

EXISTE O OLHAR FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO?

Carlos Eduardo Fialho

Resumo: Este artigo analisa filmes recentes dirigidos por mulheres: *O pequeno dicionário amoroso* de Sandra Werneck; *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, de Rosane Svartman; e *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral. Ao fazê-lo, questiona se é possível falar de um olhar feminino específico sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Defende que, sob certos pontos de vista, existe de fato uma lógica feminina peculiar neste domínio, mesmo que esta seja uma afirmação a requerer maior aprofundamento.

Palavras-chave: mulher; cinema; cultura.

O ecletismo dos anos 90

O cinema brasileiro ressurgiu no final dos anos 80, depois de inúmeras tentativas para retirá-lo do mercado. Curiosamente ele reapareceu em nome do próprio mercado. A ideologia neoliberal propôs que o cinema corresse atrás dos recursos necessários à sua produção, que sobrevivesse apenas como produto de consumo industrial vendável, apesar dos incentivos oferecidos pelo Estado ao capital privado que pretendesse investir na realização de filmes. Em resumo, nos anos 90, ou o cinema se constituía em indústria nos moldes da produção industrial capitalista de mercado, ou não deveria existir.

Este quadro foi uma novidade, se comparado com a política de produção cultural dos anos 60 e 70. Nestas duas décadas, chegamos a produzir quase uma cente-

na de filmes em média por ano. Nos anos 80, não conseguimos ultrapassar a média de poucas dezenas. A crise do final dos anos 80 mais do que reduziu a produção de filmes no Brasil: também teve a função de redirecionar a indústria cinematográfica. No plano temático, o cinema nacional havia escrito sua história sobre um tripé, no final dos anos 60 e 70, formado pelo cinema marginal – conscientizador das condições sociais e políticas da época e confuso ao mesmo tempo –, o cinema tropicalista, voltado para o público e empenhado em se transformar em indústria cultural de massa e, por último, o cinema cívico patrocinado pelo Estado (GRAÇA, 1997). Os três estilos resultaram num fracasso de produção e público. O cinema marginal não conseguiu ultrapassar a produção de poucos filmes. Os que optaram pelo filme comercial, visando a um público de massa, fracassaram no tratamento dos temas e, conseqüentemente, nas

bilheteria. O Estado, como incentivador da produção nacional, deixou de ser o produtor e distribuidor de filmes de exaltação cívica e passou a “encarnar” a viabilidade da produção nacional como um todo, independentemente da temática proposta.

Enquanto o cinema procurava se firmar como indústria cultural de massa, buscando encontrar o caminho da produção que alcançasse o grande público, os realizadores procuravam inserir no produto “filme” os elementos temáticos e narrativos capazes de alcançar o grande público. Enquanto o cinema nacional buscava sua identidade, crescia a crise econômica do final dos anos 80 e junto com ela o programa neoliberal do início dos anos 90, reduzindo drasticamente as possibilidades de produção do filme nacional. O que vinha sendo construído, em etapas, em resposta à conjuntura política e ao ambiente cultural das décadas de 60 e 70, foi desmontado por decreto presidencial, da noite para o dia, levando o cinema nacional a ter que reinventar as formas de produção do filme, quando ele já estava definindo o modelo de cinema brasileiro que se pretendia. Em outras palavras, foi preciso correr atrás da produção no momento em que se procurava definir padrões de cinema. A busca das identidades, da multiplicidade de estilos foi interrompida e substituída pela busca de recursos para se fazer filmes. Neste sentido, a crise do final dos anos 80 pode ser vista como uma ruptura que leva a produção cinematográfica nacional a um recomeço, onde vale fazer qualquer filme, desde que seja rentável.

A retomada da produção nacional nos anos 90 apresentou uma característica que coincide, em parte, com o período de crise do final dos anos 80: a ausência de um estilo predominante de fazer cinema. Fazia-se de tudo sem que houvesse o predomínio de um estilo de linguagem cinematográfica. O cinema brasileiro da década de 90

não se constrói comopositor, isto é, contra um estado de coisas, ao contrário, é um cinema de solda, que dilui toda oposição. Não apresenta impedimentos em relação a uma política de mercado onde vigora o ecletismo de produções, de temas e formas diferenciadas, onde a questão da política dissolve-se em soluções estetizantes (MACIEL, 1998).

O cinema feito por mulheres

Existe um olhar feminino nos filmes realizados após a retomada do cinema brasileiro de 1993? Se existe um olhar feminino, quais suas características? E este olhar retoma o feminismo da década de 60 ou propõe uma nova abordagem da mulher na sociedade contemporânea? Enfim, são muitas as perguntas sobre o cinema produzido por mulheres da década de 90 e muito poucas as respostas encontradas.

Susana Schild aponta duas características do cinema brasileiro produzido na última década: de um lado, temos a pluralidade narrativa, temática e estética e, de outro, a profusão de diretoras representando 20% do total da produção nacional do início da década, um fenômeno inédito no cinema brasileiro (SCHILD, 1998).

