

Organizadora
Helcira Lima

Representações do feminino no cinema brasileiro



FALE/UFMG
Belo Horizonte
2013

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Priscila Monteiro

Diagramação

Eduardo Siqueira

Revisão de provas

Eduardo Siqueira

Ana Raposo

ISBN

978-85-7758-164-1 (impresso)

978-85-7758-165-8 (digital)

Endereço para correspondência

FALE/UFMG – Laboratório de Edição

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

- 5** **Apresentação**
- 11** **Ecoss de passionalidade e a herança materna:
uma breve análise da construção de imagens do
feminino em *LavourArcaica***
Allana Mátar de Figueiredo
- 45** **Marias a partir de Maria:
representações da
mulher negra em *Bendito fruto***
Juliana Silva Santos
- 71** **A possível quebra da expectativa em *Linha de
passe***
Jéssica Rejane Silva Albergaria
- 97** ***Baixio das bestas*: uma abordagem
argumentativa**
Bruno Reis de Oliveira
- 123** ***O céu de Suely*:
contornos do feminino**
Helcira Lima

Apresentação

As pesquisas que resultaram neste livro visaram refletir sobre a construção de imagens do feminino no cinema brasileiro, da denominada fase da retomada, com destaque para produções voltadas ao século XXI. Os textos aqui reunidos são fruto de investigação realizada por um grupo de pesquisadores, formado por quatro alunos de Iniciação Científica e por mim, professora-orientadora e também pesquisadora do grupo.

O projeto de pesquisa que deu origem à investigação, ainda em desenvolvimento,¹ objetivou permitir o acesso dos alunos a diferentes domínios de saber – Linguística, Cinema, Literatura, Sociologia e História –, bem como a seus desdobramentos na pesquisa acadêmica. Além disso, e sobretudo, o projeto teve como eixo o estabelecimento de relações entre a pesquisa e a vida social, uma vez que se buscou um olhar crítico sobre as relações de poder que perpassam os contornos do feminino na sociedade brasileira. Isto porque, nas trilhas de Foucault, entendo que “as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento”.²

¹ As alunas Juliana Silva Santos (atualmente bolsista do CNPq em outra pesquisa de Iniciação Científica) e Allana Mátar continuam a estudar o gênero social a partir de outros enfoques. Além delas, outras duas pesquisadoras – Tatiana Affonso e Luana Santos, alunas do curso de pós-graduação em Estudos Linguísticos – se uniram ao grupo, ao lado de Tereza Alves (bolsista Fapemig em uma pesquisa de Iniciação Científica).

² FOUCAULT. *A verdade e as formas jurídicas*, p. 9.

Nessa esteira, a partir da constatação de que não é possível mais pensar em identidade como algo original ou acabado e estabelecido de uma vez por todas, verifica-se, nas produções fílmicas estudadas, identidades que se esboçam em filigranas, subjetividades entrelaçadas que nos levam a pensar na impossibilidade de falar sobre *um sujeito feminino*. A leitura das personagens dos longas-metragens nos conduziu a outras vias de leitura, pois nos levou a colocar em xeque os lugares predeterminados para homens e mulheres em nossa sociedade. É exatamente essa identidade em processo que nos interessou para uma leitura acerca das representações sobre o feminino.

Ao longo do projeto desenvolvido, em encontros semanais, foram discutidos textos teóricos, a fim de suscitar reflexões sobre o assunto, tendo como destaque as contribuições de autores como Michelle Perrot, Jean-Jacques Courtine, Pierre Bourdieu, entre outros. Todos os alunos demonstraram envolvimento e comprometimento singular com a pesquisa, não poupando esforços na produção das monografias que deram origem aos artigos.³ Vale destacar que uma das pesquisadoras, a aluna Juliana Silva Santos, teve seu trabalho agraciado no prêmio “Construindo a igualdade de gênero”, edição 2010. Ela foi premiada na Categoria Graduação com o artigo “A legitimação do silêncio no cotidiano da mulher negra brasileira a partir do filme *Bendito fruto*”.

O Prêmio “Construindo a igualdade de gênero” integra o programa “Mulher e Ciência” e é uma iniciativa da Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do Ministério da Educação (MEC) e do Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (UNIFEM). Ele visa ao estímulo da produção científica e da reflexão acerca das relações de gênero, mulheres e feminismo no Brasil. Além disso, visa à promoção da participação das mulheres no campo das ciências e carreira acadêmicas.

O artigo de Juliana Silva Santos chama à baila, através da leitura do longa-metragem *Bendito fruto* (2005), dirigido por Sérgio Goldenberg, uma

³ Alguns dos artigos já foram publicados e a ideia de dar-lhes segunda vida editorial responde ao desejo de apresentar, em seu conjunto, o resultado de reflexões realizadas pelo grupo e à expectativa de que eles possam suscitar novos diálogos com os leitores.

importante discussão sobre o *silenciamento* da mulher negra na sociedade brasileira. Ela toma como ponto de partida o fato de que os produtos veiculados pelas mídias possuem um determinado grau de especularidade com as relações cotidianas dos sujeitos, a fim de justificar a escolha por uma produção que é tida como sendo, aparentemente, simples. Todavia, segundo a autora, o filme denota modos como a população percebe a mulher negra, a partir da figura da protagonista.

Em "Imagens de passionalidade em *LavourArcaica*: uma análise de representações do feminino", a pesquisadora Allana Mátar de Figueiredo procurou desenvolver uma reflexão sobre as estratégias argumentativas utilizadas na construção das figuras femininas, no filme *LavourArcaica* (2001), transcriado e produzido por Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar. O olhar de Mátar volta-se, sobretudo, para a construção da figura da matriarca do clã, a partir do discurso do protagonista André, bem como para as representações associadas, de maneira genérica, ao âmbito do dito feminino. Ela confere relevo à aproximação entre André e tais representações do feminino, com vistas a verificar quais seriam as estratégias usadas pelo protagonista na construção da figura feminina na obra.

Jéssica Albergaria, por sua vez, no artigo "A representação do feminino no cinema brasileiro: a construção da figura feminina enquanto autoridade no seio familiar em *Linha de passe*" focaliza a personagem Cleuza, da produção *Linha de passe* (2008), dirigida por Walter Salles e Daniela Thomas. Seu intuito, a partir da constatação de que a obra se propõe a destacar sua máxima aproximação com o real, é proceder à leitura dos estereótipos resgatados na construção da figura de Cleuza. Através de uma leitura voltada para mudanças ocorridas na estrutura de nossa sociedade, a autora entende que a personagem em destaque pode ser lida como representante de uma nova ordem que se instaura não apenas nas camadas mais desprivilegiadas.

No artigo "As representações do feminino em *Baixio das bestas*: uma abordagem argumentativa", Bruno Reis de Oliveira elege como eixo a violência e as questões relativas ao gênero social, no intuito de "trabalhar com problemas muitas vezes pouco aprofundados nas produções artísticas – ou, com o enfoque aqui dado, até mesmo nas reflexões da própria

sociedade”, como ele mesmo afirma no artigo. A pesquisa sobre o filme *Baixio das bestas* (2007), de Cláudio Assis, destaca o perfil da personagem Auxiliadora, figura representativa, na obra, da “naturalização da diferença” entre homens e mulheres, tal como propõe o sociólogo Pierre Bourdieu.⁴ Através de Auxiliadora e de algumas outras personagens da trama, é possível verificar a condição à qual as mulheres ainda são relegadas em nosso país. A aceitação da diferença atesta, nesse caso, a dificuldade de se transpor a barreira que separa homens e mulheres.

Por fim, no artigo “*O céu de Suely: contornos do feminino*”, a autora se debruçou sobre a análise do filme de Karim Ainouz, *O céu de Suely* (2001), a fim de destacar nas nuances da errância da protagonista, Hermila-Suely, pistas para uma leitura mais abrangente acerca das mulheres. Isto porque, segundo a autora, Hermila-Suely “atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. Ela é passageira clandestina de uma viagem imóvel, embora o movimento se faça também em suas mudanças de cidade”.

Por fim, vale dizer que, nessa empreitada, nosso olhar voltou-se para o corpo feminino em sua relação com as forças de poder a fim de encontrar marcas importantes da herança sociocultural reservada às mulheres, bem como a fim de verificar como se dá a construção ou desconstrução de “identidades” femininas. O que nos moveu nesse caminho não foi “o corpo imóvel com suas propriedades eternas, mas o corpo na história, em confronto com as mudanças do tempo, pois o corpo tem uma história, física, estética, política, ideal e material”, como nos lembra Perrot.⁵ Evidentemente, não desconsideramos a importância das formações sociais e da história, haja vista a necessidade de ser preciso recolocar a questão sob a ótica do papel exercido pelos imaginários sociais nesse processo de representação das mulheres.

Concluimos, assim, nas trilhas de Butler, que “os problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los”.⁶

Helcira Lima

⁴ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

⁵ PERROT. *Minha história de mulheres*, p. 41.

⁶ BUTLER. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*, p. 7.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Machado e Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: NAU Editora, 1999.

PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

Ecos de passionalidade e a herança materna: uma breve análise da construção de imagens do feminino em *LavourArcaica*

Allana Mátar de Figueiredo

(Re)direcionando os olhares: feminino, cinema brasileiro e discurso

Nas últimas décadas, tem-se assistido, nos mais diversos campos científicos, a um crescimento notório dos estudos que tangem a temática do *feminino*. Segundo Michelle Perrot, historiadora francesa, tal fenômeno se deve ao fato de que o real advento da “história das mulheres” – ou a emergência de atenções para o objeto *mulher* – somente se deu a partir da década de 1960, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, e na França, uma década depois,¹ o que possibilitou quebrar, pouco a pouco, um longo jejum de silenciamento feminino nos mais diversos relatos sociais em todo o mundo:

As mulheres ficaram muito tempo fora desses relatos, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou, pelo menos, fora de um acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal.²

Exemplo de como o feminino passou a ganhar notoriedade nas ciências pós-década de 1950 são os próprios estudos da Análise do Discurso (de agora em diante, AD). Tendo sua gênese no fim da década de 1960 e no começo da década de 1970, inicialmente com os trabalhos de Pêcheux, a AD, tais como outras áreas afins, a exemplo da Sociologia, da História

¹ Por motivos de extensão, não nos deteremos, neste trabalho, no detalhamento dos diversos fatores – científicos, sociológicos, políticos – que colaboraram para esse fenômeno de interesse pelo feminino. (PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 19-20).

² PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 16.

e da Psicologia, tem colaborado para a expansão desse interesse pela figura feminina, dando-lhe voz das mais diversas formas, especialmente na contemporaneidade. Também pode ser destacada, nessa interface estudos da linguagem/feminino, a própria ascensão e disseminação dos Estudos Culturais.³

Nas últimas décadas, observa-se que a sensível abordagem dos papéis da mulher tem alcançado também, como era de se esperar, a ambiência artística, como o teatro, as artes plásticas e o cinema. No contexto nacional, assistiu-se especialmente, nos últimos anos, ao crescimento da sétima arte e da produção de inúmeros longas-metragens de relevância. A essa recente fase, dá-se o nome de cinema de retomada brasileiro, época de produção de inúmeros filmes que nos possibilitaram, dentre outras temáticas, interessantes e múltiplas abordagens da figura feminina. Mais adiante, retornaremos à caracterização dessa fase da sétima arte brasileira.

É nesse contexto de valorização do feminino em diversos campos científicos – especialmente nas ciências humanas – e artísticos, de forma ampla, que se enquadra o presente artigo. Inserido nas atividades do Grupo de Estudos Representações do Feminino no Cinema Brasileiro, coordenado pela Profa. Dra. Helcira Lima durante o ano de 2009 na Faculdade de Letras da UFMG, o trabalho em questão coloca-se como produto final de um projeto de Iniciação Científica feito a partir do longa-metragem *LavourArcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, filme a ser analisado neste artigo.

Objetivando estudar as representações femininas nesse filme nacional, optou-se por focalizar, em especial, a figura da mãe, em sua relação *sui generis* com o protagonista André e em sua inserção no seio familiar. A partir de perspectivas da AD centradas na revisão da tríade retórica *ethos*, *pathos* e *logos* – por meio de autores como Patrick Charaudeau, Ruth Amossy e Helcira Lima – e em teorias sociológicas interessadas na questão feminina – como certos trabalhos de Pierre Bourdieu e de Michelle

³ Segundo Praxedes, os Estudos Culturais são “estudos sobre a diversidade dentro de cada cultura e sobre as diferentes culturas, sua multiplicidade e complexidade. São, também, estudos orientados pela hipótese de que entre as diferentes culturas existem relações de poder e dominação que devem ser questionadas”. Tais Estudos caracterizam-se por sua dimensão multidisciplinar, fomentada em um processo de renovação das ciências sociais, e tiveram seu *boom* com Stuart Hall (teórico cultural jamaicano, radicado no Reino Unido), que incentivou estudos etnográficos, análises de mídia e análises de práticas de resistência em subculturas e subgrupos sociais. PRAXEDES. *Estudos culturais e ação educativa*, não paginado.

Perrot –, efetuar-se-á, especialmente, uma breve abordagem de algumas *imagens* construídas no discurso de André, para si e para sua mãe, assim como de certos recursos utilizados por ele para suscitar *emoções* que o auxiliem nessa construção. Além disso, buscaremos verificar alguns *imaginários sociodiscursivos* que estão envolvidos na representação dessa matriarca e do feminino, a partir do discurso de André e dos discursos que circulam em nossa sociedade sobre as mulheres, de um modo geral. Por fim, procuraremos confirmar a hipótese de que haveria – a partir das possíveis correspondências na construção de mãe e filho – certa aproximação de André a representações do âmbito do *feminino* no filme em questão.

Certamente, não temos a ilusão de encontrar “certezas” na análise proposta, assim como não temos a pretensão irreal de esgotá-la neste único artigo. Tal impossibilidade dá-se não só por motivos de extensão, como também por julgarmos que o objeto fílmico escolhido não é dos mais simples. *LavourArcaica*, como veremos a seguir, marca-se, em suas quase três horas de duração, como um dos filmes mais herméticos e densos do cinema brasileiro.

Antes de procedermos a um breve percurso pela fase do cinema de retomada e pelas características principais de *LavourArcaica*, é importante destacar que não desprezamos os variados e importantes estudos literário-psicanalíticos já efetuados acerca desse longa-metragem, o que poderia ser questionado pelo fato de praticamente não utilizarmos pressupostos teóricos dessas áreas do saber no presente artigo. Pelo contrário: temos consciência de que muitas questões presentes no filme são valiosamente elucidadas somente pela Psicanálise e pela teoria literária. Todavia, nestas páginas, apenas almejamos, arriscadamente, esboçar algumas linhas sobre o filme em questão a partir de um viés diferenciado – que é o da AD –, mas não menos rico, por contemplar diversas questões sócio-históricas, culturais e discursivas.

A retomada: entre o cinema comercial e uma identidade nacional

Segundo Pedro Butcher,⁴ “retomada” designa o processo, ainda

⁴ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*.

contemporâneo,⁵ de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, dada entre a década de 1980 e o começo da década de 1990. Tal crise da sétima arte brasileira teve seu ápice no governo Collor, quando o governo do presidente extinguiu a Embrafilme, o Concine e a Fundação de Cinema Brasileiro, órgãos sustentadores do então já debilitado cinema brasileiro (após as fases de força do Cinema Novo e do Cinema Marginal). Segundo Oricchio, tais órgãos já estavam bastante deteriorados, mas o ato de extingui-los e não criar outros fomentadores foi o que fez a produção de filmes no país reduzir-se de forma significativa.⁶

É com a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), aprovada em 1991, e com a Lei do Audiovisual, aprovada em 1993 – ambas efetivamente consolidadas no governo de Fernando Henrique Cardoso –, que o cenário da crise cinematográfica começa a dar indícios de mudança. Mas é somente em 1995, ainda segundo Oricchio, que os efeitos da promulgação dessas leis começaram a aparecer. Nesse ano, a produção de filmes foi retomada definitivamente, sendo que *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* “é considerado como o marco zero da retomada do cinema nacional, não pelas qualidades estéticas, mas pela repercussão e debates que incentivou sobre a situação cinematográfica nacional”.⁷

A partir daí, o cinema brasileiro passou a produzir, pelo menos, de vinte a trinta títulos por ano – entre eles, os vendáveis *O quatrilho* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003)⁸, *Dois filhos de Francisco* (2005), *Se eu fosse você* (2006) e *Tropa de elite* (2007) –, além de inúmeros documentários de sucesso, como *Notícias de uma*

⁵ Na contramão de Butcher, autores como Lúcia Nagib, em seu livro *Cinema da retomada*: 90 depoimentos de 90 cineastas dos anos 90 (2002), e Zanin Luiz Oricchio em sua obra *Cinema de Novo* – um balanço crítico da retomada (2003), defendem que a fase do cinema de retomada brasileiro já se encerrou, respectivamente em 1998 e 2003. Por uma escolha metodológica, entretanto – uma vez que *LavourArcaica* foi lançado em 2001 –, optamos por adotar a delimitação temporal proposta por Butcher, de que o processo do Cinema de Retomada ainda continuaria em vigor, mas com uma faceta mais madura e consistente.

⁶ ORICCHIO citado por MACIEL. *LavourArcaica*: um olhar sobre a família, p. 14.

⁷ ORICCHIO citado por MACIEL. *LavourArcaica*: um olhar sobre a família, p. 14.

⁸ Ainda segundo Butcher, *Carandiru* marca o “ano histórico” do cinema de retomada nacional: foram 4,6 milhões de telespectadores, durante mais de 30 semanas consecutivas em cartaz, números esses que contribuíram para a casa de 100 milhões de espectadores nos cinemas dos país (sendo 22 milhões deles espectadores de filmes nacionais). Não se atingia, desde 1989, um público tão impressionante nos cinemas brasileiros.

Guerra particular (1999) e *Ônibus 174* (2002), sendo indicado várias vezes a inúmeros prêmios internacionais. Desde então, percebe-se que o cinema nacional de retomada, pouco a pouco, ao menos mercadologicamente, vem se consolidando.

Entretanto, um obstáculo se coloca nesse caminho rumo à consolidação definitiva de nosso cinema: como construir uma efetiva “identidade cinematográfica brasileira”? Como fugir de um cinema extremamente comercial, vendável, preso aos padrões televisivos e pouco preocupado com uma estética própria? Segundo Butcher, “todos os filmes para cinema feitos no Brasil a partir da década de 90 [...] podem ser observados como adesões ou reações à nova hegemonia que se formou no campo audiovisual brasileiro, o ‘padrão Globo de qualidade’”.⁹

Nesse sentido, enquanto alguns longas se mostram filiados a esse padrão televisivo pré-definido, uma espécie de “Hollywood brasileira”, usualmente ligada a temáticas prosaicas ou à crítica social nua e crua (o tão polêmico “cinema da pobreza”, cujo melhor exemplar é *Cidade de Deus*), outros tentam “subverter”, ainda que a sua maneira, a estética televisiva é facilmente palatável pelo grande público. É neste segundo grupo que se encaixa *LavourArcaica*, ainda que de maneira ambígua, paradoxal. Voltaremos nesse paradoxo a seguir, no próximo tópico.

Entre tantas incertezas, o principal consenso sobre a fase da retomada é o de que tal geração de cineastas brasileiros não guarda um “projeto comum”, uma estética própria.¹⁰ Isso faz com que tenhamos, nessa época, “talentos singulares expressando-se em sua diversidade, vez por outra atravessando, em diagonal, temas similares”, como o caso do próprio Luiz Fernando Carvalho, diretor de *LavourArcaica*. Assim, “não existiria [ainda] ‘o’ cinema brasileiro, mas cineastas brasileiros”.¹¹ De qualquer maneira, nosso prognóstico é positivo:

Sem deixar de se referir às grandes transformações e colaborações cinematográficas, o cinema nacional hoje caminha para evoluir mais e, mesmo que permeado por influências internacionais, está consolidando uma identidade própria, o que é comprovado pelo reconhecimento mundial – boas críticas e indicações a prêmios

⁹ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*, p. 69.

¹⁰ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*, p. 42.

¹¹ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*, p. 10.

***LavourArcaica*: “a experiência estética ‘completa’”**

LavourArcaica (2001),¹³ filme escolhido como objeto desta pesquisa, tem direção, montagem, edição de som e roteiro de Luiz Fernando Carvalho, que transcreveu o texto literário original de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), para a ambiência cinematográfica. Este filme é o primeiro longa-metragem do diretor, que faz participações na Rede Globo de Televisão, na maioria das vezes inspiradas em releituras de obras literárias. Luiz Fernando Carvalho estreou no cinema com o curta *A espera*, inspirado em *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Na televisão, dirigiu a minissérie *Grande sertão: veredas* e *O tempo e o vento*. Adaptou também três obras de Ariano Suassuna (*A farsa da boa preguiça*, *Uma mulher vestida ao sol* e *A pedra do reino*), além de *Os Maias*, de Eça de Queirós, e a recente minissérie *Capitu*, a partir de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Além disso, produziu as séries *Hoje é dia de Maria* e *Hoje é dia de Maria – segunda jornada*, mundialmente premiadas.

A vinculação de *LavourArcaica* à Rede Globo de Televisão não se restringe aos laços profissionais de Carvalho. A própria distribuidora do longa, Europa Filmes, é afiliada da Globo Filmes. Nasce daí o paradoxo em que se insere *Lavoura*: apesar de alguma maneira vinculado ao padrão “Globo de qualidade”, o longa, sem dúvida, vai na contramão estética da maioria dos filmes da retomada filiados a esse padrão, fato que pode ser considerado, em seu caso, um ponto positivo. Butcher, nesse sentido, aponta-nos que *LavourArcaica* enquadra-se na lista de filmes de ficção realizados contra a corrente da hegemonia audiovisual brasileira e é, para muitos críticos, “o filme mais importante da retomada, em sua leitura ao mesmo tempo fiel e particular do livro homônimo de Raduan Nassar”.¹⁴

A respeito da releitura audiovisual feita no longa a partir da obra de Nassar, Luiz Fernando Carvalho considera que o filme é “uma resposta ao

¹² NAGIB citado por MACIEL. *LavourArcaica*: um olhar sobre a família, p. 15.

¹³ Optamos por, neste trabalho, referirmo-nos ao longa-metragem como *LavourArcaica*, com a elipse que marca a grafia do DVD em sua embalagem e créditos, a fim de o diferenciarmos da obra literária de Nassar, grafada como *Lavoura Arcaica*, sem a fusão entre os nomes.

¹⁴ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*, p. 84.

livro, uma reação, mas que jamais nega a sua fonte – ao contrário, avizinha-se dela, porém o mais invisível possível”.¹⁵ Para Sabrina Sedlmayer, estudiosa de *Lavoura Arcaica* conhecida por sua obra *Ao lado esquerdo do pai*, não há como admitir, no filme, tal “invisibilidade” da transcrição, uma vez que “mesmo apostando em uma fidelidade extrema ao texto escrito, sabemos que o corpo, a voz, o gesto são capazes de efetuar uma mudança radical no texto base”.¹⁶

A despeito de tais julgamentos, o que nos interessa, por ora, é efetuar uma breve investigação das peculiaridades do objeto fílmico escolhido. *Lavoura Arcaica* não se destaca apenas por sua qualidade técnica – o que o levou a ser um dos filmes brasileiros mais premiados, nacional e internacionalmente –, como também por sua apreciável dicção poética e imagética, rara no contexto realista e objetivo da retomada, marcado por filmes produzidos a fim de atingir o público de massa. Segundo Joel Birman, psicanalista e professor da UERJ:

o filme ultrapassa a dimensão de ser um mero passatempo, tal como tem se transformado grande parte das produções cinematográficas recentes, trazendo de volta a dimensão do sagrado que está nas origens da arte. [...] Constitui-se assim uma outra obra, original, como a melhor tradição do cinema brasileiro que se valeu da literatura – tais como nos filmes “Vidas Secas” e “Memórias do Cárcere”, de Nelson Pereira dos Santos, e “São Bernardo”, de Leon Hirszman, baseados todos em obras de Graciliano Ramos.¹⁷

Além dele, o crítico de cinema Daniel Piza, em resenha publicada no jornal Estado de São Paulo em novembro de 2001, também destaca o fato de *Lavoura Arcaica* não se homogeneizar em meio à maioria das produções nacionais recentes, graças à sua complexidade: “O filme tem, enfim, a saudável ambição – até agora invisível na retomada do cinema brasileiro – da experiência estética “completa”, com as imagens, as falas e os sons em mútua potenciação”.¹⁸

É essa singularidade de *Lavoura Arcaica* que nos fez elegê-lo como objeto de estudo, porquanto entendamos que é tal complexidade (e hermeticidade) do longa que faz com que as representações femininas construídas

¹⁵ MACIEL. *Lavoura Arcaica*: um olhar sobre a família, p. 17.

¹⁶ SEDLMAYER. *Ao lado esquerdo do pai*, p. 115.

¹⁷ BIRMAN. [Comentário 1 em encarte anexo ao DVD].

¹⁸ PIZA. [Comentário 2 em encarte anexo ao DVD].

nele tornem-se mais instigantes e multifacetadas. Além disso, o filme de Carvalho também nos proporciona uma interessante abordagem do feminino por colocar a figura da mulher em destaque sem necessariamente dar-lhe voz e notoriedade aparentes – o que será claramente perceptível, por exemplo, no significativo silenciamento da personagem da matriarca do longa. Nas poucas falas das personagens femininas, há muito a ser dito: “O silêncio é uma outra forma de expressão. O silêncio fala”.¹⁹

Por fim, antes de procedermos a uma releitura das bases teóricas em que se firmará este trabalho, faz-se relevante efetuarmos um breve percurso pela diegese de *Lavoura Arcaica*. Este filme retrata a trágica história de André (Selton Mello), o filho “desgarrado” de uma tradicional família rural de origem libanesa, que foge de casa por sentir-se sufocado pela lei de ordem e rigidez do pai Yohana (Raul Cortez). Esta lei opõe-se a todo o afeto recebido de sua mãe (Juliana Carneiro da Cunha) e à paixão incestuosa por sua irmã Ana (Simone Spoladore). Pedro (Leonardo Medeiros), o irmão mais velho, recebe, então, da mãe, a tarefa de trazer o irmão de volta ao lar, após visitá-lo em um solitário quarto de pensão interiorana. No momento em que os irmãos se reencontram, tem-se conhecimento das lembranças de André e dos densos motivos de sua fuga, além de seus intensos impulsos e vivências, guiados pelo desejo, fora das terras do clã. Cedendo aos apelos da mãe e do irmão, André retorna à sua casa, falido em seus projetos de ruptura e afirmação. Segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho, na sinopse do filme escrita por ele, *Lavoura Arcaica* é a “versão ao avesso da parábola do Filho Pródigo”.²⁰ Para Sedlmayer, há uma dupla ruptura com a parábola bíblica nesta densa e lírica narrativa – singular no contexto fílmico brasileiro:

a do enunciado, que se desvia da parábola e, contrariando a versão do evangelista, não retrata o castigo que o personagem pródigo recebeu – o de destituir-se da subjetividade, saciar-se apenas de alfarrobas, igualando-se aos porcos e retornar cabisbaixo à casa – e a da enunciação, que, diferentemente do relato bíblico (que se interessa exclusivamente pela ação, desconsiderando alguns recursos narrativos, tais como descrição dos personagens, seus pensamentos e sentimentos, ou um tratamento tempo-espacial mais elaborado), oferece-nos uma linguagem tensionada, sem contenção de fôlego,

¹⁹ MELLO. O silêncio faz sentido, p. 2590.

²⁰ CARVALHO. [Comentário 3 em encarte anexo ao DVD].

para nos contar a história de um filho que, ao partir, contaminou os alicerces da casa e adoeceu os laços de parentesco.²¹

Referenciais teóricos

O presente trabalho, como já mencionado, firmará suas bases de análise sobre a releitura, pela AD, da tríade aristotélica *ethos*, *pathos* e *logos*, focando, especialmente, os dois primeiros componentes desta. Antes de chegarmos a algumas visões contemporâneas da AD sobre a revalorização de tais provas do discurso e, conseqüentemente, da argumentação, é preciso retornarmos brevemente à origem de tal tríade: à Retórica Clássica.

A tríade *ethos*, *pathos* e *logos*: a origem clássica dos estudos sobre a argumentação

Segundo Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, “a argumentação está no centro da concepção antiga da Retórica”.²² Foram os preceitos desenvolvidos e sistematizados por Aristóteles, a respeito da utilidade da disciplina Retórica, que serviram de base para o desenvolvimento de todas as teorias da argumentação que surgiram depois dele, segundo Lima. Dentre esses preceitos, há que se destacar, especialmente, as três provas inerentes ao discurso: *ethos*, *pathos* e *logos*. Carrilho assim relê as definições aristotélicas sobre a tríade:

O sucesso de qualquer argumentação depende sempre do modo segundo o qual o discurso do orador (*logos*) leva em conta as disposições e as características do auditório (*pathos*) e tem êxito ao interferir com eles, considerando a maneira com que o orador revela ou coloca em evidência seus traços de caráter pertinentes (*ethos*).²³

Dessa maneira, enquanto o *logos* representaria, grosso modo, a argumentação em si (eixo, de certa maneira, mais “racional”, sobre o qual Aristóteles privilegiou suas abordagens sobre a persuasão), o *pathos* se vincularia à relação com os ouvintes e o *ethos* estaria ligado a uma postura a ser seguida pelo orador para tornar seu discurso eficaz frente a esses ouvintes.

²¹ SEDLMAYER. *Ao lado esquerdo do pai*, p. 42.

²² CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de análise do discurso*, p. 52.

²³ CARRILHO citado por LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 92.

Posteriormente, também os romanos, especialmente Cícero, retomam a tríade aristotélica, proporcionando novas leituras sobre ela. Adiante, ao abordarmos com mais detalhamento *ethos* e *pathos*, apresentaremos algumas diferenças entre as concepções gregas e romanas a respeito desses eixos da argumentação.

Declínio e retomada dos estudos da argumentação: do renascimento aos dias de hoje

Acabado o período clássico, em que a Retórica assistiu a seu apogeu, tem-se um outro momento dessa disciplina. Segundo Lima, após um período de ostracismo na Idade Média, durante o qual a Igreja tomou para si tudo que era referente à Retórica para impedir o fortalecimento do discurso de seus opositores, foram efetivamente as ideias renascentistas e cientificistas dos séculos posteriores que contribuíram fortemente para o descrédito dessa disciplina. Passando a ser vista, então, somente como sinônimo de engodo ou como técnica de embelezamento do texto – por meio de uma lista de figuras de expressão do discurso –, a Retórica caiu no esquecimento e até mesmo sofreu preconceito. A disciplina foi esvaziada, uma vez que seu objetivo inicial, a argumentação, foi colocado de lado.

Depois do longo período de desconfiança em relação aos estudos retóricos, apenas nos anos 1960 o interesse pela argumentação ressurgiu. Conforme aponta Lima, após o auge da lógica formal,

vem o que Plantin denomina de período das ciências humanas (lógico-linguístico), momento em que a argumentação foi estudada em outra perspectiva e que compreendeu o período de 1960 a 1990, momento marcado por obras como as de Perelman, Ducrot, Toulmin e Grize.²⁴

Especialmente Perelman, junto a Olbrechts-Tyteca, marcaram a retomada dos estudos da argumentação, com sua obra *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Essa obra foi lançada em 1958, mas estudada somente a partir da década de 1980, devido à certa desconfiança ainda reinante em relação aos estudos retóricos e ao surgimento, na AD, de abordagens argumentativas como as de Patrick Charaudeau e Christian Plantin. A partir das heranças aristotélicas, os autores pretendiam apresentar

²⁴ LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 98.

efetivamente uma Nova Retórica, “ao se voltarem para as estratégias do discurso visando à persuasão [...], desejando verificar quais seriam os elementos responsáveis por gerar um efeito sobre o auditório”.²⁵ Apesar de tal empreitada positiva, Perelman e Olbrechts-Tyteca, assim como Aristóteles e outros pesquisadores das décadas de 1960, 1970 e 1980, concentraram-se em uma visão argumentativa do *logos*, desprezando, muitas vezes, aspectos referentes à ordem do sujeito, da emoção e do contexto nos discursos persuasivos.

Também Oswald Ducrot, em sua *Teoria da argumentação na língua*, na década de 1980, refunda os estudos argumentativos ao voltar-se, de forma inédita, para a argumentatividade dos enunciados (e não para o caráter social da argumentação, como faz a Retórica). Junto a ele, poderíamos destacar uma série de outros pesquisadores da época, cada qual com sua contribuição, como colaboradores da retomada dos estudos argumentativos, o que não nos interessa por ora.

Todavia, foi mesmo nos anos 1990 que os estudos da argumentação retomaram sua efetiva força, seja graças à (re)descoberta da safra dos trabalhos de 1960 a 1980, seja graças às novas ideias de pesquisadores da área de linguagens, especialmente da AD de linha francesa em sua segunda geração – destacando-se, por exemplo, Christian Plantin, Ruth Amossy e Patrick Charaudeau. Tais analistas do discurso, aliados a contribuições da Pragmática, da Linguística Textual e de outras áreas afins, tiveram seus méritos na retomada dos estudos retóricos especialmente por revalorizarem as influências decisivas das emoções e da construção de imagens, até então postas em segundo plano, no jogo da argumentação. Apesar de mais adiante nos valermos de algumas das contribuições desses pesquisadores, por ora nos limitamos a apontar o inegável a partir deles: os estudos da argumentação têm crescido em importância, pois reencontram a Retórica em sua faceta de “arte da persuasão” e são cada vez mais plurais.

