

**A SUBVERSÃO OBSCENA: UM CÉU DE ESTRELAS E AS CRÍTICAS
FEMINISTAS DO CINEMA.**

FELICE, Bárbara¹

RESUMO: Esse trabalho investiga possíveis tensões entre a crítica feminista do cinema desenvolvida na Inglaterra e nos Estados Unidos, e um objeto nacional, no caso *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996). Analisando diferentes propostas de como as regulações patriarcais estariam presentes na narrativa e linguagem cinematográficas e de como a psique tida como feminina comportaria-se diante da tela do cinema, chega-se à conclusões referentes à performance estratégica de papéis de gênero, ao masoquismo espetatorial e ao desconforto causado pela negligência à diferença de contextos em que texto fílmico e crítica foram forjados.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; crítica feminista; estudos de gênero.

Introdução

Assistindo ao filme *Um céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996), as relações entre público e privado, violência e erotismo, a entrada da mulher no mercado de trabalho e a reação masculina demonstravam a proficuidade de uma análise do objeto que considerasse as relações hierárquicas entre gêneros. Na busca por uma crítica ou teoria feminista do cinema brasileiro, deparei-me com a insuficiência de títulos publicados sobre o assunto, o que Tânia Montoro conclui ser uma não-constituição de um campo de conhecimento relevante devido à ausência de diálogo entre pesquisadoras e pesquisadores nacionais. A solução foi realizar uma revisão bibliográfica e um experimento metodológico para buscar o que as teorias estrangeiras oferecem de útil para a análise desse objeto e também quais seriam as possíveis tensões entre a diferença de contexto em que crítica/teoria e objeto foram forjados.

Analisei, então, diferentes propostas de como as regulações patriarcais estariam presentes na narrativa e linguagem cinematográficas e de como a psique tida como

¹ Bárbara Felice é graduando da curso de Cinema e Vídeo Faculdade de Artes do Paraná e pode ser contactada através do endereço eletrônico babi.felice@gmail.com.

feminina comportaria-se diante da tela do cinema.

As correntes críticas que analisei foram duas: a americana e a inglesa. A forma como ambas se relacionam com o problema metodológico do sujeito feminino na academia é o que as diferencia significativamente.

Considerando o desconforto da relação entre as mulheres e a cultura, proveniente de privações seculares do ambiente de produção canônica do conhecimento, uma pergunta essencial é forjada: Que voz é a desse sujeito-mulher que nunca antes falou por si nesse contexto? Como usar a tradição acadêmica sem ser cooptada por teorias que partem de pressupostos politicamente problemáticos que fixam a mulher em posições hierárquicas não favoráveis?

As americanas, a partir da compreensão de que “o pessoal é político”, adotam como estratégia assumir a primeira pessoa, com o objetivo de denunciar que a autoria daquele texto tem um corpo e ele é feminino, o que resulta em tom pessoal/subjetivo, característica da referida corrente teórica. Já as inglesas aproxima-se mais da tradição canônica realizando, porém, um uso crítico da mesma.

Na área do cinema, Ruby Rich, no texto *In the name of feminist film criticism*, expõe a ausência de um cinema que conceba mulheres como produtoras de significado e atenta a necessidade de romper com as tradições patriarcais, sejam elas quais forem:

É esse frescor do discurso e o rompimento com o modo tradicional de articulação que situaram o cinema feminista em posição singular tanto em relação ao cinema dominante quanto ao de vanguarda do início dos anos 70. Por “dominante”, refiro-me a Hollywood e todas as suas manifestações correspondentes em outras culturas; mas a isto também podemos chamar o *Cinema do País*. Por “avant-garde”, refiro-me ao cinema experimental/pessoal, que estabelece-se por auto-inclusão dentro do mundo das artes; mas a isto também podemos denominar o *Cinema dos Filhos*. Sendo um negócio, o Cinema dos Pais busca sempre fazer somente o que já foi feito antes e já provou seu sucesso. Sendo uma arte, o Cinema dos Filhos procura fazer somente aquilo que não foi feito antes para provar-se, então, bem sucedido. (RICH, 1998).

