do filme, fazendo com que a fita pareça ter vários trechos descartáveis. No entanto, por incrível que pareça, não se tratam de “barrigas”, mas sim do estilo de vida dessa geração, vidas que, se bem editadas, teriam aparentemente mais cortes que cenas aproveitáveis. Ou não. Talvez esses personagens nos ensinem que reside nessas miudezas da vida, no sobe desce dos erros e acertos cotidianos, a beleza de simplesmente estar vivo.

Classificado como parte de um segmento de filmes de “falação”, o tal *mumblecore*, *Frances Ha* poderia bem ter sido uma obra de Hal Hartley nos anos 1990, época em que fazer filmes baseados fortemente em diálogos e planos fechados era essencial para quem queria produzir cinema independente (e barato) nos Estados Unidos. Hoje, com a tecnologia digital, isso já não é mais apenas uma questão de opção técnica econômica. O apuro estético de *Frances Ha* e sua deliberada homenagem à *Novelle Vague* francesa custou cerca de quatro milhões de dólares e a escolha do preto e branco na fotografia dá a alguns planos uma beleza ímpar. Sim, um filme independentíssimo para os padrões americanos, e que teve, pasmem, produção inteiramente brasileira. Rodrigo Teixeira, da RT Features, foi seu principal coprodutor – tendo contado com coproduções minoritárias do próprio diretor Noah e de Scott Rudin, de *Onde os Fracos Não tem Vez* (*No Country for Old Men*, Ethan Coen, Joel Coen, 2007). Rodrigo afirmou em entrevista à *Revista Veja SP* em agosto de 2013 que essa foi a primeira vez que um brasileiro financiou majoritariamente uma obra hollywoodiana (BARBIERI JUNIOR, 2013). Em tempo: ele não usou um centavo de incentivos fiscais nacionais, os recursos vieram de fundos próprios e de investidores privados. E é provável que se fosse diferente seus conterrâneos caíssem de pau no mocinho, que parece saber muito bem disso e se orgulhar do esforço de ainda cavar investimento privado num cenário dominado pela facilidade dos recursos dedutíveis de tributos devidos ao governo.

Resta saber se a conta rabiscada por Teixeira lá no começo da jornada chegou a seu termo com sinal positivo. Do ponto de vista da experiência, sem dúvida, deve ter valido a pena. Já os números não guardam talvez lembranças tão promissoras. Segundo o site *Box Office Mojo*, o filme foi lançado nos cinemas em 19 países, além dos EUA. A bilheteria em casa foi de pouco mais que os US\$ 4 milhões investidos apenas na produção (BOX OFFICE MOJO, 2015). Levando-se e em consideração que metade disso fica com o exibidor e que

há ainda investimentos de lançamento – cópias e propaganda -, somando-se a *performance* nas terras do Tio Sam e os demais territórios onde a obra foi lançada (faturamento bruto de cerca de US\$ 5 milhões) é provável que, nos cinemas, tenha havido algum prejuízo para os envolvidos. Há ainda a exploração das demais janelas, que pode ajudar a fechar, em parte, a conta. Esses números, no entanto, nos demonstram como anda difícil fazer filme independente no mundo. Indiscutíveis talentos e histórias simpáticas, como os de *Frances Ha*, já não são garantia de retorno de público.

O cenário mudou e mesmo equipes enxutas – nessa produção, Noah trabalhou com cerca de sete pessoas no set, segundo Rodrigo Teixeira – e custos baixos não encurtam o caminho da recuperação dos valores investidos. O sistema de lançamento das *majors*, atrelados às megaproduções desdobradas em franquias inacabáveis, sufoca o espaço para o cinema independente – seja ele americano ou de outras nacionalidades. Já não há lugar para a simplicidade. O que importa agora, mais do que nunca, são os efeitos especiais, os cachês milionários, o lançamento planetário. E talvez seja isso, esse cenário onde o palco para a dança desajeitada de Frances é tão pequeno, que nos faz identificar com o tom entre melancólico e desesperançado da personagem.

Referências

BARBIERI JUNIOR, Miguel. Rodrigo Teixeira conta como foi ser produtor do filme americano *Frances Ha*. **Veja São Paulo**, 22 ago. 2013. Tudo sobre cinema. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/miguel-barbieri/2013/08/22/frances-ha-rodrigo-teixeira-produtor-brasileiro-filme-americano-greta-gerwig-noah-baumbach/>>. Acesso em: 28 set. 2015.

BOX OFFICE MOJO. **Frances Ha**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=francisha.htm>>. Acesso em: 28 set. 2015.

KULLOCK, Eline. Entrevista Don Tapscott: jovem sem trabalho e informado é estopim de distúrbios globais. **Foco em gerações**, 23 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.focoemgeracoes.com.br/index.php/2012/07/23/entrevista-don-tapscott-jovem-sem-trabalho-e-informado-e-estopim-de-disturbios-globais/>>. Acesso em: 26 out. 2015.

LYNCH, David. **Catching the big fish**: meditation, consciousness, and creativity. Deckle Edge, 2007.

STRAUCH, Barbara. **The secret life of the grown-up brain**: the surprising talents of the middle-aged mind. London: Penguin Books, 2011.

SKATE, UM POUCO DE SANGUE E MUITO MISTÉRIO

Maria Carolina Pereira Müller

Desde os primeiros feixes de luz concebidos por rudimentares projetores que o território cinematográfico serve como lugar cativo de criaturas detentoras de atributos tenebrosos e perturbadores. No meio de tanta variedade de seres – zumbis, lobisomens, fantasmas – temos uma espécie que vem ignorando os séculos e seduzindo plateias de maneira aterradora: os vampiros.

O cinema se tornou um mercador de caninos, que diferente daquele de Shakespeare cuja história se passa em Veneza, não envolve libra de carne, mas sim litros de sangue.

O deslocamento da figura enigmática do vampiro do ambiente literário para os filmes surge inicialmente dentro do período expressionista alemão, ainda na vigência do cinema mudo através do diretor F.W Murnau. Inspirado por *Drácula* de Bram Stoker, romance gótico que inaugura os traçados da imagem do vampiro com sua natureza notívaga e seu paladar *sui generis*, Murnau sacralizou a figura na tela com a realização de *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922).