A argumentação continua a interessar e mesmo a seduzir um número cada vez maior de pesquisadores [e] a diversidade de abordagens, na verdade, não se restringe a formas específicas de tratamento de objetos nem às diferentes áreas de estudo,

²⁵ LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 101.

ela se refere, sobretudo, a diferentes modos de tratamento da argumentação.²⁶

Passemos, então, a nos deter em nosso foco: vejamos com *ethos* e *pathos* são entendidos em algumas de suas especificidades, desde a Retórica Clássica até os estudos da AD contemporânea.

A construção das imagens de si e do outro: um breve olhar sobre *ethos* e suas releituras

Eu sou o que desejo ser, sendo efetivamente o que digo que sou.

Barthes

Para a retórica aristotélica, o *ethos* refere-se ao caráter do orador, ao comportamento/postura que ele deve assumir para inspirar confiança no auditório.

[O *ethos*] adquire em Aristóteles um duplo sentido: por um lado, designa as virtudes *morais* que garantem credibilidade ao orador, tais quais a prudência, a virtude e a benevolência; por outro, comporta uma dimensão social, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social.²⁷

Vale ressaltar que, sob essa visão grega, trata-se *da imagem de si que o orador produz em sua fala*, e não de sua pessoa real, de carne e osso, podendo o *ethos* ser considerado como uma prova discursiva. Além disso, na visão de Aristóteles, assim como na de outros filósofos anteriores e posteriores a ele, o *ethos* consiste na mais eficaz das provas: “as pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos [...]; o caráter moral deste constitui, por assim dizer, a prova determinante por excelência”.²⁸

Se para os gregos, baseados em Aristóteles, o *ethos* seria construído discursivamente, já para os latinos, baseados mais em Isócrates, haveria um *ethos prévio* ao discurso, como um dado preexistente fundado na autoridade individual e institucional do orador – sua reputação, seu estatuto social, sua posição na hierarquia de bens econômicos e morais –, o que

²⁶ LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 113.

²⁷ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de análise do discurso*, p. 220.

²⁸ ARISTÓTELES citado por LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 144.

faria com que o auditório formulasse conceitos sobre aquele que fala não só por sua enunciação, mas por sua interação e inserção social.

A partir de gregos e latinos, duas heranças podem ser percebidas nos muitos estudos posteriores sobre o *ethos*: uma, defensora de que a construção da imagem de si só existiria no e pelo discurso; outra, mais equilibrada, defensora de dois tipos de *ethos*, o prévio e o discursivo. Neste trabalho, por uma opção teórico-metodológica, adotaremos o segundo ponto de vista, filiando-nos a pesquisadores como Patrick Charaudeau, Ruth Amossy e Helcira Lima. São essas visões específicas da AD que, neste momento, nos interessarão.²⁹

Para Charaudeau, por exemplo, para quem o *ethos* estaria “relacionado ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira que ele pensa que o outro o vê”,³⁰ tal prova retórica referiria-se tanto ao locutor quanto ao enunciador, compondo-se de uma instância pré-discursiva e de outra propriamente discursiva. Dessa maneira, “o sentido que veiculam nossas falas depende ao mesmo tempo do que somos e do que dizemos. O *ethos* resulta dessa dupla identidade, a qual acaba por se fundir em apenas uma”.³¹

Também Ruth Amossy corrobora essa opinião, uma vez que acredita que a construção da imagem do sujeito dá-se tanto por meio de traços linguísticos quanto pelos situacionais, o que faz com que se fundam identidades discursivas e sociais: “Parece, portanto, que a eficácia da palavra não é nem puramente exterior (institucional) nem puramente interna

²⁹ Julgamos importante, neste trabalho, inserir um breve comentário acerca da releitura sociológica de Pierre Bourdieu sobre a questão da construção de imagens, apesar deste não se filiar ao ponto de vista que adotamos. Bourdieu, segundo Amossy (2005, p. 26), propôs uma reinterpretação da noção de *ethos* a partir do conceito de *habitus*, “o conjunto de disposições duráveis adquiridas pelo indivíduo durante o processo de socialização”. Nesse sentido, poderíamos pensar que a construção de imagens no discurso estaria ligada a um conjunto de princípios interiorizados que guiaríamos nossa conduta de forma inconsciente. De alguma maneira, portanto, as ideias de Bourdieu se filiaríamos somente à tradição romana do *ethos prévio*, já que entrariam em jogo, na concepção da imagem de si construída pelo orador, dados relativos ao papel social e institucional deste. Em nossa visão, porém, não há como se restringir somente às imagens prévias do orador, uma vez que, dessa maneira, estaríamos sempre condicionados a vê-lo do mesmo modo, o que faria com que a análise da argumentação fosse desnecessária. Posteriormente, entretanto, algumas contribuições de Bourdieu – especialmente de sua obra *A dominação masculina* – serão importantes em nossa análise e, então, o retomaremos.

³⁰ CHARAUDEAU citado por LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 146.

³¹ CHARAUDEAU citado por LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 147.

(linguageira)".³² A autora também nos conduz a uma certeza inabalável dos estudos contemporâneos sobre o *ethos*: "Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si",³³ ou seja, deliberadamente ou não, a todo instante, nos deparamos com essa necessidade discursiva.

As contribuições de Amossy vão além no momento em que ela aponta o conceito de *estereótipo* como determinante para a construção do *ethos* de quem fala. Dessa maneira, a estereotipagem, como "operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado",³⁴ não pode ser entendida somente como uma prática negativa do "pronto-para-pensar", que encarnaria uma das formas da *doxa*³⁵ e da naturalização dos pressupostos ideológicos. Ao contrário disso, para a autora, "o locutor não pode se comunicar com os seus alocutários, e agir sobre eles, sem se apoiar em estereótipos, representações coletivas familiares e crenças partilhadas".³⁶ Assim sendo, para que a ideia prévia que se faz do locutor e a imagem que ele constrói de si em seu discurso pareçam legítimas, é preciso que elas pertençam a essas representações partilhadas por uma dada comunidade sociocultural. A partir disso, os estereótipos poderiam nos levar a pensar em um *ethos coletivo*, segundo a releitura de Charaudeau por Lima, conforme o qual se teriam, por exemplo, homens como "indivíduos mais racionais e sérios", e mulheres como "pessoas mais passionais e emotivas".³⁷ Entende-se, portanto, que a estereotipia, ao mesmo tempo em que proporcionaria maior facilidade na leitura de uma sociedade, também poderia ser prejudicial devido a seu caráter taxativo e generalizante.

Helcira Lima, pesquisadora brasileira que também tem dado privilégio aos estudos sobre a argumentação, apresenta-nos importante contribuição para elucidarmos certa escolha metodológica de nosso trabalho. Como pôde ser visto até aqui, mencionamos, a todo tempo, nossa intenção

³² AMOSSY. *Imagens de si no discurso*: a construção do *ethos*, p. 136.

³³ AMOSSY. *Imagens de si no discurso*: a construção do *ethos*, p. 9.

³⁴ AMOSSY. *Imagens de si no discurso*: a construção do *ethos*, p. 125.

³⁵ *Doxa* é um conceito grego, originalmente referente à crença comum, à opinião popular, bastante utilizado e ampliado pelas ciências humanas modernas. Para Platão, a *doxa* se opunha ao saber verdadeiro, ao conhecimento, o que acabou por associar o termo, historicamente, a representações, em certa medida, desvalorizadas, como veremos neste artigo.

³⁶ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de análise do discurso*, p. 216.

³⁷ LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 148.

de investigar a *construção das imagens* (e não os *ethé*) da matriarca de *LavourArcaica* por André, assim como a construção das imagens do protagonista por ele próprio. Isso só é possível porque entendemos que a opção fiel pelo termo *ethos* restringiria nossa análise à investigação da construção de imagens de si (ou seja, de André por ele mesmo) no discurso, tal como a tradição retórica apregoava. De maneira mais ampla, a opção pela análise da “construção de imagens de si e do outro”, adotada por Lima em sua tese de doutorado *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, torna-nos possível observar como se dá a presença do *outro* no discurso do enunciador.³⁸

Em sua tese, Lima propõe que a argumentação, característica inerente de qualquer discurso, seria constituída de três dimensões que se interpenetram, mas que possuem também vida independente: a dimensão da construção das imagens, a dimensão patêmica e a dimensão demonstrativa – fundadas e relidas a partir da tríade retórica *ethos*, *pathos* e *logos*. Voltando-nos especificamente à primeira delas, Lima propõe que

A dimensão da construção de imagens (de si e do outro), por sua vez, relaciona-se à idéia do *ethos* retórico, embora não se restrinja à construção da imagem de si no discurso. O outro – e a imagem que se constrói acerca dele – não se faz presente apenas como um destinatário ideal, mas, também, e, sobretudo, como um sujeito construído no discurso pelo enunciador. Através dessa construção o enunciador pode melhor erigir sua própria imagem e melhor persuadir seu auditório.³⁹

A partir dessa colocação, Helcira Lima nos reforça não só a ideia da argumentação como “algo que pressupõe a adesão intelectual de alguém que se mobiliza para uma determinada ação”,⁴⁰ mas também sinaliza a importância de se pensar de maneira dialógica na construção de imagens. Dessa maneira, entendemos, portanto, que a construção da imagem do outro no discurso do enunciador é de fundamental importância para que

³⁸ Outros linguistas importantes, como Michel Pêcheux e Kerbrat-Orecchioni, também abordam a construção da imagem do outro no discurso, entendendo-a como um processo simultâneo ao da construção da imagem de si. Por motivos de extensão, todavia, não os analisaremos neste trabalho.

³⁹ LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 118.

⁴⁰ LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 118. A propósito de tal conceito de argumentação, lembremo-nos da expressão “palavra política”, usada por Patrick Charaudeau (2006, p. 16), como componente de um ato de linguagem escrito em um quadro de ação, “em uma praxiologia do agir sobre o outro”.

compreendamos mais a fundo algumas nuances decisivas da construção da imagem de si mesmo – que é o que pretendemos confirmar mais adiante, ao analisarmos o discurso de André sobre sua mãe.

Sigamos, agora, para uma breve releitura de algumas noções sobre o papel das emoções na argumentação, partindo do *pathos* aristotélico e chegando a alguns estudos contemporâneos da AD.

Do *pathos* aristotélico à mobilização das emoções pelo discurso

[...] não se pode desconsiderar que a emergência da subjetividade no discurso é, em última análise, uma forma de colocar a emoção em ação através da atividade da linguagem.

Hugo Mari e Paulo Henrique A. Mendes

Desde os gregos, o *pathos*, sendo considerado a prova do discurso relacionada às disposições persuasivas dos ouvintes e à inspiração de suas paixões para o convencimento, é entendido como parte fundamental do processo de argumentação. Segundo Charaudeau, na obra de Aristóteles, “persuadir um auditório consiste em produzir nele sentimentos que o predispõe a partilhar o ponto de vista do orador”.⁴¹

Também outra visão das emoções persistiu (e ainda parece persistir) durante os séculos, a partir dos princípios retóricos gregos e latinos: a de que os afetos, embora parte da natureza humana, devem ser controlados, uma vez que a sensatez do homem está vinculada à contenção das paixões – estas vistas como sinônimo de fraqueza e de instabilidade – e à sobreposição do *logos*, da racionalidade. Tal premissa, por conferir descrédito ao *pathos*, prejudicou por um bom tempo os estudos das emoções na argumentação. Segundo Lima, a própria tendência mais racionalista das principais correntes do advento da Linguística Moderna (como o estruturalismo, o transformacionalismo e o funcionalismo) comprovaria tal descrédito persistente das emoções dentro dos estudos da linguagem.

Como já sugerimos, foi somente na década de 1990 que os estudos da AD, aliados aos de outras áreas afins, revalorizaram efetivamente os princípios retóricos e começaram a desenvolver pesquisas que

⁴¹ CHARAUDEAU citado por MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 242.

privilegiavam o *ethos* e o *pathos*, o que fez com que se investigasse mais a fundo a relação, até então marginalizada, entre emoção e linguagem. É óbvio que tais pesquisas da AD não prescindiram das inúmeras e valiosas contribuições sobre a emoção fornecidas por áreas como a Sociologia, a História e até mesmo a Biologia; entretanto, por motivos de extensão, neste artigo, optaremos por fazer um brevíssimo recorte do entendimento da patemização especificamente por alguns analistas do discurso, como Patrick Charaudeau, Ruth Amossy e Helcira Lima.⁴²

Para Helcira Lima – já mencionada anteriormente em sua proposta sobre as três dimensões da argumentação –, a instância patêmica da argumentação diz respeito à mobilização das emoções dos sujeitos com fins persuasivos. Essas emoções seriam, nesse sentido, movidas por uma *visée*, por um objetivo – o que as vincularia a uma perspectiva, de certa maneira, racional.

Tal pesquisadora compartilha, em certa medida, das ideias de Charaudeau em *Les émotions dans les interactions*,⁴³ para quem as emoções se originam de uma “racionalidade subjetiva” porque emanam de um sujeito do qual se supõe ser fundado de “intencionalidade”.⁴⁴ Dessa maneira, elas teriam certa base cognitiva que ultrapassaria o nível da pura “sensação” e se orientariam para um outro objeto ou um outro sujeito. Todavia, para Charaudeau, o fato de as emoções se filiarem a certa racionalidade/intencionalidade não é o suficiente para analisá-las satisfatoriamente. Para o autor, as emoções também estariam ligadas a um sistema de valores próprio do sujeito, aos seus “saberes de crenças”, assim como também seriam inscritas numa problemática de “representação psicossocial”.⁴⁵

⁴² É válido também mencionarmos que optamos por não participar das discussões de outras áreas do saber a respeito da nomenclatura adequada a este assunto. Nesse sentido, “sentimento”, “emoção”, “paixão”, “afetos”, dentre outros termos, quando usados, o serão indistintamente. Procuraremos, entretanto, na linha de Charaudeau e Lima, privilegiar o uso de *pathos*, *patheme* ou patemização, a fim de nos aproximarmos com mais fidelidade das raízes retóricas e de uma análise propriamente discursiva.

⁴³ CHARAUDEAU citado por MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 274-275.

⁴⁴ Também Ruth Amossy (citada por MACHADO *et al.*, 2007, p. 67) filia-se a essa visão peculiar das emoções. Para a autora, o pensamento seria passional e a racionalidade seria necessariamente afetiva, falando-se, assim, na existência da “razão das emoções”.

⁴⁵ Mellindro Galinari, em seu artigo *As emoções no processo argumentativo* (MACHADO *et al.*, 2007, p. 231), propõe, a respeito dos saberes socioculturais, certa relação entre a doxa – que será mencionada em nossa análise posterior – e as emoções, mencionando que “a amplitude dos elementos dóxicos poderia ser caracterizada como informações linguístico-discursivas da ordem do *pathos*”. Adiante,

Nesse sentido, não só as representações do sujeito sobre si mesmo e o mundo seriam determinantes para sua relação com as emoções, como haveria representações sociais consideradas *patêmicas* – ou seja, haveria comportamentos e reações emocionais razoavelmente “previsíveis” em cada comunidade cultural.

Charaudeau, por fim, também nos chama a atenção para as possibilidades e restrições dos estudos da AD acerca das emoções. As ferramentas dessa disciplina não nos possibilitariam verificar, por exemplo, as emoções efetivamente produzidas ou sentidas nos sujeitos, mas somente as possíveis emoções a serem suscitadas por meio do discurso e seus prováveis efeitos sobre os indivíduos:

A análise do discurso não pode se interessar pela emoção enquanto realidade psicofisiológica experimentada por um sujeito, por não dispor de procedimentos metodológicos para isso. Por outro lado, ela pode tentar estudar o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser encenada enunciativamente, buscando analisá-la na dimensão das estratégias utilizadas em uma determinada situação de interação verbal, em função de um efeito de sentido visado, sem jamais ter garantia sobre o efeito de sentido produzido efetivamente.⁴⁶

Representações de passionalidade: à imagem do filho, a mãe

*Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução,
seu viço e constância? Que culpa temos nós se fomos duramente
atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?*

Raduan Nassar

A epígrafe anterior, trecho de uma fala de André no livro *Lavoura Arcaica*,⁴⁷ fornece-nos um interessante ponto de partida para efetivarmos algumas linhas de análise sobre o filme homônimo. Será justamente a partir da relação de “afagos desmedidos” estabelecida entre o protagonista e sua mãe que verificaremos algumas imagens construídas por André para ela e para si mesmo em seu discurso, assim com as possíveis emoções a serem

também nos referiremos a outras teses relevantes de Galinari, como a que funde *ethos* e *pathos*.

⁴⁶ CHARAUDEAU citado por MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 274.

⁴⁷ A título de curiosidade, é importante se destacar que tal trecho é uma recriação intertextual de Nassar a partir de versos do poeta Jorge de Lima (ver SEDLMAYER, 1997).

suscitadas pela fala do “filho pródigo”.

Antes de tudo, é interessante observarmos quem é essa voz que fala como André em *LavourArcaica*. Segundo Sabrina Sedlmayer,⁴⁸ o protagonista André, no longa-metragem, recebe voz por meio de dois mecanismos principais: ora é o próprio personagem (representado pelo ator Selton Mello) que fala diretamente, por exemplo, em seu tenso diálogo com o irmão ou com o pai, ora temos uma voz em *off* na película, executada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, mas representando o próprio André-narrador. Todavia, ambas as vozes, em nossa análise, serão entendidas, por motivos metodológicos, como provenientes de um mesmo discurso: o do enunciador André, jovem imerso na angústia e no conflito, contador de sua própria história e de sua relação de ruptura e filiação com sua família. Dessa maneira, seja por diálogos ou pela narração em si mesma,⁴⁹ é a voz de André que regerá a construção da diegese frente aos olhos do espectador, assim como boa parte das percepções e emoções deste. Sendo assim, o público tem acesso, na maior parte do filme, quase que somente à (precária) “verdade” de André, pois o que predomina é sua versão dos fatos, a sua necessidade de se justificar/revelar como o “filho pródigo” e incompreendido, as imagens construídas por ele e suas percepções afetivas dos acontecimentos.⁵⁰

Tal condição é essencial para entendermos o discurso claramente argumentativo de André, em sua difícil defesa de si mesmo e de seus ideais de ruptura e insatisfação, o que contaminará sobremaneira as representações femininas – nas quais, de alguma maneira, procuraremos mostrar que ele se enquadra – construídas pelo protagonista durante o longa-metragem. Seguindo preceitos básicos da AD, não acreditamos, entretanto, que o sujeito André seja completamente “dono” de suas construções e representações; pelo contrário, como veremos a seguir, ele reverbera em

⁴⁸ SEDLMAYER. Para além das imagens tempo: *LavourArcaica*.

⁴⁹ Julgamos válido pontuar que este recurso da narração em *off* parece fornecer a impressão de quem narra é um enunciador externo à diegese, que comanda a apresentação e o foco dado aos fatos olhando “de fora”. Isso acaba por não só reforçar o discurso de “verdade”, quase “onisciente” do narrador André, como também por intensificar a tensão e o distanciamento que envolvem essa locução, especialmente.

⁵⁰ É claro que não se desconsidera, nesta análise, o peso do discurso da tradição e da ordem, oposto ao de André e representado principalmente pelo irmão mais velho Pedro e pelo pai, Yohana. Todavia, pretendemos mostrar que, quantitativa e qualitativamente, é a voz de André, por meio de seu discurso extremamente patético, que predominará aos olhos do espectador.

sua fala inúmeros imaginários sociodiscursivos⁵¹ acerca da mulher e do feminino presentes em nossa sociedade (muitas vezes ligados a estereótipos), uma vez que, mesmo inserido em referências espaçotemporais pouco precisas,⁵² o personagem, como qualquer indivíduo, espelha a cultura e o pensamento social e familiar em que está inserido. Assim, nos filiamos às ideias de Charaudeau, segundo as quais a construção do discurso e dos *ethé* não se dá de forma totalmente “consciente” ou voluntária, já que o indivíduo transparece, em sua fala, os imaginários sociodiscursivos de que compartilha e possui, portanto, um discurso simultaneamente livre e assujeitado.

Sigamos, portanto, para a análise de algumas cenas do filme, a fim de abordarmos o primeiro grande grupo de imagens construídas por André, baseadas em representações sociais relativas ao feminino bastante caras ao senso comum. Logo no início do longa, após vermos André receber a visita de seu irmão Pedro no quarto de pensão em que aquele se refugiava, temos acesso, simultaneamente, a uma série de *flashes* de momentos da infância e juventude do protagonista nas terras da família. Uma das primeiras recordações que o narrador-André nos apresenta é a respeito da configuração da mesa das refeições do clã:

Eram esses nossos lugares à mesa na hora das refeições ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda. À sua esquerda, vinha a mãe. Em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco desde as suas raízes. Já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, pela carga de afeto.⁵³

Esta cena dá-se em meio à penumbra, em uma grande sala clareada somente por um candeeiro tremulante que se situa em frente ao pai,

⁵¹ CHARAUDEAU citado por LIMA (2006, p. 141) propõe que os imaginários sociodiscursivos se referem ao conjunto de representações discursivas de um sujeito inscrito em uma coletividade, as quais se ligam às crenças e ao conhecimento e, conseqüentemente, à capacidade de ele avaliar o mundo ao seu redor.

⁵² Segundo Sedlmayer (1997), a ausência de referências explícitas de tempo e lugar nos quais se desenrolaria a diegese (consegue-se inferir, somente, que o clã é uma família de origem libanesa radicada em alguma zona rural brasileira, em meados do século XX) acabaria por dar lugar, em *LavourArcaica*, à supervalorização dos afetos dos personagens, como poderá ser percebido em nossa análise.

⁵³ LAVOURARCAICA, 2001.

iluminando-o como a alguém digno de nota e respeito.⁵⁴ Tal descrição feita por André será de fundamental importância para entendermos a ligação entre ele e sua mãe: desde pequeno, André situava-se no “galho esquerdo” da mesa, ao lado esquerdo do pai. Essa posição de *gauche*, iniciada pela mãe e passada ao filho, assumirá, durante todo o filme, de acordo com as palavras de verdade do pai – das quais André discordava veementemente –, um caráter negativo e prejudicial. O lado esquerdo, que trazia o estigma de uma “cicatriz”, de uma “anomalia”, de uma “protuberância mórbida”, assim o era graças à “carga de afeto”, à passionalidade que o distinguia. A matriarca daquela família – ao contrário do pai, Yohana, que era a representação clara e rígida da ordem e da austeridade, traços culturalmente atribuídos ao masculino – era marcada pelo transbordamento de afeto, pela emoção, traços tão desvalorizados pelos ideais do clã. E mais: ela, como o começo daquele galho esquerdo, tinha maculado também todo o restante dos integrantes simbolicamente pertencentes a ele: o protagonista André, transbordante de passionalidade como a mãe, assim como a irmã Ana e o caçula Lula, todos marcados pela “nódoa” do afeto. O lado esquerdo, como se verá no filme, será o distinto pela transgressão, de uma forma ou outra, à ordem do pai; segundo Sabrina Sedlmayer, é este lado que marca a procura por uma *père version*, “uma outra versão da palavra paterna”.⁵⁵ O galho esquerdo, suscetível às paixões, ao desequilíbrio e à ruptura oriundos da mãe, representaria as “trevas”, a perdição, enquanto o direito, em seu controle e racionalidade, seria a “luz”,⁵⁶ segundo o próprio discurso do patriarca Yohana:

⁵⁴ A esse respeito, ver Aumont (2002), que pontua a dimensão simbólica das *imagens-luz*, as quais possuem uma fonte localizável e apresentam-se sobre uma superfície, de forma mais ou menos fugidia.

⁵⁵ SEDLMAYER. *Ao lado esquerdo do pai*, p. 46.

⁵⁶ Esta oposição metafórica trevas/luz é possível de ser percebida em vários traços do longa, até mesmo em sua *fotografia*. Momentos em que André está imerso na penumbra ou cenas de tons amarronzados parecem refletir o conflito interno do personagem, marcado pela passionalidade e pelo desejo (veja-se, por exemplo, a própria escuridão do quarto de pensão). Já momentos de clareza, como muitas das cenas da fazenda ou da infância do protagonista, refletem a submissão dos personagens à ordem paterna, à “clareza das ideias” e dos sentimentos que o pai pretendia instaurar. O próprio irmão Pedro, quando chega ao quarto escuro de pensão em que estava André, questiona-o, marcando sua filiação ao discurso do pai, ao discurso da “luz”: “Por que as venezianas estão fechadas?”, pouco antes de abri-las e deixar o quarto ser invadido pela claridade. A oposição claro/escuro pode ser percebida até mesmo por meio da trilha sonora do filme, que contrasta fundos musicais angustiantes e conflituosos, como os de Bach, com melodias leves e uníssonas.

O mundo das paixões é o mundo dos desequilíbrios: é preciso impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro. [...] A paciência é a virtude das virtudes: não é sábio quem se desespera, nem sensato quem não se submete.⁵⁷

Essa cena da mesa de refeições nos leva a certos imaginários sociais e discursivos bastante comuns acerca do *feminino*. Segundo Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina*, haveria se constituído durante os séculos, nas mais diversas sociedades, uma naturalização das oposições entre homem e mulher, como se uma divisão arbitrária e sexualizante do mundo regesse o que deveria ser próprio do masculino, do dominante, e do lado rigidamente contrário, o que deveria ser caro ao feminino, ao dominado:

Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, *direita/esquerda*, *reto/curvo* (e falso), *seco/úmido*, *duro/mole*, *temperado/insosso*, *claro/escuro*, *fora (público)/dentro (privado)* etc.⁵⁸

Dessa maneira, segundo o sociólogo, esses “esquemas de pensamento”, de aplicação universal, registrariam como que diferenças da natureza que estariam inscritas na “ordem das coisas”, sendo naturalizadas socialmente na doxa. A *família*, inclusive (instituição social em foco em *LavourArcaica*), teria papel fundamental na naturalização desses esquemas, criando como diferentes, desde cedo, meninos e meninas, e ensinando-lhes uma lógica de mundo oposta, na qual as mulheres acabariam, de forma ou outra, relegadas a um papel inferior e submisso frente ao homem – apesar de estas acabarem por enquadrar-se na mentalidade de naturalização dos dominadores e não se aperceberem dominadas.

Sob esse ponto de vista, conforme Bourdieu, às mulheres seria reservado o esquerdo (aí visto em sua porção pejorativa, *gauche*, transviada, ruptora, desequilibrada) e aos homens, o direito, como o lado do certo e da ordem. As mulheres seriam marcadas pela passionalidade, pelo transbordamento dos afetos (e, por isso, pela fraqueza), pela sensualidade, enquanto

⁵⁷ LAVOURARCAICA, 2001.

⁵⁸ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 16. (Grifos nossos)

os homens seriam afeitos à racionalidade, à austeridade, à contenção de vida e necessária das emoções.⁵⁹ Às mulheres, seria concedido o torto, o incerto, o desviado; aos homens, o reto, o certo, a verdade. Às mulheres, a obscuridade e a confusão; aos homens, a clareza e o equilíbrio. Ao polo feminino, o podre, o excesso, o complexo, o dionísico; ao polo masculino, o saudável, o comedimento, o simples, o apolíneo. Aos homens, o mundo público, o poder, o externo, a voz; às mulheres, a vergonha, a reclusão, o ambiente doméstico, o interno, o silenciamento. À mulher “feiteira” e enigmática, a perdição, o desejo e as pulsões sexuais;⁶⁰ à mulher dominada, a submissão, a servidão e a passividade.

É especificamente nesse esquema de oposições homólogas que se insere a visão sobre o “galho esquerdo” que vimos há pouco. O lado materno será marcado, no longa, por grande parte dos traços femininos descritos acima. Dessa maneira, poderemos encontrar correspondências não só entre André e sua mãe, mas entre André e o *feminino*, de forma genérica. Voltemos, agora, a mais algumas cenas de *LavourArcaica* que podem nos ajudar na elucidação de tais características supostamente condenáveis do “galho esquerdo”, oriundo do *feminino*.

Ainda em meio à grande sequência de cenas que marcam a chegada de Pedro ao quarto de pensão em que estava André, destaca-se uma lembrança do narrador-protagonista sobre o momento em que a mãe o acordava, quando era menino. Este *flash* da infância vem para ilustrar uma resposta de André a seu irmão Pedro: “A desunião da família começou bem antes do que você imagina, meu irmão”. Nesse instante, temos conhecimento de como se dera a ligação entre André e sua mãe na infância, possibilitada “pelo vírus fatal dos afagos desmedidos”, fato que,

⁵⁹ A esse respeito, Lima nos aponta uma consideração interessante: “[...] como as mulheres representariam, de acordo com algumas correntes filosóficas e para nossa sociedade conservadora, seres humanos menores e por isso mesmo mais susceptíveis a ‘ações irracionais’; elas seriam o lado humano ideal para a manifestação de toda espécie de emoções. Nesse sentido, apenas o homem fraco se sujeitaria às emoções e essa fraqueza parece não estar relacionada a questões psicológicas e neurofisiológicas, mas, sobretudo, a questões sociais e culturais, a valores e crenças compartilhados por uma comunidade. O sujeito considerado emotivo está longe de ser considerado dos mais equilibrados. Assim, a ideia de que a emoção não é provada em estados de tranquilidade está presente nessas concepções do senso comum.” (LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*, p. 126).

⁶⁰ A respeito desse imaginário de sensualidade, enigma, desejo e perdição secularmente associado à mulher, ver artigo de FERREIRA, A “*outra arte das soldadeiras*”.

segundo André, teria sido o início da desunião da família, da ruína do clã, de sua discordância pessoal da lei paterna. Nessa cena, a matriarca vai até a cama de André menino e, de forma transbordante de afeto, acordado, deslizando suas mãos sobre o pequeno corpo do filho, enquanto canta versos em libanês. As mãos da mãe, neste instante, focalizadas em *cut up* (*close* em detalhe) para favorecer os *efeitos pulsionais* sobre o espectador, assim como em outras cenas do filme, conseguem simbolizar com exatidão o afeto transmitido ao filho, a “mácula” das paixões daqueles que pertencem ao lado esquerdo.⁶¹ Essas mãos, de certa forma sensuais – pois sugerem um deslizar quase sexual pelo corpo do filho, como se ali estivesse sendo passado a ele o desejo tão rechaçado pela fria ordem do pai –, são acompanhadas pelas doces palavras “Acorda, coração” e “Meu coração, meus olhos, meu cordeiro”, dirigidas ao menino. Todavia, Maciel (2008) faz importante consideração acerca desta cena: apesar de sugerir toda a passionalidade e “quebra” da ordem verificada na figura da mãe, o toque das mãos da matriarca também dá indícios de sua contenção, de seu controle e, de certa forma, de sua submissão à ordem paterna; afinal, a palavra paterna, a palavra masculina do poder, apregoa que as emoções devem ser controladas, assim como o toque e o afeto passado aos filhos.

essa atitude também chega a reprimir [...]. Nesse momento, a câmera lentamente acompanha em detalhe as mãos da mãe, que percorrem todo o corpo de André e, ao mesmo tempo, segurando as mãos do menino, a mãe o controla. A partir dessa cena, pode-se dizer que a mãe constrói a imagem de si como sensual, mas controlada, aquela que exprime o toque vedado pela lei paterna e, por outro lado, também reprime o mesmo toque que incentivou. Na cena, o filho ri cada vez mais alto, dando gargalhadas e, então, a mãe tampa a boca de André, reprimindo sua expressão. [...] No filme, o controle da expressão das emoções de si mesma e dos filhos é feito tanto para os momentos ligados à sexualidade quanto para qualquer manifestação mais aprofundada de sentimento qualquer. Ela se mostra adequada aos padrões da família.⁶²

Neste exato instante, tem-se, no longa, a definitiva prova da ligação entre mãe e filho: suas imagens passariam a ser espelhadas, ao menos pelo

⁶¹ Para *efeitos pulsionais* produzidos pelo *close*, o efeito de focalização, o efeito de vertigem, ver AUMONT, 2002.

⁶² MACIEL. *LavourArcaica*: um olhar sobre a família, p. 35.

olhar de André, desde a infância do protagonista.

E a “culpa” que André imprime à mãe na transmissão da paixão a ele não se esgota nessa sequência em que ela acorda o filho. Em meio a seu intenso monólogo na capela, após sentir a recusa da irmã Ana à prática do incesto, André vocifera: “Se o pai no seu gesto austero quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”. Mais uma vez, à matriarca e ao feminino é creditada a ruína familiar, dada pela sobreposição dos desejos.⁶³ Também no momento em que conta a Pedro como pensou em se despedir de sua mãe antes de abandonar a casa, André menciona a filiação materna do desejo e das paixões:

Antes de sair, eu poderia ter dito à mãe: “Nada mais aconteceu que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce da tua mão e da tua boca. É por isso que deixo a casa. É por isso que parto. [...] Eu e a senhora começamos a demolir esta casa.” [...] Mas tudo que eu pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas da louça antiga do seu ventre. Ouvi de seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto.⁶⁴

Dessa maneira, André acaba por construir, para sua mãe, um *ethos* de passionalidade, de humanidade – daquela que não se resguarda do desejo –, e, conseqüentemente, a distancia do *ethos* de austeridade do pai. Ao mesmo tempo, coloca-se como herdeiro direto desses *ethé* vistos como negativos por Yohana (imagens, como vimos, oriundas do *feminino* na visão dóxica de mundo). Assim, o enunciador André acaba por filiar ambos, sua mãe e ele mesmo, de alguma maneira, a uma imagem de *subversão* da ordem paterna: a mãe, por meio de seus “afagos desmedidos”, mas ainda discreta e parcialmente submissa, em um *ethos* de moderação; já ele, pela via da radicalidade, de maneira mais corajosa e ruptora, pela fuga de casa e pelo embate travado frente a frente com a ordem paterna.

