Olhares cinematográficos femininos: uma análise comparada dos filmes – "A mulher sem cabeça" e "Longe dela"

Female cinematic gaze: a comparative analysis of the films – "The headless woman" and "Away from her"

Rosângela Fachel de Medeiros[1]

RESUMO: Este artigo analisa a emergência de um olhar feminino no fazer cinematográfico contemporâneo que se contrapõe ao olhar cinematográfico masculino hegemônico do cinema hollywoodiano. Para ilustrar essa questão, são analisados comparativamente dois filmes dirigidos por mulheres: *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*– 2008), de Lucrecia Martel, e *Longe dela* (*Away From Her* – 2006), de Sarah Polley.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Mulher. Lucrecia Martel. Sarah Polley.

1 DO OLHAR MASCULINO AO OLHAR FEMININO: A RECONSTRUÇÃO DO OLHAR CINEMATOGRÁFICO

[1] Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS, pesquisadora do Grupo Cinema Latino-americano da UFF. E-mail: fachel@uri.edu.br.

Conforme Christian Metz: "O exercício do cinema não é possível senão através das paixões perceptivas: desejo de ver (pulsão escópica, escoptofilia, voyeurismo) (...) e desejo de ouvir (pulsão invocante)" (METZ, 1980, p. 70). Dessa forma, o aspecto visual é fundamental por ser uma característica inerente à linguagem cinematográfica. E toda obra cinematográfica é construída a partir da perspectiva da presença de um espectador ideal, cujo olhar coincide com o foco da câmera.

A mulher e o corpo feminino sempre estiveram no centro dessa focalização cinematográfica. Desde as musas do cinema mudo, passando pela *femmes fatales* dos filmes *noir*, sempre houve fascínio e temor em relação à figura feminina como imagem no cinema. A presença feminina nos filmes sempre esteve atrelada a uma focalização pelo e para o olhar masculino, o que, por consequência, gerou uma cultura da imagem em que a mulher é muito mais portadora do que produtora de significado. Nesse contexto, a mulher se configura apenas como imagem, enquanto o homem é o dono do olhar que a representa e para o qual essa representação é direcionada.

Foi a cineasta Laura Mulvey, em seu emblemático artigo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973), que chamou a atenção para o fato de que a imagem cinematográfica no cinema tradicional, representada dominantemente pelo cinema hollywoodiano, sempre foi um produto de predominância do olhar masculino, no qual o lugar da mulher é o de objeto passivo do olhar. Ou seja, de que no cinema narrativo tradicional o olhar (e a subjetividade) é ativo e fálico. É importante destacar que quando fala em "olhar masculino", Mulvey não está falando do "olhar do homem", mas sim de uma posição que corresponde à masculinização da posição do espectador e à masculinidade como ponto de vista.

> The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of

> visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order. In the highly developed Hollywood cinema it was only through these codes that the alienated subject, torn in his imaginary memory by a sense of loss, by the terror of potential lack in phantasy, came near to finding a glimpse of satisfaction: through its formal beauty and its play on his own formative obsessions (MULVEY, 1999, p. 834-5).

A partir da apropriação de conceitos freudianos: escopofilia, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo e fetichismo, Mulvey reflete a respeito da existência de um mecanismo de prazer e plenitude no cinema narrativo de ficção. Sua análise da imagem e do olhar do cinema demarca claramente as posições masculina e feminina, e a divisão heterossexista ativo / passivo: o homem é o olhar, a mulher, a imagem. Ela propõe então que se busque realizar uma ruptura nessa forma de prazer com o objetivo de estabelecer uma "nova linguagem do desejo". A chegada das mulheres ao fazer cinematográfico e, principalmente, na posição de diretoras, seria, então, um incentivo para o surgimento de um olhar feminino para estabelecer um contraponto ao olhar masculino.

Tendo como ponto de partida o texto de Mulvey, Elizabeth Ann Kaplan questiona se esse olhar cinematográfico é necessariamente masculino e se seria possível estabelecer outras estruturas em que as mulheres portariam o olhar sem estarem na posição masculina. Pois para Kaplan: "o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas" (KAPLAN apud LOPES, 2002, p. 212). A presença feminina no cinema ficou por muito tempo delegado à condição de objeto a ser visto, sendo mantida à frente das câmeras. Muitos são os filmes sobre mulheres, mas, desses tantos, poucos são os dirigidos por mulheres. Como bem destaca Kaplan, o melodrama hollywoodiano pode expressar os sofrimentos, conflitos e opressões femininas em função do patriarcalismo, mas ainda em sua grande

maioria, focalizando o que concerne aos homens, aos seus desejos e fantasias (KAPLAN apud LOPES, 2002). ´

Esse é o caso, por exemplo, de *Thelma & Louise* (1991), um filme que obteve muito sucesso, de crítica e de público, sendo aclamado por discutir a condição feminina na sociedade contemporânea, mas que foi dirigido por um homem, Ridley Scott. Na realidade, mesmo que algumas diretoras venham se destacando no universo cinematográfico, há muito menos mulheres que homens exercendo a função de direção cinematográfica. São muitas as atrizes que marcaram uma época e uma geração por sua beleza e por sua imagem: Greta Garbo, Sofia Loren, Catherine Deneveu, Marlin Moroe, para citar apenas algumas, mas quantas são as mulheres lembradas por sua atuação atrás das câmeras? Nem mesmo as grandes pioneiras da sétima arte como: Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Dorothy Arzner, Ida Lupino, têm reconhecimento histórico ou espaço nos cursos e livros sobre a história do cinema.