Por outro lado, a autora não distingue um fio condutor que identifique o cinema feito por mulheres no período. A ausência da marca de um cinema feminino significaria um

avanço em direção à liberdade de criação, livrando as autoras das “camisas-de-força de discursos feministas” e cinematográficos, e se as diretoras “marcaram presença, foi muito mais por uma saudável diferença do que por eventuais semelhanças” (SCHILD, 1998).

Olhando em bloco a produção realizada por diretoras após 1993, a impressão que temos é de que existe uma pluralidade de narrativas, temáticas etc. e que esta diversidade nos levaria a caracterizar o cinema dirigido por mulheres como sem uma identidade, se confundindo com toda a produção nacional do período. Conseqüentemente, não haveria diferença entre a produção nacional do período e o cinema de diretoras, mesmo que este segmento represente 20% da produção nacional e isto se constitua num fato inédito na história do cinema brasileiro.

Porém, esta suposta falta de característica começa a se desfazer quando agrupamos o cinema de diretoras em blocos temáticos. O que antes se perdia na multidão das produções da década de 90 começa a assumir identidade, quando reunimos os filmes por tema. Analisemos três filmes que privilegiam a temática urbana, narram as relações entre homem e mulher e lidam – mesmo que de forma indireta – com as condições dos indivíduos numa época pós-moderna: *O pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck, *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, de Rosane Svartman e *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral.

Metodologicamente analiso os filmes considerando a narrativa tal como é definida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, como o lugar da estrutura

fílmica onde o texto assume a sua materialidade, permitindo que a “história tome forma” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Num segundo momento, interpreto o material narrativo considerando os três filmes propostos como obras que “não exigem uma leitura simbólica, mas oferecem-se, ao contrário, a uma apreensão simples, literal”, sendo as significações um produto da intenção do leitor/analista atuando sobre o filme enquanto documento que se deixa interpretar sem perder sua característica original de fonte. A visão da obra como uma estrutura plana não descarta a possibilidade de buscar no texto artifícios que dissimulem o sentido simbólico da narrativa.

O olhar feminino da narrativa

O pequeno dicionário amoroso, de Sandra Werneck, é uma “comédia carioca” que narra a relação entre uma profissional liberal, arquiteta, solteira e moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro e um biólogo, recém-separado, dono de uma convicção inabalável de que jamais voltaria a se casar. De forma inesperada, os dois se encontram num cemitério, trocam os números de telefone e vivem as expectativas típicas dos “recém-namorados”. Ela, Luíza, insegura quanto aos sentimentos de Gabriel – o biólogo – e ele incapaz de se definir entre o interesse e o desinteresse por Luíza. Os dois, por outro lado, fazem o jogo da sedução, tentando deixar para o outro o primeiro contato e criando fantasias sobre este momento. Do namoro os personagens passam ao casamento e do casamento à separação. Até aqui nada de mais, é o per-

curso típico de qualquer casal urbano que não considere o casamento como uma instituição inabalável, mas apenas como o produto de interesses nas relações entre duas pessoas. A pós-modernidade surge na transitoriedade da condição dos personagens ligados à instituição casamento e ao permanente reencaixe de valores e afetividades.

A autora parece narrar a história do ponto de vista dos dois personagens principais, contrastando a narrativa feminina passional de Luíza com o discurso racional-matemático de sua melhor amiga. O mesmo acontece com Gabriel, que encontra no ceticismo e niilismo do personagem de Toni Ramos o contraponto ao seu interesse por Luíza. É no momento em que a diretora pretende colocar o discurso masculino e feminino em doses iguais na balança que ela deixa transparecer a predominância do discurso feminino como fio condutor do filme: a perenidade da relação – em oposição à transitoriedade – está contida no discurso de Luíza nos momentos em que ela tenta resgatar a relação desgastada. Quando convida Gabriel para fazer amor e jantar no prédio em obras em que ela trabalha, quando sugere mudanças no comportamento dos dois como forma de eliminar os conflitos conjugais ou mesmo quando declara que deseja um filho e Gabriel não demonstra qualquer interesse no projeto. Os dois sofrem com a separação, depois de todas as tentativas empreendidas por Luíza, mas o fio condutor dos valores que norteiam a narrativa é retomado nas duas últimas cenas, quando, depois da separação, os dois atores aparecem fora dos personagens caminhando felizes e abraçados aos seus companheiros(as) na vida real. Na cena final de Andréa Beltrão com o marido, ela aparece grávida, enquanto Daniel Dantas

beija e abraça carinhosamente sua mulher. Estes valores, na estrutura narrativa do filme, estão presentes em Luíza e, em alguns momentos, chegam a ser rejeitados por Gabriel. *O pequeno dicionário amoroso* é um filme que narra os conflitos de um casal urbano carioca que vive a “pós-modernidade carioca”, mas é também um filme que apresenta indícios de um olhar feminino sobre a transitoriedade das relações entre o homem e a mulher, quando reunimos os valores presentes na narrativa da protagonista às duas cenas finais que encerram o discurso.