Com a mordida inicial consumada, outros exemplares da espécie surgiram no decorrer dos anos, e a cada nova aparição, características foram sendo acopladas auxiliando assim na composição da imagem iconográfica vampírica.

Em uma dessas aparições, ainda na era *pre-code* hollywoodiana, mais especificamente no ano de 1931, *Drácula* ganha o primeiro filme falado com Bela Lugosi no papel principal (*Dracula*, Tod Browning, 1931). A fotografia ficou a cargo de Karl Freund que sete anos antes, pasmem, estava na trincheira - ou seja, atrás das câmeras - com F.W. Murnau em *A Última Gargalhada* (*The Last Laugh*, F.W. Murnau, 1924).

O fluxo de produções cinematográficas aumenta e o vampiro começa a consolidar seu reinado, fortificando desta maneira a identidade visual para o grande público do século XX.

Percebendo o potencial atrativo de Drácula, o estúdio britânico Hammer Films lança em 1958, o primeiro de uma série de nove filmes – sete deles com Christopher Lee interpretando o misterioso conde (*Dracula*, Terence Fisher, 1958).

No final dos anos 1970, Werner Herzog atualiza o *Nosferatu* de Murnau com seu filme *Nosferatu – O Vampiro da Noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog, 1979) protagonizado por Klaus Kinski. Já na década de 1990, temos duas películas que obtiveram tocante destaque dentro da temática: *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) e *Entrevista com Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994) baseado no romance homônimo de Anne Rice.

Um pequeno *fast forward* e adentramos o vigésimo primeiro século com uma gama variada dos sucessores de Drácula, incluindo alguns com ostentações um pouco equivocadas como brilhar quando expostos a luz do sol. Escolhas autorais à parte, a grata surpresa encontra-se no declínio do papel da mulher como sujeito passivo, predisposto em qualquer instante a sucumbir ao magnetismo do vampiro alpha. Ela ressurgue com uma atitude não condescendente ao papel de agente receptor da mordida, tampouco se comporta de maneira servil. Essa personagem agora seduz, morde e mata.

Desviando dos filmes com extensa linhagem de adaptações, encontramos em *A Garota que Anda à Noite* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, Ana Lily Amirpour, 2014) um exemplar da descrição anterior.

Rodado em preto e branco, evidenciando a aura de mistério, o longa-metragem da diretora Ana Lily Amirpour apresenta uma ótica diferente para um tema antigo.

O local escolhido como palco da narrativa chama-se *Bad City* (em português, *Cidade do Mal*), uma cidade fictícia, aparentemente desolada, que remete muito as cidades-fantasma do Velho Oeste americano.

Nos momentos iniciais do filme, vemos o jovem Arash, uma quase réplica de James Dean, roubando um gato e embarcando no clássico carro da Ford dos anos 1950, o *Thunderbird* – uma analogia talvez aos filmes de faroeste, onde todo bom cowboy tem como fiel companheiro um bom cavalo.

Arash fica sem o estimado carro quando um traficante decide cobrar uma dívida de seu pai, um viciado em drogas. Este mesmo traficante parece despertar a presença de algo, quando do interior do carro onde está com uma prostituta, avista um vulto negro pelo espelho retrovisor. Temos então o contato inaugural com a garota que anda à noite.

A vampira deste filme, tal qual outras do cinema, foi concebida no molde que o escritor Sheridan Le Fanu² criou em *Carmilla* em 1872, o primeiro exemplar feminino dentro do vampirismo. *Carmilla* possui hábitos noturnos, atributos físicos belos, dons hipnóticos e um atrativo especial por sangue (LE FANU, 2010).

Este molde, contendo elementos já sedimentados, harmoniza com outras particularidades da vampira, que usa skate para se locomover, escuta rock e veste o *chador*³, aumentando a curiosidade sobre ela.

Outra cena que confere ao filme a proximidade com o gênero *western* – e certamente a diretora foi saciar a sede na fonte de Sérgio Leone – acontece no “encontro-duelo” entre a vampira e o pai de Arash. Os dois estão em lados opostos da rua, quando a vampira começa a imitá-lo, no melhor estilo Marcel Marceau. Assustado com a situação, o pai de Arash foge no meio da escuridão.

Em um desses passeios durante à noite, ela esbarra com Arash que acaba de sair de uma festa à fantasia, vestido de Conde Drácula. Este é o segundo encontro deles, já que o primeiro se dá rapidamente quando ela deixa a casa do traficante após seduzi-lo e matá-lo.

² Joseph Sheridan Le Fanu, escritor de origem irlandesa, é muito conhecido por seus contos de teor gótico.

³ Diferente da burca, o chador ou xador, cobre o corpo permitindo que o rosto da mulher fique à mostra. Muito utilizado no Irã.

O par romântico de *A Garota que Anda à Noite* se constrói de maneira sutil, entre duas pessoas solitárias com uma atitude existencial perante a vida. Essa solidão é explorada através do tom *noir* do filme e de uma pontuada trilha sonora.

A vampira do filme é uma associação entre o grotesco e sublime, fato confirmado na cena com a prostituta onde ela se compadece da situação da mesma.

No estágio final da narrativa, percebemos que as vítimas da garota-vampira são somente homens que ignoraram um código de conduta, levando a crer na existência de uma veia justiceira por detrás do *chador*.

Omiti algumas passagens propositalmente, afinal a graça do cinema está no processo de testemunhar o filme e depois digeri-lo, no entanto posso afirmar que para quem estima um pouco mais de ação, o roteiro possui uma inércia acima do habitual e faz alusões mais do que desvenda ou fornece respostas.

A Garota que Anda à Noite produz ecos de produções de meados dos anos 80, como *O Selvagem da Motocicleta* (*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1983) e *Estranhos no Paraíso* (*Strangers Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984) não somente por seus diretores elegerem o preto e branco para as filmagens, mas por realçar essa condição de insaciabilidade da natureza interior dos seres, sejam eles humanos ou não.