Essa ruptura integral posiciona as feministas concomitantemente em local árido e fecundo. Helene Cixous dialoga com Rich ao enunciar que “como não há solo a partir do qual estabelecer um discurso, mas ao invés disso um árido e milenar solo para rompermos, o que digo tem ao menos dois lados e dois objetivos: quebrar, destruir; e

prever o imprevisível, projetar” (CIXOUS, 1997). Temos a possibilidade do *frescor de um novo discurso*, mas somos compelidas a construí-lo a partir de muito pouco.

Surge, então, novo problema: a personalidade, que assume o *eu-mulher* como sujeito capaz de falar de si, que não necessita nem admite ter seu próprio significado forjado por outros, é encarada como “falta de rigor metodológico” que impossibilita o pensamento feminista de avançar no ambiente acadêmico. As críticas americanas são acusadas de fazerem uma “teoria do 'e se'” que as levaria, invariavelmente, para a mistificação do feminino e reducionismos biológicos/sociológicos (PENLEY, 1988).

As inglesas adotam uma conduta interessante: utilizar essas críticas com todos os pressupostos forjados sobre nós e não por nós enquanto tenta identificar esse pressupostos e desmontá-los. Aproximam-se do problema para desfazê-lo por dentro. É isso, por exemplo, que a Laura Mulvey fará ao utilizar a psicanálise.

Partindo da necessidade político-criativa de inserir-se nos ambientes já legitimados de produção do pensamento ao mesmo tempo que mantém distância crítica da teoria canônica, na qual encontramos todos os tipos de pressupostos discriminatórios e reguladores da mulher, creio, como Ruby Rich, que o caminho adequado à crítica proposta e a alternância e sobreposição da voz da tradição, que fornece ferramentas analíticas sem as quais a teoria não se constitui, e da voz subjetiva, que serve tanto para denunciar equívocos canônicos quanto para iniciar discussões que ainda não foram abordadas na academia. Ambas as situações citadas carecem de discurso constituído apropriado para a sua manifestação e criá-lo afastando-se do falso sujeito neutro da intelectualidade é necessário.

Desenvolvimento

Surgem nos EUA, assumindo sempre o corpo da autora do texto e seu caráter de personalidade por elas considerado inevitável, os primeiros livros das críticas feministas do cinema concentrando-se na representação narrativa das personagens femininas.

Faz-se um “mapeamento estereotípico” do cinema hollywoodiano. Localiza-se representações recorrentes, que reiteravam a dicotomia puta-santa. As “mulheres de

família”, a Mãe e as dificuldades do melodrama de apresentá-las como sujeitos do desejo foram analisadas por Mary Ann Doane. Já Barbara Creed observou a figura da mulher-monstruosa no gênero do horror, alegoria do medo que o corpo feminino e a evidência da diferença sexual causavam. Nos anos 70, em meio às mudanças dos paradigmas sexuais, Molly Haskell contesta a ideia de “evolução representacional no cinema hollywoodiano” e, em oposição, observa a mudança estereotípica de mulheres idealizadas para mulheres que em determinado ponto da narrativa eram sujeitas a violência e estupradas.

Linda Artel e Susan Wengraf publicam um livro-catálogo *Positive Images: Screening Women's Films* em 1978 onde criam um guia de reconhecimento para filmes constituidores de uma imagem “afirmativa” da mulher. Para tal, as obras deveriam apresentar mulheres e homens com comportamento e atitudes não estereotipados, mostrar conquistas e contribuições de mulheres à História e lidar com problemas específicos às mulheres (gravidez, aborto estupro) forma não sexista, por exemplo.

Contrapondo-se ao guia e considerando a revisão do conceito de espectador ideal, feita junto à crítica ao Dispositivo (*aparratus*), Waldman ressalta que o significado da imagem constitui-se através da influência recíproca entre espectador e texto; desconsiderar tal fato é ingênuo e desrespeitoso.