O filme da Rosane Svartman segue a mesma estrutura narrativa de *O pequeno dicionário*. Em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, a diretora conduz a história de conflitos entre dois casais cariocas, opondo os interesses dos homens aos das mulheres protagonistas. Do lado feminino, temos uma personagem bonita, apaixonada pelo namorado e iludida, descobrindo que ele era um conquistador só quando o flagra no apartamento fazendo amor com outra menina. Esta é uma menina romântica, perdida em fantasias, sonhando em conseguir uma relação apaixonada e exclusiva. Os dois personagens masculinos são o contraponto dos arquétipos femininos: um malandro conquistador que conhece todos os truques para seduzir uma mulher e usa estes truques para fazer o maior número de conquistas, superar seu próprio recorde. O outro é tímido, intelectual, um fracasso com as mulheres que resolve aprender os truques da conquista e da sedução com o primeiro. Entre as conquistas dos personagens masculinos está a “menina romântica” que acaba engravidando. O filme de Rosane Svartman centra a narrativa na oposição entre homens conquistadores e superficiais e mulheres românti-

cas e desiludidas com as relações banais. O olhar feminino no filme privilegia o amor romântico em oposição às relações transitórias e fugazes masculinas. Os valores contidos nos discursos femininos prevalecem e conduzem à última cena do filme onde, numa clínica de aborto, os quatro personagens formam casais, o compromisso entre homem e mulher é intermediado pela promessa de casamento e a paternidade do filho da “menina romântica” é assumida pelo intelectual arrependido da sua fase de “conquistador”. Em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, o discurso feminino das protagonistas é exaltado no “final feliz”, como afirmação de um olhar revelado na cena final apoteótica.

O filme de Tata Amaral, *Um céu de estrelas*, assume explicitamente o ponto de vista da protagonista, a cabeleireira Dalva, em conflito com seu ex-noivo, Vítor (um metalúrgico desempregado). O filme se passa inteiramente no interior do apartamento (com exceção, apenas, para as primeira e última cenas) onde moram Dalva e sua mãe dominadora. A cabeleireira havia ganho num concurso de penteados um prêmio de viagem a Los Angeles. O prêmio não a libertava apenas da relação de dominação e dependência com a mãe, mas, também, significava ultrapassar as condições de vida e trabalho da periferia paulista.

A condição da pós-modernidade ocorre na ênfase dada à relação centro-periferia, inclusão e exclusão, sendo o prêmio de viagem crucial para a superação do espaço onde a protagonista está inserida. Entre as situações transportadas para o passado, estava o noivado com Vítor. Na tentativa de impedir a viagem de Dalva e tentar reconquistá-la, Vítor cria situações

de agressão e humilhação à cabeleireira que culminam com o assassinato de sua mãe no banheiro. A partir deste momento, as cenas se desenrolam exclusivamente em torno de Dalva e Vítor. A primeira, reconhecendo a instabilidade emocional do ex-noivo, cede às suas pressões para alcançar a liberdade. Vítor, sentindo que a reconciliação era impossível, tenta subjugar-la por mais alguns instantes. O tempo de dominação se estende até a ação se transformar em seqüestro, com a interferência de vizinhos, repórteres e polícia.

O filme fala da condição feminina frente a alguns modelos de comportamento: a dominação materna, a dominação masculina e o desejo de ultrapassar as próprias condições materiais de existência. O ponto de vista da personagem vai-se afirmando gradualmente na narrativa fílmica, com a eliminação, um a um, dos obstáculos à liberdade de Dalva. Primeiro a mãe, morta sem que Dalva tivesse responsabilidade ou culpa no assassinato. Depois a morte do ex-noivo numa situação limite de seqüestro e violências, quando o crime assume proporções de legítima defesa. *Um céu de estrelas* começa indicando os caminhos dos sonhos e desejos de Dalva e termina com o final de um pesadelo do rito de passagem para o que parecia ser a liberdade.

Não afirmo categoricamente que se pode tirar destes filmes/documentos um olhar feminino. A amostragem ainda é pequena e a análise deixa de considerar vários aspectos da estrutura fílmica. Mas é possível levantar a hipótese da existência de uma narrativa feminina presente no cinema brasileiro da década de 90, na busca de suas identidades.

Abstract: This article examines recent movies directed by women: *O pequeno dicionário amoroso* by Sandra Werneck; *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, by Rosane Svartman; and, *Um céu de estrelas*, by Tata Amaral. It questions the existence of a specific female point of view in this area. It argues, despite the uncertainties, that from some perspectives, there is in fact a peculiar feminine movie-making way.

Key-words: women; cinema; culture.

Referências

GRAÇA, Marcos et al. *Cinema brasileiro, três olhares*. Niterói: Eduff, 1997.

MACIEL, Kátia. O cinema brasileiro contemporâneo. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 11, maio/jun. 1998.

SCHILD, Susana. Um gênero em transição? *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 9, jan./fev. 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.