Referências

LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. São Paulo: Hedra, 2010.

O PROTAGONISMO FEMININO E A TRAJETÓRIA SOCIAL DE BRIT MARLING EM *ANOTHER EARTH*

Patrícia de Oliveira Iuva

Este texto busca compreender a trajetória social de Brit Marling, ainda em andamento e construção no campo do cinema ficcional, bem como discutir seu protagonismo na realização do filme *A Outra Terra* (*Another Earth*, Mike Cahill, 2011), seja no papel de roteirista, produtora e também atriz, o que nos possibilita refletir sobre a inserção da mulher nos contextos produtivos cinematográficos, contribuindo, desse modo, para o debate no âmbito dos estudos de gênero.

O percurso metodológico traçado ao longo do texto se alinha às perspectivas de Pierre Bourdieu, de onde usamos os conceitos de capital cultural/habitus, capital social e campo (1996a; 1996b), a fim de compreender a inserção de Brit Marling e suas relações, filiações e as disputas em jogo no contexto produtivo do cinema. Por outro lado, também trazemos um ponto de vista da análise fílmica pelo viés da narrativa (GAUDREAULT; JOST, 2009), na medida em que o processo de constituição do filme *Another Earth* envolve articulação de operações estético-narrativas que engendram significados formadores do discurso. Um ponto decisivo para a discussão é que a instauração de uma narrativa (personagens, ações, organização do tempo e espaço, desenvolvimento do acontecimento, etc.) representa um modo discursivo que nos conduz para análise das matérias de expressão manipuladas, dos enunciados e o que deles se apresentam enquanto regularidades discursivas acerca da representação de gênero e da figura da mulher enquanto protagonista da narrativa.

Essa lógica de composição analítica interessa à reflexão, uma vez que leva em consideração não apenas as forças de relação internas ao filme, mas também o *habitus* (estruturas cognitivas, disposições e gostos) e compreende que se trata de uma construção

localizada no seio de uma trajetória social, produto de um jogo de negociações definido por um certo estado do “*espaço de possíveis*” (BOURDIEU, 1996b) no interior do campo do cinema. De acordo com Barreto (2015, p. 1),

um ponto de partida para a retomada da trajetória de um realizador é levantar quais seriam os recursos, conhecimentos ou habilidades primordialmente acumulados e utilizados por ele, tanto no decorrer da vivência social quanto na atuação efetiva dentro do campo artístico. A posse e a combinação diversificada desses recursos culturais, técnicos, sociais, simbólicos ou financeiros – os quais Pierre Bourdieu chama de *capitais* – são determinantes na constituição do *habitus* de um produtor cultural, ou seja, do seu sistema de gostos, escolhas e disposições. A atenção a tais aspectos mostra-se assim esclarecedora das maneiras como esses agentes se inserem, participam, galgam posições e eventualmente são reconhecidos e consagrados em seu campo específico.

A figura de Brit Marling parece despontar como relevante nessa perspectiva de análise e expõe em inúmeros aspectos essa lógica. Num primeiro momento, Brit Marling, formada em Economia pela Universidade de Georgetown em 2005, adentra o campo do cinema com ofertas de papéis “da loira bonita” do filme de terror adolescente. Ou seja, identificamos a reificação da dominação masculina sobre a sua aspiração à artista do campo cinematográfico. Trata-se, nos termos de Bourdieu (2014), de uma formação e um mecanismo histórico que localiza a figura da mulher em um lugar de submissão, numa prática de violência simbólica ou, ainda, violência invisível. Em entrevista ao site *Huffpost Entertainment*, Brit Marling expõe sua reação à oferta desses papéis: “*I wanted to play women that I thought we weren't seeing very much in the cinematic landscape*” (ROSEN, 2013, p. 1).

Com aspirações à projetos criadores que dessem conta de questões não apenas voltadas para configurações da sociedade, mas também que permitissem um protagonismo da mulher enquanto sujeito de seu discurso, ao invés de objeto, Brit Marling passa a escrever histórias que lhe interessam, de modo coletivo, com seus ex-parceiros de Georgetown – Mike Cahill e Zal Batmanglij. O primeiro reconhecimento veio, ainda 2004, com o documentário *Boxers and Ballerinas*, que ela coescreveu em parceria com Mike Cahill e Nicholas Shumaker e codirigiu com Mike Cahill. O filme venceu o festival *Breckenridge Festival of Film* na categoria “*Best of the fest*”. Além disso, Mike Cahill e Brit Marling ganharam o prêmio *Director's Award* no *Cinequest San Jose Film Festival*

(INTERNET MOVIE DATABASE, 2016b). Mas a trajetória ainda estava longe de garantir à Marling espaço sem limitações. É somente em 2011 que ela “conquista um lugar ao sol” dentro do campo cinematográfico, a partir das parcerias com seus amigos (igualmente fora do campo como ela), através da realização de dois filmes, simultaneamente: *A Outra Terra* e *A Seita Misteriosa* (*The sound of my voice*, Zal Batmanglij, 2011). *A Outra Terra* dirigido por Mike Cahill e *A seita misteriosa* dirigido por Zal Batmanglij. No entanto, em ambos filmes Marling assina o roteiro, a produção e atua no papel principal. Ambos os filmes estiveram presentes no Festival Sundance⁴ de Cinema de 2011, em que *A Outra Terra* venceu o Prêmio Alfred P. Sloan de melhor filme de ciência, tecnologia ou matemática como tema principal. O filme também levou prêmio em outros festivais, como *Independent Spirit Awards*⁵, *Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films*⁶ (USA), *National Board of Review*⁷ (USA) (INTERNET MOVIE DATABASE, 2016a).

A partir das instâncias de reconhecimento/consagração do campo cinematográfica, não apenas os filmes, mas também os artistas envolvidos na sua criação passam a se inserir de diferenciada no campo de produção. Como afirma Bourdieu,

o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que da no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996a, p. 259).