Todas essas imagens construídas por André frente a seu irmão (ou indiretamente aos olhos do telespectador), de alguma maneira, visariam suscitar representações patêmicas tais como um efeito de *compaixão*, por

⁶³ Sobre isso, Sedlmayer pondera que a linguagem de André seria pontuada pelo “idiomaterno, voz de mãe sedutora que conseguiu infundir no filho a ilusão de que o desejo podia ser inteiro, sem cortes, pura realização” (SEDLMAYER, 1997, p. 66), ao contrário do que aconteceria no cotidiano da família.

⁶⁴ LAVOURARCAICA, 2001.

meio da adesão emocional – e também racional – de outrem ao discurso do narrador, este vítima de tamanha repressão e incompreensão, junto a sua mãe (e graças a ela), do duro “jugo” de ordem paterno. Dessa forma, seria possível que o interlocutor se sentisse “reprimido”, “interditado” como André, compreendendo seu sofrimento.⁶⁵ A esse respeito, Mendes e Mendes pontuam que, de forma similar ao que acontece no cinema, na Literatura:

[o] leitor [...] não é apenas frequentemente interpelado como narratário inserido no mundo possível da obra, mas também convidado a se colocar no lugar de uma personagem e a sentir uma emoção semelhante à que esse personagem esteja vivenciando na narrativa.⁶⁶

De acordo com Emília Mendes, portanto, a “ficcionalidade permite um percurso de sentido capaz de demonstrar a construção da emoção”.⁶⁷ Suscitadas tais *pathemes*, a fraqueza de André ao ceder ao apelo das paixões (como no caso da relação incestuosa com Ana), assim como sua vontade de romper com a ordem paterna e assumir “seu lugar à mesa da família” seriam, em último caso, justificáveis e até plausíveis, frente ao ouvinte, dadas as condições próprias da criação materna e seus traços afetivo-comportamentais. Tal tentativa de mobilização das emoções do interlocutor é, a nosso ver, mais notória especificamente na fala seguinte de André, após sua consciência da impossibilidade de lutar contra a rígida ordem paterna. É como se a interdição imposta àqueles pertencentes ao lado esquerdo, neste momento, fosse patente, e André criasse para si um *ethos* de exclusão, de interdição: “Pertença agora como nunca à família dos enfeitados, dos proibidos, dos sem-afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos”, afirma no longa.⁶⁸

Todavia, Carolina Assunção e Alves, em seu artigo *Efeitos de*

⁶⁵ A respeito dessa emoção compartilhada, ver Aumont (2002, p. 111), que menciona o conceito de *efeito de realidade*. Este designaria o efeito – como uma reação psicológica – produzido no espectador a partir da ideia de que existiria um catálogo de regras representativas que permitiriam evocar, ao imitá-la, a percepção natural.

⁶⁶ Simone Santos Mendes e Paulo Henrique A. Mendes citados por Emília Mendes, no prefácio de MACHADO *et al.*, 2007, p. 16.

⁶⁷ MENDES no prefácio de MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 16.

⁶⁸ É interessante perceber como André, mesmo se assumindo na maior parte de seu discurso como aquele marcado pelo excesso de afeto materno, apresenta-se, paradoxalmente, como o *sem-afeto* neste momento de cólera frente a Ana. Tal traço não deixa de confirmar o conflito e a intranquilidade que permeiam a construção do personagem.

patemização no discurso fílmico, nos aponta algo fundamental à pertinência de nossa análise: a maneira como o público responderá às possíveis emoções a serem suscitadas é apenas uma hipótese, como já nos afirmava Charaudeau, citado nas páginas anteriores.

Falar de emoções no cinema *parece* óbvio. Trata-se de um dispositivo de comunicação (e arte) que, ao contar histórias, desperta e lida com uma série de sentimentos do espectador. À medida que o filme se revela, o público responde das mais diversas maneiras, motivado pelas emoções que lhe são sugeridas. Mas essas emoções não são necessariamente aquelas propostas pela equipe que produziu a obra [...]. A cena que faria com que uma pessoa sentisse medo poderia, inesperadamente, instigar risos em outro alguém. Um diálogo dramático, a representação de uma tragédia, poderia levar às lágrimas ou causar repulsa.⁶⁹

André também se aproxima da figura de sua mãe por meio de outras imagens construídas. O *ethos* de sofrimento é uma delas. Em quase todas as cenas que mostram a fase adulta de André após sua partida, sua mãe, assim como o protagonista, são retratados progressivamente como seres angustiados e de certa forma reprimidos, como se a matriarca pudesse compartilhar das insatisfações e tristezas de seu filho, marcado também pela chaga do “galho esquerdo”.⁷⁰ No caso da mãe, tal sofrimento pode ser percebido nos inúmeros *closes* em seu olhar perdido e marejado de lágrimas, especialmente após a fuga do “filho pródigo”. O próprio Pedro descreve o sofrimento da mãe após a partida de André, ao tentar convencer o protagonista a retornar ao lar da família:

A mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos, André. [Enquanto isso, a cena de fundo apresenta a mãe a tocar, tristemente, as roupas dobradas de André sobre sua cama vazia. O *close* focaliza, como de costume, o toque doce de suas mãos, mas também seu olhar vago]. Ao sair, ela me disse: “Traga ele de volta, Pedro”. E ela me disse tudo isso me apertando como se te apertasse, André.⁷¹

⁶⁹ ALVES citada por MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 63.

⁷⁰ Maciel (2008) pontua que, à medida que André constrói a imagem daquele que “mergulha” em si mesmo, que intensifica seu conflito interno, as outras personagens, principalmente a mãe e as irmãs, também aparentam tornar-se mais desequilibradas e instáveis – mais cientes, mesmo que em seu silêncio, de sua condição reprimida e de suas insatisfações.

⁷¹ LAVOURARCAICA, 2001. Tal fala reafirma, mais uma vez, a intensa proximidade entre a mãe e o filho André, o que não parece acontecer em igual medida com os outros filhos. Também a cena em que a matriarca alimenta o pequeno André diretamente na boca, dando-lhe comida com a própria mão (“É assim que se alimenta um cordeiro”), parece marcar tal “predileção”. Deve-se notar, especialmente,

Mas é mesmo a seguinte cena, numa mistura entre sonho, passado e presente (pois quem a imagina e narra é o André adulto, apesar do rostinho do protagonista criança ser o que aparece através da vidraça), a mais emblemática do sofrimento materno à espera do filho. É interessante observar como a matriarca pode ser relacionada à Penélope grega, paciente e apaixonada figura feminina que tece e destece a “renda” de sua própria esperança, enquanto aguarda o retorno de seu Ulisses.

Pedro continua sua fala: “E pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida em seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família”. Enquanto narra esta cena, a câmera se desloca lentamente, para acompanhar o ritmo da cadeira de balanço onde a mãe chora, sentada, a partida do filho. Ao fundo, atravessa o quintal uma família de patinhos, talvez simbolizando os ideais de união e amor que a mãe via “desfazer-se” frente a seus olhos, paradoxalmente graças ao “excesso de amor” conferido por ela a André. A força patêmica da cena é impressionante. O amor materno havia dado a perene ilusão ao protagonista de que havia espaço, naquele lar, para instaurar-se uma nova ordem: a ordem da passionalidade (ou, talvez, uma ordem própria de André, que o teria como centro de poder e destronaria o pai). Tendo consciência dessa impossibilidade, André parte.

Mãe e filho também se aproximam pelo pertencimento ao ambiente doméstico, pelo gosto pelas intimidades da família – algo, como vimos, também próximo de imaginários sociodiscursivos atribuídos ao *feminino*. Diferentemente dos outros homens – exceto Lula, o caçula, que, ao fim do filme, parece ter sempre tido dentro de si o desejo de repetir a trajetória de transgressão do irmão –, André aparece, em todo o filme, como alguém que aprecia a vida interna da casa, o trabalho das mulheres, os ofícios mais delicados e próprios do feminino, como a mãe. Prova disso está não só em sua aversão ao trabalho braçal, na lavoura, como também em seu apreço (às vezes manifesto de forma escondida), na época da infância, pelo artesanato, pela culinária e pela costura, tarefas próprias de sua mãe e irmãs. Todavia, é mesmo o prazer de André pela proibida experiência

a rica simbologia que cerca essa imagem do cordeiro em diferentes fontes textuais, como a própria Bíblia. Nesta, o cordeiro não somente é sinal de libertação e aliança eterna, como também simboliza o próprio Cristo – mais uma alusão que pode ser feita, no longa, a partir da imagem de André.

sensorial de tocar, tirando do cesto, as roupas sujas e íntimas da família, principalmente das mulheres, que confirma emblematicamente tal pertencimento a esse *ethos* de intimidade e recolhimento.⁷²

Veja a fala de André-personagem que permeia tal cena: “Ninguém ouviu melhor o grito de cada um, Pedro. Eu conheci todos os humores da família. [...] Ninguém afundou mais as mãos ali. Ninguém sentiu mais as manchas da solidão, [...] nossos projetos surdos de homicídio”. Segundo Maciel, tal cena do “mergulho nas intimidades da família” também nos possibilitaria fazer a leitura de que André “cria o *ethos* de único a mergulhar nos seus próprios desejos”, numa tentativa de trazer à tona os impulsos e as paixões de todos: tudo o que havia de mais “interno”, interdito, reprimido e escondido em cada membro da família manifesta-se nele.

Todo esse processo de construção de imagens de André para si mesmo e para sua mãe, como pudemos perceber, não se desvincula, em momento algum, dos efeitos intencionados de patemização, brevemente analisados. A partir dessa possibilidade de vinculação entre as dimensões da argumentação, por fim, Galinari nos aponta uma interessante correlação entre *ethos* e *pathos* possível de ser aplicada à postura de enunciador passional de André:

A princípio, as paixões demonstradas pelo enunciador não são da ordem do *pathos*, mas sim de um *ethos emocionado*. [...] se o “orador inflamado” contamina/contagia o seu auditório (ou é propenso a tal), fazendo-o compartilhar as sensações veiculadas, esse caráter emocionado poderia muito bem ser encarado como um recurso do *pathos*, mas sem deixar de ser *ethos*.⁷³

Cabe-nos ressaltar, todavia, que a postura de André frente à ordem paterna não é tão simples e homogênea como parece. O “filho pródigo” nem sempre parece romper com a ordem paterna e filiar-se à lógica materna do feminino. Pelo contrário: até mesmo por seu caráter agônico e conflituoso, o protagonista, por vezes, assume o discurso do masculino. Isso é perceptível, por exemplo, nos próprios momentos em que André “culpa” a mãe – protótipo da mulher responsável pela desgraça familiar – por seu “desassossego” e pela desunião do clã, ou mesmo quando o protagonista

⁷² A esse respeito, Perrot (2007), em diálogo indireto com Bourdieu, aponta-nos que há uma grande divisão material e simbólica do mundo: o duro para os homens (como a enxada, a madeira e o metal) está como o mole para as mulheres (a família, a comida, os tecidos).

⁷³ GALINARI citado por MACHADO *et al.* *As emoções no discurso*, p. 63.

parece querer tomar o lugar de poder do pai à mesa, na acirrada cena da discussão final entre os dois. Dessa maneira, é importante ponderar que, diante de um personagem tão dilacerado e ambíguo como André, é arriscado buscar tranquilidade e “certezas absolutas” em seu jogo de filiação ao feminino e/ou ao masculino.

Ensaando (in)conclusões: mãe e filho, entre a ruptura e a submissão

[...] ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face una e resplandescende, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coração e sem imaginação para a luta?

Lúcio Cardoso

Em *LavourArcaica*, a matriarca, apesar de ser vista pelo protagonista como uma figura de certa maneira subversiva, pela transmissão a André de seu transbordamento passional e sensual – contrário à austeridade da lei paterna –, aparece extremamente limitada em sua transgressão. Tendo consciência da necessidade de submeter-se, e as seus filhos, à ordem de Yohana, o pai, a mãe da família, apesar de não estar alheia aos acontecimentos e à repressão em que vivia, acaba por não conseguir romper efetivamente com a palavra do marido. Vários são os momentos em que isso é perceptível, como durante os sermões do pai, à mesa de jantar, quando a mãe, tristemente, apenas abaixa a cabeça e vê-se impelida a dar a mão ao marido, em um gesto de submissão e concordância. Há um impedimento, uma interdição à mulher de questionar a voz da tradição, da legitimidade, da razão, da sobriedade – a voz masculina de poder –, por mais que se carregue um ímpeto de paixão e desejo dentro de si. É preciso que se construa um *ethos* de servidão a todo o momento; é preciso que, apesar de “carregada de desejo, culpa, medo, ausência e excesso”,⁷⁴ silencie-se.

À mãe somente é possível intervir passionalmente em alguns momentos a favor de seu semelhante, André. Quando o filho retorna à casa

⁷⁴ MACIEL. *LavourArcaica*: um olhar sobre a família, p. 52.

paterna, falido em seus projetos de ruptura e impossibilitado de lidar somente com a própria lei, dá-se uma das cenas mais intensas do filme: uma intensa batalha com as palavras travadas entre pai e filho. Opõem-se, então, o discurso das “trevas”, da desordem, das paixões, ao discurso da clareza, da ordem, da austeridade, representados, respectivamente, por André e Yohana. Ao fundo, a mãe assiste calada, rezando e sofrendo, à sobreposição da palavra da ordem à palavra das paixões: o filho André, um desmembramento dela mesma, é incompreendido pelo pai: “Chega de extravagância. Seja simples, seja humilde, seja claro como deve ser um homem, André. [...] Não vem dessas trevas a nossa luz.” A mãe, somente neste momento, ainda que brevemente, pode romper com a palavra paterna, intervindo a favor de seu igual: “Basta, Yohana! Poupe nosso filho!”. É preciso, entretanto, que André, assim como ela, perceba que não adianta mais tentar sobrepor a lógica passional/feminina de ambos à ordem racional/masculina do pai. É válido se romper – ainda que brevemente – com a ordem, mas é preciso ter consciência de que, no fim, o filho seguirá o mesmo fado de sua mãe: acabará submetendo-se à lei paterna: “Eu volto pra casa humilde e submisso, pai. Não tenho mais ilusões”.

Neste momento, finda-se a batalha entre pai e filho. Somente quando o pai se retira é que a mãe, então, prontamente agasalha, acaricia e consola André, demonstrando-o, mais uma vez, seu imenso afeto e compartilhando de sua dor: o filho, ao retornar à casa da família, acabará por seguir o mesmo destino de submissão e silenciamento que ela. Dessa maneira, André estaria definitivamente ligado à condição feminina da mãe. Os ensinamentos paternos de que “o gado sempre volta ao cocho”, de que “temos olhos voltados para frente e olhos voltados para trás” e de que “estamos sempre indo para a casa” tornam-se, então, realidade: André, assim como a mãe, também seria acometido, ao final, pelo eterno retorno e submissão à palavra da ordem, à lei paterna, ao apagamento de sua passionalidade.

Por fim, poderíamos associar as figuras da matriarca e de André às imagens paradoxais, mas interdependentes do *profano* e do *sagrado*. Ao lado esquerdo da palavra paterna, ambos assumiriam a condição da inadaptação, da ruptura e da paixão, ao “profanarem” o templo que o pai pretendia construir no lar. A mãe, nesse sentido, poderia ser associada

ao símbolo milenar da mulher-Eva, que dá origem à perdição, ao tronco esquerdo, aquele acometido pelo pecado e pelo desejo. O filho, por sua vez, seria o “demônio”, o “epilético”, o “incestuoso”. Ao mesmo tempo, contudo, André e sua mãe podem ser vinculados ao sagrado, ao espontâneo, aos que dão vazão a seus sentimentos mais humanos e naturais, apesar de, ao fim, pagarem por isso, como mártires interditos. Arriscamo-nos, inclusive, a associá-los às figuras bíblicas de Maria e Jesus, associação possível de ser feita por meio de inúmeras alusões do longa e pela própria construção de sofrimento, incompreensão e proximidade de mãe e filho.⁷⁵ Sob esse ponto de vista, o grande *ethos* construído para os dois seria o da *dualidade* própria de todo ser humano: subalterno e transgressor, santo e pecador, invariavelmente. “Toda ordem traz uma semente de desordem, pai; e a clareza, uma semente de obscuridade. [...] Não blasfemo, pai. Pela primeira vez na vida eu falo como um santo”.⁷⁶

Referências

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

BIRMAN, Joel. [Comentário 1 em encarte anexo ao DVD]. LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD duplo (163 min), cor. Não paginado.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

⁷⁵ Filiamo-nos, ao defender essa associação dúbia profano *versus* sagrado, à Mariana Maciel (2008). Segundo a autora, na cena inicial do filme, em que assistimos a um suposto ataque epilético (ou a um ato de masturbação) de André, já nos é possível associá-lo à imagem do Cristo debilitado, prestes a ser crucificado: “Essa relação ambígua está refletida no corpo de André, o que, muitas vezes, pode ser uma referência ao mártir Jesus. Isso porque, na primeira cena do filme, por exemplo, não se sabe ao certo o que está acontecendo, se a personagem se masturba ou tem um ataque epilético. Esse incômodo permanece por alguns minutos, mantendo um mistério sobre aquele personagem e já prevendo a dualidade da imagem de si. Em vários momentos, André mostra uma barriga funda, um corpo como o de Jesus de Nazaré representado na cruz, com as costelas à vista, só que profanado pela enfermidade, pelo desejo e pela subversão do discurso religioso” (MACIEL. 2008, p. 49-50).

⁷⁶ LAVOURARCAICA, 2001.

- CARVALHO, Luiz. [Comentário 3 em encarte anexo ao DVD]. LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD duplo (163 min.), cor. Não paginado.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FERREIRA, Ana Paula. A "outra arte" das soldadeiras. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, p. 155-166, summer 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/3514209?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dau%253A%2522Ana%2BPaula%2BFerreira%252%26wc%3Don&Search=yes>>. Acesso em: 06 out. 2011. Não paginado.
- LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Barueri: Europa Filmes, 2001. 2 DVDs (163 min.), cor.
- LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- LINS, Daniel (Org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papirus, 1998.
- MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Org.). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. (Análises Discursivas, v. 1).
- MACIEL, Marianna Bretz Anselmo. *LavourArcaica: um olhar sobre a família*. 2008. 57 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Ciências Sociais e Aplicadas, Centro Universitário Newton Paiva, Belo Horizonte, 2008.
- MELLO, Renato de. O silêncio faz sentido. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org.). *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 2588-2594.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIZA, Daniel. [Comentário 2 em encarte anexo]. LAVOURARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001. DVD duplo (163 min), cor. Não paginado.
- PLANTIN, Christian. *A argumentação: história, teorias, perspectivas*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- PRAXEDES, Walter. *Estudos culturais e ação educativa*. *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, v. 3, n. 27, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/027/27wlap.htm>>. Acesso em: 24 set. 2009. Não paginado.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SEDLMAYER, Sabrina. Para além das imagens tempo: *LavourArcaica*. In: SELDMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (Org.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

Marias a partir de Maria: representações da mulher negra em *Bendito fruto*

Juliana Silva Santos

A realização deste trabalho é fruto de reflexões feitas a partir do grupo de pesquisa sobre *As representações do feminino no cinema brasileiro contemporâneo*. Orientado pela professora Profa. Dra. Helcira Lima, o grupo buscou pensar o cinema em relação ao envoltório sociodiscursivo acerca da mulher e, este texto, especificamente, carrega o desafio de falar sobre a mulher negra a partir da representação cinematográfica da personagem Maria,¹ no filme *Bendito fruto* (2005), dirigido por Sérgio Goldenberg. Assim, tendo como mote a figura dessa personagem, objetivou-se levantar algumas das possíveis raízes históricas da atual posição de desigualdade da mulher negra, posição esta que acreditamos ser silenciada e mantida pelo discurso.² Entende-se, neste texto, que fazer um percurso teórico sobre as mulheres significa, de algum modo, sair do silêncio em que elas estavam confinadas, como apontado pela historiadora Michelle Perrot.³

Ao traçar considerações de viés crítico sobre as produções cinematográficas, um dos primeiros pontos que cabe ser levantado diz respeito à dificuldade de se falar sobre cinema e sua função social sem se pensar em uma condição de produção que objetiva, salvas devidas gradações, a uma adesão de público e a uma difusão ideológica. A partir desse pensamento,

¹ Personagem interpretada pela atriz Zezeh Barbosa.

² O termo "discurso", neste trabalho, faz-se entendido segundo o que a Análise do Discurso de linha francesa denomina como o encadeamento "transfrásico", segundo Brandão (2007), articulando os campos linguístico e social. Ver BRANDÃO, 2007.

³ PERROT. *Minha história das mulheres*.

julga-se que o cinema, enquanto veículo de difusão de ideologias,⁴ não é em si neutro. A afirmativa não é nova. Segundo o estudioso do cinema, Graeme Turner,⁵ tem havido muitas tentativas na contemporaneidade no sentido de se entender cinema e cultura, ou ainda, cinema e sua relação com a ideologia. Para o autor, essas investidas têm ocorrido sob vários olhares, sendo uma delas o cinema e a cultura de massa, categoria em que *Bendito fruto* se enquadra. Nessa linha, o sistema ideológico é refletido no cinema, tanto na produção quanto na recepção, em uma dinâmica fundada em relações de poder nas quais os sujeitos atuam como seres históricos que reforçam ou instituem maneiras de se ver a “realidade”. Assim, pode-se pensar em interesses políticos que perpassam as instituições cinematográficas direcionando os conteúdos dos filmes que serão feitos ou, quem sabe ainda, os que serão vistos.

Na película eleita para este estudo, *Bendito fruto*, procurou-se destacar elementos que, compilados na peça fílmica, são capazes de embasar aquilo que na definição de Pierre Bourdieu seria caracterizado como uma “eternização das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes”.⁶ Estruturas que são traduzidas em valores, os quais construídos a partir de uma aparente homogeneidade, norteiam a superfície das representações, fazendo com que elas se figurem ausentes de rupturas, acarretando, assim, o silenciamento definido por Orlandi,⁷ como resultado final da análise.

De início, é válido esclarecer sobre o termo que encabeça o grupo de pesquisa na qual este artigo se insere: *representação*. Neste estudo, o termo se fará entendido como um sistema linguístico e cultural de imagens construídas sobre o real. Estas imagens, por sua vez, estariam ligadas, como apresentado pelo professor Tomaz Tadeu Silva,⁸ à busca de formas apropriadas de tornar a denominação de “real” presente, através de meios que buscam significá-lo, tendo, portanto, um sentido arbitrário e intimamente ligado às relações de poder.

⁴ Utilizamos o termo ideologia segundo a concepção de Althusser (1970).

⁵ TURNER. *Cinema como prática social*.

⁶ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 46.

⁷ Ver ORLANDI. O silêncio como categoria discursiva será discutido no decorrer da análise.

⁸ SILVA. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*.

Metodologia

A partir de algumas situações do filme, buscou-se investigar determinadas marcas que consubstanciam as lacunas do não dito, entendidas aqui segundo Orlandi como *silenciamento* ou *política do silêncio*, a partir das posturas dos sujeitos em relação à figura da personagem Maria. Com base nas teorias da Análise do Discurso (de agora em diante, AD), de escola francesa, buscou-se associar uma reflexão acerca da *memória discursiva* correlata ao imaginário veiculado sobre a mulher negra que o filme reproduz. O conceito de memória discursiva será melhor desenvolvido no decorrer da análise.

Para o exercício da reflexão em torno das representações raciais e de gênero que envolvem os sujeitos em sua prática cotidiana, este trabalho toma por eixo a seguinte questão: *até que ponto os papéis historicamente atribuídos à mulher negra permanecem silenciados e legitimados pelo discurso na sociedade brasileira contemporânea?* No desenvolvimento da temática, buscou-se ter como linha central algumas questões apresentadas por Eni Orlandi, acerca do silenciamento; as teorias de Michel Pêcheux, no que dizem respeito aos aspectos ideológicos que permeiam os discursos; e Pierre Bourdieu, sobre as noções de poder simbólico e dominação. A proposta de análise foi feita a partir da apreciação de cenas do filme em diferentes *condições de produção*, todas pretendendo ocupar o lugar aparentemente despretensioso da atividade cotidiana, sabendo que a instância “verbal de produção do discurso: o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do referente.”⁹

A escolha do filme: o cotidiano como véu discursivo

Na linha de *Bendito fruto*, filme que podemos considerar uma representação transcriada a partir do cotidiano, vemos uma trama composta por temáticas raciais, sexuais, problemas sociais e violência nas grandes metrópoles, ainda que não sejam acompanhadas de um rigor analítico. A fotografia e o enredo podem levar o espectador ao lugar das telenovelas, com primeiros planos, movimentos de câmera e iluminação que contribuem para essa ideia, localizando o espectador naquilo que já lhe é familiar. Tendo

⁹ BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 105.

tais questões como ponto inicial e partindo da premissa do filme como um reflexo de seu tempo, propomos um determinado deslocamento do objeto fílmico de sua função primeira de entretenimento. Assim, a produção passa a assumir o lugar de um pré-texto, dessa representação transcriada - e colhida - no cotidiano, para viabilizar o tratamento de questões que extrapolam sua realidade ficcional e, assim, dinamizar um diálogo entre ficção e realidade. Acredita-se, neste trabalho, que os sujeitos simbólicos criados pelas mídias funcionam em regime de reciprocidade com a sociedade na qual se inserem, de maneira a influenciar e refletir determinados comportamentos. Concordando com as palavras do professor da Unicamp, Milton José de Almeida: "As imagens e os movimentos sonorizados do cinema e da televisão têm um grau forte de 'realidade'. Realidade no sentido de que aquilo que a pessoa está vendo 'é' mais que 'parece ser'".¹⁰

Assim, a escolha por *Bendito fruto* para o ajuste de uma análise que busca especularizar as práticas discursivas no cotidiano não é de forma alguma gratuita. A obra de Goldenberg mostra-se fiel às formas consagradas de enredo e fotografia de apreciação comum à teledramaturgia brasileira, o que pode facilitar uma aceitação mercadológica da obra. Vê-se, então, no filme, o terreno da superficialidade confortadora, do lugar comum que pode não objetivar uma missão além daquela de entreter o público pagante nos cinemas e agradar a um determinado mercado cinematográfico. No senso comum, é possível encontrarmos estruturas já consideradas, pela maior parte da população, como dentro de um padrão social normativo, localizada no âmbito do aceito. Nesse sentido, o filme em questão, aparentemente simples, denota modos como a população percebe a mulher negra, a partir da figura da protagonista. Tem-se, nessa questão, o ponto nevrálgico para a escolha dessa e não de outras produções que talvez pudessem oferecer às questões raciais e de gênero um olhar mais crítico.

O olhar da retomada

A trama que o longa-metragem *Bendito fruto*, produção de estreia do diretor Sérgio Goldenberg, busca desenvolver se passa entre os anos de 2001 e 2004, em um conhecido bairro de classe média carioca: Botafogo. A história, que remonta um imaginário de cotidiano e que, portanto, poderia

¹⁰ ALMEIDA. *Cinema: arte da memória*, p. 8.

ser desenvolvida em qualquer centro urbano brasileiro, foi inspirada em dois fatos reais: na explosão de um bueiro no bairro Botafogo, em 2000, e em um homem que viveu uma relação conjugal com sua empregada por vinte anos, sem se casar com ela. Ambientando o espectador em um Rio de Janeiro do início do século XXI, o filme mostra, por meio de uma câmera panorâmica, cidadãos comuns. Nessa apresentação, pode-se notar que a ideia de cotidiano é configurada como estratégia que visa legitimar a autenticidade da produção, através da identificação do espectador.

Um bueiro, localizado no centro da cidade, objeto para o qual o olhar do espectador é fortemente direcionado através de *closes* da câmera, é o elemento motivador da trama. A partir da explosão deste, a filmagem sai do ambiente panorâmico e público, para então contextualizar o ambiente privado das personagens em suas atividades diárias. À realidade da vida cotidiana, é conferido o título de “real”, e nesse sentido, Berger e Luckman afirmam que ela representa o que se diz ser uma realidade por excelência, à qual é conferida uma localização privilegiada.¹¹ A construção de filmes ancorados num suposto modelo de realidade não é nada incomum se nos remontamos ao contexto de produção cinematográfica brasileira iniciado na década de 1990, do qual *Bendito fruto* é certamente tributário. A produção de Goldenberg é de 2005 e se enquadra nos momentos finais de um contexto cinematográfico denominado *cinema da retomada*.

A Embrafilme, empresa estatal que subsidiava as produções cinematográficas do país até 1989, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e a Fundação do Cinema Brasileiro foram fechados durante o governo de Fernando Collor de Melo, o que acarretou um profundo declínio na produção cinematográfica nacional. Foi a partir de 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual e de leis municipais e estaduais de incentivo à cultura, que o cinema nacional voltou a produzir. Essa fase, mais focadamente entre 1995 e 2005, caracterizou a *retomada* do cinema nacional. Em linhas gerais, os cineastas da *retomada* não possuíam nenhum tipo de projeto comum, pelo menos até 1998, quando do lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles. Foi a partir da produção de Salles que o cinema nacional teve mais impulso e começou a abordar intensamente temas envolvendo as contradições sociais do país. Vemos, nesse momento, produções que

¹¹ BERGER; LUCKMAN. A realidade da vida cotidiana.

comumente trazem sujeitos marginalizados segundo um padrão social e ideológico dominante ao protagonismo, a exemplo de *Cidade de Deus* (2002). Ângela Prysthon, acerca dessa fase do cinema, afirma:

Esse processo cosmopolita vai ter influência na constituição dos mercados culturais mundiais contemporâneos que se abrem, então, ao multiculturalismo e aos efeitos de uma cada vez maior presença de bens simbólicos periféricos (produzidos por camadas subalternas da sociedade) junto à cultura de massa internacional e que se fazem sentir em todos os cantos do planeta, especialmente desde o início da década de 80.¹²

Nesse ponto, é notável o destaque para um modelo de filmes que buscam se legitimar por meio da representação orientada por aspectos de uma chamada “realidade cotidiana”. A fase é também marcada por obras cujo apelo ao público tem a presença de personalidades televisivas, em que é clara a presença do padrão Globo Filmes. A emissora, devido à sua posição tecnicamente consolidada de suas exibições, conseguiu concentrar quase a totalidade da produção audiovisual no país. Se até a fase do Cinema Novo víamos produções espelhadas no modelo estrangeiro, especialmente o *hollywoodiano*, passamos a ter, na *retomada*, a referência para o Brasil, ainda que dentro do padrão Globo. Nas palavras de Pedro Butcher, “Todos os filmes para cinema feitos no Brasil a partir da década de 90 não escapam desse novo referencial [...] o ‘padrão Globo de qualidade’”.¹³

Através da emissora, as produções tinham como garantia os investimentos em *marketing*. Ainda que não seja produzido diretamente pela Globo, o estilo de produção de Goldenberg carrega o legado da emissora na produção, no financiamento e na divulgação. O diretor de *Bendito fruto* foi roteirista dos programas “Brasil legal” (1995 a 1997) e “Muvuca” (1998 a 2000). Outra característica forte do padrão Globo que se observa na película em questão, diz respeito à utilização de sujeitos de grande participação em telenovelas. Relacionando o filme à reprodução de comportamentos por meio da ideologia, a atuação desses sujeitos e não de outros atores desconhecidos do grande público, não é arbitrária. O “astro”, segundo Graeme Turner, é um signo não necessariamente subordinado à personagem representada. Ainda segundo o autor:

¹² PRYTHON. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?, p. 3.

¹³ BUTCHER. *Cinema brasileiro hoje*, p. 69.

Muito daquilo que constitui uma personagem importante já está ali para ser destinado pelo público, e pelo cineasta no ato da escolha, ao significado do filme. A escolha do elenco pode ser o ato mais importante na construção da personagem por parte do cineasta, visto que uma boa escolha mobilizará todos os significados trazidos por uma determinada estrela, injetando-os na representação da personagem na tela. Se optarmos por Richard Gere não precisaremos convencer o público de que a personagem é atraente para as mulheres; se escolhermos Woody Allen, possivelmente teríamos de demonstrar isso.¹⁴

A escolha por personalidades famosas para o elenco é, portanto, elemento de forte influência para a identificação por parte do público, fazendo com que os sujeitos possam de algum modo “se ver” através das personagens representadas.

O silenciamento e suas raízes: o referencial

Discurso, ideologia e memória discursiva: possíveis raízes do silenciamento

Para Mikhail Bakhtin, a palavra é intrinsecamente ideológica, considerando-a como um produto de interações sociais das quais submergem diferentes vozes diretamente ligadas a um determinado local de enunciação. Dessa forma, tem-se que a linguagem enquanto discurso não deve ser vista como mero instrumento de comunicação, mas como um modo de interação que não é neutro, veículo de manifestação ideológica. O discurso enquanto veículo da ideologia é de constituição lacunar, ou seja, permeado por silêncios que mantêm a coerência e os aspectos hierárquicos de uma dada organização social. Essa noção de discurso e também de sujeito, permeados pela ideologia, permitiu a Pêcheux desenvolver a noção de um determinado *assujeitamento* ou “de sujeito interpelado pela ideologia”. Portador da impressão de que é fonte de suas ações, tem-se, a partir desse conceito, que os indivíduos ocupam determinados locais nas *formações sociais* nas quais estão inseridos.¹⁵ O sujeito é, portanto, de constituição fundamentalmente histórica e sua fala carrega um recorte de representações de si

¹⁴ TURNER. *Cinema como prática social*, p. 106.