Concordo e ainda acrescento que produzir imagens que serão depositadas em um espectador hipotético e subestimado não me parece o melhor caminho para desfazer hierarquizações de gênero. Essa pretensa educação através do cinema corrobora para a manutenção de outra hierarquia social: a constituída entre quem produz e dissemina o saber, e quem o recebe sem possibilidades de criticá-lo. O público, então, torna-se o Outro: sua subjetividade, sua condição de sujeito, são negligenciadas. Se há algo a ensinar é a leitura da linguagem e a criticidade ao discurso cinematográfico, independente de serem imagens reprodutoras de estereótipos cerceadores ou tidas como positivas.

Analisando o objeto a partir de tal proposta, conclui-se que *Um céu de estrelas* proporciona a discussão de três temas frequente nas análises feministas: a dicotomia do espaço público e privado; a entrada da mulher no mercado de trabalho e a reação masculina; e as relações entre violência e erotismo.

O encadeamento narrativo é basicamente o que segue: Dalva arruma as malas, levará consigo um certificado de cabeleireira. Através da janela, vemos a vizinhança, previamente apresentada em um prólogo documental que retrata o bairro da Mooca, na Zona Leste de São Paulo, e seus moradores. Ela ganhou um concurso e se prepara para ir a Miami. No meio dos preparativos, Vitor chama a porta, deixando a moça desconfortável com a visita. É o ex-noivo dizendo ter coisas para devolver a ela, que reage: “Eu não quero nada.”. Ao replicar “Nada nem ninguém?”, Vitor estabelece seu descontentamento com o término da relação e ao espectador é oferecido o primeiro indício do conflito principal do filme. Começam as discussões, que serão interrompidas pela chegada da mãe de Dalva, senhora sem intenções de esconder seu desprezo pelo rapaz. A tensão acentua-se, Vitor agride Dona Lurdes fisicamente e a prende no banheiro. Ele, então, tranca a casa, retém as chaves e mantém ambas em cárcere privado. Mais adiante, mata Dona Lurdes e, atraídos pelo som do tiro, a polícia e a televisão sensacionalista cercam a casa. Quando do desfecho, Dalva o mata.

Dalva, então, possui um ofício tradicionalmente feminino e, ao mesmo tempo, privilegia sua ascensão profissional em detrimento do relacionamento com o noivo, indicando sua carreira como prioridade anterior ao relacionamento. Vitor demonstra vulnerabilidade, característica dificilmente associada ao herói hollywoodiano clássico: e o personagem sem objetivos do cinema da “retomada”, que recorre à violência sem saber o porque e está longe de ser um herói da narrativa clássica. Dalva nega ao noivo pedidos associados à atividade doméstica (“Faz um café?”) no início do filme. Porém, quando a situação de violência se estabelece, ela muda de postura: oferece café, cozinha um jantar, retorna ao “tradicional”. O mata, no fim.

Se esse retorno objetiva manipular o ex-noivo para deter o controle da situação, se o filme questiona papéis sexuais inflexíveis ou se serve de alerta sobre a violência doméstica, não há como definir através da análise puramente narrativa e temática. A oscilação/indeterminação dos personagens é característica da obra e a “imagem positiva” não dá espaço às construções fluidas de subjetividade, essencial para analisá-los.

Relevante também é pensar qual narrativa é a utilizada pelo objeto. Bastante enxuta, pretende uma duração realista e sem relações causais consistentes. Dalva guia a

narrativa ao tentar lidar com o acaso (o noivo que aparece sem avisar, a mãe morta sem motivo claro).

São dois os desconfortos: o guia para as imagens positivas não me proporciona analisar as sutilezas gestuais dos personagens nem a narrativa específica do meu objeto (bastante distinta da estrutura narrativa a partir da qual tal proposta foi forjada).

Diferentemente da *positive image*, as inglesas evidenciam a estrutura da linguagem cinematográfica, não mais o conteúdo narrativo. A relação com o saber canônico também é mais próxima, principalmente com a psicanálise e as ciências da linguagem.