A reiteração da versatilidade da artista Brit Marling em diferentes funções do contexto produtivo (direção, produção, roteirista, atriz) apresenta-se como fator importante para seu reconhecimento como figura atuante no campo do cinema independente. A questão feminina se manifesta através do protagonismo da “personagem” mulher e de histórias que não retratam sob “as lentes da dominação masculina”, não temos uma mulher-objeto, mas uma mulher-sujeito. No entanto, há que

⁴ O Festival de Sundance é uma das instituições, ou ainda, instâncias de maior reconhecimento do Cinema Independente.

⁵ Prêmios de *Best First Feature* e *Best First Screenplay*.

⁶ O Saturn Award nas categorias *Best Actress* e *Best Writing*.

⁷ Prêmio na categoria *Top Ten Independent Films*.

se ressaltar, ainda, que se trata de uma presença e atuação posta numa relação de complementaridade a partir da coautoria (coprodutora, coescritora), complementaridade de traços e estilos estéticos. A parceria Brit Marling-Zal Batmanglij e Brit Marling-Mike Cahill integra as lógicas produtivas do cinema independente norte-americano contemporâneo, em que as produções assumem um caráter colaborativo (*collective filmmaking*), vai contra o mito do “gênio solitário” criador da obra. As parcerias formadas por Brit Marling demonstram a posição dela enquanto realizadora que opera na ótica colaborativa, não precisando assumir a gestão e o controle solitário, mas diversificando e compartilhando atividades e funções na elaboração dos filmes, além da sua contribuição enquanto atriz protagonista, que contribuem para a discussão e alargamento da inserção e dos espaços de ocupação das mulheres no cinema.

Desconectada dos estágios iniciais de formação do campo do cinema, Marling conquistou gradativamente habilidades e disposições, estabelecendo uma rede de relações e adquirindo o reconhecimento e a segurança necessários para definir/escolher papéis e tipos de filme reconhecíveis com suas aspirações. Como atriz, já conta com uma filmografia bastante consistente, tanto no cinema quanto em séries de televisão. Na função de roteirista e produtora também esteve por trás do filme *O sistema* (*The East*, Zal Batmanglij, 2013) e já conta com projetos em andamento (sempre em parceria) para uma série da Netflix (*The OA*, escrita por ela e Zal Batmanglij, na qual ela também será a protagonista).

Voltando a análise para o filme *Another Earth*, o foco recai sobre os aspectos discursivos e estético-narrativas no tratamento das relações genérico-sexuais, de modo a evidenciar a representação da imagem da mulher no filme. A sinopse de *A Outra Terra* expõe de forma sucinta a trama do filme: na noite da descoberta de uma Terra duplicada no sistema solar, uma estudante jovem e ambiciosa e um compositor talentoso têm seus caminhos cruzados através de um trágico acidente. A personagem de Rhoda, interpretada por Brit Marling, ao sair de uma festa em que comemorava sua entrada para a Faculdade de Harvard, está dirigindo levemente embriagada e ao mirar para o céu para identificar a Terra duplicada, colide no carro de John Burroughs (William Mapother), e é penalmente responsabilizada pela morte da família do compositor e seu respectivo coma.

Em *A Outra Terra* temos um protagonismo feminino silencioso, pois a história se desenvolve a partir da “perda de identidade” da personagem, que tem que se reinventar. Nesse sentido, os filmes coescritos por Brit Marling partilham elementos comuns: a experiência de desestabilização ou completa perda de identidade. A personagem de Rhoda é invisível, mas é na sua invisibilidade (de mulher-objeto) que sua atuação ganha espaço: ao sair da prisão, ela consegue emprego de faxineira em uma escola e à medida que a narrativa evolui, transforma-se a percepção que temos de Rhoda, como intelectualmente igual ao personagem de John. Movida, primeiramente pela culpa, ela se aproxima de John, cuja vida, após a saída do coma, já parece ter perdido todo sentido com a morte da esposa e do filho pequeno. O transcorrer da relação entre os dois personagens, marcada não mais apenas pela culpa, mas também pelo afeto, identifica Rhoda como aquela responsável por trazer John “de volta à vida”.

No que diz respeito às regularidades discursivas sobre o gênero e a imagem da mulher ao longo do filme, é possível identificar posições aparentemente comuns assinaláveis de submissão e/ou inferioridade - ela faxineira/ele compositor, mas que se descontrolam ao longo da narrativa. O desejo de Rhoda de se tornar uma astronauta é a própria metáfora de explorar a si mesmo; é um filme em que a personagem feminina está não em busca de si, mas explorando a si mesma. O que o filme opera é a construção de um retrato intimista da mulher. A questão colocada “se pudéssemos nos olhar de fora objetivamente, para poder pensar sobre o perdoar a si mesmo pelos seus erros” movimenta a narrativa de uma mulher resiliente. Ora, a outra Terra (Terra 2 como chamam no filme) é a externalização do próprio universo/mundo de Rhoda: à medida que a Terra 2 se aproxima, maior se torna o conflito da história dela. Ou seja, a Terra 2 é um grande espelho, a grande metáfora poética do filme.

As regras de formação, como nos explica Foucault (2009), condições a que estão submetidos os elementos dos enunciados, possibilitam a compreensão de que *A Outra Terra* compõe uma construção discursiva elaborada no seio de um gênero narrativo (drama/ficção científica) dominado pela figura masculina do homem, mas que, no filme, desloca o protagonismo científico para a figura da mulher. A fragilidade da perda se encontra na figura do homem, no personagem de John. Desse modo, o que está em jogo não é ou a posição de destaque e inferioridade ou o protagonismo da personagem

feminina, mas a demarcação da ocupação de um espaço majoritariamente ocupado pela força e pelo raciocínio lógico atribuídos ao homem, que se descontrói em *A Outra Terra*.

Na mesma entrevista mencionada anteriormente, Marling explicita um desejo de explorar em futuras histórias a questão do “papel sexual” da mulher:

I'd also love to explore women and the question of how women are sexy and charismatic, but also in possession of that. How do you do sexy that's not the object of the male gaze? How do you do sexy that's in control? There's all kinds of landscapes that I'm curious about for women. Most stories, predominantly through time, have been from the perspective of men about women or how men see women. Which is interesting. But it's nice that we're getting a balance and we're starting to see how women see women, which is exciting. I think that's why "Girls" or "Bridesmaids" have resonated with people. Because it's a new point of view (ROSEN, 2013, p. 2).