¹⁵ Relações entre classes que correspondem a relações políticas e ideológicas. Ver BRANDÃO, 2007.

e do outro a quem ele se dirige, sendo completo apenas nessa interação, como postula a AD. Nas palavras de Pêcheux:

O sentido de uma palavra, expressão, proposição, não existe *em si mesmo* (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que palavras, expressões, proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).¹⁶

Daí uma noção de sujeito histórico e ideológico, de fala recortada por representações temporais. Todavia, Eni Orlandi ressalta que esse espaço de construção do sujeito é contraditório: o sujeito ao mesmo tempo em que é interpelado pela ideologia,¹⁷ ocupa um lugar que é primeiramente seu na *formação discursiva* que o determina: "Cada sujeito é assujeitado no universal como singular 'insubstituível'".¹⁸

O resgate histórico de outros discursos já consolidados pelos indivíduos se faz mais claro a partir da definição de *memória discursiva*. Para a AD, a memória, quando discutida em relação ao discurso, recebe características peculiares como uma situação que "fala antes", é "pré-construída". Assim, a escolha por determinados enunciados pertence a formações discursivas já estabelecidas historicamente, o que faz com que os sentidos provenientes dos enunciados estejam ligados à maneira como foram inscritos na língua e na história, significando a partir de um local de pertencimento. Para a AD, a noção de sujeito composto pela memória discursiva nos remete mais uma vez a Bakhtin e ao seu conceito de polifonia, em oposição à noção de um discurso que se quer ou que se mostra monológico.

A dominação segundo Bourdieu

Retomamos mais uma vez a noção de sujeito histórico para nossos estudos, agora pelo viés sociológico. Segundo Pierre Bourdieu, cujos escritos se tornaram de grande relevância para os estudos da sociologia, existe uma determinada eternização das estruturas de dominação, de modo que os sujeitos dominados não reflitam sobre elas em nível profundo, de maneira

¹⁶ PÊCHEUX; FUCHS. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas, p. 144.

¹⁷ ORLANDI citada por BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*.

¹⁸ PÊCHEUX citada por BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 81.

a mantê-las naturalizadas ao longo da história.¹⁹ Nas palavras de Bourdieu:

Longe de afirmar que as estruturas de dominação são a-históricas, eu tentarei, pelo contrário, comprovar que elas são *produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado.²⁰

Nesse sentido, o conceito de *habitus* de que trata o sociólogo francês é fundamental. Em linhas gerais, o *habitus* seria como uma “disposição incorporada, quase postural”, de modo que os indivíduos na sociedade já conhecem as condições de funcionamento desse meio no qual se inserem, podendo garantir a estabilidade social e cultural da dominação no que diz respeito às relações de gênero e, acrescentamos ainda, às relações raciais. Trata-se, portanto, de um conceito que vai ao encontro da noção da memória discursiva para a AD, uma vez que o *habitus* caracteriza-se sumariamente por um sistema que é consagrado no passado, mas que orienta ações no presente, ainda que condicionado às adaptações segundo cada grupo social de indivíduos. Juntamente com noção de estereótipo e, ainda, de memória discursiva, o *habitus* então nos fornece uma dada compreensão de mundo, naturalizando a dominação de ideologias dominantes e a violência simbólica.²¹ Assim:

Produto de um trabalho social de nomeação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas “linhas de demarcação mística”, conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada.²²

Tanto a dominação de gênero quanto a racial, aqui acrescentadas, estariam numa determinada “ordem das coisas”, dispensando qualquer tipo de justificação.²³ O autor desenvolve essa noção de ordem a partir

¹⁹ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

²⁰ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 46.

²¹ O conceito de violência simbólica é tributário da noção de poder simbólico de que trata Bourdieu em sua obra *O poder simbólico*, em que o conceito é definido como “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (1989, p. 7-8). Nesse sentido, os estudos sobre ideologia pelo viés marxista nos permitem extrapolar a definição do autor de “não querem saber que lhe estão sujeitos” para “não sabem que lhe estão sujeitos” a partir do véu discursivo instaurado pela ideologia.

²² BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 63-64.

²³ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

da ausência de marcação do gênero masculino, visto como neutro, em oposição ao feminino, extremamente detalhado linguisticamente tanto pelo lado subjetivo como por adjetivação física. O mesmo acontece ao tratarmos do quesito raça: sub-representada nos contextos midiáticos e literários, a mulher negra é muitas vezes construída a partir de elementos que não deixam dúvida sobre sua cor de pele. No âmbito da mídia, não raro encontramos o uso de estereótipos que causam associação direta a um determinado imaginário sobre a mulher negra, fazendo com que elas, muitas vezes, sejam construídas de maneira não individualizada. Assim, a mulher escrava, a empregada doméstica ou a mulata supersexuada são modelos já consagrados pela mídia. A mulher negra, nesse sentido, não fala, mas é falada, uma vez que ela não é significada fora de determinados padrões de identidade nacional, definidores de um padrão ideal de representação construído discursivamente. A consequência é muitas vezes a incorporação do *habitus*, que pode causar impactos negativos na autoestima dos sujeitos.

Podemos pensar, ainda, em uma relação ideológica entre a memória discursiva e o modelo da *normatividade branca* ou *branquitude*, que seria a determinação de um padrão branco para as atitudes dos sujeitos, intimamente ligado às relações de poder. O modelo tem raízes que remontam à virada do século XIX para o XX, através da chamada "ideologia de branqueamento". De cunho positivista e ligada ao darwinismo social, essa fase foi marcada por teorias de respaldo na ciência e nos governos da época, configurando um racismo institucionalizado. Pregava-se que o negro, atrasado intelectualmente, seria um atraso para o progresso do país, e, nesse sentido, a miscigenação e o incentivo para a imigração europeia foram vistos como estratégia para o branqueamento da população brasileira. Estimava-se que, assim, o desaparecimento dos negros se daria de maneira natural e em, no mínimo, cem anos. Mesmo que essa corrente tenha perdido forças institucionalmente, ainda vemos tentativas de silenciar a discriminação a que o negro foi e ainda permanece submetido, mesmo que por outras roupagens. Atualmente, vemos esse legado discriminatório travestido através do discurso da *democracia racial*, termo que teria surgido a partir de discursos intelectuais da década de 1930.

Segundo essa noção difundida internacionalmente, o Brasil seria

um país sem definição de cor, sendo, portanto, majoritariamente mestiço. Por essa razão, seríamos uma sociedade sem barreiras institucionais de racismo, ao contrário do que se deu na África do Sul e nos Estados Unidos. Esse discurso defendia, ou ainda defende, que não há qualquer tipo de impedimento para a ascensão social de sujeitos negros a cargos de prestígio ou a posições de riqueza, trazendo a ideia do Brasil como paraíso racial. Para Florestan Fernandes, os mitos surgem na tentativa de mascarar uma realidade e acabam revelando a realidade íntima de uma dada sociedade.²⁴ O mito da democracia racial possibilita a encubação de uma forma de racismo peculiar no território brasileiro: aquele mascarado pelo discurso democrático, cuja aceitação e compreensão das diferenças não se concretizam enquanto atitudes reais. A perpetuação e naturalização simbólica de dominação às questões de gênero e raça passam pelo conceito de violência simbólica de que trata Bourdieu:

Sempre vi a dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.²⁵

Para o efeito da violência simbólica, Bourdieu mostra que a adesão do dominado às estruturas de dominação é essencial, pois o sujeito passa a se avaliar segundo determinadas concepções. Dessa maneira a violência simbólica é incorporada e legitimada sob aparência da normalidade, ou ainda, “suave, insensível e invisível às suas próprias vítimas”.²⁶ Vejamos dois informes publicitários do final da década de 1920, que tem as mulheres como principal alvo:

Uma invenção maravilhosa!... “O cabelisador” [...] Quem não prefere ter uma cabeleira lisa, sedosa e bonita em vez de cabelos curtos e crespos? Qual a pessoa que não quer ser elegante e moderna? Pois o nosso “Cabelisador” alisa o cabelo o mais crespo sem dôr.²⁷

²⁴ FERNANDES. O mito revelado.

²⁵ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 9.

²⁶ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 9.

²⁷ [Informe publicitário 1] citado por DOMINGUES. *O clarim d'alvorada*.

A's damas da elite o melhor creme para "esterelizar a cútis", branquear, aderir o pó de arroz, empingens, massagens, evitar pano, espinhas etc. é a pomada "minancora". A mais bella criação dos últimos 50 anos. Vende-se em todo o Brasil.²⁸

Os informes publicitários acima, exemplos de difusão consentida da violência simbólica, demonstram uma clara associação da estética da mulher negra ao negativo, devendo, portanto, ajustar-se ao padrão branco para tornar-se aceita.

O silenciamento

Em um diálogo, os sujeitos envolvidos buscam disciplinar o dizer para estarem o mais próximo possível da *formação discursiva* dada. Na passagem desse processo de disciplinarização, caminha o silêncio em sua dimensão política, ou o silenciamento, que já foi definido com detalhes por Eni Orlandi: silenciamento que, na visão da autora, não é "estar em silêncio", mas "pôr em silêncio", não é, entretanto, apenas ligado à coação, mas é também, escolha.²⁹ Dessa forma, podemos pensar que o silêncio é significado, na medida em que se relaciona com a história e a ideologia. Ele atua de forma a legitimar vozes e discursos ao mesmo tempo em que omite outros, sem deixar qualquer tipo de marca formal no discurso, mas pistas de sua ocorrência. A autora ainda acrescenta que o silêncio atravessa as palavras, indicando que o sentido pode estar além delas mesmas, ou ainda, que o mais importante pode não ser dito nas enunciações, concluindo, então, que o silêncio é fundante ou inerente ao processo de enunciação. A partir desse viés, o silêncio no discurso não é pensado como um vazio na linguagem, mas como excesso.³⁰ Para a autora, o silêncio pode ser distinguido em duas categorias básicas, a saber: o silêncio fundante e a política do silêncio. O silêncio fundante estabelece que o silêncio é inerente ao processo de produção da enunciação. Já na política do silêncio, ou o silenciamento propriamente dito, ao dizer algo, o sujeito estará sempre não dizendo outros sentidos possíveis, já que as enunciações se

²⁸ [Informe publicitário 2] citado por DOMINGUES. *Folha da manhã*. (Grifo nosso)

²⁹ ORLANDI. *As formas do silêncio*.

³⁰ ORLANDI. *As formas do silêncio*, p. 23.

dão sempre de um determinado local ideológico. A política do silêncio é ainda subdividida em duas outras categorias: o *silêncio constitutivo*, em que uma palavra apaga outras necessariamente, e o *silêncio local*, que se relaciona com a censura. Assim, compreender o silêncio é pensar na relação com o outro e nos remeter, mais uma vez, à memória discursiva e à incorporação de comportamentos de que nos fala Bourdieu.

Pensando o silêncio como fruto da ideologia e da memória discursiva, é possível conjugar o silêncio com a difusão de imagens a partir do ensaio sobre *aparelhos ideológicos* de que trata Louis Althusser.³¹ A questão permite pensar que a condição da mulher negra se relaciona a estatutos de formação de identidade que a representam socialmente. Dessa forma, a construção de estereótipos pela mídia é uma das formas de manifestação do silenciamento. O filme, que confere um intercâmbio com a realidade, reproduz esse silêncio na medida em que a construção da personagem Maria corresponde a esses estereótipos: ela é pobre, negra, empregada doméstica, não tem estudo universitário e, ao se relacionar com um homem branco, passa pelo conflito de não ser assumida por ele como esposa. Encontramos em Althusser uma importante contribuição teórica que colabora para a noção de silenciamento. O autor define que as classes dominantes possuem dois polos que mecanizam a perpetuação das estruturas de dominação, a saber: os Aparelhos Reprodutores do Estado e os Aparelhos Ideológicos de Estado. Os primeiros, que se caracterizam como Aparelhos Repressores de Estado (de agora em diante ARE), englobam o governo, o exército, a polícia, os tribunais, a administração etc. Os segundos, os Aparelhos Ideológicos de Estado (de agora em diante AIE), traduzem-se na figura institucional da escola, religião, cultura ou informação. Este último intervém nos sujeitos através da difusão ideológica, porém o faz de maneira dissimulada, sendo, portanto, um poder simbólico que oferece condições para a "incorporação da dominação". Nesse sentido, o cinema enquanto veículo de difusão ideológica pode ser compreendido na categoria dos AIE, de que fala Althusser. Como aparelho ideológico, o cinema "atenua" ou "obscurece" o processo histórico, de modo que as representações ali conformadas se encontrem dentro de uma determinada ordem. Essa ordem, como característica dos AIE, é muitas vezes atingida

³¹ ALTHUSSER citado por ZIZEK; ADORNO. *Um mapa da ideologia*.

através do uso de elementos que estão disponíveis na cultura, característica dos filmes realistas. Dessa maneira, o questionamento dessa aparência de real construída através de estruturas que são encontradas no dia a dia dos sujeitos poderia parecer fora de contexto, pois são imagens aparentemente despretensiosas e fora de qualquer interesse político.

Bendito fruto a partir de Maria: leituras possíveis

*Era vida em preto e branco,
quase nunca colorida reprisando coisas que não fiz,
finalmente se acabando
feito longa, feito curta que termina com final feliz...*

O Teatro Mágico

Em linhas gerais, o cotidiano que a trama contorna para a personagem mostra Maria como uma mulher, negra, pobre e empregada doméstica. De acordo com a historiadora Michelle Perrot, as mulheres sempre trabalharam. Suas atividades eram intimamente ligadas ao doméstico, portanto, era um trabalho que, além de aparentar ser invisível e ausente de reconhecimento, nem sempre era remunerado. Nas palavras de Perrot: “O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona de casa. Isso se espera também da perfeita secretária: ela que coloque flores e que cuide de seu patrão”.³² Maria é uma doméstica, atividade comumente atribuída pela mídia a mulheres negras. A construção da história da personagem na mesma função de sua mãe, que também trabalhou para a família de Edgar, sugere um ponto de vista que perpetua e circunscreve o lugar da mulher pobre e negra a atividades ligadas ao braçal. A partir desse ponto, julga-se que a maneira como a personagem foi construída aponta para uma manutenção de estruturas tradicionais enraizadas no modelo casa-grande e senzala do período colonial.

Quanto ao entorno da personagem, o filme retrata uma sociedade que assimila os comportamentos sociais de uma determinada *experiência dóxica*; ou seja, aquela que “nos inclina tomar o mundo como dado”.³³ A assimilação sobre determinados papéis sociais, tanto por Maria quanto

³² PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 114-115.

³³ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 18.

pelos que estão a sua volta, pode transmitir a ideia de um legado histórico de legitimação e perpetuação da dominação no âmbito do feminino no Brasil, à qual se acrescenta ainda a dominação racial. Nesse sentido, a noção de *memória discursiva* é fundamental. Como exemplo, destaca-se a cena em que Maria vai enviar uma quantia em dinheiro para seu filho, que está na Espanha. Nesta cena, o operador de caixa que a atende não a questiona sobre sua profissão, mas afirma, através de sua fala, o papel do negro como servo, reproduzindo, assim, discursos que se relacionam a papéis pré-determinados em níveis superficiais de análise do negro como subalterno ao branco e ausente de um capital financeiro ou cultural para ter um parente no exterior. Abaixo, a descrição da cena no roteiro:

Cena 10: rua do Correio – extr. dia

Maria atravessa a rua. O sapato alto bate firme no chão. A calça justa demais aperta corpo de Maria, que desfila na calçada. Ela entra numa agência de correio.

Cena 11: Correio – int. dia

No setor de remessas de pagamento, o Funcionário anota as informações de Maria num formulário.

Funcionário. Trouxe o formulário?

Maria. Não.

Funcionário, de má vontade começa a preencher.

Funcionário. Pra quem é a remessa?

Maria. Em nome de Anderson da Conceição. Passaporte CH 899173. O nome da cidade é Sitge.

Funcionário. Siche?

Maria. *(enfia a cara no guichê pra conferir)* Sitge. "T" de tatu. "G" de gato. Na Espanha.

O caixa escreve no formulário: Espanha. O funcionário conta o dinheiro. Entrega a ela uns formulários em branco.

Funcionário. *Da próxima vez, pede pra sua patroa preencher com letra de fôrma que facilita aqui pra gente.*

Maria. (irritada com o comentário responde) Obrigada. Pega os formulários e enfia no bolso da calça apertada.³⁴

Em sua fala, quando o funcionário dos Correios diz à Maria para “pedir para a patroa preencher o formulário com letra de forma da próxima vez”, ele assimila um determinado imaginário acerca da mulher negra ligado diretamente à pobreza, o que Maria, apesar de perceber o julgamento do funcionário, também assimila quando apenas agradece e sai da agência. No momento que antecede a entrada de Maria nos Correios, a câmera focaliza a maneira como ela se arruma: roupas chamativas e justas. No roteiro do filme, a descrição desse momento aponta para o estereótipo³⁵ sobre o qual a personagem foi construída. A estereotipia é uma prática não rara na mídia brasileira que tende para uma formulação não individualizada de personagens negras, a qual, nesse caso, traduz-se na figura da mulata supersexuada. Vejamos o trecho do roteiro: “Faz o gênero vaidosa, da *carioca sensual cheia de cor e acessórios baratos*”.³⁶

O foco central da produção está em torno das seguintes figuras: Maria, empregada doméstica e esposa não-assumida; Edgar,³⁷ cabeleireiro e patrão de Maria; Virgínia,³⁸ antiga colega de classe do cabeleireiro que foi fazer-lhe uma visita, mas devido ao acidente mostrado no início do filme (um bueiro que explode) acabou permanecendo por mais tempo.

Inicialmente, nota-se que o nome da obra traz à tona a tradição católica na oração da *Ave Maria*, através de seu nome, *Bendito fruto*. No uso coloquial da linguagem, o termo serve para denominar situações em que um homem é único em meio a um número maior de mulheres. Vê-se então que o título da produção referencia Edgar como centro da trama, por ser ele o objeto de tensão entre as duas mulheres, Maria e Virgínia. Apesar do título, o filme tem a trajetória de Maria na centralidade da trama.

O nome da doméstica nos remete mais uma vez à tradição católica, à Virgem Maria que carrega em si a figura máxima da mãe, em toda sua plenitude. A imagem de uma Maria-mãe tem uma relação muito forte com

³⁴ *Bendito fruto*: roteiro, p. 7. (Grifos nossos)

³⁵ Nesse estudo, entendemos o estereótipo como uma imagem pré-concebida sobre o sujeito ou um grupo de indivíduos.

³⁶ *Bendito fruto*: roteiro, p. 7. (Grifo nosso)

³⁷ Personagem interpretado pelo ator Octavio Augusto.

³⁸ Personagem interpretada pela atriz Vera Holtz.

a construção da personagem: é ela que, apesar de empregada doméstica para o olhar de quem se encontra fora do ambiente da casa - olhar este que Edgar prefere que seja mantido -, cuida do cabeleireiro desde a morte da mãe dele. Para a história judaico-cristã, Maria não é citada na condição de esposa tendo em vista a noção da concepção pela *intervenção do Espírito Santo*. Semelhante se faz na produção fílmica, já que Maria é aquela quem cuida da casa, de Edgar e quem, apesar de ter um filho com ele, nunca é trazida à condição de esposa. O seu nome, "Maria", utilizado sem nenhum complemento de sobrenome ou apelido, é ainda o nome que pode ser remetido ao lugar do "genérico", do popular presente em todas as camadas sociais trazendo-nos a ideia de que esta "Maria" pode ser caracterizada como qualquer mulher, como um denominador comum.

Retomemos o signo da casa-grande e da senzala para nossas considerações. A construção de uma personagem situada como mulher negra carrega uma bagagem de representações subordinada a uma ótica de dominação legitimada historicamente que, por sua vez, compõe a forma como essa mulher silencia e se localiza enquanto sujeito: raízes de um passado escravista findado no século XIX, mas que mantém um legado simbólico na contemporaneidade através da *memória discursiva*. Vejamos alguns elementos dessa construção: tem-se, na película, uma Maria negra e sem sobrenome, empregada doméstica de jornada integral. Mora na casa do patrão, semelhantemente às escravas que eram determinadas a habitar a casa-grande, às amas de leite dos filhos da senhora ou às mucamas. O cabeleireiro, como à imagem do filho dos senhores das fazendas, é o herdeiro tanto da casa quanto do salão onde trabalha; ele relaciona-se com Maria sem preocupação acerca do que ela poderia sentir na condição marginalizada em que se encontra no relacionamento. Segundo Michelle Perrot, a relação sexual entre o empregador e a empregada doméstica não é uma situação incomum no século XX. Nas palavras da historiadora: "além de seu tempo e de sua força de trabalho, sua pessoa e seu corpo (das domésticas) são requisitados, numa relação pessoal que ultrapassa o compromisso salarial".³⁹

Os costumes patriarcais da casa-grande, que apontam para o modelo conservador sobre o qual o filme *Bendito fruto* foi construído, são também

³⁹ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 117.

retomados através da figura do quadro localizado na parede da sala de jantar de Edgar. O retrato da mãe do cabeleireiro, reflexo do patriarcalismo senhorial, está presente nos momentos em que a sala de jantar é filmada panoramicamente e, por vezes, nos discursos das personagens. Observemos um trecho do roteiro do filme:

Cena 24: apartamento de Edgar - sala - int./noite

Na parede em frente à mesa, o retrato de dona Consuelo vigia o apartamento. Maria janta um prato de feijão, arroz, bife acebolado e pastel. Edgar chega com uma garrafa de refrigerante de dois litros e serve Maria.⁴⁰

Em Barthes, tem-se que a fotografia é capaz de repetir o que não mais poderá repetir-se existencialmente.⁴¹ Nesse aspecto, pode-se inferir que, mesmo a mãe do cabeleireiro não estando presente naquele contexto, os costumes patriarcais agregados em sua figura passaram pelo filtro da cultura. O patriarcalismo também perpassa o relacionamento amoroso entre as personagens, uma vez que Edgar não tem por objetivo, pelo menos em primeira análise, assumir Maria como esposa. Da mesma forma, no período escravista, ainda que os senhores da casa-grande mantivessem relações com suas escravas, estas nunca seriam assumidas perante a sociedade. Desse contexto histórico, surge a seguinte noção: *Mulher negra é para trabalhar, mulata para fornicar e branca para casar*. Vemos, então, que na proposta de especularizar o cotidiano a que os filmes da fase do cinema da *retomada* se propõem, *Bendito fruto*, ainda que não na forma de denúncia, demonstra a manutenção de uma escravidão simbólica a que as mulheres negras ainda são submetidas e que a mídia reproduz em suas representações. Nas palavras de Helena Theodoro Lopes:

O mito da mulher negra supersexuada, construído ao longo da história, se origina da visão existente no período escravista que a considerava coisa, numa sociedade patriarcal, onde sempre predominou o poder do homem sobre a mulher [...] em função das limitações estabelecidas pela igreja em relação ao sexo no casamento, que seria apenas para procriação, a escrava era usada

⁴⁰ *Bendito fruto*: roteiro, p. 16. (Grifo nosso)

⁴¹ BARTHES. *A câmara clara*.

para satisfazer as necessidades sexuais dos senhores. Num contexto de valores morais e religiosos rígidos, vai recair sobre a negra a responsabilidade do desejo do senhor, que justifica seus atos como inevitáveis diante da intensa sensualidade da escrava, que fica à mercê dos senhores e de seus filhos, além de despertar o ciúme e a inveja da senhora, o que gera os mais bárbaros crimes de tortura e todo o tipo de violência contra as escravas no Brasil.⁴²

Para a comunidade frequentadora do salão de beleza, assim como para Virgínia, a condição de Maria como a companheira de Edgar inexistente, sendo ela apenas a empregada da casa. Maria parece aceitar essa situação, empreendendo poucos esforços para a reversão desse quadro.

Para Eni Orlandi, há uma relação entre silêncio e emoção no âmbito do discurso amoroso. Segundo a autora, "o discurso amoroso, em que a onipotência avizinha o impossível, é um discurso votado ao silêncio".⁴³ E, no caso de Maria, isso se faz ainda mais forte: desde pequena, ela nutre uma paixão não confessa por Edgar, como se percebesse uma barreira que os distanciava. Há uma sequência de cenas que é capaz de traduzir esse pensamento: Edgar, após consertar a imagem do aparelho de TV a pedido de Maria, senta-se ao seu lado e ambos assistem a uma cena de telenovela. A câmera focaliza o diálogo entre um casal, no qual um homem diz a uma mulher que ela é "seu primeiro e único amor".⁴⁴ A partir desse trecho, é feito um *close* no rosto de Maria, ao mesmo tempo em que entra uma trilha sonora internacional. Juntos, esses efeitos descrevem o sentimento afetivo da doméstica por Edgar e acionam sua memória para a infância. O trecho sugere um momento em que Maria transgredir o silêncio, ainda que timidamente e somente para si, quando relembra que escreveu no encarte de um disco da patroa de sua mãe "Maria ama Edgar". Para Michelle Perrot, o silêncio enquanto apagamento de sentidos não é algo incomum no cotidiano das mulheres das classes populares:

Interrogatórios, resultados das investigações para instrução dos processos, testemunhos, permitem abordar, de alguma forma, as mulheres das classes populares em suas realidades cotidianas. Ouve-se o eco de suas palavras que os comissários de polícia, ou os próprios policiais, esforçam-se por registrar, e mesmo por traduzir.

⁴² LOPES. *Mulher negra, mitos e sexualidade*, não paginado.

⁴³ ORLANDI. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, p. 43.

⁴⁴ BENDITO FRUTO, 2004.

Percebem-se as reticências, a imensidão do não dito. Sente-se o peso do seu silêncio.⁴⁵

A autora traz ainda algumas considerações sobre gêneros textuais tipicamente femininos: a correspondência, a autobiografia e o diário íntimo, e frisa a preciosidade para a intimidade feminina que esses escritos carregam, na medida em que “autorizam a afirmação de um ‘eu’”.⁴⁶ São escritas privadas em que a mulher conta sua vida, uma vez que o lugar subalterno de onde ela fala silencia o diálogo na realidade. Nas palavras de Perrot: “Forma distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial”.⁴⁷ Completando essa sequência de cenas, a câmera focaliza objetos antigos através de um movimento *travelling* que percorre o quarto no qual Maria se encontra. Dentre esses objetos, há destaque para um vestido de noiva que pertenceu à mãe do cabeleireiro. Nessa cena, o vestido é um motivador do qual Maria se utiliza para sugerir sua intenção de se casar com Edgar, assunto do qual ele desvia.

Para a criação do clímax da produção, é incorporada a figura da personagem Virgínia, cuja presença retoma o nome do filme. Branca, viúva, ex-colega de escola do cabeleireiro, a personagem objetiva um relacionamento amoroso com Edgar e por isso ela adentra no espaço da casa. O relacionamento entre ela e Maria ocorre de maneira pouco amistosa. Quando Virgínia chega, Maria assume de maneira literal o lugar da prestadora de serviços do lar, aquela que não adentra nos assuntos particulares dos donos da casa. Nessa cena, o cabeleireiro também assume o seu papel social de patrão sempre que se dirige à doméstica, através de perguntas como “Tá pronto o almoço, Maria?”.⁴⁸ Completando a *mise-en-scène*, Maria, que habitualmente se sentava à mesa junto de Edgar durante as refeições, almoça na cozinha, em pé, sem que tal atitude fosse um pedido formal por parte do cabeleireiro, como se ambos cumprissem as premissas de um contrato e assumissem “seus lugares” no campo das relações. Uma trilha sonora acompanha a doméstica nesse momento, traduzindo o que não é dito por meio de palavras: “Você me deixou sem

⁴⁵ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 27.

⁴⁶ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 30.

⁴⁷ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 29.

⁴⁸ *Bendito fruto*: roteiro, p. 35.

olhar pra trás, sem nenhum motivo, mas agora tanto faz. Você me deixou, solto no abandono, no meio da rua feito um cão sem dono..."⁴⁹ O ponto de vista da câmera foca-se em *close* no rosto da personagem, seguido de um *plongée*, tomada de cima para baixo fazendo com que o espectador veja a cena verticalmente; o ângulo de filmagem é aberto e inclui também o cachorro que está no mesmo recinto. São efeitos capazes de centralizar a situação psicológica de pequenez e abandono que tomam o lugar da fala da personagem, silenciada diante da situação em que se encontra. Segundo Orlandi, a música propõe uma relação com o silêncio, como se ela traduzisse os sentimentos inconfessáveis para a situação.⁵⁰ Nessa cena, o silêncio apaga qualquer condição advinda de Maria que não seja a de empregada doméstica.

Por se sentir traída com a presença de Virgínia na casa e a aparente correspondência de Edgar para com as intenções dela, Maria volta para a sua casa. A casa da doméstica ganha menor destaque no filme: localizada na periferia carioca, é uma casa pequena, ausente de qualquer luxo, em que se faz possível uma analogia com senzala, que era localizada a uma certa distância da casa-grande. Passado algum tempo, Edgar vai à casa de Maria pedindo sua volta. Na conversa entre os dois, podemos perceber o momento em que a personagem tenta quebrar com o silêncio, retomando a memória que o sustenta:

Maria. Sua irmãzinha preta? Sua mãe gostava de dizer isso pras visitas, lembra? (Imita) Pra mim Mariazinha é igual uma filha.[...]

Edgar. Minha mãe morreu, deixa a velha em paz.

Maria. Você é igualzinho a ela! Você finge que é diferente...

Edgar. Não começa...

Maria. *É igualzinho! Acha que preta é só pra cama e mesa! Pra sair com você na rua, pra apresentar pros outros, pra ser sua mulher tem que ser branca!*

⁴⁹ *Bendito fruto*: roteiro, p. 81.

⁵⁰ ORLANDI. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos.

Maria. (*corta*) Deixa eu falar? Eu não quero saber o que aconteceu, eu sei que você tá a fim dela. E se você não fosse tão estabonado, você ia namorar com ela e até casar. E comigo não. Nunca.⁵¹

Assim, vê-se nessa cena que a personagem resgata imaginários construídos discursivamente sobre a mulher negra para construir sua argumentação. A situação demonstra o que já defendia Bourdieu, quando nos diz que a perpetuação da dominação implica um determinado conhecimento dessa situação por parte dos dominados.⁵² O silêncio, nesse momento, se manifesta pela ausência de resposta por parte de Edgar, que retorna para casa sem dizer nada.

Considerações finais

A elaboração deste artigo foi fruto da necessidade de se pensar as relações de gênero atreladas ao conceito de raça, ainda pouco discutidas nos círculos acadêmicos. Não é desconhecido da população o fato de que as mulheres ainda ocupam um lugar de inferioridade em relação aos homens em diversos aspectos, a exemplo da distribuição salarial. Mas quando se trata da mulher negra, vemos que essa posição assume um caráter de prestígio social ainda menor. O estigma da escravidão ainda se faz muito presente nas atitudes dos sujeitos, atitudes que são reforçadas ou refutadas por diversos veículos, sendo um destes, as representações feitas pela mídia. Guareschi afirma que a comunicação é duplamente poderosa, uma vez que pode criar realidades ou fazer com que elas desapareçam na medida em que são silenciadas.⁵³ Realidades que, no que concerne à mulher negra, traduzem-se pela representação estigmatizada de discursos, os quais, por consequência, afetam a maneira como essas mulheres atuam na sociedade.

Na figura dessa mulher, sobretudo, recai a memória da escravidão, da mulata detentora de uma sexualidade exacerbada e destinada ao trabalho braçal. Nesse sentido, a escolha por *Bendito fruto* para o percurso teórico proposto, filme do contexto do cinema da retomada e que objetiva a apreciação de um grande público, justifica-se. A produção compila

⁵¹ *Bendito fruto*: roteiro, p. 81. (Grifos nossos)

⁵² BOURDIEU. *O poder simbólico*.

⁵³ GUARESCHI. *Comunicação e controle social*.

elementos de construção que recorrem a determinadas imagens preestabelecidas no imaginário social sobre a mulher negra. Imagens estas que, através da memória discursiva, julga-se ter raízes no período da escravidão, momento em que os negros eram considerados “coisas” destinadas a servir. Discursos de raízes na ideologia do branqueamento da virada do século XIX, que sobrepôs simbolicamente o padrão branco como modelo a ser seguido, gera, como consequência, a diluição do *ethos* afrodescendente da população negra do país. Em relação ao percurso teórico traçado através da AD, encontrou-se, por meio da naturalização de determinados discursos sobre a mulher negra, as raízes de seu silenciamento na contemporaneidade, o qual tem, na materialidade cinematográfica vista aqui como AIE, um dos meios para sua legitimação. Nesse sentido, a estereotipia pela qual Maria é construída, doméstica que serve aos apetites sexuais do patrão que não a assume perante a sociedade, é trabalho de uma memória discursiva orientada pela manutenção de posições de poder.

Por se mostrar de cunho realista, estratégia que também se revela através de enquadramentos que parecem mostrar uma câmera silenciosa no campo das opiniões, a película busca elementos acolhidos pela cultura para sua aceitação, demonstrando, dessa forma, jogos ideológicos que perpetuam uma determinada hegemonia hierárquica simbólica através de raça, gênero e cultura sob o véu do cotidiano, do “natural”.

Durante todo o enredo do filme, fez-se notável a presença da telenovela no cotidiano das personagens e a relação deste elemento nas atitudes dos sujeitos. O filme, então, segue o mesmo padrão da teledramaturgia nacional, não só pela câmera ou pelos enquadramentos, mas também através das personagens e dos discursos que elas resgatam. Apesar de abordar uma protagonista negra, a sua representação se mantém localizada em arquétipos orientados para não levar essas mulheres a quaisquer outras posições. No mesmo sentido, a trajetória de Maria completa o enredo próximo das telenovelas do objeto fílmico: a personagem tem um percurso marcado por sofrimentos que, no final, passam por uma catarse que remedia todos os problemas passados, excluindo possibilidades de crítica. Assim, ao escolher o cinema para o percurso do silenciamento em relação à mulher negra, este texto objetivou deslocar o filme de uma função que passa, em primeira análise, pelo entretenimento despretensioso para,

então, apontar como produções potencialmente dotadas de uma reflexão crítica, devido às temáticas que abordam, podem acabar sendo articuladas dentro de limites consentidos ideologicamente. Buscou-se, portanto, um intercâmbio com a sociedade, uma vez que nesse meio se encontram seus principais consumidores.