Mulvey, autora do texto *percurso Visual Pleasure and Narrative Cinema*, explica os mecanismos de prazer visual desse cinema (o hollywoodiano) que transforma obsessões psíquicas do inconsciente patriarcal em estratégias formais, e examina o prazer em olhar e de ser olhado: a escopofilia.

A escopofilia voyeurista, manifesta-se de duas maneiras: *reencena* o trauma da castração colocando um outro como culpado (ao ver a vizinha se masturbar pelo fresta da cortina, por exemplo); ou *nega o trauma* da castração, substituindo o falo perdido por um objeto qualquer, um fetiche, no caso o corpo feminino. A reificação, portanto, é constituinte da forma cinematográfica.

Já a escopofilia narcisista depende dos processos de identificação constituídos entre personagem e espectador. Para Lacan, tal fato é possibilitado pelos processos que tem início quando o bebê reconhece-se diante do espelho pela primeira vez. A criança, que ainda sente os limites do próprio controle motor, crê que a imagem-espelho é mais hábil que sua experiência corpórea. O reflexo que vê representa um “ego ideal” por supostamente transcender seus limites físicos.

Para que tanto espectador quanto seus egos ideais (os personagens) possam aquela mulher na tela e aliviem a tensão proveniente da castração, o cinema efetua a troca da ênfase do olhar. Por exemplo, temos um plano do rosto do protagonista, próximo plano é um plano-ponto-de-vista dele vendo a mulher, a câmera se demora naquele corpo, faz detalhes, passeia por ele, desafiando a narrativa, oferecendo um espetáculo satisfatório por si só. Esse segundo plano seria, ao mesmo tempo, o olhar do protagonista e do espectador fundidos.

Um céu de Estrelas, não executa a decupagem clássica, a narrativa não é posta em cheque pela presença da figura feminina (ela *age*, não é mostrada como ícone) e não a conhecemos através do olhar do personagem masculino. Dalva, portanto, não é representada através de estruturas advindas do inconsciente patriarcal e que originaram o cinema clássico-narrativo norte-americano evidenciando que um filme não precisa necessariamente quebrar a quarta parede ou negar o prazer visual para desviar dessa estrutura, como propõe da Laura Mulvey.

Não estou certa, porém, de que o objeto desta monografia represente o inconsciente patriarcal pensado pela autora. Primeiro por ser produzido em contexto bastante distinto dos estúdios de Hollywood, depois por ser dirigido por uma mulher.

As tensões entre crítica/teoria e objeto expõem lacunas: seriam as relações entre escopofilia e estrutura do texto fílmico as mesmas do cinema Hollywoodiano e do cinema da “retomada”? E como funcionaria no Cinema Novo? E nas comédias eróticas cariocas, nas comédias de costumes do início do século?

Laura Mulvey foi muito criticada por assumir em seu texto o espectador masculino e não abrir a análise para a recepção que uma mulher faria do cinema Hollywoodiano. Para responder a tais afirmações, escreve *Afterthoughts in visual pleasure and narrative cinema*, onde forja o conceito de “identificação transexual”.

Usando as teorias freudianas do desenvolvimento psíquico feminino (uma fase a mais) que afirma que passada a fase fálica, a última para os meninos, o desenvolvimento correto das meninas é seguir até a feminilidade reprimindo os aspectos “ativos” da fase fálica.

Nesse sentido, os filmes de Hollywood estruturados em torno do prazer masculino, oferecendo uma identificação com o ponto de vista *ativo*, permitem que a mulher espectadora redescubra esse aspecto perdido de sua identidade sexual, que é a pedra angular, nunca inteiramente reprimida, da neurosa feminina. (MULVEY, 1981).

Mulvey chega ao conceito de *identificação transexual*, um hábito feminino desconfortável, porém possibilitador da fruição da cultura.

Já Mary Ann Doane, propõe não o uso da psicanálise para falar dessa espectadora, mas o uso das teorias da linguagem, saindo da dicotomia psicanalítica

ativo/passivo e adotando a dicotomia semiótica proximidade/distância.

Considerando que a imagem que causa prazer é a imagem feminina objetificada, a mulher teria duas possibilidades: identificação narcisista, ou masoquista, obtida através da imagem da própria objetificação.