De acordo com Barthes (2004), um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo. A concepção de texto barthesiano enquanto um tecido de citações, espaço de dimensões várias, provenientes dos muitos focos da cultura, atrelada às reflexões foucaultianas dos regimes discursivos e perspectivas bourdieusianas da estrutura social, compõem um quadro que nos possibilita identificar Brit Marling (e seu protagonismo em diferentes funções no filme *A Outra Terra*) como exemplo de uma mulher cujas exigências, para ocupação de um lugar ideologicamente privilegiado do masculino, se cumprem de modo a tensionar e repensar as tradicionais formas de dicotomia e oposição, pois sua trajetória se ampara nas relações de complementaridade.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARRETO, Rodrigo. Parceria videoclíptica: Annie Lennox e Sophie Muller. **Revista de Cinema da UFRB**, ano 3, n. 5, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996a.

_____. **Razões práticas – sobre a teoria da ação**. 7^a Ed. Campinas, SP: Papirus, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos; III).

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Unb, 2009.

INTERNET MOVIE DATABASE. **A outra terra**: awards. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1549572/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 08 abr. 2016a.

INTERNET MOVIE DATABASE. **Boxers and ballerinas**: awards. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0435609/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 08 abr. 2016b.

ROSEN, Christopher. Brit Marling, 'The East' star, may start doing more comedies: 'In my life, I find a lot more humor in things'. **The Huffington post**, 30 may 2013. Entertainment. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2013/05/30/brit-marling-the-east_n_3354665.html>. Acesso em: 08 abr. 2016.

QUANDO PRÓSPERO VIRA PRÓSPERA: SOBRE A TROCA DE GÊNEROS EM *A TEMPESTADE*

Sheila Bratti

Se pedissem a você que nomeasse dez mulheres diretoras de cinema, você conseguiria? Talvez um número menor, então: cinco? E desses nomes, quantas poderíamos dizer que têm fama por mérito próprio, por conta de seu trabalho exclusivamente, e não por serem reconhecidas como “filha do fulano” ou “casada com o cicrano”?⁸ Dentre os (poucos) nomes que escapam a essa classificação está Julie Taymor (1952-), que tornou-se reconhecida por seus filmes visualmente impactantes, com influências do teatro (área em que ela também atua) e com personagens femininas interessantes, como percebemos em *Across the Universe* (2007), *Frida* (2002) e *A Tempestade* (*The Tempest*, 2010) – esta, a obra na qual o presente artigo se concentra. Taymor também assina os roteiros de alguns de seus filmes – no caso de *A Tempestade*, foi ela a responsável pelo roteiro original.

Originalmente uma peça de William Shakespeare, *A Tempestade* relata a história de Próspero, antigo Duque de Milão, e sua filha Miranda. Após a traição do próprio irmão, que assumiu sua função, Próspero é dado como morto, mas acaba em uma ilha deserta, com sua filha ainda pequena. Mais de uma década se passa, e, com a ajuda de Ariel, um espírito da ilha, Próspero faz com que o navio onde estavam seu irmão e outros governantes italianos afunde, levando-os até a ilha em que ele e a filha vivem. A peça começa no momento em que o navio está prestes a afundar, e a história pregressa dos personagens ficamos sabendo por meio de relatos de Próspero.

O filme de Taymor mostra-se bastante próximo da obra teatral. Os diálogos e as cenas são muito semelhantes aos encontrados na peça, assim como o clima fantástico da

⁸ Para além das relações familiares que elas possuem, ou da influência que isso causa em suas vidas profissionais, é importante refletirmos sobre o modo como a mídia retrata essas mulheres ao referir-se sobre elas. Esse é o mesmo modo como nós as compramos, o que é perigoso.

ilha, retratada no filme com a ajuda de efeitos visuais e das paisagens naturais do Havaí. Entretanto, um elemento é radicalmente diferente do original: Shakespeare escreveu o personagem principal como um homem – Próspero. Na adaptação de Taymor, ele passa a ser uma mulher, Próspera, representada por Helen Mirren. Essa troca de gênero dos personagens é um fenômeno conhecido como *gender-swapping*. Apesar de bastante comum no universo dos quadrinhos – os super-heróis trocam de gênero em universos paralelos com relativa frequência, por exemplo (FRANICH, 2015) – mais recentemente esse fenômeno ganhou bastante destaque na mídia, principalmente com o anúncio da estreia, para este ano, de um novo filme da franquia *Ghostbusters* sendo feito com um elenco feminino (além de uma equipe com grande quantidade de mulheres): dessa vez, serão *As Caça-Fantasma* (Paul Feig, estreia prevista para setembro de 2016). Além disso, há rumores de um remake de *Onze Homens e um Segredo* (*Ocean's Eleven*, Steven Soderbergh, 2001; Lewis Milestone, 1960), com Sandra Bullock liderando uma equipe feminina (SULLIVAN, 2015).

A alteração de Próspero para Próspera causa mudanças profundas na história, não só porque Miranda passa a ter uma mãe ao invés de um pai, mas porque todas as relações entre a personagem de Helen Mirren e os outros personagens passam a ser ressignificadas. Se no original o duque Próspero era um amante da alquimia que fora vítima da traição de seu irmão, agora Próspera é uma *bruxa*, que precisa ser eliminada do reino. Esse detalhe sobre a biografia dela se vê intensificado, ao refletirmos sobre o peso que ser acusada de bruxaria tinha na vida das mulheres há alguns séculos⁹. Por conta disso, sua posição em relação aos outros homens da história, como mulher, é diferente. Ela não quer só recuperar sua posição de direito hierarquicamente superior, ou apenas se vingar daqueles que a traíram. Ela precisa provar que, sendo mulher, tem tanto poder quanto qualquer outro homem com as mesmas habilidades e que exercesse o mesmo cargo. Ela precisa mostrar que não é inferior (nem superior) por ser mulher. O que, aliás, ela faz. Os seus poderes de controlar os elementos, além de manipular as pessoas, são

⁹ Tanto a peça quanto o filme não localizam de modo exato o espaço e o tempo em que aqueles eventos se desenrolam, mas podemos associar ao período do final da Idade Média – seja por conta do figurino no filme, ou das referências nos diálogos e nos títulos dos personagens, na peça –, ou seja, contemporânea à época de Shakespeare.

resultados de suas habilidades adquiridas (simbolizadas pelo cajado que ela usa), as quais ela usa para mostrar aos outros que ela *pode*, sim.