Referências

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ARTICULAÇÃO DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS – AMNB. Dossiê sobre a situação das mulheres negras brasileiras. São Paulo: [s.n.], jun. 2007.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENDITO FRUTO. Direção: Sérgio Goldenberg. Rio de Janeiro: Paris Filmes/Riofilmes, 2004. 1 DVD (91 min.), cor.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A realidade da vida cotidiana. In: *A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento*. 25. ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2005. (Antropologia 5)
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 563-599, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n3/a06v24n3.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2010. Não paginado.
- FERNANDES, Florestan. O mito revelado. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 3, n. 26, jul. 2003. 1. ed. 1980. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/026/26hbrasil.htm>>. Acesso em: 28 set. 2010. Não paginado.
- GOLDENBERG, Sérgio; LIMA, Rosane. *Bendito fruto: roteiro*. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/benditofruto.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2011. Não paginado.

GUARESCHI, Pedrinho Arcides. *Comunicação e controle social*. Petrópolis: Vozes, 2004.

[Informe publicitário 1]. *O clarim d'alvorada*. São Paulo, 9 jun. 1929. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2002000300006&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 out. 2011. Não paginado.

[Informe publicitário 2]. *Folha da manhã*. São Paulo, 5 jan. 1929. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2002000300006&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 out. 2011. Não paginado.

LOPES, Helena Theodoro. *Mulher negra, mitos e sexualidade*. Disponível em: <http://www.desaio.ufba.br/gt6-005.html#_ftn1>. Acesso em: 1 out. 2010. Não paginado.

MOREIRA, Carla Barbosa. *Produção, circulação e funcionamento da censura na ditadura militar brasileira e no fascismo italiano: a censura na ordem do discurso*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania S. Mariani *et al.* 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PRYTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: *Anais XIII COMPÓS*, São Bernardo do Campo, n. 13., não paginado, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf>. Acesso em: 6 out. 2011. Não paginado.

SANTOS, Natália Nérís da Silva. Ideologia do branqueamento, ideologia da democracia racial e as políticas públicas direcionadas ao negro brasileiro. *Revista Uratáguia: acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM*, Maringá, n. 19, p. 173-187, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/6400/4629->>>. Acesso em: 1 out. 2010. Não paginado.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVÉRIO, Valter Roberto. Ação afirmativa e o combate ao racismo institucional no Brasil. *Cadernos de pesquisa*, São Carlos, n. 117, p. 219-246, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15560.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2010. Não paginado.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

ZIZEK, Slavoj; ADORNO, Theodor (Org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

A possível quebra da expectativa em *Linha de passe*

Jéssica Rejane Silva Albergaria

Por diversos momentos em minha formação escutei a afirmação de que a relação do pesquisador com seu objeto de estudo representa, acima de tudo, uma relação de amor e ódio. O trabalho que segue é, pelo menos para mim, a mais irrefutável prova de que tal afirmação não poderia ser mais verdadeira. Objeto de paixão porque este trabalho representou para mim a oportunidade de juntar duas outras grandes paixões em um só estudo: a Análise do Discurso e o cinema. Objeto de ódio, porque constituiu no maior desafio enfrentado em minha vida acadêmica até o momento.

Após cursar, em Letras, a disciplina Introdução à Análise do Discurso, ministrada pela professora Helcira Lima, que desde então tem sido um grande apoio para meu crescimento acadêmico, tenho me interessado pelas várias formas por meio das quais os significados são construídos e mantidos dentro de nossa sociedade. A referida matéria abre a possibilidade não de estudar o objeto de análise somente como algo estático, mas, acima de tudo, a possibilidade de fazer um questionamento acerca do mesmo, de uma interação real, na tentativa de pensar seus significados, ou pelo menos, uma parte deles. É através dessa ferramenta que acredito ser possível realizar uma leitura mais aprofundada dos meios de comunicação que nos cercam, sejam estes a publicidade, o jornalismo, e, claro, o cinema. Não posso deixar de esclarecer que a possibilidade de estudos que se utilizam da Análise do Discurso se estendem por vários outros caminhos como, por exemplo, o discurso político, o jurídico, o científico. Por outro lado, a produção cinematográfica é uma questão que sempre mereceu

meu interesse, não só pelo encantamento diante deste fabuloso mundo, que ao mesmo tempo é tão ficcional e tão próximo do nosso, mas também pela questão ideológica que ele carrega consigo, uma vez que representa o olhar de um indivíduo, ou de um determinado grupo de indivíduos sobre este mundo. Desta forma, o cinema, assim como a televisão, e as mídias em geral, assumiriam uma grande responsabilidade na circulação e na formação de nossos bens simbólicos e culturais.

Essas representações culturais, os estereótipos, estão muito presentes nos filmes, pois aqueles que os realizam os fazem pensando em um determinado público, na tentativa de criar dentro da trama uma identificação do mesmo com a obra. O receptor, então, se identifica com o que lhe está sendo apresentado por se reconhecer, de alguma forma, dentro do processo, da *mise-en-scène*, imprimindo à obra um significado particular que, por sua vez, está ligado ao coletivo. Uma vez que o indivíduo vive em sociedade, ele carrega consigo as marcas dessa vivência; suas experiências estão permeadas dos “lugares comuns” onde as construções sociais predominam. Por outro lado, a vivência do realizador, sua visão de mundo, sua ideologia e suas crenças também podem ser percebidas através da sua obra, através do ângulo pelo qual ele a constrói.

A questão do feminino surge exatamente como um forte objeto de estudo dentro desta perspectiva. Uma vez que a mulher tem sido cercada ao longo de sua existência de uma gama de conjunturas sociais, a representação da mesma no cinema tende a carregar consigo essas marcas de *doxa*¹ em sua construção. Para tornar possível tal análise, foi fundamental a escolha de objeto de estudo que tornasse viável tal recorte: a questão da representação do feminino no cinema brasileiro, tema sobre o qual se debruça este estudo.

Após assistir diversos filmes que poderiam ter aberto outros caminhos também interessantes, optei pelo *Linha de passe*, de 2008, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas. A escolha se deve ao fato do mesmo apresentar, para mim, um leque de possibilidades ligadas à questão da construção do personagem e seu processo de estereotipagem. O próprio diretor, em entrevista concedida no *making off* do filme, afirma que a obra

¹ Palavra de origem grega que faz referência aos saberes comuns, imaginários sociodiscursivos, representações sociais, saberes partilhados.

se propõe à máxima aproximação do real.² A escolha de tal objeto poderia propiciar uma análise de uma reconstrução social em sua tentativa de ser o mais fidedigna possível ao mundo real. A análise de *Linha de passe* se dá em dois momentos, que retratam minha experiência ao assisti-lo. Primeiro, há uma interpretação superficial que parece conferir um certo ar de modernidade, de independência dessa mulher representada no filme. Tal construção, até certo ponto, parece se distanciar do estereótipo feminino comumente retratado no cinema. Contudo, em um segundo momento, essa “fortaleza”, que seria representada através da personagem, parece não resistir a um olhar mais profundo acerca do mundo ao qual ela pertence. Assim se dá a construção das diferenças entre as duas visões, e suas possíveis relações com o mundo real, foco do que pretendo investigar nesse estudo.

Já faz mais de um século que os irmãos franceses, Auguste e Louis Lumière, projetaram, pela primeira vez, um filme animado aberto para uma plateia aberta. Embora eles acreditassem que sua invenção viesse a ser utilizada para fins científicos, o cinema logo assumiu seu papel no entretenimento social. A prática de contar histórias por meio de imagens expandiu-se pelo mundo e conquistou gerações até os dias de hoje.

Apesar de grande parte da população ver a obra cinematográfica como mero instrumento de diversão, os filmes têm carregado consigo boa parte das ideologias e representações de seus idealizadores. Seja como sistema de reprodução dos modos de vida (o que mais comumente temos visto), seja como uma forma de se rebelar contra esse sistema, como o cinema independente, que na maioria das vezes funciona de forma marginal, sem grandes orçamentos e que quase nunca chega ao grande público. Mas o que interessa é que, a partir do momento em que uma pessoa, ou um grupo de pessoas, se propõe a contar uma história, ela provavelmente deseja transmitir algo através da mesma. Segundo Graeme Turner, em seu livro *O cinema como prática social*, há uma dissolução entre o imaginário e o real, que faz parte da experiência cinematográfica. Desta forma, a representação na tela aparece como percepção do espectador. Tendo em vista tal afirmação, é possível inferir que o cinema age sobre o imaginário social, exercendo sobre o mesmo uma influência direta.

² SALLES; THOMAS. [Entrevista em *making off*]

É nessa perspectiva, de observar como o cinema contribui para a construção (ou para a manutenção) e representação dos discursos de *doxa*, que analisarei o filme *Linha de passe*, sempre dentro do viés da Análise do Discurso, base teórica escolhida para o processo. O filme foi dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas. Segundo Salles, em entrevista cedida no *making off* do filme, há a tentativa de reconstruir fielmente o cotidiano de uma família do subúrbio nas grandes cidades brasileiras. Essa afirmação, por si só, já pode atribuir à obra um significado de verossimilhança, de compromisso com a realidade social, o que pode funcionar como argumento de autoridade na possível tentativa de legitimação para toda a representação da trama que se desenvolve.

Linha de passe conta a história de quatro jovens irmãos que travam uma verdadeira luta atrás de seus sonhos e de sua própria verdade. Na cidade de São Paulo, esses irmãos tentam, cada um a sua maneira, conseguir suas realizações pessoais em meio ao caos da cidade grande e as dificuldades que ela traz, principalmente para a sua classe social. Esses jovens são sustentados por Cleuza,³ uma mulher forte e obstinada que cria seus filhos, tentando mantê-los longes do mundo das drogas e da criminalidade, sozinha, sem a ajuda de um companheiro. Cleuza é uma mulher de quarenta e dois anos que tem quatro filhos, e espera o quinto. Ela trabalha como empregada doméstica e é com esse emprego que sustenta sua casa. A personagem de Cleuza se diferencia das outras quatro anteriormente apresentadas, pois ela aparentemente não está em busca de um sonho ou alguma realização específica, como seus filhos. A vida para Cleuza parece se dar de uma maneira mais simples, ou mais triste, uma vez que ela assume a responsabilidade de ser a base familiar de sua casa, anulando a si mesma em prol da manutenção de sua prole.

Para estudar a construção desse personagem e suas possíveis representações sociodiscursivas, utilizarei como fundamentação teórica a Análise do Discurso de linha francesa da segunda geração que se encaixa em uma problemática representacional e interpretativa. Segundo Patrick Charaudeau, nessa linha de pensamento

[...] a realidade social é objeto de construção significante através de uma atividade mental consistindo, por si mesma, em produzir

³ Personagem interpretada pela atriz Sandra Corveloni.

discursos de racionalização, de explicação e de justificação dessa realidade e que faz com que esta se constitua como real.⁴

Para essa análise, é necessário possuir hipóteses sobre os posicionamentos sociais, o que me parece ideal para pesquisar sobre a representação do universo feminino retratado na obra. Uma vez que o filme é caracterizado pelo próprio realizador como uma obra de representação do real, é de se esperar que a construção da personagem se aproxime o máximo possível da visão social dos papéis que a mulher representa na sociedade.

Ainda explicando a utilização da Análise do Discurso como ferramenta-chave para essa análise, cabe explicitar que o sujeito que pretendo abordar é, portanto, o sujeito que se propõe a descrever essa realidade social através da personagem feminina, segundo a visão que ele tem e reproduz sobre esse universo. Segundo Charaudeau, os discursos que existem nas sociedades são distribuídos pelos diferentes grupos sociais e o sujeito é, mesmo que inconscientemente, portador desses lugares comuns e seu posicionamento social se revela através de suas representações. A personagem Cleuza, dentro desta perspectiva, nada mais seria do que o olhar dos diretores sobre essa realidade social, e tende a trazer consigo as marcas da visão dos mesmos sobre a representação da mulher nesse contexto. Ao juntarmos essa visão ao poder significativo que tem o cinema dentro da reprodução social, podemos obter a impressão do que se renova ou do que permanece sobre as representações das funções e dos papéis atribuídos à mulher dentro de nossa época.

A Análise do Discurso e o cinema

[O] discurso, pode ser relacionado a um conjunto de saberes partilhados, construído, na maior parte das vezes, de modo inconsciente, pelos indivíduos pertencentes a um dado grupo social. Os discursos sociais (ou imaginários sociais) mostram a maneira pela qual as práticas sociais são representadas em um dado contexto sócio-cultural e como são racionalizadas em termos de valor.⁵

Mediante as afirmações feitas por Charaudeau, não consigo pensar em uma base teórica mais adequada para a realização deste trabalho que não seja a Análise do Discurso, por acreditar que ela se situa em um campo

⁴ CHARAUDEAU. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas, p. 35.

⁵ CHARAUDEAU. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas, p. 26.

de fronteira. Ou seja, ela funciona como interseção entre os estudos da língua com outras áreas das ciências sociais, envolvendo o linguístico com o sociocultural. A Análise do Discurso, por considerar o fenômeno da enunciação como ato de linguagem, leva em conta um conjunto de saberes partilhados, o que, a meu ver, possibilita pensar no processo de significação de uma maneira mais abrangente.

A concepção de Análise do Discurso que utilizarei para tal trabalho é a que está inscrita dentro de uma problemática dita representacional e interpretativa, que segundo Charaudeau poderia também ser denominada de "problemática idealizante".⁶ Segundo ele, esse nome seria possível por essa vertente considerar que a realidade social é objeto de uma construção significativa através de uma atividade que consiste em "produzir discursos de racionalização, de explicação e de justificação dessa realidade e que faz com essa se constitua como real".⁷

O objeto de estudo dessa problemática é definido através de hipóteses sobre a existência de representações sócio-discursivas dominantes em um dado momento de uma sociedade (elas seriam, pois, sócio-históricas) e caracterizando um ou outro grupo social.⁸

O estudo de uma determinada peça cinematográfica, vista por este viés, parece-me muito palpável, pois dentro desta linha há de se considerar não somente a língua, mas todos os elementos (como o som, a iluminação, o enquadramento) que, juntos da mesma, produzirão significados. Já que, segundo Chauradeau, "os signos podem ser palavras [...] mas podem igualmente representar certas recorrências verbais [...] ou icônicas (*mise-en-scène* de imagens) que permitem estudar, por exemplo, as 'representações da mulher'".⁹ O mais importante, contudo, é pensar em como esses significados podem representar os valores dos quais se servem os indivíduos para representar a realidade. Pois, todas as sociedades são constituídas de saberes comuns, de saberes de *doxa* e, uma vez que o sujeito está inserido nessa sociedade, ele trará consigo as marcas desses

⁶ O autor apresenta ainda duas outras diferentes problemáticas, a dita cognitiva e categorizante e uma dita comunicativa e descritiva que, por motivo de objetividade, não abordarei neste trabalho. Ver CHAURAUDEAU, 1999.

⁷ CHAURAUDEAU. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas, p. 35.

⁸ CHAURAUDEAU. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas, p. 36.

⁹ CHAURAUDEAU. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas, p. 38.

conhecimentos partilhados, revelando, dentro de sua enunciação, o seu posicionamento, ou pelo menos, seu conhecimento acerca dos mesmos.

Por encarar a língua como um fator social, a Análise do Discurso ocupa um papel essencial para a verificação dos elementos que compõem a formação dos diversos significados dentro de um determinado meio de comunicação, no caso desse trabalho, o cinema. Para tanto, é necessário que se possa estabelecer a produção cinematográfica como lugar de enunciação, uma vez que ela se torna o palco da *mise-en-scène*, onde serão proferidos os enunciados. Outra questão fundamental para que se torne possível uma leitura da obra fílmica, dentro dos preceitos da Análise do Discurso, é conceber o cinema como uma forma de linguagem e não apenas como um registro visual da realidade. Visando o cinema como linguagem e, por sua vez, a linguagem como uma forma de interação social são instaurados os lugares do *eu*, aquele que tem algo a dizer (ou, no caso do cinema, também a mostrar sobre o mundo), e do *outro*, aquele que completa as lacunas da enunciação desempenhando seu papel na construção do significado. Uma vez que é possível afirmar que o significado nasce dessa interação entre o *eu* e o *outro*, e que a linguagem é o palco dessa relação, ao pesquisador cabe também procurar entender as maneiras como se dá tal processo. Ele procura quais são os sinais semiolinguísticos que nos permitem perceber qual a visão de mundo desse *eu* que enuncia, e como ele articula a linguagem na expectativa de conseguir êxito em sua comunicação com o *outro*.

A noção de sujeito, contudo, que pretendo abordar não é a de um sujeito único, como aquele estabelecido por Benveniste, em que o *eu* assume papel principal no ato da enunciação ascendendo sobre o *tu*, uma vez que "Benveniste reconhece uma transcendência do primeiro sobre o segundo".¹⁰ Na verdade, essa dicotomia *eu/tu* perde seu lugar privilegiado, segundo Helena Nagamine Brandão, em seu livro *Introdução à análise do discurso* (2007), ao se perceber que o centro da relação não está nos mesmos, mas no espaço discursivo criado entre eles. Desta forma, o sujeito deixa de ser o foco da enunciação e passa a ser visto em sua construção com o outro. Ainda segundo Brandão, "o sujeito só constrói sua identidade na interação com o outro [...] tanto o sentido como o sujeito não são dados

¹⁰ BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 56.

a priori [...] mas são constituídos no discurso”.¹¹

Essa afirmação também pode ser percebida na teoria semiolinguística desenvolvida por Charaudeau: para ele, o sujeito parece ser, antes de tudo, uma instância, um lugar de produção da significação. Os significados produzidos e até a própria criação dos enunciados não são independentes: são atos pensados para um *outro*, um receptor criado pelo próprio sujeito que poderá, ou não, significar o que foi desejado pelo enunciador. Dentro dessa linha, os atos de linguagem são produtos da ação desses sujeitos, que seriam testemunhas das práticas sociais e do imaginário sociodiscursivo que transitariam em suas comunidades. Ou seja, o sujeito é perpassado pelo seu conhecimento histórico-social e sua produção; embora considere-se a intencionalidade desse sujeito, não é sua, mas sim um local de interação desses conhecimentos. A noção de sujeito sobre a qual me apoio, então, é a de um sujeito descentrado, polifônico que, inserido em sua realidade social, permite que a fala dos outros permeiem a sua; um sujeito histórico e ideológico, pois carrega em si outros discursos já historicamente construídos, mas que não é totalmente passivo do processo, pois ele também age na construção, inserindo em seu enunciado, sua visão de mundo e seu posicionamento diante dos fatos.

Desta maneira, Charaudeau estabelece um quadro teórico em que o sujeito se fragmenta em quatro diferentes instâncias. A primeira é o sujeito comunicante, aquele que quer dizer algo, que carrega a ideologia e as marcas socioculturais, o sujeito enunciador, aquele que propriamente diz. Do outro lado do quadro, temos o sujeito destinatário, que é uma criação do próprio sujeito comunicando com seu interlocutor, ou seja, é a ideia que ele constrói de seu público-alvo e para o qual direciona o ato enunciativo. Por fim, o sujeito interpretante que, como ser real dotado de subjetividade, pode ou não concordar com o ato elaborado pelo comunicador. Essa teoria é interessante para pesquisa, pois permite pensar nas camadas de representação de uma peça cinematográfica. Temos, então, os diretores e realizadores assumindo o papel de sujeito comunicante, pois são eles que, dotados de uma intencionalidade, têm algo a dizer sobre o mundo. Os personagens funcionariam como os sujeitos enunciadores ou porta-palavras do discurso, já que são eles que participaram da enunciação

¹¹ BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 76.

em si. O sujeito comunicante ainda projeta para si uma imagem do sujeito destinatário, que seria seu público-alvo, aquele a que se deseja atingir através do ato enunciativo. Para tanto, cria-se uma imagem representativa desse público, adequando sua mensagem à realidade sociocultural que o permeia para que o mesmo possa se reconhecer na obra. Finalmente, teríamos o sujeito interpretante, que seria o público verdadeiro, que poderia ou não se reconhecer dentro do discurso que lhe é apresentado. Acredito que através das ideias que permeiam a construção da *mise-en-scène*, seja possível perceber como os conhecimentos de *doxa* estão enraizados dentro de uma sociedade, principalmente no que diz respeito à representação de um grupo específico, como por exemplo, o feminino, o que nos leva de volta à questão do ser historicamente construído.

Uma vez que consideramos o sujeito como um ser histórico, consideramos sua bagagem sociodiscursiva na construção de um enunciado, que não mais posso afirmar que ser seu enunciado, pois o mesmo é perpassado pelos discursos recorrentes na sociedade. Esses discursos, assim como os valores morais e as crenças, são historicamente construídos dentro de sua realidade. É de extrema importância considerar o sujeito (e consequentemente seu enunciado) como portadores de ideologia *a priori*. Pois, é através do sujeito e na existência do próprio que a ideologia é construída, daí a importância de considerarmos também a linguagem como portadora de ideologia. Dentro desta perspectiva, o discurso se torna o ponto de articulação entre os processos ideológicos e os fenômenos linguísticos.

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação ideológica.¹²

Levando em consideração as afirmações de Helena Nagamine Brandão com relação à linguagem e à ideologia, e considerando o cinema como um tipo de linguagem, é possível fazermos uma ponte entre a relação existente entre a linguagem, o cinema e a ideologia, tendo em vista o primeiro como palco das representações linguísticas e semiológicas pautadas na ideologia de seus idealizadores que, por sua vez, reproduzem os

¹² BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 11.

lugares comuns de seu meio social. Por isso, o estudo de um determinado objeto não pode estar desvinculado da condição de produção do mesmo, de sua realidade histórico-social.

Considero, então, a Análise do Discurso como a ferramenta ideal para a produção de tal análise, pois a mesma se caracteriza pela interdisciplinaridade. Essa vertente não se atém somente no âmbito da língua ou da fala; ela considera a linguagem como um todo, na medida em que articula o linguístico com o social. O estudo da linguagem sai do âmbito do estudo das relações de um sistema interno, e passa a abraçar outras áreas do conhecimento como a sociologia e psicanálise.

Desta forma, a linguagem passa a ser um fenômeno que deve ser estudado não só em relação ao seu sistema interno, enquanto formação linguística a exigir de seus usuários uma competência específica, mas também enquanto formação ideológica, que se manifesta através de uma competência socioideológica.¹³

O cinema como prática social

A representação visual também possui uma "linguagem", conjunto de códigos e convenções usadas pelo espectador para que tenha sentido aquilo que ele vê. As imagens chegam até nós como mensagens "codificadas", já representadas como algo significativo em vários modos.

Graeme Turner

Já estabelecemos que o cinema pode ser visto como linguagem, uma vez que ele é composto de signos linguísticos verbais e/ou icônicos que geram uma significação. Contudo, seu papel não é apenas o de descrever por meio de palavras e imagens a sociedade; acredito que ele esteja intimamente inserido no processo de manutenção de reprodução dos saberes sociais. Um primeiro passo para tal concepção é enxergar a linguagem cinematográfica dentro de um sistema maior de geração de significados, no qual os mesmos se cristalizam e se reproduzem: a cultura. Segundo o teórico Graeme Turner, "a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura de produz e reproduz os significados sociais",¹⁴ mais uma vez

¹³ BRANDÃO. *Introdução à análise do discurso*, p. 17.

¹⁴ TURNER. *Cinema como prática social*, p. 53.

justificando a utilização da Análise do Discurso como recurso fundamental para o estudo do cinema, uma vez que a linguagem e as representações sociais são foco de estudo da mesma.

Segundo Roland Barthes, “a linguagem’ inclui todos aqueles sistemas dos quais se podem selecionar e combinar elementos para comunicar algo.”¹⁵ Essa definição de linguagem parece se enquadrar bem na definição da própria obra cinematográfica, pois não seria também o cinema uma combinação de vários elementos linguísticos e icônicos na tentativa de produzir algum significado? Ainda segundo Turner, “as imagens, assim como as palavras, carregam conotações”,¹⁶ o que permite pensar no cinema também como um meio de perpetuação das representações sociais, visto que ele se alimenta do social, mas também alimenta o social.

Essa ideia, contudo não é uma verdade absoluta. É preciso levantar novamente a questão do sujeito descentralizado na produção da enunciação, que no caso seriam os realizadores da obra cinematográfica. A partir daí, podemos inferir que, uma vez que o sujeito é resultado de sua construção social e que carrega consigo as marcas dos saberes de *doxa* nos quais está inserido. Sua obra é um recorte da realidade, que ao mesmo tempo que é pessoal, pois passa pela subjetividade do mesmo, e é também social já que essa subjetividade é construída dentro de uma realidade histórico-social. É a construção do real para o outro, uma vez que o espectador precisa se identificar de alguma maneira com aquilo que lhe é apresentado para que o mesmo faça sentido para ele, completando assim a significação da obra.

Outra questão que acredito que deve ser considerada é a construção da imagem do outro. Uma vez que o realizador da obra não se apresenta diretamente ao público, mas apresenta sua visão do mundo através de um outro ser fictício, construído para esse fim. Desta forma, a construção da imagem do outro se dá de uma maneira, no mínimo, mais complexa, já que esse *outro* é parte integrante do *eu*, do enunciador. Dentro dessa problemática considero a personagem criada como uma interseção entre o *eu* e sua representação social do mundo, pois é através da construção dela que as marcas sociais aparecem para o interlocutor.

¹⁵ BARTHES citado por TURNER. *Cinema como prática social*, p. 51.

¹⁶ BARTHES citado por TURNER. *Cinema como prática social*, p. 128-129.

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim, como o cinema atua sob os sistemas de significado da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los –, também é produzido por esses sistemas de significados.¹⁷

Levando em consideração as afirmações acima, é possível pensar na necessidade de reflexão acerca dos mecanismos com os quais o cinema constrói seus significados. Para tanto, chamo a atenção para questões como o enquadramento, iluminação, vestuário, entre outros fatores que serão observados no momento da análise. É através de um olhar mais detido na junção desses fatores, junto com todo o material linguístico, que acredito ser possível uma análise sobre como se dá a construção do personagem estudado.

A questão do gênero

[...] a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam ser permanentemente vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais.

Bourdieu

Partindo das considerações colocadas por Bourdieu, esse trecho do trabalho pretende mostrar que a questão do gênero, embora pouco apontada dentro do âmbito cinematográfico, permeia desde sempre sua construção de significados.

Segundo Bourdieu, “a divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’”, ou seja, essa divisão é histórica e está incorporada no conhecimento social da humanidade e permeia todas as ações sociais, desde o trabalho até ao convívio familiar. Ainda de acordo com Bourdieu, “o mundo social constrói o corpo com realidade sexuada e como depo-

¹⁷ TURNER. *Cinema como prática social*, p. 72-73.

sitário de princípios de visão e de divisão sexualizantes [...]”¹⁸ Dentro dessa perspectiva, é possível pensar em como os papéis da mulher têm sido legitimados através dos diversos aparelhos ideológicos, dentre eles o cinema, como uma ordem natural da sociedade em si. Ou seja, é comum o discurso das aptidões femininas para o cuidado com a casa, a prole, a aparência, entre outros. Enquanto ao homem, é cabido o lugar da lei, da força, da razão. Mas o que se deve esperar de um contexto social em que a figura do homem é ausente, em uma nova configuração na qual a mulher encontra a necessidade de ocupar esse lugar até então legitimamente masculino? Essa é a questão que permeia essa análise, pois no filme *Linha de passe*, é a mulher quem ocupa o eixo familiar, é ela quem, sob uma necessidade imposta por sua realidade social, deve assumir e representar os papéis até então delegados comumente ao homem.

A questão do gênero se apresenta exatamente como fruto do pensamento decorrente nessa interseção entre o simbólico e o real, entre o velho e o novo. Em como o autor aparentemente se preocupa ora em desvincular a construção da personagem daquilo que comumente temos visto representados no cinema e na mídia de uma maneira geral, ora permite que essa personagem ocupe os mesmo lugares historicamente “pertencentes” à representação feminina. É fato que a questão social não pode deixar de ser levada em conta, uma vez que ela é possivelmente a base da construção da personagem. Contudo, a mulher que aparece na tela chama a atenção pelo fato de, mesmo considerando a questão socioeconômica, ainda assim se diferencia, pois sua construção parece apontar para uma nova realidade social, um novo contexto familiar em que a mulher assumiria novos papéis, diferentes daqueles que lhe foram impostos até o momento.

A lógica, essencialmente social, do que chamamos de “vocação”, tem por efeito produzir [...] encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir com felicidade (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação.¹⁹

¹⁸ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 19.

¹⁹ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 72–73.

Não é novidade que o feminino é um ser construído, ou seja, um ser cercado de processos de estereotipagens, de bens simbólicos que, não só justificam, mas legitimam essa padronização das características da mulher. Encontramos, além de Bourdieu, outros autores como Michelle Perrot, Mariza Mendes, Ruth Amossy, entre outros estudos que se voltam para a construção e representação da imagem da mulher. Algumas características parecem comuns ao lugar do feminino, pois estão sempre presentes em estudos dessa área, como a submissão, o cuidado com o lar, a realização do ser no papel de mãe, o sentimentalismo e a preocupação com a aparência são características há muito percebidas como parte integrante do universo feminino. Essa representação fortaleceria socialmente, inclusive entre as próprias mulheres, o discurso de *doxas*, os lugares comuns fazendo com que a mulher não só aceitasse esse discurso, mas o aderisse como modo de vida simulando para si uma felicidade ao alcançar o maior número possível de características para se enquadrar no modelo socialmente construído. Acredito ser esse o exemplo do processo citado por Bourdieu, ao afirmar que o próprio dominado incorpora e legitima o discurso do dominante reconhecendo-se dentro dele:

[...] encontros harmoniosos entre disposições e posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possa cumprir com *felicidade* (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternadas que lhes são atribuídas.²⁰

A presença dessas marcas sociais de *doxa* seriam fundamentais para a verificação do discurso (re)produzido dentro da obra cinematográfica. Uma vez que a personagem principal do filme é uma mulher, e é ela também nosso objeto de pesquisa, acredito que sua construção deve, de alguma forma, dialogar com esse lugares pré-construídos, com os estereótipos que permeiam nossa cultura para confirmá-los ou refutá-los de alguma maneira. Para Charaudeau, os imaginários sociodiscursivos (os saberes comuns) "são testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais".²¹ O conjunto desses imaginários, então, no que concerne à construção social dos lugares e da figura da

²⁰ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 73.

²¹ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 207.

mulher, formariam os arquétipos coletivos próprios de sua representação.

Como já vimos, o cinema atua dentro das formações sócio-históricas da comunidade na qual, e para a qual, sua obra é construída. Desta forma, podemos pensar o cinema como uma forte ferramenta de manutenção e (re)produção desse capital simbólico, dessas representações que estão inseridas na sociedade, dentre elas a questão do gênero. Essas marcas tornam-se mais perceptíveis quando analisamos a fundo o objeto de estudo, na tentativa que o mesmo revele essas marcas dos lugares comuns dentro de sua construção.

O cinema, então, visto sob essa perspectiva de construção de significados, pode atuar no reforço da violência simbólica sofrida pela mulher, pois a mesma se dá na comunicação de maneira amena, pouco percebida e, na maioria das vezes, não problematizada. Concebendo, assim, as construções sociais da maneira mais *natural* possível. Dentro desta ordem natural, tanto o homem quanto a mulher são demonstrados de maneira simplificadora das funções do gênero dentro da sociedade. Os papéis de ambos são, geralmente, marcados, assim como no espaço social em que eles existem. Acredito ser este o motivo pelo qual as diferenças (ou as desigualdades) sejam tão aparentemente aceitas e tão pouco questionadas dentro da sociedade, pois elas funcionam como um reflexo do real sem, contudo, serem realmente, uma vez que são apenas recortes de um sujeito. Isso nos permite pensar o cinema como um aparelho de reforço desses bens simbólicos que permeiam não só a questão do gênero, mas a toda uma gama de símbolos que estão profundamente inseridos na sociedade como um todo.

Mais uma vez retomando a questão do sujeito na construção desse imaginário social, é possível pensarmos na posição do mesmo diante de tais práticas. Se por um lado adotamos até aqui a noção do sujeito cingido, fragmentado pelo meio social, não podemos deixar de pensar também (e é essa a questão que justifica a análise) no papel do sujeito enquanto produtor, enquanto um ser dotado de uma subjetividade e de um posicionamento diante do social. A relação objeto/sujeito então opera em mão dupla, uma vez que ele retira do social a questão que irá trabalhar e o contagia com o seu ponto de vista, com a sua percepção do meio e por fim devolve tais questões, já trabalhadas, para o social em forma de

produto final, que poderá servir como intercessão entre o ser e o mundo.

A estereotipagem

Para que a construção de um personagem seja reconhecida dentro de uma sociedade, é preciso que esta esteja vinculada a esse meio dentro do qual ela deseja se inserir; essa ligação provavelmente acontecerá a partir do momento no qual o espectador reconhecer na tela aquilo que lhe é comum. Para tanto, o autor precisa construir uma imagem que permeie os modelos culturais recorrentes, uma imagem que esteja dentro de uma *doxa*, dos lugares comuns daquele público que deseja alcançar. Dentro desta perspectiva os processos de estereotipagem seriam uma ferramenta muito empregada na construção de um personagem. Segundo Ruth Amossy, a estereotipagem "é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído",²² desta maneira, podemos pensar na construção cinematográfica como um lugar de estereótipos por excelência, uma vez que sua realização se dá a partir da construção de imagens recolhidas do social para o social. Contudo, como já mencionado anteriormente, essa construção passa por um sujeito, que a constrói dentro de um recorte que ele mesmo faz do mundo. Embora seu recorte seja o de uma vivência social, sua criação, com os estereótipos presentes nela, nos permitem perceber os conhecimentos e posicionamentos que o autor tem sobre o mundo que o cerca.