Essa proximidade imagem-espectadora, seria um problema para o que Lacan chama de distância essencial à linguagem. O artifício usado para burlar tal excesso de proximidade seria a mascarada, que tem como objetivo disfarçar que a mulher é possuidora de um discurso, conseqüentemente, de características “ativas” que poderiam lhe causar “problemas”, por que aquilo não é seu papel na sociedade.

Essa mascarada forjaria essa separação entre eu-tela-de-cinema e possibilitaria a fruição fílmica. Doane considera esse artifício como resistência patriarcal, o que creio estar otimistamente equivocado. Ao contrário, o fenômeno da mascarada emana de reações patológicas à regulação patriarcal e leva a mulher a abrir mão da condição de sujeito e assimilar o papel a ela designado socialmente, na forma da performance da feminilidade. Não resiste-se ao patriarcado, sucumbe-se a ele, assimila-o em prol da manutenção de relações sociais hierarquizadas.

Diante da insatisfação com a teorias citadas, adotei a primeira pessoa e o tom pessoal com o objetivo de realizar uma análise que considerasse o meu corpo marcado como de mulher e analisar a minha própria condição de espectadora, única a qual eu tinha acesso.

Minha relação com o cinema, espécie de obsessão desenvolvida ao longo dos anos, se iniciou ao final de *Ondas do destino* (Breaking the waves, Lars von trier, 1996), quando fui tomada por emoção desconhecida. Bess, jovem que vive em uma pequena vila escocesa, casa-se e perde a virgindade durante a cerimônia, iniciando a vida sexual intensa de ambos. Seu marido, trabalhador de uma plataforma de petróleo, sofre um acidente e fica paralisado. Bess visita-o no hospital e Jan diz que para recuperar-se, sua mulher deverá manter relações sexuais com outros homens e relatá-las a ele. Assim ela o faz, tornando-se alvo de agressão física e da moral ferranha do vilarejo. Ao final do filme, a protagonista morre e a cena do enterro revela o marido de pé: o sacrifício dela obteve o resultado anunciado.

Eu já havia sido cativada pela figura da santa-puta desde Evelyn Roe, de Bertolt Brecht, e me fundi a Bess (interpretada pela Emily Watson) em um processo de identificação intensa (seria eu privada da distância essencial à linguagem e vulnerável a *over-identification*?). Pude sentir em meu corpo cada vez que Bess convidava um homem a violá-la. O desconforto ao fim veio devido a ausência da raiva que deveria ter sido gerada pela legitimação da violência ao corpo dela (ao nosso corpo) em prol da reabilitação dele.

Como mulher criada em ambiente patriarcal, aprendi que colocar as necessidades do alheio acima das próprias era ato louvável e, ainda, que *precisava* ceder a esse Sujeito uma vez que sem ele, eu não me constituiria como o Outro, única opção para que eu me tornasse *algo* (assumo a reificação desse eu-passado) e tivesse um papel social. Era exatamente essa disputa entre a generosidade ao homem, ao não-eu, e o respeito por mim mesma que me fez conceber o feminismo como uma necessidade e que, no fim, estava no cerne do filme de Lars von Trier.

Na outra ponta da minha experiência espectral, o Um Céu de Estrelas marcava o início do fim de meu encanto com o Cinema dos Filhos (o dos Pais já não me interessava há algum tempo). Eu, que havia me identificado masoquicamente com Bess, identifiquei-me também com a vítima do carcere privado. Dalva, porém, atira, renega a própria vitimização e, conseqüentemente, a minha. Na primeira vez que assisti, não acreditei que ela havia disparado a arma (que originalmente era dele). Esperei até a fita chegar às barras de checagem de cor (como se esperasse outra resolução narrativa), voltei o VHS e assisti a cena do tiro mais uma vez. A ação é indicada através do som e posteriormente confirmada pela imagem de Vitor ensanguentado, não há nada a ser visto.