Além disso, há um caráter fortemente ambíguo em Próspera. Na tentativa de mostrar seu poder, ela usa a própria filha para enganar seus inimigos – faz Miranda apaixonar-se pelo príncipe de Nápoles, Ferdinando. Por outro lado, a filha repete várias vezes que a mãe tem um bom coração, e, no final, entendemos que ela está deixando tudo para trás (seus poderes, seu amigo/companheiro Ariel) para que a filha possa ser feliz ao lado do homem que ama. Além disso, podemos entender que ela junta Miranda com Ferdinando para garantir que esta tenha uma vida confortável, como a princesa de Nápoles – o que traria não só estabilidade para Miranda (numa tentativa de impedir que acontecesse com ela o que acontecera a Próspera), como também restituiria à Próspera (ainda que parcialmente) a situação de poder em que ela vivia antes de ser traída. Seria, então, a protagonista uma mulher calculista e interesseira? Ou uma mulher e mãe preocupada, que quer o melhor para sua filha? Provavelmente ambas.

Outro elemento ressignificado por conta da transformação da personagem principal em mulher é a relação entre colonizador e colonizado, representada especialmente na figura de Calibã e seu “Mestre” – no original, um homem. Na peça, temos um homem branco e europeu, que chega a uma ilha desconhecida, e se proclama senhor dela e salvador dos que ali habitam: ele supostamente “salva” Ariel da prisão em uma árvore, e ensina hábitos “civilizados” a Caliban – e ambos se tornam escravos. No filme, com uma personagem feminina na posição do colonizador, ainda se mantêm alguns embates: colonizador x colonizado; não branco x branco (especialmente nas duas únicas cenas em que vemos Próspera contracenando com Caliban). Porém, há também o enfrentamento homem x mulher, e nesse ponto as posições se invertem. Isso causa uma desestabilização do paradigma nas relações de poder. Próspera é branca e colonizadora, mas é mulher, e, portanto, seu poder é questionado.

Retomando a questão da ambiguidade, podemos ver que ela está presente em todo o filme. Além da personagem principal ambígua – que é assim também por conta da atuação de Helen Mirren – a própria ilha é vista como um ser de várias facetas. Ora vista como maravilhosa, ora como horrível pelos seus visitantes, ela pode ser considerada um lugar utópico, em que toda a verdade é revelada, e tudo acabará por dar certo, com um

final feliz – esta é a única peça de Shakespeare em que há elementos tanto da tragédia quanto da comédia, e em que o final é considerado feliz (a obra é considerada pertencendo à categoria tragicomédia). Por outro lado, as tantas reviravoltas que acontecem na ilha, o seu clima de mistério, e as mentiras e enganações que seus habitantes e visitantes infligem uns sobre os outros podem nos fazer entender que o que vemos é apenas mais uma enganação, e após voltarem para suas respectivas casas, os personagens não aprenderam sua lição – passarão a cometer os mesmos erros. Ou seja, o final não seria feliz: apenas um adiamento temporário da tragédia inevitável. Outro fator que aponta para um final infeliz é a cena, no filme, em que Próspera, com expressão triste, joga seu cajado no mar e o quebra – imagem sucedida pelos créditos passando sobre imagens de livros afundando na água. A impressão que temos é de que, do ponto de vista dela, está tudo acabado: sua luta, sua história, seu poder. Fora tudo em vão? Não saberemos.

Há outros aspectos interessantes no filme, tão dignos de nota quanto estes. Alguns bem-sucedidos, como o figurino inovador e que aponta, por meio de anacronismos (roupas de época com detalhes formados por zíperes), para as muitas facetas da ilha e de seus personagens; outros nem tanto, como as imagens de Ariel, captadas em momento diferentes do restante do filme, e totalmente inseridas digitalmente na pós-produção. Ainda assim, a análise da personagem principal nos mostra que a troca de gêneros do protagonista acrescentou ainda mais camadas à figura já interessante de Próspero/Próspera.

Esse filme não teve tanto sucesso quanto *Alien* (Ridley Scott, 1979) e *O Exterminador do Futuro* (*Terminator*, James Cameron, 1984), ou *Mad Max: Estrada da Fúria* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015) e *Star Wars: O Despertar da Força* (*Star Wars: The Force Awakens*, J.J. Abrams, 2015), para ficar com exemplos mais recentes, nos quais também vemos personagens femininas complexas, em filmes de gêneros em que normalmente as mulheres tem pouco destaque. Ainda assim, *A Tempestade* nos ajuda a repensar de que modo nós (homens e mulheres) retratamos e vemos as mulheres na nossa sociedade – tanto personagens ficticiais quanto as de carne e osso.

Referências

FRANICH, Darren. The secret identity of the female Thor is...: not who you think. Unless it's exactly who you think. **Entertainment weekly**, 12 may 2015. News. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2015/05/12/female-thor-marvel-reveals-secret-identity>>. Acesso em: 30 out. 2015.