A questão do público-alvo também passa por um processo de estereotipagem, uma vez que o autor precisa projetar para si a imagem do público que deseja atingir. A partir desse momento, cabe a ele procurar dentro dos saberes sociais os esquemas coletivos que circulam nesse meio para que, assim, ele possa atingí-lo, adaptando a construção da imagem de seus personagens aos saberes comuns interiorizados pelos seus interlocutores. Desta maneira, sua construção seria não só reconhecida como também legitimada.

A imagem criada, então, concerne um conjunto de fatores sociais, como crenças, estilo, sexualidade, posições ideológicas, valores, que em

²² AMOSSY. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, p. 125.

sua junção possibilitam a criação de uma pessoa ou um mundo que servirá de porta-palavras para um discurso que deverá causar identificação, ou não, com seu público-alvo, com a intenção de transmitir uma determinada mensagem. Desta forma, as considerações da noção de *ethos* apontada por Ruth Amossy, como a construção da imagem de si a fim de garantir o sucesso em um empreendimento,²³ é tomada aqui para a construção da imagem do outro, em que são utilizadas as mesmas estratégias, já apontadas acima, para que um outro seja construído de forma a se enquadrar na situação discursiva desejada.

Mais uma vez, tomando a questão do sujeito como base, é necessário pensar no sujeito que constrói um outro, uma imagem aparentemente desvinculada de si, para passar uma mensagem. Sendo essa construção, esse personagem, uma mulher, parece-me então possível afirmar que tal objeto nos permitiria perceber as marcas socialmente difundidas que permeiam o universo feminino.

Cada sociedade vive de acordo com comportamentos cristalizados que assumem valores dentro delas. Essa realidade também é perceptível na questão do gênero que está carregado desse sistema categorizante que julga e distribui valores. Segundo Charaudeau, “é a linguagem que ao mesmo tempo funda e configura os sistemas de valor”;²⁴ desta forma, uma peça cinematográfica funcionaria como suporte para confirmação e perpetuação desse sistema por meio da construção de seus personagens, através do processo de estereotipagem do mundo por meio deles.

Amossy afirma que: “A estereotipagem é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um sistema coletivo cristalizado”.²⁵ Dentro dessa perspectiva, podemos pensar também na estereotipagem como um processo simplificador e categorizante, uma vez que ele separa a sociedade em grupos e os caracteriza de acordo com os conhecimentos de *doxa*. A estereotipagem legitimaria os imaginários sociodiscursivos, imaginários esses que estariam presentes na construção social dos lugares das figuras da mulher, formando assim arquétipos que rodeiam o mundo feminino. Dentro desse comportamento,

²³ AMOSSY. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*.

²⁴ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 190.

²⁵ AMOSSY. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, p. 125.

se encontrariam os personagens do filme *Linha de passe*, uma vez que não só Cleuza, mas também seus filhos parecem simbolizar muito bem os lugares comuns de sua classe social. Ou seja, dos cinco personagens principais, Cleuza e seus quatro filhos, cada um parece representar um tipo, um estereótipo, do que seria a vida e os sonhos de pessoas de classe pobre.

Cleuza, que estudaremos mais profundamente adiante, é uma dona de casa que vive em prol da sobrevivência da família. Dentre seus filhos, encontramos o *motoboy*, aquele que é construído como malandro, esperto, conquistador, com uma leve tendência à criminalidade. Outro é o aspirante a jogador de futebol, um jovem que vê na carreira de esportista sua grande possibilidade de mudar de vida e é totalmente apoiado pela mãe. A imagem do terceiro filho de Cleuza é construída dentro do universo de cunho religioso; ele é um evangélico que parece procurar na igreja a esperança para uma explicação ou um suporte para o mundo no qual vive, julgando a si mesmo e aqueles que vivem ao seu redor. O último filho parece ser bem a descrição de um menino de rua, não no sentido de criança abandonada, mas naquilo que se esperaria de um garoto que vive a vagar pelas ruas; ele aparece como uma criança atrevida, sem muitos limites e, às vezes, até agressiva. Ou seja, o autor ao afirmar que pretende reconstruir fielmente a realidade dessa classe social, parece ter encapsulado, dentro de uma família, os arquétipos, os estereótipos não só de pessoas, mas das esperanças, dos comportamentos, das atitudes que se esperariam desse grupo dentro do imaginário sociodiscursivo, de um conhecimento compartilhado que se tem das normas e práticas que estabeleceriam, assim, as representações sociais.

Uma análise sobre *Linha de passe*

Ao analisar algumas cenas do filme *Linha de passe*, pretendo averiguar, através da teoria da Análise do Discurso, possíveis marcas na construção da personagem Cleuza que, por sua vez, nos permitiria pensar em como se dão as representações do universo feminino através de uma obra cinematográfica, uma vez que o filme representaria o conjunto de opiniões circulantes e valorizantes a respeito de um objeto social: o feminino.

Daniela Thomas, em entrevista no *making off* de *Linha de passe*, afirma: "o filme tem pretensão de transmitir algo que está além da imagem,

além da fala. É a ficção com ganas, com inveja da realidade, ficção que se quer realidade..."²⁶ O filme foi uma coprodução dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas, que também participaram do processo de escrita da história e que concederam uma entrevista para o *making off* do filme, no qual eles falam do processo de criação da obra. Em momentos distintos da entrevista, os diretores procuram reforçar a ideia de que a obra em questão funcionaria como o retrato de uma realidade nacional. Tal estratégia, acredito, poderia servir para a criação de um *ethos* prévio do filme, legitimando o recorte de mundo escolhido por seus realizadores como representação fidedigna da realidade. Outras passagens da entrevista reforçam essa intuição, pois Walter Salles faz questão de pontuar que, para as filmagens, ele não teria utilizado atores extras, mas sim pessoas comuns, que realmente realizam as funções nas quais aparecem no filme. Nas cenas que envolvem os *motoboy*s, por exemplo, o diretor chama a atenção para o fato de que os profissionais que aparecem atuando realmente exercem essa função. Ou nas cenas filmadas com a comunidade evangélica, o autor afirma que "os evangélicos que aparecem no filme são crentes de verdade",²⁷ sempre utilizando a palavra "verdade" para enfatizar sua fala.

Tais afirmações levaram-me a pensar que a construção da personagem Cleuza, assim como a dos outros personagens, representariam o verdadeiro olhar de seus realizadores sobre as questões que concernem esse universo feminino. Desta maneira, eles funcionariam como o que a teoria semiolinguística chama de porta-palavras, ou eu enunciador, do mundo visto pelos olhos de seus idealizadores.

Um primeiro olhar sobre Cleuza

Em um primeiro momento, assim que assisti ao filme *Linha de passe*, a construção da personagem Cleuza chamou-me a atenção por parecer se distanciar daquilo que comumente temos visto representado nas telas. Os estereótipos que geralmente cercam o mundo feminino pareciam perder força na criação de uma mulher forte que é o suporte, a base de sua vivência familiar.

²⁶ SALLES; THOMAS. [Entrevista em *making off*].

²⁷ SALLES; THOMAS. [Entrevista em *making off*].

Em uma das cenas introdutórias do filme, também chamadas cenas de preparação (aquelas que têm como principal finalidade apresentar para o espectador os personagens que irão compor a história e a realidade que os cercam afim de que o mesmo comece a perceber o universo no qual se dá a obra), Cleuza aparece como torcedora em um estádio de futebol. Primeiramente, a cena é mostrada em um plano geral, que permite ao espectador perceber a imensidão de torcedores que estão presentes naquele local e sua predominância, quase que absoluta, de homens. Logo em seguida, o enquadramento muda para um plano médio no qual Cleuza já aparece em destaque no meio da multidão. Ela parece estar sozinha e torce pelo seu time, ora comemorando, ora xingando, o espetáculo.

Nessa primeira cena, já é possível perceber a quebra de alguns paradigmas que geralmente norteiam a construção do universo feminino. O primeiro para o qual apontarei é a ocupação do lugar público. Segundo Michelle Perrot, em seu livro *Minha história de mulheres*, que faz um percurso histórico de como tem sido construída as relações de gênero, o lugar público seria um lugar masculino por excelência, enquanto que, para a mulher, é guardado o privado, o lar propriamente dito. Ou seja, à mulher cabe o espaço doméstico ou lugares que, no mínimo, preservem essa característica de domesticidade, como reuniões fechadas para chás, salões de beleza, entre outros. Outro autor que aponta para a questão do espaço é Pierre Bourdieu: "elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou rua, lugar de todos os perigos) e a casa..."²⁸ Em outro momento da trama, a personagem aparece bebendo em um bar, de onde sai amparada pelo seu filho mais novo. Desta forma, ao colocar a personagem no espaço público, o autor estaria quebrando a tradição do "lugar da mulher" indo em direção contrária daquilo que teria sido historicamente construído.

Outro comportamento que se distanciaria dos saberes de *doxa*, é a questão da linguagem. Michelle Perrot dedica uma parte do seu livro ao estudo do que seria o falar da mulher, das falas que seriam permitidas no universo feminino. Mais uma vez, Cleuza rompe com a padronização de comportamentos, pois sua fala não é baixa nem contida, como seria o

²⁸ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 76.

ideal para uma mulher, segundo as normas sociais instituídas pela *doxa*: no jogo de futebol, ela grita em meio aos homens, ela vibra extravasando sua satisfação ou raiva, proferindo palavras tidas como de baixo calão dentro da sociedade. Ainda analisando a cena descrita, vale chamar a atenção à quebra de um dizer extremamente comum em nossa sociedade: futebol é coisa de homem. A personagem não só vai aos jogos, como nos momentos em que o esporte é tematizado, ela aparece não só como apreciadora, mas também como conhecedora das questões que permeiam o mesmo.

Um outro fator permitiria dizermos que a personagem se afasta daquilo que é socialmente previsto, é a questão da autoridade, lugar comumente marcado pelo masculino. Segundo os estudos de Perrot, ao homem cabe o lugar da ordem, da manutenção da lei, enquanto que à mulher caberia o afeto e os cuidados. Mais uma vez, temos a exemplificação de uma quebra com o comportamento de *doxa*, pois no filme não há a presença do pai, do chefe de família, e Cleuza, a única mulher dentro de sua casa, se esforça para manter seus filhos debaixo de sua autoridade. Em vários momentos do filme, ela ordena, cobra e impõe sua vontade sobre a dos seus filhos, que quase sempre acatam e respeitam aquilo que é imposto pela mãe, pelo menos quando estão diante dela. De qualquer forma, eles reconhecem a mãe como a detentora da palavra de ordem, e ela, por sua vez, cumpre bem esse papel de se fazer reconhecer como autoridade do lar.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam 'femininas', isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas.²⁹

Dentre todos os aspectos que simbolizariam o universo feminino, de acordo com Bourdieu e Perrot, a questão dessa insegurança simbólica em ser percebida pelo outro é aquela da qual a construção da personagem mais se distancia. Por toda a obra, os realizadores deixam transparecer que a questão estética, ou a preocupação com os padrões de beleza, não

²⁹ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 82.

se enquadram no mundo de Cleuza. A personagem não apresenta uma preocupação maior, que seria própria do gênero feminino, com a escolha das vestes ou do cabelo: ela aparece inúmeras vezes, tanto nos momentos de trabalho, quanto nos poucos momentos de lazer, de maneira simples. Nesse momento, chamo a atenção para o que Graeme Turner aponta sobre a questão de que o cinema opera como um conjunto de fatores para gerar possíveis significados.³⁰ As roupas da personagem são predominantemente nas cores marrom ou bege, sempre cobrindo todo o corpo e, por muitas vezes, a camisa está mal arrumada, por fora da calça, provocando um ar de certo desleixo da mesma para com a vestimenta. Os cabelos, que Perrot aponta como símbolo da feminilidade por excelência, estão sempre presos em um rabo de cavalo e, muitas vezes, despenteados, ou seja, a escolha do figurino da personagem possivelmente pretende denotar essa questão do afastamento da mesma com a questão estética.

Dentro desses apontamentos, seria possível pensar que a obra indicaria uma libertação da mulher no que diz respeito aos paradigmas impostos pela sociedade do que é ser mulher, de qual é o lugar ou quais devem ser palavras de mulher. Ela libertaria a mulher dessa rede de imaginários e expectativas que deveriam sempre ser atendidas para que ela fosse reconhecida como pertencente a um grupo, o feminino, no qual a questão da preocupação com o amor e a beleza funcionariam como eixo dessa construção. Isso, pois, se Cleuza é retratada como uma mulher forte, que vive sem um companheiro e, principalmente, sem parecer ansiar por um, se impõe e marca sua autoridade dentro do âmbito familiar.

Sob um olhar mais detido

Apesar de reconhecer em Cleuza um distanciamento de alguns dos imaginários sociodiscursivos, após um segundo momento de reflexão, comecei a pensar em algumas marcas que estão presentes na mesma. Como afirma Bourdieu, o processo de construção histórica social faz com que a dominação assumira um caráter de ordem natural das coisas, e foi exatamente assim que algumas relações presentes na obra me pareceram estar demonstradas.

³⁰ TURNER. *Cinema como prática social*, p. 56.

Embora Cleuza apareça como mulher independente, que trabalha para sustentar sua família, seu emprego é extremamente estereotipado. Ela trabalha como empregada doméstica e, mesmo reconhecendo que a questão da classe econômica na qual a personagem se encaixa, não consigo deixar de pensar nessa escolha como sendo marca de um trabalho doméstico como que pertencente à mulher, uma vez que o autor poderia ter escolhido várias outras opções como comerciante, balconista, cobradora de coletivo. Por esse motivo, a escolha da profissão me parece um item essencial na construção da imagem da personagem, que marcaria esse lugar do feminino na domesticidade.

Em outra cena, Cleuza aparece em um plano médio que destaca bem sua fisionomia de raiva, reclamando de um cano entupido na pia e que ela é a única que se presta a fazer algum tipo de serviço dentro de casa. Apesar de sustentar o lar, ela também é a detentora dos serviços domésticos: é ela quem cozinha, quem limpa, quem arruma sem a ajuda de algum de seus quatro filhos homens. A própria personagem reforça esse lugar do feminino, uma vez que ela mesma diz desejar que o quinto filho, que espera que seja uma menina porque, desta forma, ela teria quem a ajudasse nas tarefas domésticas. Mais uma vez, essas imagens reforçariam a divisão social de trabalhos entre os gêneros, cabendo à mulher as tarefas de casa e o cuidado com a família.

O uso da razão como forma de argumentação é uma característica socialmente reconhecida como masculina, cabendo à mulher o lugar do sentimentalismo. Esse lugar comum é mais uma vez reforçado dentro da história do filme, no momento em que Cleuza tenta convencer sua patroa a não dispensá-la do serviço por estar grávida. Ao perceber que não conseguiria argumentar a seu favor, ela suplica que a patroa para que não lhe demita. "De maneira mais geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca a mulher na situação de *double bind*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da 'feminilidade'",³¹ para Bourdieu, a mulher que assume alguma posição de poder delegada comumente aos homens assume o lugar de um, deixando sua feminilidade de lado. Desta forma, a construção de Cleuza, ao assumir o lugar de "chefe de família", designado prioritariamente aos homens, parece corresponder

³¹ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 84.

às afirmações feitas por Bourdieu quando pensamos no seu afastamento das preocupações estéticas.

No que diz respeito à manutenção dos lugares comuns pertencentes às mulheres, aquele que é mais presente no filme é o que Mariza Mendes em sua obra *Em busca dos contos perdidos* chama de “arquétipo da grande mãe”.³² Para ela, assim como para Michelle Perrot, o lugar de mãe é o lugar do feminino por excelência, ou seja, a mulher só se realiza enquanto mulher quando se dedica à prole. Dentro desta perspectiva, podemos verificar que o intuito que move a personagem Cleuza é a manutenção de seus filhos, ela vive para eles. Ela tem um trabalho que a permite sustentá-los, trabalha em casa para servi-los, compartilha de seus sonhos, de sua esperança e de suas dores. Uma das poucas cenas do filme em que a personagem aparece demonstrando grande alegria é no momento em que ela prepara uma festa surpresa de aniversário para um de seus filhos. Podemos dizer, então, que haveria um apagamento da personagem de si mesma, pois ela, ao contrário dos outros personagens – pois cada um tem seus próprios sonhos e desejos –, vive para cuidar de sua família.

Contudo, a questão que mais me chamou a atenção para esse segundo olhar é a aparente falência da autoridade da personagem no decorrer da história, uma vez que, embora ela tenha um pulso forte e tente se impor aos filhos, esta autoridade vai se tornando cada vez mais frágil e parece ir se fragmentando na medida em que a trama se desenrola. Seus filhos, na sua ausência, tomam atitudes contrárias àquelas tão recomendadas pela mãe, e, ao término do filme, eles parecem estar ainda mais perdidos em sua trajetória, o que, ao meu ver, parece denotar a falta de alguém que fosse realmente capaz de manter a unidade familiar, ou seja, de um “pai de família”, que corresponderia a uma autoridade maior. Faço essa afirmação embasada em uma cena em que a personagem aparece primeiro em um plano médio, sentada em sua cama, olhando para algumas fotos. A cena é cortada para um plano mais fechado em que o rosto da personagem ocupa o enquadramento, demonstrando uma expressão que poderia ser lida como nostalgia, uma quase felicidade; nesse momento, a cena é novamente cortada para um plano detalhe da foto, em sua mão, na qual ela aparece vestida de noiva ao lado de um homem. Dentro de tal

³² MENDES. *Em busca dos contos perdidos*: o significado das funções femininas nos contos de Perrault.

construção, acredito que a figura masculina estaria, então, marcada pela sua ausência, pela falta que faria para o âmbito familiar, devolvendo ao homem o lugar de poder e da autoridade.

Conclusão

Após estudar o filme *Linha de passe*, acredito ser possível perceber as marcas de *doxa* que estão presentes na sociedade através de uma obra cinematográfica. Uma vez que ela realmente parece reconstruir os saberes, julgamentos e posicionamentos de uma sociedade.

Quanto à construção da personagem Cleuza, acredito que as marcas sociais apontam para uma mudança de paradigma dentro de uma nova formação familiar, que parece cada dia mais comum dentro de nossa sociedade. Mas essa nova formação não moveria significativamente as funções ou as representações do feminino dentro da sociedade, apenas apontaria para algumas novas possibilidades, no que diz respeito a alguns comportamentos.

O que mais gostaria de ressaltar com esse estudo, é o fato de como estamos, nós mesmos, inseridos dentro desses saberes pré-construídos, uma vez que tomo minha própria experiência como exemplo e cito Bourdieu para justificá-la, quando ele diz, ao longo de todo seu livro, que a dominação estabelece uma ordem natural das coisas. Poderia, então, dividir minha pesquisa em dois momentos: um primeiro, que detectou apenas aquilo que saiu do que foi construído como natural, ou seja, quando chamo a atenção para a composição da personagem no sentido em que ela se diferencia dos saberes de *doxa*, nas questões em que ela destoa com o que seria natural da representação feminina, e deixo passar todas as outras marcas de dominação que estavam presentes. Já no segundo momento da análise, procuro resgatar esses comportamentos e destacá-los por acreditar que os mesmos são responsáveis pela perpetuação dos lugares comuns da sociedade, principalmente por estarem dentro de uma produção que se diz reprodutora da realidade.

Contudo, por mais que a estrutura familiar e social encontram-se em fase de transição de alguns valores e mitos, a mobilidade, no que diz respeito ao lugar da mulher na sociedade e aos papéis que são representados por ela, pouco têm se movido. Desta maneira, eles tendem a permanecer

com as mesmas “marcas” através dos tempos.

Referências

- AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Esteriotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick. Análise do Discurso: controvérsias e perspectivas. In: MARI, H. *et al.* (Org.). *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.
- LINHA DE PASSE. Direção: Walter Salles; Daniela Thomas. São Paulo: Universal Pictures Brasil, 2008. 1 DVD (108 min.), cor.
- LINS, Daniel (Org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papirus, 1998.
- MARI, Hugo *et al.* (Org.). *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999.
- MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MENDES, Mariza T. B. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. [Entrevista em *making off*]. LINHA DE PASSE. Direção: Walter Salles; Daniela Thomas. São Paulo: Universal Pictures Brasil, 2008. 1 DVD (108 min.), cor.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

***Baixio das bestas:* uma abordagem argumentativa**

Bruno Reis de Oliveira

This is not a love song.

Nouvelle Vague

No interior de Pernambuco, permeado pela cultura latifundiária – insistente e resistente ao longo da História –, emaranhado por uma espécie de “moralismo de conveniência”, desenvolve-se um enredo muitas vezes visto na realidade dos lares. Esse enredo, que serve como mote para *Baixio das bestas* (2007), última produção cinematográfica de Cláudio Assis – um respeitado diretor do chamado cinema brasileiro da retomada –, traduz como principal argumento a violência contra a mulher e a exploração do corpo.

O presente trabalho tem como objetivo desenvolver reflexões acerca do processo de formação da imagem do feminino e de seus possíveis efeitos sobre o espectador no filme acima referido. Destaca-se que, para fazer cumprir esse objetivo, o ponto de partida para a análise centra-se nos estudos acerca do feminino e da argumentação.

Tal proposta demonstra-se deveras oportuna, na medida em que também o longa-metragem, por ser fruto de um processo cultural, acaba por incorporar, consciente ou inconscientemente, as estruturas históricas da ordem masculina. Ao tomar a violência e as questões relativas ao gênero como orientação temática, esse trabalho tem como objetivo trabalhar com problemas muitas vezes pouco aprofundados nas produções artísticas – ou, com o enfoque aqui dado, até mesmo nas reflexões da própria sociedade.

Em consonância com a proposta de Helcira Lima¹, o recurso da argumentação neste trabalho permite compreender o modo como a tríade *ethos*, *pathos* e *logos* – no caso específico do presente, privilegiando-se o

¹ LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri.*

ethos e o *pathos* – pode ser percebida no objeto de análise. A abordagem argumentativa é, em última instância, bastante relevante para demarcar as condições de produção do discurso, pois, por meio dela, pode-se identificar tanto a imagem que se pretende passar sobre as mulheres retratadas, como os efeitos patêmicos possíveis pretendidos na obra a partir das estratégias empregadas.

Destaca-se que a presente proposta de pesquisa se justifica pela relevância e atualidade do tema, bem como pelo alinhamento com as diretrizes traçadas pelo grupo de estudos em Análise do Discurso criado no âmbito da Faculdade de Letras da UFMG.²

De um lado, a violência contra a mulher tem sido amplamente debatida há alguns anos, sendo esse debate influenciado e provocado por fontes alternativas de comunicação, como o cinema e as artes em geral. Por outro lado, as reflexões acerca do exercício da violência contra a mulher, muitas vezes, concentram-se em um nível mais aparente e superficial, não sendo resgatados os elementos que estão por detrás desse ato ou analisada tal realidade no âmbito do discurso.

Nesse sentido, verificar o processo de formação de imagem do feminino no filme *Baixio das bestas* representa uma grande oportunidade de aprofundar as reflexões acerca das questões de gênero, bem como das situações extremas a que se submetem as mulheres representadas na obra.

O lugar do feminino na sociedade: uma construção histórica e simbólica da ordem social

*[...] Quatro mil mulheres, no cárcere,
e quatro milhões – e já nem sei a conta,
em cidades que não se dizem,
em lugares que ninguém sabe,
estão presas, estão para sempre
– sem janela e sem esperança,
umas voltadas para o presente,
outras para o passado, e as outras
para o futuro, e o resto – o resto,
sem futuro, passado ou presente,*

² Trata-se do grupo de estudos Representações do Feminino no Cinema Brasileiro, coordenado pela professora Helcira Maria Rodrigues de Lima, que teve no ano de 2009 o objetivo de pesquisar a formação da imagem do feminino no cinema brasileiro a partir das ferramentas fornecidas pela Análise do Discurso, cabendo a cada integrante do grupo fazê-lo a partir de um determinado filme.

*presas em prisão giratória,
presas em delírio, na sombra,
presas por outros e por si mesmas,
tão presas que ninguém as solta [...]*

Cecília Meireles

As relações sociais, estabelecidas e arranjadas ao longo da História, determinam e são determinadas pela cultura. A partir de sua observação, torna-se possível identificar não somente as estruturas dominantes de organização da sociedade, como também o estatuto que os mais diversos atores sociais assumem em cada nova conjuntura.

Nesse sentido, o lugar do feminino na sociedade também pode ser identificado a partir de uma análise histórica da evolução das relações sociais. As mulheres sempre desempenharam um papel determinado nos espaços de relação interpessoal – seja na família, na escola, no trabalho. E esse papel, por sua vez, tem necessária relação de compatibilidade com o estatuto do feminino nas interações sociais.

Segundo Ehrenreich e English, historicamente, as mulheres atuaram segundo as normas ditadas pela chamada Velha Ordem. Esse paradigma social, expresso pelos valores patriarcais, tinha na figura do homem a autoridade da família, que decidia sobre trabalho, compras, casamento. Às mulheres da casa – mãe e filhas – cabia, tão somente, a obediência.

A família, por sua vez, funcionava como mera representação de um sistema de organização social ainda mais complexo, e que também reproduzia e determinava a posição das mulheres nos outros espaços da vida social. Se, em casa, a autoridade estava na figura do pai, na Igreja, cabia ao padre exercer esse papel; na escola, ao professor; no topo da sociedade, aos nobres e, acima de todos os homens, ao “Deus-pai”.

Ehrenreich e English destacam, ainda, que a Velha Ordem também era unitária, o que a impedia de ser classificada em diversas “esferas” de “experiência”: “casa” e “trabalho”, “público” e “privado”, “sagrado” e “profano”, tudo isso acontecia no âmbito da aldeia, da própria família.³ Além disso, a Velha Ordem era ginocêntrica, sendo as habilidades e o trabalho da mulher essenciais para o lar, para a sobrevivência da família. Essa situação de privação, ocultamento e obediência contribuiu para que as mulheres,

³ EHRENRICH; ENGLISH. *Para seu próprio bem*: 150 anos de conselhos de especialistas para as mulheres.

durante muito tempo, constituíssem uma história de invisibilidade, sem expressão efetiva: “as mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento”.⁴ Entretanto, a partir da Revolução Industrial, quando a mulher rompe a barreira da casa para ter como necessário seu trabalho à acumulação de capital pela burguesia recente, outro paradigma começa a se instalar na sociedade, determinando um novo e hesitante papel para as mulheres: surge a chamada “questão da mulher”.

Consoante Ehrenreich e English, a “questão da mulher” representou um questionamento do lugar e da função das mulheres pelas forças que dividem a vida nas esferas pública e privada. Com a saída da mulher para o mercado de trabalho, acabou-se a ordem ginocêntrica, visto que as operárias não detinham mais o controle sobre o processo de produção e não eram mais individualmente essenciais para a sua execução. Além disso, houve um afrouxamento da hierarquia familiar, e a vida da mulher, sempre mais restrita que a dos homens, segundo as expectativas sociais, ficou deveras “confusa”:

Para as mulheres em geral – da operária das classes mais pobres às protegidas filhas das classes mais altas –, a Questão da Mulher era uma experiência pessoal e imediata: a consciência das possibilidades e, por outro lado, proibições, oportunidades em vez das antigas obrigações, instintos contra necessidades externas. A Questão da Mulher nada mais era que a questão de como as mulheres iriam sobreviver e o que seria delas no mundo moderno.⁵

Perrot também identifica uma mudança no curso da história das mulheres, que se tornou, de fato, uma história do gênero, refletindo sobre as relações entre os sexos, integrando a masculinidade:

Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas [...].⁶

⁴ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 16.

⁵ EHRENRICH; ENGLISH. *Para seu próprio bem*: 150 anos de conselhos de especialistas para as mulheres, p. 28.

⁶ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 15.

Fato é que, mesmo com toda a evolução das relações determinada pelos paradigmas configurados ao longo da História, o fundamento da interação entre homens e mulheres está calcado em uma clara articulação de subordinação. Isso se explica pela vigência de uma ordem secularmente produzida e reproduzida, que se reforça por meio das sutilezas da manifestação simbólica. Em outras palavras, pode-se afirmar que a dominação masculina está culturalmente assimilada na sociedade.

De acordo com Bourdieu, a ordem social serve como uma espécie de “máquina simbólica”, que se orienta à ratificação da dominação masculina.⁷ Essas estruturas de dominação são produto de um exercício contínuo de reprodução, sendo que as instituições (escola, igreja, estado) e os homens, por meio da violência física e simbólica, agem de forma incisiva na construção histórica dessas estruturas. Segundo o autor, a dominação ocorre, por exemplo, via divisão social do trabalho (às mulheres, sendo reservada a tarefa menos nobre, doméstica, manual), via estrutura do espaço (elas deviam permanecer recatadas no espaço interior, na casa, no privado, no escondido) e via estrutura do tempo (os períodos de gestação femininos são alongados e interrompem as atividades do ciclo da vida feminina).

Não obstante tal constatação, o autor justifica a impossibilidade de se conferir à mulher a responsabilidade pela submissão ou pela condescendência em relação ao seu *status* social:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...].⁸

Assim, a própria mulher, na posição de dominado e, uma vez inserida na estrutura social da dominação simbólica, tende a reproduzir grande parte das formas de reforço dessa estrutura. As representações femininas – que, na verdade, são representações simbólicas – também tendem a servir de respaldo para justificar as representações do feminino em tom de desigualdade face à “superioridade” masculina, culturalmente legitimada.

⁷ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

⁸ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 47.

Mesmo as mulheres “[...] aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica”.⁹

Bourdieu ainda salienta que parece fazer parte da “ordem das coisas” essa divisão entre os sexos, sendo que a ordem masculina está evidenciada no fato de dispensar qualquer justificção. Além disso, destaca-se que o masculino, tanto na percepção social como na linguagem, é exibido como não marcado, quase neutro, ao contrário do feminino, que é explícito em suas marcas, em sua caracterização.

Ainda segundo o autor, os antagonismos masculino/feminino acabam influenciando uma divisão fundamental segundo um sistema de oposição homólogo: alto/baixo, fora (público)/dentro (privado), seco/úmido, duro/mole. Esses antagonismos, de certa forma, reproduzem-se nos próprios corpos de homens e mulheres, traduzindo diferenças sociais antropologicamente determinadas a partir de justificativas que se tornam “universais”, “naturais”, “inquestionáveis”.

Ao lado da dominação, ocorre que também se expressam as formas mais diversas de violência. Sob o aspecto de “violência física” explícita ou sob a forma de “violência simbólica” velada – mas que produz efeitos deveras danosos no plano real –, a violência contribui com a manutenção de um mercado de bens simbólicos, no qual a mulher é percebida como mercadoria, como objeto que se sucumbe ao sujeito – no caso, o homem. A inferioridade e a exclusão da mulher, em última instância, são a expressão máxima de como, nesse mercado de trocas simbólicas, as mulheres atuam no sentido de contribuir com a perpetuação e aumento do capital simbólico sob o poder dos homens – fenômeno este que se manifesta, essencialmente, sob o aspecto da preservação de sua honra.¹⁰ Como exemplos da violência simbólica a que estão submetidas as mulheres, podemos citar o reforço de sua invisibilidade (uma vez que elas são privadas do espaço público), do seu silêncio (impedidas que são da possibilidade de se expressar), da preservação da sua virgindade (visto que a violação é um rito de iniciação masculina e a mulher deve se resguardar para o seu

⁹ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 45.

¹⁰ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

homem futuro) e da natureza de seu trabalho (sendo o trabalho feminino doméstico “por excelência”).

O silêncio – que, de fato, é um silenciamento, ou um ato de pôr em silêncio – é um importante e despercebido indício da violação da integridade feminina, ou, ironicamente, um porta-voz da violência. Antes mesmo de significar a ausência de uma exposição, de um enunciado, o silêncio deve ser compreendido a partir da sua capacidade de evidenciar algumas questões que se compõem nas suas entrelinhas, que se escondem por detrás do que está mais explícito.

Mello destaca a importância do silêncio no nível da conversação para apreensão dos sentidos e para a identificação dos atos de fala. Segundo esse autor,

O silêncio que invade o diálogo é, de fato, um paradoxo: percebemos o silêncio que precisa ser ouvido, que precisa passar pela linguagem, ser transformado e registrado em forma de discurso. O não-dito é dito; basta escutá-lo. Poderíamos dizer que o “não-dito” é, na verdade, o “não-ouvido”. Seria o corresponde ao paradoxo do invisível. Se há realmente o invisível como podemos saber de sua existência? É claro que o invisível existe, é visível e está por todo lado. Podemos vê-lo o tempo todo, se temos a disposição interior que nos permite vê-lo. Poderíamos dizer, entretanto, que se o não-dito é dito, ele é raramente dito com palavras.¹¹

Nesse sentido, o silêncio figura como indício de um trabalho de socialização, no qual as mulheres são submetidas, “que tende a diminuí-las, a negá-las, [e as quais] fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação [...]”¹² Ou seja, é efetivamente a expressão de uma relação de dominação disseminada na hierarquia social de poder existente entre os gêneros.