Não *ver* o momento da morte me incomodava por dois motivos: não tinha como dizer que, não, ela não o havia matado e ainda podia manter o *status* de vítima e proteger-se do de criminosa (eu via a *nostra* defesa como crime) mas, ao mesmo, tempo eu *desejava* matar Vitor e queria que Dalva o tivesse feito por mim. Minha fusão com a protagonista me fez sentir que, assim como ela, eu deveria assumir a responsabilidade do assassinato e, mais importante, obrigou-me a assumir que, se assim o quisesse, também *posso* matar Vitor.

Assassinar Vítor é conceber-me como agente ativa de uma ação fantasiosa que busca a satisfação de desejo (o filme, um sonho) e negar a representação vitimizada, enquanto a identificação masoquista com Bess significava a minha assimilação da espectadora construída como o Outro. A identificação prévia com a vítima, porém, foi o que possibilitou que eu me identificasse com a mulher que age de acordo com suas próprias vontades. Assim pude seguir a trajetória da personagem (que sustentava a projeção do meu ego) e sentir em mim a mudança causada pelo tiro, mesmo o prazer visual do ato tendo sido negado a mim.

Negar o papel de vítima, porém, significa negar a identificação masoquista que havia me proporcionado êxtase em *Breaking the waves*. A fruição cinéfila perdeu o sentido e não me sobrava muito da minha relação com os filmes. Percebi-me rejeitando o prazer visual assim como Mulvey aconselhava, mas tenho ressalvas com o feminismo que nega o prazer ao invés de incentivar sua apropriação: menos gozo não era exatamente o meu objetivo com a crítica feminista, pelo contrário.

Descobri depois que a contradição entre a cinefilia e a minha necessidade de ser representada de forma que meu gênero e sexo não fossem reificados não eram privilégios meus, a própria Mulvey compartilhava do que ela chama de sentimento de tristeza e perda causado pela “passagem da fascinação pelo cinema para a fascinação pelos mecanismos de fascinação do cinema” (tradução nossa):

Sob a influência do Movimento de Mulheres minha experiência cinematográfica mudou e tomei consciência da 'mulher espectadora' primeiramente como um dilema em mim mesma. Até então eu havia amado os filmes de Hollywood mais ou menos sem questioná-los. Então o feminismo interveio, como uma insistente pedra no sapato, quebrando o encanto ao atentar para os problemas apresentados pelas imagens de mulheres na tela, fazendo com que filmes que haviam me emocionado e me levado às lágrimas anteriormente se tornassem irritantes diante dos meus olhos. (MULVEY, 1989).

Ao analisar essa relação das críticas feministas com o prazer visual, Suzy Gordon chega a um conceito de negatividade baseada no de Melanie Klein, porém apropriada ao nosso contexto:

A negatividade articula a violência inevitável que situa você

(feminista) dentro de uma estrutura que lhe tira o domínio sobre si mesma, uma estrutura a qual você também deve se opor. Somente achando um local estranho, desconfortável e momentâneo dentro dessa estrutura é possível assumir uma posição de resistência ou achar uma outra voz, completamente distinta. (GORDON, 2004. p. 206-225)

Esse lugar que violenta e constitui minha subjetividade como espectadora foi o que me fez ir às lágrimas no fim de *Breaking the Waves*. Mas mais problemático que aceitar esse paradoxo como essencial para minha fruição da cultura foi, como espectadora de *Um Céu de Estrelas*, reconhecer meu direito de *assassinar Vítor*. A transformação que tal morte me causou como espectadora e crítica de cinema é o que causa o maior incômodo: a busca de outros momentos em que posso apertar o gatilho e a dificuldade de encontrá-los.

Por não saber o que esperar dos processos psíquicos de uma mulher que assiste a um filme brasileiro do início dos anos 90, recorri a única relação com o filme a qual tive acesso: minha própria. Expus a estranheza causada pela cena final e o processo de aceitação da responsabilidade e direito de identificar-se com a protagonista, tanto pelo seu caráter narrativamente ativo quanto para livrar-se do apego à identificação masoquista de projetar-se como vítima.