SULLIVAN, Kevin P. Sandra Bullock will lead an all-female Ocean's Eleven reboot. **Entertainment weekly**, 30 oct. 2015. Movies. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2015/10/30/sandra-bullock-oceans-eleven>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

LA NANA, A EMPREGADA

Soraia Carolina de Mello

Diante do significativo sucesso de *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015), de Anna Muylaert, *A Criada (La Nana)*, Chile, 2009), de Sebastián Silva, que nos oferece inúmeros pontos de comparação com a produção brasileira, surpreende pela delicadeza com que trata as questões referentes ao emprego doméstico. *La Nana* conta a história de Raquel, que se depara com diversos impasses depois de 23 anos trabalhando e morando na casa de uma família de classe média chilena. Diante de problemas de saúde e conflitos com a filha mais velha da família, a vida de Raquel é profundamente afetada pela contratação de outra empregada, mais jovem que ela, para ajudá-la em sua pesada rotina de trabalho. A confiança da protagonista em seu frágil status de "membro da família" é abalada nessa situação. Diante disso, ela faz uso de diferentes formas de assédio e terror psicológico, até que consegue que duas empregadas da casa, primeiramente uma bastante amigável e depois outra com uma postura ríspida, desistam do trabalho.

Após Raquel desmaiar enquanto trabalhava, por estar frequentemente submetida ao stress e à estafa, uma terceira nova empregada é contratada: Lucy. Sua presença na casa modifica indefinidamente a visão de Raquel do significado do seu trabalho e a relação deste com a sua vida. Raquel encontra em Lucy não apenas a amizade de uma igual - algo que não possuía em um ambiente no qual todas as pessoas eram, de alguma forma, seus patrões - mas também um espaço de ligação e solidariedade laboral que a fez reinterpretar a situação em que vivia. A princípio, Raquel buscou expulsar Lucy como fez com as empregadas anteriormente contratadas, ignorando-a, destratando-a, a impedindo de realizar o seu trabalho. Mas o bom humor e a sensibilidade de Lucy não se deixaram abalar pelas investidas de Raquel e, em uma situação bastante tocante, inclusive a ajudaram a se desvincular de certos aspectos pessoais que, psicologicamente, tornavam seu trabalho ainda mais pesado do que efetivamente já era.

Em português o título do filme foi traduzido como *A Criada*. A palavra *nana*, por sua vez, pode se referir à mãe, à avó ou outra mulher que cuida de crianças. Quer dizer, há uma associação afetiva presente nesta palavra. É importante ressaltar esse aspecto porque este é um título apropriadamente escolhido para uma história muito envolta em paternalismo. Pilar, a mãe da família, passa o filme todo lidando com os problemas que Raquel vem causando (que são, por sua vez, resultado de suas condições de trabalho), repetindo a todos que opinam a respeito que Raquel é da família, que ela não poderia ser demitida. Entretanto, algumas cenas que nos chocam – e que remetem diretamente a cenas de *Que horas ela volta?* –, como aquela em que Raquel acorda os pais da família com café na cama, depois de tomar uma dose alta de analgésicos para ela mesma conseguir sair da cama tão cedo, evidenciam a situação de servidão em que vive a protagonista.

Essas cenas são inúmeras: Raquel serve a comida de todos, mas não senta com a família na mesa, ficando na cozinha de porta fechada e isolada enquanto comem; quando a família sai para jantar fora ela é avisada que não precisa fazer a janta, mas fica em casa, sem mesmo ser convidada a acompanhá-los. No começo do filme é seu aniversário, e quando sua mãe liga ela fala muito rapidamente no telefone com ela porque a família a estava chamando. Em seguida, após comer o bolo, ela acaba por lavar os pratos. Pilar insiste que ela não deveria lavar os pratos em seu aniversário, mas Raquel lembra que aquilo não fazia diferença alguma no plano geral de seu cotidiano.

A questão identitária, ou produção subjetiva, perpassam o filme inteiro e podem ser identificadas como o cerne dos problemas de Raquel. Podemos perceber isso, por exemplo, após seu aniversário, quando ela compara a roupa que ganhou de presente dos patrões com a que guardava no armário de Pilar. Prova um suéter da patroa, se olha no espelho, confere com atenção a marca na etiqueta. Em seu dia de folga ela pega um ônibus e vai até uma região nobre da cidade, comprar um suéter igual para ela. Os patrões nunca a veem com ele, já que a maior parte do tempo ela está de uniforme. Mas a compra do suéter igual ao da patroa teve grande significado pessoal para Raquel. Há uma série de situações no desenrolar do enredo que nos lembram que "praticamente da família" não é da família, e que essa pessoa que vive a intimidade do núcleo familiar, e de quem este núcleo depende completamente, está sempre, de alguma forma, deslocada.

Os estudos acerca do trabalho doméstico, remunerado ou não, feminino, em especial estudos feministas, apontam uma série de questões que são encontradas na história de Raquel. A exploração intensa desse tipo de trabalho, sem controle sobre as jornadas (a empregada geralmente é a primeira a acordar a última a dormir) aparecem na história e são características das empregadas que vivem no local de trabalho. O tratamento diferenciado que recebem em comparação à família, como fazer as refeições na cozinha e não na mesa da sala com as demais pessoas, também ocorre através do uso de uniformes ("para você não precisar gastar suas roupas no trabalho"). Estes funcionam muito bem para que a empregada não corra o risco de ser confundida, por alguém que bata à porta, com um membro da família de fato. É uma diferenciação ligada sobretudo ao status do núcleo familiar. Não faz diferença nenhuma para o trabalho de Raquel estar de uniforme ou não, não melhora nem piora seu desempenho, e para a família, qual sentido além do estigma teria o uniforme?

Por outro lado, é interessante observarmos as sensações que nos despertam ao assistir a esse filme. A maior parte da história se passa dentro da casa, nem mesmo no quintal, mas nas partes internas, fechadas mesmo. Isso cria uma impressão de clausura muito forte. É uma das queixas clássicas não apenas das empregadas domésticas, mas também das donas de casa: os modos como o trabalho doméstico fazem-nas sentir presas. As comparações entre trabalho doméstico pago (serviço doméstico) e gratuito são inevitáveis, uma vez que o serviço doméstico é, em grande medida, uma transferência das responsabilidades da mãe, da esposa da casa, para outra mulher. A noção de maternidade transferida cai bem nessas situações, se pensarmos em maternidade como o trabalho de ser mãe, e não a reprodução biológica em si. Não é a toa que sempre que precisa conversar sobre algo, Raquel se reporta a Pilar. Ao mesmo tempo, quando Raquel começa a trazer problemas para o bom andamento da vida familiar, se evidencia que a responsabilidade - e também autoridade - de resolver aquela situação recaía toda sobre Pilar. A contratação de alguém para fazer (ou dividir) o trabalho gratuito que as donas de casa prestam a suas famílias não eximem as donas de casa da responsabilidade pelo perfeito resultado desse trabalho.