A questão da virgindade é outra que interessa ganhar destaque. Anne-Marie Sohn destaca que o pudor “durante muito tempo [foi] inculcado como virtude desde a primeira infância e reforçado para as filhas na adolescência”.¹³ Esse pudor, que também pode ser visto como uma virtude feminina, é, antes de tudo isso, a expressão da honradez do próprio homem. A virgindade só serve para assegurar a boa imagem do homem

¹¹ MELLO. O silêncio faz sentido, p. 2591.

¹² BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 63.

¹³ SOHN. O corpo sexuado, p. 109.

como guardião da inocência e de sua própria honra – no caso dos pais –, ou como iniciador sexual – no caso dos maridos. A honra é vista como objeto de troca e como elemento de prova da dignidade familiar:

Da mulher esperava-se castidade e fidelidade no matrimônio e virgindade *antes do matrimônio*, ou ao menos *antes de uma promessa matrimonial*. Assim, a reputação pública da mulher (fama) era, simultaneamente, um dos componentes da honorabilidade do homem que a dominava.¹⁴

Paralelamente à preservação da virgindade das mulheres próximas como prova da honra, há a necessidade da imposição masculina da virilidade, cujo efeito mais imediato também é buscar a manutenção da reputação do homem como tal. A exploração do corpo da mulher e as mais diversas formas de violência sexual – como o atentado ao pudor e o estupro – passam a ser estratégias empregadas com a finalidade de fortalecer e reafirmar a dominação masculina.

De um lado, “[...] toda a sexualidade feminina é concebida pelo imaginário dominante como aquela que se esquivava para se oferecer”.¹⁵ De outro, faz parte do imaginário da “[...] sexualidade masculina como aquela que tem a iniciativa e que se apodera unilateralmente do corpo do outro”.¹⁶ Assim sendo,

a virilidade oscila entre a reafirmação por excesso da concepção da sexualidade masculina como único lugar de iniciativa e do apoderamento sexual do corpo do outro e o uso da concepção da sexualidade masculina como instrumento de reafirmar o poder social sobre o gênero feminino.¹⁷

Situado o panorama da matéria que servirá de norte para o desenvolvimento das reflexões neste trabalho – qual seja, o dos problemas relacionados ao gênero e à violência para com a mulher, decorrentes das formas de dominação vigentes –, cabe iniciar a exposição acerca das questões pertinentes à argumentação e à construção da imagem, a fim de informar o enquadramento teórico que orientará a consecução das

¹⁴ DÓRIA. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana, p. 66.

¹⁵ MACHADO. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade, p. 243.

¹⁶ MACHADO. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade, p. 234.

¹⁷ MACHADO. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade, p. 251.

análises e das conclusões.¹⁸

Projeções em tela: reflexões sobre a imagem no plano icônico e sobre a imagem no cinema

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges

Quando se pensa em imagem, é natural a pressuposição da existência de alguém para apreendê-la. Em outras palavras, só se pode pensar em imagem se houver, necessariamente, um espectador. Ainda que a imagem, por si, carregue um conjunto de elementos de significação, esses elementos só fazem sentido se forem elaborados para o outro, se servirem para desencadear uma relação com uma pessoa externa a ela, que é agente ativo e passivo nessa relação.

A imagem, nesse processo de interação, apresenta uma série de valores, tais como aqueles de ordem estética ou de representação da realidade, por exemplo. Também o sujeito que apreende a imagem é sujeito dotado de valores, crenças e orientações culturais específicas, que são influenciadas pela imagem e influenciam o seu olhar sobre a mesma. Além disso, esse sujeito acaba preenchendo por si mesmo as lacunas sugeridas pela imagem.

Aumont destaca que a imagem sempre é formada com algum objetivo, que se vincula a algum dos modos de relação desta com o mundo: constituir símbolos (modo simbólico), possibilitar conhecer o mundo (modo epistêmico) ou ajudar a fornecer sensações no espectador (modo estético, que está diretamente relacionado à noção de arte). Entretanto, há um destaque para o modo simbólico, visto que, para Aumont,

¹⁸ A construção da imagem no presente trabalho é tratada ora como *construção da imagem de si e do outro* – ou seja, como uma noção discursiva que informa a representação do locutor a partir dos seus enunciados, da sua postura, do seu estilo etc. –, ora como *elaboração da imagem no plano icônico, gráfico*. A indicação sobre qual referência conceitual está sendo utilizada é proporcionada pelo próprio texto.

[...] em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem procede, no conjunto, da esfera do simbólico (domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais).¹⁹

Na sua relação com o espectador – ou com o telespectador, no caso do cinema –, a imagem suscita a efetivação de alguns processos de ação sobre esse sujeito, a partir de efeitos que são produzidos. Segundo Aumont, a “analogia” é um recurso importante na configuração do efeito de realidade no telespectador, que é gerado exatamente a partir de um conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa. O respeito das imagens às convenções de natureza histórica permite ao filme soar, aos olhos de quem o apreende, como algo mais “real”.

Outro ponto de destaque sobre a questão da imagem cinematográfica é em relação à “perspectiva” como “forma simbólica”. A “perspectiva”, uma vez que é determinante de uma forma de expressar um dado no espaço por meio da comunicação visual, é também portadora de construções intelectuais e sociais que se transmitem pela imagem. Ainda consoante a Aumont, apesar de a “perspectiva” não ser uma convenção arbitrária, ela é uma forma simbólica de apreensão do espaço, que se adapta a determinada forma de se conceber o mundo, o visível. Na medida em que cada momento histórico teve a *sua* “perspectiva”, essa serviu exatamente para expressar sutilezas do seu contexto social, ideológico e filosófico.

O “desenquadramento”, enfim, outro importante elemento, é uma técnica cinematográfica que se constitui de relevante significado.

O desenquadramento [...], ao deslocar as zonas significantes da imagem para longe do centro, acentua correlativamente as bordas da imagem [...]. Ou seja, o desenquadramento é um operador teórico, que marca de maneira implícita o valor discursivo da moldura”.²⁰

Além disso, destaca-se que o “desenquadramento” provoca uma espécie de tensão visual no telespectador, que tende a reocupar o centro vazio, em busca da imagem que foi “perdida”. Enfim, não somente a imagem como a própria “moldura” exerce uma função simbólica, como se constata no seguinte trecho:

¹⁹ AUMONT. *A imagem*, p. 81.

²⁰ AUMONT. *A imagem*, p. 158.

Ao prolongar simultaneamente sua função visual de separação, de isolamento da imagem, e sua função econômica de valorização do quadro, a moldura vale também como espécie de indicador, “que diz” ao espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente um certo valor.²¹

Após desenvolver as reflexões sobre a imagem no plano icônico e de sua relação com o cinema, será explorada, na próxima seção, outra perspectiva possível acerca da imagem, cujo ponto de partida se situa nos estudos sobre o discurso e sobre a argumentação. Para isso, antes mesmo de adentrar nessa outra abordagem de tratamento teórico sobre a imagem, cabe dissertar um pouco sobre a evolução da retórica clássica, que deu origem aos estudos modernos sobre a argumentação e, por conseguinte, sobre a construção da imagem de si por meio do discurso.

Análise do Discurso e argumentação: as bases teóricas do estudo

*o dito não dito
não é grito. nem vazio.*

André Bessa

A argumentação, durante muito tempo e graças à falta de prestígio da retórica, manteve-se afastada do foco dos estudos sobre a linguagem. Somente a partir dos anos 1990, retomou-se com maior expressividade o interesse por esse objeto de pesquisa da Antiguidade, por meio do resgate da publicação da célebre obra *Tratado da argumentação: a nova retórica*, de Perelman e Olbrechts-Tyteca, e por meio dos estudos de outros autores como Ducrot, Toulmin, Amossy, Eggs. O interesse da Análise do Discurso em retomar a retórica encontra-se exatamente no fato de que a essa disciplina interessa analisar o discurso argumentativo, compreendendo as estratégias utilizadas no processo interacional de uso da linguagem, sem descartar, conforme destaca Lima, os dados institucionais, sociais e históricos envolvidos na encenação.²²

O conceito de argumentação, segundo uma perspectiva discursiva,

²¹ AUMONT. *A imagem*, p. 147.

²² LIMA. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*.

é central para o desenvolvimento dos estudos aqui propostos. Como já exposto, as teorias da argumentação remetem à tradição retórica. Souza lembra que, a partir de Aristóteles, a arte retórica desvincula-se do conceito de mera prática oratória, do bem falar, para tornar-se um conjunto de técnicas racionalmente estruturadas, com o fim de persuadir um auditório.

De fato, há uma relação importante estabelecida entre o orador e o auditório. Para Aristóteles, o “pai da retórica”, o orador é

[...] incorporado pelo *Ethos*, pois sua credibilidade é função de seu caráter, de sua virtude e da confiança que o auditório lhe atribui. Este, por si, representa o *Pathos*, simbolizando as paixões que o orador deve considerar em seu auditório a fim de poder suscitar sua adesão. O *logos*, por fim, representa o discurso efetivamente organizado de acordo com a situação que melhor se adaptar a ela e à tese defendida.²³

Aristóteles, em seu “Arte retórica e arte poética”, menciona os conceitos de *ethos*, *pathos* e *logos*, caracterizando-os como as três provas fornecidas pelo discurso. Segundo o autor, essas provas se distinguem por alguns traços, sendo que aquelas primeiras (as do *ethos*) “residem no caráter moral do orador; [...] [as seguintes, do *pathos*,] nas disposições que se criaram no ouvinte; [...] [e as últimas, do *logos*,] no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar”²⁴. Também fazendo uma leitura dessa tríade, Eggs, um dos principais autores contemporâneos a trabalhar com a argumentação, afirma que “[...] o *logos* convence *em si* e *por si mesmo*, independentemente da situação de comunicação concreta, enquanto o *ethos* e o *pathos* estão sempre ligados à problemática específica de uma situação e, sobretudo, aos indivíduos concretos nela implicados”.²⁵

Cabe ressaltar que é por essa especificidade do *ethos* e do *pathos*, sob o ponto de vista argumentativo, e pelo fato de ambos pertencerem ao domínio da emoção, que a este trabalho interessa, em maior grau em analisar. Os processos de construção da imagem²⁶ e dos efeitos possivelmente provocados no auditório a partir das estratégias discursivas efetivamente empregadas – ainda que não se ignore a tridimensionalidade com que

²³ SOUZA. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*, p. 157-177.

²⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, p. 33.

²⁵ EGGS. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*, p. 41.

²⁶ Imagem, nessa seção, adquire nova acepção, sendo empregada no sentido de construção discursiva da figura do sujeito que “faz uso da palavra”.

esses elementos são concebidos são nosso foco de interesse.²⁷

Dominique Maingueneau, outro importante autor a resgatar a problemática da argumentação sob uma perspectiva do discurso, ressalta que o *ethos* é uma noção discursiva e se mostra no ato de enunciação, não sendo dito no enunciado. Segundo esse autor, “o *ethos* não age no primeiro plano, mas de maneira lateral; ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário”.²⁸ Na mesma direção que Maingueneau, Amossy expõe que todo ato de tomar a palavra já implicaria uma construção de imagem de si. Essa posição é adotada, de forma geral, pelos estudiosos de Análise do Discurso, os quais “[...] situam o *ethos* na aparência do ato de linguagem, naquilo que o sujeito falante dá a ver e a entender”.²⁹

Além dos autores que tratam especificamente da argumentação, há outros estudiosos importantes que se interessam pelo funcionamento da linguagem e que, consoantes Lima, dialogam com a retórica – motivo pelo qual são importantes no presente trabalho. Erving Goffman é o principal expoente dessa perspectiva e traz uma contribuição interessante no âmbito da análise da formação da imagem de si, a partir de sua perspectiva interacional. Segundo esse autor, a informação a respeito do indivíduo com quem se está em contato em determinada interação “[...] serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar”.³⁰ A imagem construída no e pelo discurso dos indivíduos, nesse sentido, contribui com a influência mútua que eles exercem sobre si nos processos de interação. Segundo Ruth Amossy, Goffman elabora o conceito de “face”, que representa uma imagem do eu configurada a partir de atributos sociais aprovados e partilháveis.³¹ O essencial para Goffman é a preservação dessa face, acima de tudo, na interação com os indivíduos – que, do ponto de vista

²⁷ Eggs, ao abordar o *ethos*, destaca sua natureza tridimensional, visto que o homem é “[...] um animal (*pathos*) político (*ethos*) que tem a capacidade de falar e de pensar (*logos*)” (ARISTÓTELES citado por EGGS, 2005, p. 42). Segundo esse mesmo autor, “[...] o *pathos* é também tridimensional, uma vez que deve ser expressão adequada do tema tratado do *ethos do orador* e do *ethos do auditório*” (EGGS, 2005, p. 42).

²⁸ MAINGUENEAU. A propósito do *ethos*, p. 14.

²⁹ CHARAUDEAU. *Discurso político*, p. 114.

³⁰ GOFFMAN. *A representação do eu na vida cotidiana*, p. 11.

³¹ AMOSSY. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso.

argumentativo, coincide mais ou menos com o próprio conceito de *ethos*.

Enquanto o *ethos* situa-se, portanto, nos processos de construção da imagem por meio do discurso, dirigindo a atenção ao orador, o *pathos* faz voltar a atenção para o auditório a que se direciona a enunciação, “[...] isto é, para a instância (real ou imaginária) de recepção, incluindo aí as suas suscetibilidades emocionais”.³² Conforme este autor, isso leva a concluir que, quanto mais o orador conhecer de seu auditório, incluindo suas características afetivas, maiores as chances de conseguir produzir nele a “emoção-adesão” – que é, em última instância, a finalidade dessa prova retórica, em consonância com os estudos clássicos da argumentação.

Ao tratar das emoções provocadas, a Análise do Discurso se atém ao estudo do processo discursivo pelo qual se emprega a emoção, tratando-a como efeito visado, sem a possibilidade de saber efetivamente qual foi o efeito produzido. De fato,

[...] em uma perspectiva da análise do discurso, os sentimentos não podem ser considerados nem como uma *sensação*, nem como um *experimentado*, nem como um *expresso*, pois, se de um lado, o discurso pode ser portador e desencadeador de sentimentos ou emoções, de outro, não é nele que se encontra a prova de autenticidade do que se sente. Não se pode confundir, de um lado, o efeito que pode produzir um discurso em relação ao possível surgimento de um sentimento e, de outro, o sentimento como emoção sentida.³³

Helcira Lima também atenta para esta peculiaridade da Análise do Discurso, visto que a delimitação teórica dessa disciplina impede que se identifique a emoção efetivamente sentida: “O analista do discurso somente possui instrumental teórico e metodológico para lidar com a emoção suscitada e com os efeitos a que ela pode visar”.³⁴

Feitas essas considerações, no processo de estudo de determinado *corpus* com vistas a trabalhar as questões relativas ao *pathos*, cabe ao analista do discurso “[...] elucidar as prováveis dimensões patêmicas presentes na materialidade linguística, segundo o contrato comunicativo de referência e a situação psico-cultural mais ampla”.³⁵ Ele deve se incumbir de, no processo de análise, descrever e explicar o funcionamento, no dis-

³² GALINARI. As emoções no processo argumentativo.

³³ CHARAUDEAU. Pathos e discurso político, p. 241-242.

³⁴ LIMA. *Na tessitura do processo penal*: a argumentação no tribunal do júri, p. 129-130.

³⁵ GALINARI. As emoções no processo argumentativo, p. 221-229.

curso persuasivo, dos elementos emocionais detectados.³⁶

Um último aspecto que merece destaque é o fato de que as emoções se situam no plano de saberes que abarcam valores socialmente constituídos, e que, assim, são intencionais, visto que se manifestam em um sujeito com algum propósito específico que este sujeito representa para si.³⁷ Por isso, mais uma vez, pode-se dizer de efeitos visados pelo sujeito comunicante, cujo interesse precípua, do ponto de vista argumentativo, é conseguir a adesão do auditório ao que lhe postula.

Compreendido o terreno sócio-histórico e cultural de análise em que se insere esse trabalho, bem como as ferramentas teóricas que possibilitarão a identificação dos traços constitutivos da imagem do feminino no *corpus* da pesquisa, a próxima seção destina-se a encerrar, de fato, as interpretações possíveis sobre como a mulher se apresenta no longa-metragem *Baixio das bestas*, a partir de uma abordagem argumentativa, tomando como foco de observação a construção da imagem de si e os efeitos patêmicos gerados no telespectador, como estratégia de captação e adesão aos discursos veiculados.

Análise das representações do feminino em *Baixio das bestas*: a mulher em projeção

*A cabra é trancada por dentro.
Condenada à caatinga seca.
Liberta, no vasto sem nada,
proibida, na verdura estreita.*

*Leva no pescoço uma canga
que a impede de furar as cercas.
Leva os muros do próprio cárcere:
prisioneira e carcereira.*

João Cabral de Melo Neto

Por volta dos anos de 1960, o Brasil experimentou um movimento particular de expressão cinematográfica, o chamado Cinema Novo, que, a partir de uma estética condizente com a linguagem e com a estrutura socioeconômica nacional, inaugurou uma produção contestadora da mera importação

³⁶ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*.

³⁷ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*.

de modelos estrangeiros. Na sequência desse movimento, a Embracine, empresa criada durante a ditadura militar, conduziu outro momento de sucesso do cinema brasileiro, sustentando-se com louvor até o início dos anos de 1980. A partir daí, o cinema brasileiro viveu um período de ausência de produções de sucesso, sem qualquer movimento ou obra mais expressiva no âmbito cinematográfico.

Entretanto, nos anos de 1990, começou-se a observar um movimento promissor de recuperação da produção cinematográfica nacional, cujo período, que se estende até os tempos atuais, foi chamado de Retomada. Segundo Butcher, esse termo deve ser entendido em seu sentido literal: o de retomar alguma coisa que havia sido interrompida. Não seria um renascimento, portanto, pois não se pode retomar algo que já morreu, senão algo que já tem uma história – ainda que inconstante, instável.

No contexto da retomada insere-se a produção escolhida para análise por este trabalho. *Baixio das bestas*, filme do diretor Cláudio Assis, foi lançado em 2007 e, a exemplo do trabalho anterior desse cineasta pernambucano – *Amarelo manga* (2003) –, rendeu aplausos e um certo incômodo pela forma visceral e transparente com que trata uma temática recorrente, no caso, a da violência e da exploração da mulher. A escolha desse filme, portanto, levando em consideração os pressupostos teóricos adotados, mostrou-se deveras oportuna e adequada para a condução dos estudos relacionados à argumentação e à construção de imagem do feminino. Cabe, entretanto, uma ressalva. Segundo Michelle Perrot, “o cinema é um mundo muito pouco explorado sob o ângulo da diferença dos sexos, a qual, no entanto, estrutura a sua linguagem”.³⁸

Por *Baixio das bestas* ser uma produção de Cláudio Assis – logo, um homem –, a tendência é de que a imagem das mulheres seja construída segundo esquemas masculinos de representação do feminino, o que não pode ser desconsiderado nesse processo. Destaca-se, enfim, que, na elaboração da presente análise, foram transcritos livremente, a partir da observação do filme, alguns diálogos de personagens para elucidar determinadas reflexões realizadas.

No que diz respeito ao enredo, o filme se localiza, especialmente, entre a realidade árida do plantio de cana de uma cidade do interior

³⁸ PERROT. *Minha história das mulheres*, p. 25.

de Pernambuco e a realidade hostil do subúrbio desse mesmo lugarejo. Auxiliadora,³⁹ uma adolescente de 16 anos, vive com seu avô, Seu Heitor,⁴⁰ que, de forma incoerente e ambígua, questiona a degradação moral de um mundo sem autoridade, ao mesmo tempo em que torna a exibição desnuda de sua neta necessária e aceitável fonte de renda. No ambiente deteriorado do meretrício de um posto de gasolina na beira da estrada, a periferia da periferia, convivem outras diversas mulheres – como a prostituta Dora –, que usam o seu corpo como fonte de sustento e que sucumbem às recorrentes cenas de agressão.

Além dessas personagens, destacam-se outras como Everardo, Cícero e Cilinho, exímios *agroboys* nordestinos cujo protagonismo da violência imposta às mulheres com que convivem – seja em casa, no caso de Cícero, ao subjugar e discutir com sua mãe, figura submissa; seja no prostíbulo, no caso de Everardo, ao violentar verbal e fisicamente as prostitutas – constituem o fio condutor do argumento da dominação masculina. Isso porque essa realidade, ainda que temporal e socialmente localizada, traduz em grande medida os mecanismos de reprodução da ordem estabelecida e da relação de dominação existente entre os gêneros na contemporaneidade – essencialmente homem (dominante) *versus* mulher (dominado) –, fruto de uma elaboração histórica há tempos reforçada.

Do ponto de vista da construção da imagem feminina no longa-metragem, cabe maior ênfase ao *ethos* da jovem Auxiliadora.⁴¹ Essa personagem, a todo o momento, reforça e se vê compelida a reforçar os mecanismos de reprodução da estrutura social que fundamenta a dominação masculina.

Em relação ao trabalho, por exemplo, Auxiliadora é, em várias ocasiões do enredo, clamada a executar o trabalho doméstico, “notadamente

³⁹ Personagem interpretada pela atriz Mariah Teixeira.

⁴⁰ Personagem interpretado pelo ator Fernando Teixeira.

⁴¹ Neste trabalho, foi concedido foco à protagonista, considerando que ela funciona como uma espécie de síntese da abordagem da imagem do feminino no discurso fílmico de *Baixio das bestas*. Não obstante, foram oportunamente tecidas considerações e destaques eventuais em relação às demais personagens, quando pertinentes e necessários para reforçar um argumento. Destaca-se, enfim, que, se de um lado, no presente trabalho, o filme é considerado como um produto complexo que conjuga diversos discursos, de outro lado, ele também é tido como própria unidade produtora de discurso. Assim, não somente o nível discursivo que envolve as personagens (cenas, enunciações, silêncios), mas também as estratégias de som, foco, iluminação, edição etc., devem ser destacadas na análise da construção da imagem do feminino e dos efeitos de patemização.

feminino”, e que se realiza em silêncio, recluso ao espaço de dentro da casa. A rotina do cozinhar, do faxinar, do lavar a roupa, do passar a roupa, sempre observada no ambiente da casa, esse espaço de exercício da vida solitária – seja na sua própria ou na de outrem, como diarista –, está, em algumas situações, presente no roteiro do longa-metragem. É importante destacar que essas situações ocorrem, por ora, como forma inconsciente de reprodução da ordem social por parte da própria menina, ou como necessidade decorrente da imposição incisiva de seu avô, como se observa no trecho em que Seu Heitor, dirigindo-se à neta que assistia à televisão, ordena: “É melhor vir logo almoçar. Pra deixar a casa pronta pra poder sair de tarde”.⁴²

Nos termos de Bourdieu, às mulheres são atribuídos “todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, e até mesmo invisíveis e vergonhosos”.⁴³ De fato, para a menina Auxiliadora, o trabalho é encarado como uma obrigação, como um fardo. Entretanto, não lhe resta nenhuma possibilidade – nem mesmo expressão de vontade ou inclinação – de contestar.

Esse sentimento é agravado quando também é considerado o trabalho de Auxiliadora no posto de gasolina, em que ela é exposta em sua nudez a fim de render dinheiro para o sustento da casa, como ocorre na passagem abaixo, transcrita conforme a fala, em que Seu Heitor ordena a ida da neta ao posto:

Vá ao posto, precisamos fazer uma intera aqui em casa. Eu também não gosto disso. Mas a necessidade faz o cavalo e o cavaleiro. E você já tá crescidinha e já sabe o que é certo e o que é errado. Vá lá em Dona Angelina, diga a ela da nossa precisão, diga a ela que tome conta de você. E que depois lhe dê o dinheiro. Tô confiando em você! Preste atenção!⁴⁴

Nas cenas em que isso acontece, com o olhar baixo, com o corpo fechado sobre o próprio corpo e sempre em silêncio – indícios de incorporação da submissão –, Auxiliadora transparece todo o sentimento de humilhação e de violação que o avô, adotando uma posição similar à de “chefe”, de “patrão” – a chefia que é tipicamente masculina –, lhe impõe.

⁴² BAIXIO DAS BESTAS, 2007. A saber: todos os trechos citados foram transcritos diretamente do filme.

⁴³ BOURDIEU. *A dominação masculina*, p. 41.

⁴⁴ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

E para justificar, o avô ainda “minimiza”: “Você sabe que eu faço isso pro seu bem, você num sabe? Vá dormir!”⁴⁵

Nas passagens acima, fica claro outro reforço da imagem do feminino que é veiculada no filme: a da mulher a serviço da honra masculina, imagem essa contida na referência à menina crescidinha que sabe o certo e o errado, no fato de pedir que Auxiliadora diga à Dona Angelina que tome conta dela, na necessidade de reafirmar a confiança depositada na neta nesse momento em que estaria distante. Esse posicionamento do avô evidencia um aspecto interessante da trama no processo de construção da imagem de Auxiliadora. De um lado, a obrigatoriedade de preservação da virgindade constitui, de fato, um dos mais exemplares e específicos bens simbólicos de que dispõe a mulher e que é, a todo o momento, submetido à necessidade da manutenção da honra masculina. A castidade da mulher serve a esse propósito e Seu Heitor reforça a exigência da virgindade da neta, como ao pronunciar em conversa com o amigo Mestre Mário – “Vou ocupar a cabeça dessa menina, senão o diabo toma de conta” –, ou ao dirigir-se à neta em: “Tá dando trela a Maninho, né? Tá na trilha da mãe... Safada...”⁴⁶

De outro lado, como já foi exposto, Seu Heitor se vale da exploração sexual dessa personagem como fonte de renda para a casa, sendo que a neta acata às exigências – a da exploração sexual e a da manutenção da virgindade –, mediante o exercício da submissão assimilada. O paradoxo desse caráter do avô pode ser percebido em uma cena, uma das primeiras do filme, em que conversa com Mestre Mário e confidencia: “Sobre aquela conversa que a gente teve, eu tive pensando: não há honra que não seja ferida e nem moral que não seja traída. Ainda mais com a putaria que anda hoje no meio do mundo, visse? Sei não...” Essa postura é, ainda, uma estratégia de proteção de face empregada por Seu Heitor, que sustenta verbalmente uma moralidade deteriorada do ponto de vista prático.

Ainda no campo da honra, a imposição da virilidade por parte do homem ajuda a reforçar essa estima, o que é bastante presente no filme, principalmente quando da atuação das personagens Cícero, Everardo e Cilinho. Em certa passagem, esses personagens trocam confidências no

⁴⁵ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

⁴⁶ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

cinema: "Ontem passei a vara na Maria José. [...] Aquela puta, aquela cachorra, foi dá lá em Recife".⁴⁷

Em outra sequência, em que os *agroboys* chegam ao prostíbulo do posto de gasolina, Everardo, em tom de superioridade, chega anunciando: "Aê putada! Vamo fechando as portas, ficando pelado. O pau vai cumê, cadelada, o pau vai cumê, filho da puta!" Em seguida, protagoniza uma cena de agressão física e moral a uma das prostitutas que não queria se render à humilhação imposta, situação que mereceu o seguinte comentário por parte da prostituta Dora: "Semana passada é que foi arretada, né? [...] Pense numa surra. Mas merecia era mais, aquela bobônica dos inferno! Mulher, foi tanto chute na cabeça dela, mais foi tanto chute que mais parecia bola de jogo. Eu achei é foi bom". Em outro momento, a mesma personagem afirma: "Quem gosta de apanhar é tu, recalçada! Parece urubu! Ô, minha filha, se tu não aguenta o rojão, segura na mão de Deus e vai! [...] Gosto de uma safadeza, sim, gosto!"⁴⁸

Mais uma vez, reforça-se o *ethos* de inferioridade e de submissão da mulher frente à superioridade e virilidade do homem. Não obstante esse reforço pela própria ação e enunciação das personagens masculinas, observa-se o reforço da violência simbólica mesmo por parte das mulheres, como nas passagens acima descritas. Mesmo na posição da prostituta Dora, que enuncia "Filha, eu quero é futuro!" e recebe como resposta de Ceíça "Ah, tá querendo é casar, falando que nem Bela...", nota-se que o padrão de "futuro" é o da "mulher esposa", figura reconhecidamente doméstica, que vive em casa a serviço do homem: essa é a referência familiar, nor-teadora dessas relações sociais.

Além disso, a forma como são feitas referências às mulheres no filme, de forma geral, em diversos momentos – rapariga, cadela, puta, cachorra, safada etc. – contribuem para a formação de um *ethos* feminino de imoral, de esvaziada de valores, de corrompida. Essa imagem, similar à do mito bíblico do pecado original, parece pertencer às mulheres simbolicamente como constitutiva de suas essências, como próprio da essência da natureza feminina.

No filme, também está presente um reforço que Seu Heitor promove

⁴⁷ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

⁴⁸ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

ao caráter de propriedade que ele exerce sobre a neta. Em dado momento, o avô grita a Maninho, um operário que trabalhava em uma vala no seu quintal e que iniciava uma espécie de admiração à distância de Auxiliadora: “Auxiliadora é minha!”⁴⁹ A mulher, portanto, não obstante ter sua imagem construída no filme a partir da noção de “objeto sexual” a serviço da virilidade masculina, também se apresenta como “objeto de propriedade”, como se não tivesse vontade e autonomia, existindo como mera forma de pertencimento ao masculino, a favor dos usos que o homem lhe queira empregar.

Todos os elementos levantados apontam para que, na trama de *Baixio das bestas*, Auxiliadora seja expressão exemplar da incorporação das formas de dominação masculina. O silêncio recorrente pela expressão de poucas palavras, o olhar sempre direcionado para baixo e a postura fechada são efeitos corporais de tal dominação. Uma vez que o movimento para o alto é associado ao masculino, cabe ao feminino a submissão naturalmente traduzida pelos atos do corpo, como o abaixar-se, o curvar-se: atos que, segundo Bourdieu, já são transmitidos desde a educação elementar.⁵⁰

Nas tomadas em que Auxiliadora está se deslocando para a cidade, para cumprir o ofício de diarista, ou para o subúrbio, para servir-se ao prazer sexual dos homens no posto de gasolina, o “enquadramento” privilegia um foco no rosto da personagem, sempre silente, de olhar perdido e triste. Como forma de reforço dessa imagem, o “enquadramento” é realizado de baixo para cima, o que torna mais ampla a expressão facial direcionada para baixo e o silêncio constante. Acompanha essas cenas uma canção melancólica – “O que é que tu quer de mim? / Que voz é essa? / Que silêncio é esse? / Por que tu não falas o que estás pensando?” –,⁵¹ ou mesmo o som monótono do motor do veículo. Mais uma vez, por meio da conjugação desse conjunto de recursos cinematográficos, reforça-se o *ethos* de submissão da mulher em *Baixio das bestas*.

Nessas cenas do deslocamento da personagem, percebe-se, também, a exploração de um efeito de patemização possível do filme como um todo. O sutil “enquadramento” da personagem de baixo para cima, na

⁴⁹ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

⁵⁰ BOURDIEU. *A dominação masculina*.

⁵¹ Música “Te encontra logo...”, da banda Cidadão Instigado, faixa do álbum *E o método túfo de experiências*.

tentativa de reforçar a sua submissão e tristeza no primeiro plano, conjugado com a música taciturna, contribuem para provocar, na instância de recepção, um sentimento de pena, de compaixão em relação à personagem.

Ainda no campo das significações que os recursos fílmicos permitem constituir, as cenas externas privilegiam o foco na paisagem do sertão e da plantação de cana em detrimento do centramento na personagem, a partir da estratégia de câmera do “desenquadramento”. A carga discursiva desse “emolduramento” da paisagem em detrimento da personagem sugere uma possível supremacia do arcaico, da tradição, dos valores estacionados da monocultura colonialista, que funcionariam como determinantes de um enredo necessário que se faz cumprir há séculos na aridez nordestina. A exploração da mulher, a violência, o alijamento doméstico são, nesse sentido, produto inevitável da cultura e da paisagem que reproduzem e ditam os modos de vida, deterioram valores e sentimentos. Além disso, sugere fortemente como esse tipo de moça, perdida no meio da paisagem, também dela já faz parte, estando condenada à solidão e à eterna submissão àquela cultura estacionada.

O filme, enfim, sugere uma realidade cíclica, em que a determinação faz parte da ordem daquele mundo particular. A cultura de cana-de-açúcar completa um ciclo no período em que se passa o filme, findando-se com o fogo utilizado na limpeza do solo e preparo para o plantio ocorrer, inevitavelmente, logo em seguida. O fogo também funciona como representação metafórica da degradação dos valores e da moral, que atinge o seu ápice no final do filme, com o estupro de Auxiliadora por Cícero, a agressão de Seu Heitor à Auxiliadora por causa da perda da virgindade – “Rameira! Rameira de beira de estrada! É isso que você vai ser? Lamedora de pirita! [...] Sua puta safada! Rapariga! Nojenta!” –,⁵² e a violentação excessiva do avô pelo grupo de maracatu rural do vilarejo ao presenciarem as cenas de agressão à neta.

Nota-se que existe, nesse caso, em função da enunciação e da agressão, uma importante dimensão patêmica no discurso presente nessas duas últimas cenas, materializada no sentimento de revolta por parte das personagens, que se moveram à ação deliberada de violentar Seu Heitor, e que, também, pode ser possivelmente manifestado na instância

⁵² BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

de recepção do filme. A indignação é um sentimento possível de se manifestar no telespectador, após todo o histórico de violência que os homens e, principalmente, Seu Heitor, exercem sobre Auxiliadora.

Outra indicação da realidade cíclica que está presente no enredo é o fato de que, nas tomadas externas, quando Auxiliadora espera a Kombi que a conduz da zona rural à cidade ou ao posto e vice-versa, há sempre o trânsito de algum caminhão, como a indicar que a exploração dos caminhoneiros do posto de gasolina inevitavelmente fará parte da vida da menina. Esse fato é anunciado ao longo de todo o filme e se concretiza com a ida definitiva de Auxiliadora para o bordel onde trabalhavam Dora e Bela, em uma das últimas cenas, como é antecipado por um diálogo anterior entre Mestre Mário e outra personagem:

– Um dia a Auxiliadora vai ficar lá naquele posto?