Feitas tais análises, articulando autoras e objeto, havia também a necessidade de observar como a figura da protagonista era analisada pelo filme. Para tal não utilizei as teorias próprias ao cinema mas, ao invés disso, a *performatividade de gênero*.

O trabalho da filósofa Judith Butler consiste em *desnaturalizar* as relações entre o sexo biológico (genitália e código genético), a orientação sexual (a qual gênero dirige-se o interesse afetivo e sexual), identidade de gênero (como a sexualidade e manifestada socialmente) e papel de gênero (quais funções sociais são assumidas). Em sociedades heteronormativas o sexo biológico determina todos esses elementos: um indivíduo nascido com vagina deverá sentir atração por homens, vestir saias e cruzar as pernas elegantemente e não assumirá cargos de chefia.

Butler argumenta que não existem *fatos* pre-culturais que justifiquem tal associação e que o interessante para a análise de relações hierárquicas é entender como se dá a inserção desse corpo físico na cultura. Deslocar o gênero desse “locus de intratabilidade” permite que o indivíduo questione e aproprie-se das relações corpo-

comportamento-função-social.

Para atentar a este caráter não-natural, Butler elabora o conceito de *performatividade de gênero* que consiste no conjunto de práticas corpóreo-comportamentais que corroboram ou subvertem uma pretensa coerência entre sexo biológico e sexualidade.

Em *Um céu de estrelas*, antes do décimo quinto minuto de filme, Vitor pede a Dalva um copo de água. Desconfortável, ela o atende. Quando recebe o copo, coloca-o sobre a mesa: não foi a sede que o impeliu a fazer o pedido, mas a vontade de ser servido, como determina o (quicá) antigo papel de gênero. Ele insiste e quer um café, ao que Dalva nega com uma desculpa ríspida e afirma sua recusa a função de dona de casa que estaria atrelada a seu sexo.

Mais adiante na narrativa, Dalva percebe que Vitor a trancou. Ele exhibe as chaves para ela e ri fazendo um jogo infantil de “vem pegar-não te dou”. Dalva vai até a estante, pega um objeto e aproxima-se da camera.

O plano seguinte é um close-up bastante próximo do rosto da protagonista: ela segura um quadrinho azul que contém água, areia colorida e purpurina. Ao virá-lo de cabeça para baixo, Dalva observa a areia caindo e depositando-se na outra extremidade do objeto. Com um sorriso leve no rosto, ela observa a mudança na configuração do quadro causada por sua inversão, metáfora para sua condição de mulher em corpo emergente. Depois de quase 30 segundos, ainda sem corte, ela pergunta a Vitor: “Quer um café?”, opondo-se claramente à recusa anterior. Dalva tem consciência da performatividade de seu gênero e a manipula a seu favor.

Existem elementos no filme que demonstram claramente como Vitor se sente mais confortável ao ver Dalva exercendo esse papel. Ele faz exigências do tipo “café de coador é mais gostoso” e ela, apesar do desconforto, acata estrategicamente. No fim do filme tal estratégia é levada ao extremo, quando ela oferece a ele um jantar, cozinha, eles comem e ela o mata.

O plano que volta à casa para buscar a morte de Vitor mantém-se em Dalva por quase dois minutos observando sua expressão. Nada é dito, não há verbo que de conta do ato estranho para a lógica patriarcal, e tudo o que a imagem faz é observar aquele rosto, sem corte. Depois de quase um minuto de silêncio, entra a trilha sonora com

ritmo bem marcado e que permanecerá até o fim dos créditos.

O momento do tiro configura uma dupla subversão: a primeira da personagem que “para de fazer sentido” ao assumir a performatividade de seu gênero e executa seu desejo de desvencilhar-se da antiga associação compulsória entre sexo biológico e comportamento passivo. Quando estabelece-se a necessidade de matá-lo para que ela possa tornar-se sujeito e ascender profissionalmente, ela o faz.

A segunda é do filme que representa uma protagonista mulher que mata seu agressor e não é punida por tê-lo feito (ela não morre, não é estuprada ou enlouquece como é a tradição dessas personagens no cinema hollywoodiano).