Uma outra reclamação comum entre donas de casa e empregadas *puertas adentro* - para usar uma expressão em espanhol que define o tipo de trabalho de Raquel - é a

questão do isolamento. Essas empregadas que moram em casa de família são pessoas deslocadas de seu meio social, que são inseridas em outro meio sem nunca pertencer a ele completamente. O serviço doméstico, o mensalista, só é viável em sociedades que apresentam desigualdades sociais muito marcantes, desigualdades salariais abismais, a ponto de núcleos familiares terem condições de pagar salários mensais inteiros para as trabalhadoras. Essas diferenças de classe, que carregam consigo diferenças de costumes e modos de ver o mundo, são questões às quais as empregadas precisam se adaptar, sem haver uma considerável contrapartida da família.

O isolamento, por sua vez, também se evidencia na total falta de privacidade da empregada, que vivendo em um quartinho dentro da casa, sempre inferior ao dos outros membros da família, tem seu espaço apenas para repousar, para então no dia seguinte poder trabalhar mais. Não é um espaço onde ela possa levar alguém, dar uma festa, ou fazer uma série de coisas que as pessoas fazem em suas casas. É um espaço emprestado e voltado aos objetivos dos patrões, não aos dela. Ela perde controle inclusive sobre sua sexualidade. Ainda no que se refere ao quarto da empregada, a questão identitária pode ser problematizada quando pensamos que o espaço reduzido, que só pode ser arrumado - cor da parede, cortinas, quadros, móveis - aos modos da empregada até um limite, não permite que se acumulem muitos objetos que, costumeiramente, temos em casa como marcadores identitários, como lembranças de viagens ou retratos de família.

Ao mesmo tempo, é muito comum que as empregadas sejam migrantes, então elas estão literalmente deslocadas de seu meio. De modo geral essa questão é uma vantagem para a família, porque uma empregada com círculo social reduzido tem mais disponibilidade para a família. Deste filme, destaco dois exemplos bastante interessantes. No primeiro, quando Raquel sai no seu dia de folga para comprar o suéter - e Pilar insistiu pra ela sair, pois sempre se esforça em ser uma "boa patroa" -, na volta para casa ela já sobe as escadas pegando a criança menor no colo e organizando alguma bagunça que ela fez. Obviamente o dia de folga dela não tinha terminado, mas assim que voltou de seu passeio ela já estava trabalhando. O segundo exemplo, que traz um contraponto, quer dizer, a mudança na atitude de Raquel, é de quando ela vai - depois de ter a permissão de Pilar - passar o Natal com a família de Lucy, ao invés de ficar em casa (no trabalho!), como fazia todos os anos. Ninguém da família comenta nada sobre Raquel viajar, entendem que

é um direito dela, mas uma breve cena mostrando a filha mais velha lavando a louça da ceia do Natal com uma certa irritação marca o tom, a sutileza com que muitos aspectos do trabalho doméstico são abordados no enredo.

De fato os exemplos e as sutilezas da película são inúmeros, e acredito que sejam também seu ponto forte. Retomo a comparação com *Que horas ela volta?*, obra na qual a figura da patroa, muito rica e abusiva, e da empregada submissa, são bastante caricatas, apesar de corresponderem a exemplos de nossa realidade. Não é assim em *La Nana*. Pilar é uma professora universitária, geralmente calma e compreensiva, que se mostra verdadeiramente preocupada com Raquel. O que não melhora em nada o status de Raquel, nem parece diminuir sua carga de trabalho, mas certamente a mantém mais fiel à família a que serve.

A força do paternalismo, e as vantagens deste também para a empregada, podem ser observados em inúmeros momentos da trama. Já o rompimento de Raquel com a vida patronal, no sentido de viver absolutamente todas as horas do seu dia para a família, e nunca para ela mesma, é marcadamente mais sutil do que no caso do filme brasileiro. São pequenas barreiras e desafios que ela transpõe, mais para si mesma do que para os patrões. Mesclando seus pequenos atos de afirmação, como a compra do suéter de grife, com algumas atitudes que copia de Lucy - que para a própria Lucy não pareceriam em nada transgressoras -, Raquel se reinventa. É bastante tocante quando, no Natal na casa de Lucy, ela chora ao telefone, se desculpando com sua mãe por não lhe dar mais atenção, e a ligação cai. O contraste com a cena de Raquel desligando a ligação com a mãe no princípio do filme, para ir atender à família para quem trabalha, é determinante. Parece que em certa medida ela recupera sua identidade, se lembra de quem ela é, lembra quem é de fato sua família. A película se encerra com uma surpreendente leveza. A sensação de clausura, de beco sem saída, de problemas irremediáveis se esvai.

Sobre as autoras desta edição

Ana Maria Veiga

Historiadora e professora. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina com a tese *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. PPGH, 2013.

Marta Correa Machado

Professora assistente do curso de Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, mestre em Administração (FEA/USP) e bacharel em jornalismo (UFRGS).

Maria Carolina Pereira Müller

Graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal em Santa Catarina e mestranda em Inglês e Literatura Correspondente na mesma instituição.

Patrícia de Oliveira Iuva

Doutora em Comunicação e Informação (UFRGS), mestre em Ciências da Comunicação (UNISINOS), Bacharel em Publicidade e Propaganda (UFSC) e professora assistente do Curso de Cinema da UFSC.

Sheila Bratti

Graduada em Letras pela UNESC e graduanda em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Soraia Carolina de Mello

Soraia Carolina de Mello, doutoranda em História Moderna e Contemporânea pela Universidade Federal de Santa Catarina, com mestrado e graduação na área de História pela mesma instituição.



www.cinemamundo.cce.ufsc.br
www.facebook.com/cinemamundo