– Sei lá. Voltar pra cá? A menina ficou quase “alesada”. Pelo menos lá a mulher toma conta e é quase da família de Heitor. Tão bonitinha... Se eu pudesse trazia ela pra cá. Ia era ficar com ela.⁵³

Do ponto de vista argumentativo, o filme busca defender a tese de que a situação vivida pelas personagens é de natureza corriqueira e sem maquiagens ou fantasias, como uma representação da própria realidade, e que deve ser exibida com transparência. A escolha de explorar a realidade crua como ela de fato se concretiza nos sertões e subúrbios do Brasil pode ser interpretada como uma tentativa de despertar no telespectador um sentimento de incômodo. Esse sentimento pode conduzi-lo à reflexão sobre a sua própria condição passiva de como que recebe tais acontecimentos e não age a fim de modificá-los de alguma forma, reproduzindo nas situações mais diversas, em maior ou menor grau, o que o filme retrata.

Considerações finais

*Outrora aqui os engenhos
recortavam a campina.
Veio o tempo e os engoliu
e ao tempo engoliu a usina.
Um ou outro ainda há quem diga
que o tempo vence no fim,*

⁵³ BAIXIO DAS BESTAS, 2007.

A dominação masculina, como retratada no filme de Cláudio Assis, constitui tema de cultura. Historicamente assimilada e cotidianamente reforçada, ela se manifesta nos mais diversos graus por meio das relações sociais, a exemplo das passagens retratadas e relatadas de *Baixio das bestas*. Auxiliadora, as prostitutas, a cafetina e a mãe de Cícero não fogem à regra da submissão e sofrem várias ocorrências de violência física ou simbólica, constituindo uma imagem consentida do feminino como ser inferior, doméstico e até mesmo pecaminoso.

No decorrer do longa, são empregadas várias estratégias de construção de imagem do feminino que contribuem com o reforço dessas questões apresentadas. São utilizadas, por exemplo, estratégias “a partir do dito”, por meio das quais se configura um *ethos* discursivo determinado por estereótipos recuperados nas enunciações de Seu Heitor, de modo a reforçar papéis sociais previamente definidos, apresentando o estatuto social de Auxiliadora como a responsável pelos afazeres do lar. Há, ainda, a utilização de estratégias “a partir do não dito”, configuradas pelo silêncio recorrente dessa personagem e construtoras de um *ethos* discursivo de Auxiliadora de forma a reforçar a violência simbólica a que a menina do sertão se submete, a opressão historicamente construída pela ordem masculina.

Há, também, estratégias de imagem, como o desenquadramento. Nesse caso, constrói-se um *ethos* discursivo da imagem feminina a partir das combinações técnicas de enquadramento e movimento, que privilegiam o foco na paisagem da monocultura canavieira, para o qual se converge a personagem, como se autorrepresentasse ser produto de uma sociedade determinada – inclusive moralmente – pelo árido e pelo arcaico. No plano das emoções, também é possível identificar um conjunto de estratégias empregadas que contribuem com a produção de efeitos patêmicos determinados, como relatado nos exemplos trazidos no decorrer deste trabalho.

Enfim, o filme se encerra retratando, a partir de uma estrutura cíclica, o argumento de que os fatos se constituem em ciclos, e que o próprio tempo é capaz de conduzir tudo à ruína, como o fogo que devasta

a paisagem – antes verde – da cana-de-açúcar. Em suas últimas cenas, há o fechamento do ciclo de violência para o qual sucumbem as mulheres do *Baixio*, sugerindo que, se de um lado, a vida é cíclica – como a plantação de cana, as festas de maracatu, o cotidiano doméstico e o dia a dia do posto de gasolina –, de outro, também é cíclica a violência – no início manifestada contra Auxiliadora e contra as prostitutas, levada às últimas consequências com a cena do estupro, com o estado de coma de Seu Heitor e com as sugestões deixadas a respeito do futuro arruinado de Auxiliadora no prostíbulo da periferia.

Referências

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: _____ (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção: Cláudio Assis. Produção e roteiro: Hilton Lacerda. São Paulo: Parabólica Brasil; Quanta Centro de Produções Cinematográficas; Rec Produtores Associados, 2007. 1 DVD (80 min.), cor.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTCHER, Pedro. Cinema brasileiro hoje. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica).

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008b.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*. Tradução de Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008a.

CHARAUDEAU, Patrick. Pathos e discurso político. In: MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Org.). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 2, n. 1, p. 47-111, jan./jun. 1994.

EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirde. *Para seu próprio bem: 150 anos de conselhos de especialistas para as mulheres*. Tradução de Beatriz Horta e Neuza Campelo. Rio de Janeiro:

Rosa dos Ventos, 2003.

GALINARI, Mellandro. As emoções no processo argumentativo. In: MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Org.). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*. 2006. 259f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 2, n. 11, p. 231-273, jul./dez. 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. Tradução de Sírio Possenti. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MELLO, Renato de. O silêncio faz sentido. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org.). *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 2588-2594.

PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: mutações do olhar: o século XX*. Tradução de Efraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

SOUZA, Wander Emediato de. Retórica, argumentação e discurso. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de (Org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

***O céu de Suely:* contornos do feminino**

Helcira Lima

*Quem nunca se sentiu de todo
em casa em nenhuma parte*

Beatriz Sarlo

O êxodo rural dos homens do sertão nordestino já foi abordado em diversas obras literárias e cinematográficas. Ainda hoje incita reflexões sobre a fuga das precárias condições de sobrevivência, bem como sobre as dificuldades enfrentadas pelos sertanejos no processo de adaptação forçada à realidade das grandes cidades brasileiras. Entretanto, pouco se fala a respeito das mulheres que ficam no sertão, sustentadas pelo dinheiro enviado por companheiros e filhos ou na luta diária pela sobrevivência. Quando há algum registro sobre elas, é sempre no sentido de destacar as dificuldades e quase nunca no sentido de captar o cotidiano de mulheres fortes, que sobrevivem apesar de todas as vicissitudes. O filme *O céu de Suely* (2006), do, então, quase estreado diretor Karim Aïnouz, deseja falar sobre essas mulheres que ficam no sertão. Segundo ele, seu desejo era fazer um filme sobre mulheres.

Assim, em 2004, durante sua residência em Berlim como bolsista do programa de artistas do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), Aïnouz desenvolveu o roteiro do filme, inicialmente intitulado *Rifa-me*. A partir daí, com o apoio da produção de Walter Salles, em agosto de 2005, o longa-metragem começou a ser rodado e, logo em seguida, em 2006, já estava nas salas dos cinemas. *O céu de Suely* traz de volta o cineasta à cena nacional, após sua estreia promissora com *Madame Satã* (2002). Os quatro anos que separam seu primeiro filme do segundo contribuíram para aumentar a expectativa acerca de seu novo trabalho.

A obra de 2006 apresenta a errância da protagonista, Hermila,¹ que sai do sertão e vai para a capital de São Paulo, em busca de uma vida melhor ao lado de seu companheiro, Matheus.² Em virtude da impossibilidade de se manter na metrópole, ela retorna à cidade natal, Iguatu – CE, na expectativa de que Matheus a acompanhasse na empreitada. Como ele não chega e a impossibilidade de adaptação se torna a cada dia mais latente, Hermila precisa conseguir dinheiro para continuar viagem. Assim, decide, em uma atitude ousada, rifar o próprio corpo, nomeando o prêmio de “uma noite no paraíso”. Nessa aventura, talvez na tentativa de proteger sua identidade ou mesmo de criar e/ou fazer aparecer outra identidade, ela adota o nome de Suely. O ganhador da rifa teria direito, então, a uma noite no paraíso com Suely-Hermila ou Hermila-Suely. A melancolia de Hermila se mistura à melancolia do sertão, que é apresentado em toda sua poesia e em todo seu sufocamento. O céu avassalador engole os personagens e nos impressiona...

Na tentativa de captar elementos para uma leitura acerca das representações da mulher na sociedade brasileira contemporânea, nosso objetivo consiste em apresentar uma reflexão sobre o perfil da protagonista delineado nessa produção cinematográfica. As outras mulheres – avó, tia, sogra, amiga – também estão em nosso campo de visão, já que uma identidade é sempre engendrada no movimento rumo ao outro; já que toda identidade se constitui a partir de uma alteridade.

Imagens da protagonista

Na exposição dos pressupostos da Teoria Semiolinguística, Patrick Charaudeau nos alerta para o fato de que analisar um texto é ser capaz de resolver os *possíveis interpretativos* que se cristalizam no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação. Segundo o autor, “o *sujeito analisante* está em uma posição de *coletor* de pontos de vista interpretativos e, por meio da comparação, deve extrair constantes e variáveis do processo analisado.”³ Nesse sentido, poderíamos pensar em uma pergunta do tipo: quem o texto faz falar? Isto a fim de verificar, a

¹ Personagem representada pela atriz Hermila Guedes.

² Personagem representada pelo ator Matheus Vieira.

³ CHARAUDEAU. *Linguagem e discurso*, p. 63.

partir da voz desse sujeito, quais seriam os *possíveis interpretativos*, considerando as representações linguageiras dos indivíduos que pertencem a determinados grupos. Assim, na análise da primeira sequência do filme *O céu de Suely*, interessa-nos pensar em quem o texto dá voz. Nesse caso, nosso olhar se volta para a protagonista, Hermila-Suely, sujeito cindido, fragmentado; comunicante e enunciador, ao mesmo tempo, na óptica da Teoria Semiolinguística. É ela quem o diretor faz falar, em tom confessional, nas primeiras cenas do filme.

No percurso de leitura da sequência, parece-nos interessante recorrer aos *modos de organização do discurso* apresentados por Charaudeau, em especial ao narrativo (MODN) e ao descritivo (MODD). De acordo com o autor, a narrativa é uma totalidade e o narrativo, um de seus componentes. O “contar” é a finalidade da narrativa, a qual, para fazê-lo, descreve ao mesmo tempo em que narra. Todavia, é preciso atentar para diferença entre narrativa e os MODN. A narrativa engloba os dois modos de organização do discurso – descritivo e narrativo –, pois apresenta ações e qualificações. Na construção da cena, as marcas do MODN se explicitam na narração da personagem, momento em que ela nos apresenta sua história de amor com Matheus. Ela, seguindo as trilhas de Charaudeau nesse percurso de leitura, “nos leva a descobrir um mundo que é construído no desenrolar de uma sucessão de ações que se influenciam umas às outras e se transformam num encadeamento progressivo”.⁴

Nesse sentido, é através de Hermila e dos elementos destacados por esse sujeito enunciador que conhecemos a história responsável pela costura da trama. Ela nos fala sobre o dia em que engravidou de Matheus e sobre as promessas feitas por ele. São poucas as palavras, mas suficientes para nos fazer penetrar em seu universo. Embora somente uma parte da cena inicial seja narrada pela personagem, é possível pensar que sua voz remete a seu lugar na narrativa fílmica, à construção de seu perfil. É ela quem fala e não Matheus. Através do recurso ao discurso em estilo indireto, a voz de Matheus é retomada/encenada, em uma tentativa de apresentar, em pequenos detalhes, aquela espécie de “conto de fadas”, com final infeliz:

⁴ CHARAUDEAU. *Linguagem e discurso*, p. 157.

Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Matheus me pegou no braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo, me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado.⁵

Ainda em relação à cena inicial, interessa-nos destacar alguns elementos relativos à construção imagética, que se vale, a nosso ver, do MODD. De acordo com Charaudeau, no processo de descrição, o sujeito comunicante põe em cena, através do enunciador, recursos relativos ao efeito de *encenação da descrição*. Tal efeito se caracteriza por ser organizado pelo falante de modo a permitir que ele intervenha implícita ou explicitamente, buscando provocar determinados efeitos de sentido, como: o *efeito de saber*, o *efeito de realidade/ficção*, o *efeito de confiança* e o *efeito de gênero*.

Na cena em destaque, deparamo-nos com uma sorridente Hermila, enquadrada na imagem de uma *super-8*.⁶ Ela está ao lado do pai de seu filho, em um lugar aberto que parece ser um campo de areia. Os dois se abraçam e brincam felizes, enquanto a cena é narrada em *off* pela própria Hermila. A imagem parece ter sido produzida por uma filmadora comum, pois não é “limpa”, o que sugere o uso de poucos recursos técnicos. Temos a impressão de uma cena antiga, filmada por uma das personagens do filme. Através desse arranjo, cria-se no expectador a ideia de uma cena mal filmada, caseira, em tom confessional, o que remeteria ao duplo efeito de *realidade e ficção*. Ao mesmo tempo em que fica explícito o caráter ficcional da narração, através do trabalho feito com a imagem que a faz semelhante a uma filmagem caseira, o filme nos lança na realidade. Desse modo, é possível conferir mais veracidade à provável lembrança.

Além disso, a cena remete a algo perdido no tempo, pois o filme todo se constrói no tempo presente e apenas ela apresenta um momento que poderia ser considerado anterior. Há uma espécie de deslocamento, pois a cena parece fora de lugar. A própria lembrança evocada também parece fora de lugar, deslocada na vida da protagonista, assim como ela própria. Talvez seja um devaneio de Hermila em seu desejo de resgatar

⁵ O CÉU DE SUELY, 2006. A saber: os fragmentos do filme usados nas citações foram transcritos pela autora.

⁶ Recurso usado para conferir efeito especial nos filmes, plano muito aberto.

algo que ficou para trás com São Paulo. A narrativa em *off* aumenta ainda mais a sensação de um tempo em suspenso, remetido ao passado pela narração. Como dissemos, é ela quem afirma ter Matheus dito que a faria “a mulher mais feliz do mundo” e não ele. O som da versão musical “Tudo que eu tenho”, gravada em 1972, por Diana,⁷ também reforça a sensação de deslocamento, de suspensão do episódio que se apresenta como detonador da história que será narrada. Somos remetidos a um tempo passado, a algo que se perdeu, assim como aquele momento na vida da protagonista.

Não há originalidade na música, ela é uma versão de uma canção americana; portanto, traz em si a marca de certo hibridismo, de ausência de fronteiras. Além dessa sensação, que parece ter um toque de *nouvelle vague*, é interessante destacar que é Hermila a narradora da cena, o que já lhe confere um estatuto distinto. Ela narra a própria vida – e a escreve também, como se verá.

Terminada essa primeira cena, somos captados pelo olhar dessa mulher, que é mostrado em detalhe, ocupando toda a tela. Do deslocamento, da sensação de um tempo suspenso, somos levados a um presente puro e duro. Ela está em um ônibus, com o filho, de volta a Iguatu. O plano-sequência⁸ torna a cena mais inquietante, a câmera se movimenta e se demora em Hermila dentro do ônibus, o que se repete em outros momentos do filme.

A chegada a Iguatu

Após saltar do ônibus, em uma estrada – apresentada em toda sua amplitude –, com seu bebê no colo, Hermila aguarda a chegada da tia, enquanto o plano geral da câmera nos apresenta a protagonista, seu sertão e seu céu. O sertão se confunde com o céu e os dois parecem não ter fim. Ela reencontra a celibatária tia Maria⁹ que, logo à primeira vista, parece pouco afeita aos padrões determinados para o feminino. Seu modo de vestir nos convoca, interpela-nos de alguma maneira. Ela chega dirigindo uma

⁷ A música “Tudo que eu tenho” é versão da cantora Diana, muito popular nos anos de 1970 (ex-mulher do também cantor Odair José), a partir de “Everything I own”, gravada pela banda Bread. Diana “desapareceu” da cena musical e parece ter desaparecido de outras cenas também, pois, segundo o diretor Karim Ainouz, ela foi, em vão, muito procurada por ele.

⁸ Plano de longa duração no qual a câmera muda de posição e de enquadramento várias vezes, sem cortes.

⁹ Personagem representada pela atriz Maria Menezes.

motocicleta, trajando roupas simples, exibindo uma figura masculinizada – em contraste com a figura da sobrinha – que traz alguns índices para uma leitura acerca de sua sexualidade. Maria trabalha como *motogirl* na cidade, profissão, em geral, destinada aos homens. Ela se mistura a eles, com uma naturalidade pouco familiar às mulheres do filme. A esse respeito, é inquietante o fato de se fazer alusão à sua sexualidade, de forma indireta, na narrativa. Nada é verbalizado, mas sua postura corporal, suas roupas, a bolsa sempre atada à cintura funcionam como signos indiciais da homossexualidade. Na verdade, diz-se muito sem dizer: ela é, de algum modo, descrita nas imagens. Apenas em uma das cenas, podemos notar algo mais explícito em sua fala sobre o biquíni que desejava oferecer à Georgina¹⁰ e sobre seu desejo de vê-la vestida com ele em uma praia de Fortaleza. Hermila foi criada pela avó e pela tia em Iguatu, sem nenhuma participação de um pai ou de uma mãe. Na verdade, não há nenhuma menção ao nome ou ao paradeiro de sua mãe, nem de seu pai. Possivelmente, as únicas referências femininas de sua vida vieram da presença da tia e da avó.

Após o reencontro no posto, a sobrinha e a tia seguem para a casa de Dona Zezita.¹¹ Ao chegar lá, Hermila apresenta o filho, que tem o mesmo nome do pai ausente: Matheus Tavares Ferreira Junior. A insistência em pronunciar com ênfase o nome do filho, que se diferencia do pai apenas pela inserção de “Junior”, parece remeter a um desejo de adaptação. Ela parece desejar estar em acordo com o protótipo da célula familiar – pai-mãe e pais-filho – com o qual parece não ter convivido diretamente. É interessante que foi a partir desse modelo familiar que, segundo Michel Foucault, foram desenvolvidos os elementos principais do dispositivo da sexualidade, o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos, e, em menor medida, provavelmente a especificação dos perversos.¹² Assim, se por um lado Hermila deseja estar de acordo com o modelo preestabelecido, por outro, ela quebra as expectativas em torno da figura feminina ao deixar o filho aos cuidados da avó e da tia para, então, seguir em sua busca, no final da trama.

¹⁰ Georgina é uma prostituta, amiga e alvo da admiração de Maria. Personagem representada pela atriz Georgina Castro.

¹¹ Personagem representada pela atriz Zezita Matos.

¹² FOUCAULT. *Dites et écrits*.

Na casa da avó, não há homens e nem mesmo marcas passadas deles. Hermila foi criada por Dona Zezita e pela tia e, em seu retorno, encontra apenas as duas no mesmo lugar. Sua chegada desassossega, porque logo se percebe que a ausência do pai de “Matheuzinho” não seria passageira. Tanto seu comportamento em relação ao filho quanto a ausência da mãe, da qual não se fala, como afirmamos, quebra uma expectativa em relação à figura feminina.

De acordo com Perrot, a sociedade ocidental promove uma assunção da maternidade, que pressupõe um amor incondicional, um “amor a mais”. Ao observarmos a relação de Hermila com o filho, percebemos que, ao contrário do que se espera, a protagonista opta por cuidar de sua vida, por procurar dias melhores fora do sertão nordestino. Desde a chegada, fica explícito seu desconforto e sua insatisfação. Tudo a incomoda: o calor intenso, o choro do filho, a falta de perspectivas. É interessante observar que a inquietação de Hermila e a sensação de prisão são contrárias à amplitude do céu do sertão, apresentado pelas câmeras em um azul estarrecedor. O amplo horizonte não implica em novas possibilidades. A abertura vislumbrada parece converter-se em fechamento. Na verdade, ele abre a possibilidade da saída.

Assim, após “se ajeitar” na casa da avó, ela sai à procura de dinheiro para se manter, enquanto aguarda o marido que não chega. Na cidade, vende números de uma rifa de uma garrafa de uísque. Ao lado dela, outras pessoas vendem outras rifas de produtos diversos, signos de outros lugares, marcando a diluição de fronteiras no mundo globalizado. A garrafa de uísque, vinda de São Paulo, parece “fora de lugar”, inadequada àquela cidade de clima tão quente, mas a rifa é aceita e os números são vendidos. Talvez, em virtude da atração que a diferença provoca.

Além disso, é interessante pensar que uma rifa traz em si algo de incerteza, de imprevisibilidade, de um suspense. No sertão cearense, no qual o céu engole tudo e o sol resseca paisagem e pessoas, além da dificuldade financeira, da busca pela sobrevivência diante das poucas possibilidades de emprego, a rifa atrai pela expectativa e ilusão de dias melhores.

Outro elemento que merece destaque nesse percurso de leitura refere-se à trilha sonora. As músicas dialogam com o tráfego de informações, vindas do sul do país e de lugares ainda mais distantes. Passageiros

clandestinos que a todo minuto passam por Iguatu, lugar de passagem, deixam marcas do tráfego de informações. Iguatu está espacialmente longe de tudo, mas não parece alheia a tudo.

A trilha sonora com músicas que vão do brega ao *pop*, passando pelo grupo alemão Lawrence, remete a uma porosidade, a uma impossibilidade de delimitar fronteiras. Essa mistura, essa “bagunça”, que é tão característica de Iguatu, é o que o diretor afirma desejar captar com a trilha sonora. Nela, tudo é “meio versão”, como afirma Ainouz, em entrevista.¹³ Tudo parece meio sem dono, sem lugar definido.

O posto de gasolina, local de trabalho de Hermila e da amiga Georgina, é o lugar de passagem, onde tudo acontece em Iguatu.¹⁴ É lá, misturadas aos caminhoneiros e aos moradores da cidade, que elas buscam diversão ao som do forró eletrônico. É lá onde Hermila reencontrou João, antigo namorado. Nesse “lugar de passagem”, à noite só se veem as luzes dos faróis dos carros e dos caminhões passando por Iguatu. Assim como o dia, a noite apresenta uma paisagem minimalista; luzes, céu e sertão se misturam.

Corpo e subjetividade

Fazer um filme para os sonhos e para o corpo. Fazer um filme em Iguatu?

Felipe Bragança¹⁵

Hermila, assim como as outras mulheres da trama fílmica, traz em seu corpo, em seu modo de vestir, inscrições culturais. Ela chega a Iguatu com duas mechas louras nos cabelos, “marcas de fora”, mas logo se vê que Iguatu também está nela. Seu corpo, para nos valermos de Braidotti, é uma “interface, um umbral, um campo de forças intersectantes, onde se inscrevem múltiplos códigos”.¹⁶ Não apenas as mechas nos cabelos apontam para essa pluralidade, mas também as roupas curtas, com barriga e seios em evidência, as altas plataformas e os sinais da gravidez precoce. Ela dança com desenvoltura, em movimentos e expressões que se definem

¹³ SILVEIRA. Karim Ainouz, diretor de *O céu de Suely*.

¹⁴ Hermila lava carros enquanto Georgina trabalha como prostituta.

¹⁵ Trecho de carta escrita por Felipe Bragança, co-roteirista e assistente de direção de *O céu de Suely*.

¹⁶ BRAIDOTTI. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, p. 26.

em um misto de malícia e ingenuidade, sedução e espontaneidade. Há uma espécie de “pureza sedutora”, própria do jogo sexual, pairando no ar.

Ao contrário de um modelo de mulher esperado e desejado socialmente, seus cabelos são curtos; suas mexas chamam a atenção da tia e de João, talvez pela diferença, pela novidade e modismo que trazem. Além disso, é importante destacar, junto com Perrot, que, principalmente no século XIX, há uma erotização dos cabelos femininos, a qual ainda permanece. Nas palavras da autora: “Os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado”.¹⁷ Ainda hoje esse caráter sedutor permanece, e a protagonista do filme parece se valer de tal artifício.

Além disso, como afirma Braidotti, nas trilhas de Michel Foucault, no marco conceitual feminista, o lugar primeiro de localização é o corpo. O sujeito não é uma entidade abstrata, mas uma matéria corporizada. O corpo não é uma coisa natural, pelo contrário, é uma entidade socializada, codificada culturalmente; longe de ser uma noção essencialista, constitui o lugar de interseção do biológico, do social e do linguístico. O corpo feminino – e, mais especificamente, agora, o corpo de Hermila –, não deve ser lido a partir de um viés essencialista, mas como sendo fruto de uma construção cultural e como sendo uma questão de poder; como um lugar estratégico da esfera pública e da privada.

Nesse sentido, a imagem da protagonista se constrói não apenas por suas palavras e por seu comportamento de certo modo transgressor, mas, sobretudo, por seu corpo. É nele que se inscrevem signos indiciais que nos permitem chegar a uma leitura sobre essa figura feminina. É possível ler em seu corpo a fluidez das identidades. A ideia da rifa parece, assim, consistir em um importante elemento para a compreensão dessa personagem. Isto porque o corpo tem uma história: ele é representação e lugar de poder, vale dizer, de inscrição do poder.

Além da incerteza, a rifa coloca em cena uma questão muito importante à discussão sobre a identidade feminina. O corpo feminino é um corpo desejado, mas também dominado e subjugado no curso da história. Muitas vezes é roubada sua sexualidade e, talvez por isso mesmo, haja uma supervalorização do corpo, uma superproteção do corpo feminino. Após séculos de submissão e de violência, o corpo feminino é visto, inclusive

¹⁷ PERROT. *Minha história de mulheres*, p. 55.

pelas feministas, como algo a ser protegido. Ao falar sobre prostituição, Michelle Perrot, por exemplo, afirma que as feministas continuam divididas entre aquelas que veem na prostituição a suprema alienação do corpo das mulheres e se recusam considerá-la uma profissão, e as defensoras do direito das mulheres de dispor de seu corpo, logo, de vendê-lo.

Ao desejar rifar o corpo, oferecendo aos compradores "uma noite no paraíso", Hermila parece quebrar todos os modelos: ela não é prostituta, nem deseja sê-lo, mas precisa de dinheiro e o único bem que possui é o corpo. É ele que pode ser vendido. Ela se vale da cobiça em torno da ideia de "primeira noite"¹⁸ ou, como preferem alguns, ela se vale do ritual "da defloração" para conseguir o dinheiro de que necessita para seguir em frente em sua busca. Assim, demonstra poder escolher seu destino. Seu corpo não pertence a ninguém e, ao mesmo tempo, é somente ela que tem controle sobre ele. Este fato se revela interessante a essa reflexão se considerarmos que, no curso da história, o corpo das mulheres está sempre controlado por alguém e não lhes pertence. Na família, pertenceu aos pais, depois ao marido que deve possuí-lo, em seguida, passa a pertencer aos filhos. Na moral cristã, pertence ao Senhor.¹⁹ No que se refere à Hermila, há um certo desprendimento, uma liberdade ousada e mesmo perigosa. Como afirmamos, ela se vale dos imaginários que circulam em nossa sociedade a respeito da "primeira noite". Durante muitos séculos, o desejo de posse da mulher na primeira noite desencadeou um desejo obscuro nos homens (e ainda hoje desencadeia). A protagonista sabe da sedução que há nessa posse, nessa penetração conseguida através da rifa. Por isso mesmo, quebra as normas, expondo-se ao risco. Não há supostamente violência física na "noite no paraíso", mas a violência simbólica está lá. Fica explícito o desagrado de Hermila frente à insistência do ganhador em aproveitar cada minuto da noite, como um sultão ou um senhor feudal que tem à sua frente uma escrava para seu bel prazer.

De algum modo, a rifa assinala um limite. É como se Hermila separasse seu corpo de sua alma, de seu "ser". É interessante que a questão feminina em Hermila, sua identidade feminina se dilui na entrega do corpo marcado. Ela se vale do imaginário que circula sobre o corpo das mulheres,

¹⁸ Ver PERROT; DUBY. *Histoire des femmes en Occident*.

¹⁹ Ver PERROT. *As mulheres ou os silêncios da história*.

o sexo das mulheres, mas não se mostra resignada com sua condição, apesar de, contraditoriamente, não sentir prazer na “noite no paraíso”. A autonomia desejada, a liberdade que imagina para sua vida, a conduz, paradoxalmente, a rifar seu suposto bem maior. Talvez estejamos diante de um outro lugar ou de um entrelugar sendo criado, no qual fronteiras simbólicas também são diluídas. Evidentemente, não se pode afirmar que Hermila consegue se livrar do estado de dominação ao qual estão submetidas as mulheres, pois ela não quebra a estrutura vigente. Porém, não há como negar que a atitude ousada da personagem apresenta-se como uma forma de resistência, em um contexto no qual os lugares estão estabelecidos e a naturalização da diferença sexual ainda alimenta os estereótipos, os preconceitos dos quais ela tenta escapar.

Sob essa ótica, a errância de Hermila remete não somente à diáspora dos nordestinos, mas, sobretudo, à questão da identidade da mulher nos tempos atuais. Hermila não se fixa, não tem morada e nem tampouco uma identidade: é Hermila e Suely, ao mesmo tempo. Assim como Iguatu, cidade marcada pela diferença, pelos signos trazidos de fora e misturados ao cotidiano dos moradores, a personagem é Hermila e Suely, com todos os traços característicos dessa fluidez das fronteiras.

O que se vê é um complexo jogo identitário, um movimento problemático de identificações que não parece encontrar repouso. Suely, ao chegar a Iguatu, não quer voltar a ser Hermila: o mais familiar lhe parece o mais estranho. Todavia, Suely também não parece ter se encontrado em São Paulo: o estranho não lhe parece familiar.

De acordo com Stuart Hall, no mundo contemporâneo, as identidades tradicionais entraram em colapso, modificando as estruturas das sociedades modernas e fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, etnia, raça, nacionalidade, entre outros. Essas mudanças abalaram também as identidades pessoais e a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um “sentido em si” estável remete ao deslocamento ou à descentração do sujeito, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, o que constitui uma crise de identidade.

No filme, o caráter poroso da relação entre dentro e fora, centro e periferia se evidencia em Hermila. Ela planeja, por exemplo, levar para

Iguatu, uma cidade perdida no sertão cearense, uma máquina de copiar CDs. Assim como a máquina, outros signos (o posto de gasolina se chama *Veneza*, a rifa de uma garrafa de uísque) aproximam Iguatu de grandes metrópoles, talvez levados por “seres errantes” como ela.

A questão da identidade se esboça, assim, em filigrana. São subjetividades entrelaçadas, pois a maneira como os indivíduos estruturam subjetivamente sua identidade é o que vem a ocupar um lugar estratégico. Não há como falar em uma identidade feminina no filme, mas em identidades em processo de construção e de desconstrução. A protagonista e as outras personagens nos mostram outras vias de leitura sobre o feminino, pois colocam em xeque os lugares predeterminados para homens e mulheres em nossa sociedade. Elas desconstróem alguns estereótipos.

Hermila não é apresentada de forma simples, mas, ao contrário, revela toda a complexidade do feminino no momento atual. Ela procura edificar seu destino, Hermila é e não é Suely. Esse caráter de estar dentro e fora, perto e distante lhe confere contornos de permanente estrangeira; a bem dizer, lhe confere uma condição estrangeira. Ela estranha as coisas e pessoas de Iguatu, “cidade de partida”, e provoca estranhamento também. Ao decidir rifar o corpo, provoca os moradores da cidade e torna impossível sua permanência naquele lugar. Encontra o amor de João, mas não deseja se prender a ele, o qual, por sua vez, está preso à cidade.

Como já afirmamos, nas trilhas de Ainouz, *O céu de Suely* é um filme de mulheres; são histórias de mulheres. Cada uma delas traz marcas de um caminho possível. Essas figuras femininas apontam, cada uma a seu modo, para discussões acerca das imagens de mulheres em nossa sociedade: a avó batalhadora, a tia lésbica, a amiga prostituta. Cada uma delas toca o espectador de algum modo, indicando caminhos e leituras diversas sobre as mulheres.

Segundo Braidotti, para lidar com as maneiras produtivas e, ao mesmo tempo, contraditórias, a partir das quais o sujeito fragmentado se constitui nos intercâmbios de informação do interno com o externo, o interessante é pensar nos espaços intermediários. Nesses espaços, se pode circular melhor. Hermila parece se localizar em tais espaços.

Apesar de Deleuze e Guattari afirmarem que as “linhas de fuga” nada têm de imaginário nem de simbólico, talvez esses espaços constituam as

linhas de fuga. Nessas linhas, não há forma, não há nada além de uma pura linha abstrata: “É porque não temos mais nada a esconder que não podemos mais ser apreendidos”.²⁰ Elas não consistem em uma forma de fugir do mundo, mas antes de fazê-lo fugir, tal como estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga.²¹

Hermila-Suely atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. Ela é passageira clandestina de uma viagem imóvel, embora o movimento se faça também em suas mudanças de cidade. Todavia, como bem pontuam os autores, as três linhas não param de se misturar. São *linhas de vida*, *linhas de sorte* ou de infortúnio, *linhas vivas*, *linhas de carne*.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*. Tradução de Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira, tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 3, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Dites et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, França, Alemanha: Downtown Filmes, 2006. DVD (90 min.), cor.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges. *Histoire des femmes en Occident*. Paris: Perrin, 2002.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVEIRA, Renato. *Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely*. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=9>. Acesso em: nov. 2008.

²⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 78.

²¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 78.

**Publicações Viva Voz
de interesse para a área de estudos linguísticos**

Estudos em Sintaxe Formal

Fábio Bonfim (Org.)

**Cisão de caso, telicidade e posse em línguas
indígenas brasileiras**

Fábio Bonfim (Org.)

As doçuras do sânscrito

Carlos Gohn (Org.)

Estudos do Léxico

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra (Org.)

Os Cadernos Viva Voz estão disponíveis também
em versão eletrônica no *site*: [www.lettras.ufmg.br/site/
publicacoes/publicacoes.htm](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm)

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.