A opção por representar tal momento através do som *off* demarca o caráter obscuro da subversão: ela não deve ser mostrada, não cabe na imagem, é alheia à representação e à linguagem cinematográfica.

Depois do momento da morte, o filme não mostra Dalva sendo castigada, mas a narrativa encerra-se de forma abrupta: o para-alem da subversão, da recusa à pretensão de coesão entre sexo biológico, comportamento e papel de gênero é tão árduo de imaginar que, como tal, não pode ser representado nem utilizando os recursos da imagem fotográfica em movimento, nem através do som *off*.

Conclusão

A partir das tensões identificadas, algumas perguntas fazem-se relevantes: qual a validade dessa análise se termos essenciais a ela não estão devidamente definidos? As relações do cinema nacional com o tipo de narrativa a partir do qual as estruturas de Mulvey foram forjadas não são simples a ponto de permitir uma transposição direta. Como, por exemplo, se daria a fetichização da figura feminina nas comédias eróticas cariocas? E no Cinema Novo, isso aconteceria? Como, se não através da decupagem clássica? E nas comédias de costume do nosso cinema antigo?

E a espectadora brasileira, será que esse masoquismo se relaciona a ela também? Será que o cinema nacional cria oportunidades para esse tipo de identificação masoquista como cria o filme de Lars Von Trier? Quantas Dalvas matando Vítor

existem pela nossa cinematografia? Qual a relação do público com elas? Qual seria a estrutura psíquica da espectadora brasileira? A diferença de contexto afetaria tais estruturas? Quais seriam suas particularidades e constantes?

Apesar de ainda obscena, essa subversão, a morte de Vítor, a morte do cônjuge que cerceia de uma forma ou de outra não é inédita no cinema brasileiro. A personagem sem nome de *Porto das Caixas* (Saraceni, 1962), também mata o marido e segue uma estrada cujo destino não é explícito para o espectador. O que tal repetição significa só é possível concluir a partir da constituição de um campo de conhecimento coerente e dialogante.

O ideal, entretanto, seria fazer tal análise a partir de um esquema que se proponha a entender como o patriarcado manifesto através dos autores nacionais codificam a objetificação da mulher brasileira. Apesar de não crer que esse seja o caso do *Um céu*, não posso concluir que o filme não objetifique a protagonista uma vez que não sei como o inconsciente patriarcal brasileiro codifica tal representação. O contexto interfere diretamente tanto nas formas de misoginia quanto nos sujeitos do feminismo e enfrentar e respeitar essa pluralidade é objetivo atual das teorias de gênero. Atentar para as diferenças das manifestações de poder discursivo em situações distintas auxilia a compreensão de como uma cultura representa suas mulheres, possibilita conclusões mais objetivas acerca dos pressupostos morais discriminatórios e, portanto, das maneiras de desconstruí-los.

Referências

ARTEL, Linda, WENGRAF, Susan. *Positive Images: Screening Women's Films* (1978). In: Issues in feminist films criticism. ERENS, Patricia org. (Bloomington: Indiana University Press, 1990). p. 9-12.

CIXOUS, Helene. The laugh of the Medusa. In: WARHOL, Robyn R; HERNDI, Diane Price. *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1997. p. 347-362.

MONTORO, Tania. Protagonismos de gênero nos estudos e cinema e televisão no País. In: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol 3. nº 2. Dezembro, 2009.

PENLEY, C. *Introduction: The lady doesn't vanish: feminism and film theory*. In: *Feminism and*

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

film theory. Londres (BFI Publishing, 1988). p. 1-24.

MULVEY, Laura, untitled contribution to "The Spectatrix" (número especial), *Camera Obscura* 20-21 (1989).

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. In: *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

MULVEY, Laura. *Afterthoughts in visual pleasure and narrative cinema*. In: *Feminism and film theory*. Londres (BFI Publishing, 1988). p. 57-68.

RICH, R. *In the name of feminist film criticism*. In: *Multiple voices in feminist film criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3ª edição, 1998.