Atualmente, algumas diretoras têm se destacado neste universo de maioria masculina como, por exemplo, Jane Campion, Isabel Coixet e Kathryn Bigelow. O que acabou repercutindo na maior premiação do cinema mundial, que, em 2010, pela primeira vez na história, concedeu o Oscar de Melhor Direção a uma mulher. O feito foi alcançado por Kathryn Bigelow[2] por *Guerra ao terror* (*The Hurt Locker* – 2008). No entanto, desde então, ainda não houve outra indicação de uma mulher a esse prêmio. E o Oscar concedido à Kathryn foi criticado por Martha P. Nochimson, pois acredita que foi uma premiação do estilo de filmagem viril para as situações fragmentadas e de risco de morte dos filmes de guerra, como se tal estética narrativa fosse superior à técnica utilizada para as situações orgânicas e ratificadoras da vida que são típicas da

[2] Filmografia de Kathryn Bigelow: *The Loveless* – 1982, *Quando chega a escuridão* (*Near Dark* – 1987); *JogoPerverso* (*Blue Steel* – 1989); *Caçadores de emoção* (*Point Break* – 1991); *Estranhos prazeres* (*Strange Days* –1995); *O peso da água* (*The Weight of the Water* – 2000), *K-19 The Windowmaker* – 2002; *Guerra ao terror* (*The Hurt Locker* – 2008), *A hora mais escura* (*Zero Dark Thirty* – 2012).

comédia romântica. Ou seja, para Nochimson, a premiação contemplou um olhar cinematográfico masculino. E quando fala sobre a estética das comédias românticas, Nochimson está se referindo diretamente às diretoras Nancy Meyers[3] e Nora Ephron[4], as quais, segundo ela, não recebem o devido reconhecimento.

> *I'm talking about the way the Hollywood machine doggedly preserves the hierarchy of men above women, and the military landscape above the domestic landscape, even when it's a woman who directs a war picture. (And often even when men direct rom-coms.) And I'm baffled by how this entrenched prejudice has managed to produce the unfathomably widespread belief that Bigelow's technically praiseworthy valentine to an emotionally challenged war addict strikes a blow for peace.* (NOCHIMSON, 2010)

Nochimson retoma a questão, apontada por Mulvey, da existência de um olhar masculino que domina a produção cinematográfica. Assim, independente de ser o diretor homem ou mulher, a questão estaria na forma como constitui seu olhar cinematográfico, assumindo ou não esse lugar masculino instaurado pela narrativa clássica hollywoodiana.

Para Mulvey, o fato da mulher, como portadora do olhar, poder optar por essa posição masculina é repressivo, mas também liberador. Liberador no sentido de ser uma experiência de distanciamento do olhar, que revela ser essa posição contingencial e não essencial. E a emergência da consciência desse olhar contingente possibilitou o surgimento de um olhar cinematográfico feminino mais curioso "sobre o que estou olhando, mais propriamente do que 'eu sou apenas o sujeito da tela'" (MULVEY, 2005). Conforme a autora, a busca por esse olhar alternativo às representações patriarcais das mulheres revela

[3] Filmografia de Nancy Meyers: *Operação Cupido* (*The Parent Trap* – 1998); *Do que as mulheres gostam* (*What Women Whant* – 2000), *Alguém tem que ceder* (*Something's Gotta Give* – 2003); *O amor não tira férias*(*The Holiday* – 2006); *Simplesmente complicado* (*It's Complicated* – 2009)

[4] Filmografia de Nora Ephron: *Sintonia de amor* (*Sleepless in Seattle* – 1993); *Mixed Nuts* (*Um dia de louco* –1994); *Michael: anjo e sedutor* (*Michael* – 1996); *Mensagem pra você* (*You've Got Mail* – 1998); *Bilhetepremiado* (*Lucky Numbers* – 2000); *A feiticeira* (*Bewitched* – 2005); *Julie & Julia* – 2009.

que não existe apenas uma resposta, mas sim "diferentes caminhos pelos quais mulheres artistas podem explorar a questão da representação das mulheres" (MULVEY, 2005).

2 OLHARES CINEMATOGRÁFICOS FEMININOS

Longe dela (*Away From Her* – 2006), de Sarah Polley, e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza* – 2008), de Lucrecia Martel, filmes realizados por diretoras que, não por acaso, têm como protagonistas personagens femininas. Ambos os filmes são roteiros de autoria das próprias cineastas: *Longe dela* é um roteiro adaptado e *A mulher sem cabeça* é um roteiro original. Em comum ainda, esses filmes têm a negação ao modelo hegemônico com que o "olhar masculino" representa as questões femininas e retrata as mulheres. Através da constituição de olhares cinematográficos femininos, cada uma das cineastas utiliza caminhos (estéticos e narrativos) diferentes para abordar a questão da mulher e do feminino. É interessante destacar que as duas cineastas pertencem a sistemas cinematográficos nacionais, o canadense e o argentino, nos quais é reconhecida uma grande presença de mulheres realizadoras (cineastas, diretoras), fato que os diferencia de outros cinemas nacionais.

No Canadá, constata-se a notoriedade alcançada por cineastas como: Brigitte Sauriol (1945 –); Léa Pool (1950–); Sandy Wilson (1947–), que recebeu o Genie de melhor diretora por *Meu primo americano* (*My American Cousin* – 1985); Marquise Lepage (1959 –); Patricia Rozema (1958 –)[5]; Anne Wheeler (1964–); Paule Baillargeon (1945–); Lynn Stopkewich (1964–); Denise Filiatrault (1931–), que recebeu o Genie de melhor diretora por *Ma vie en cinémascope* –

[5] Patrícia Rozema deve ser a cineasta canadense mais conhecida entre nós. Todos os seus filmes foram exibidos no Brasil: *Ouvi as sereias cantando* (*I've Heard the Mermaids Singing* – 1987); *O mistério do quarto branco*(*White Room* – 1990); *Quando a noite cai* (*When The Night is Falling* – 1994); *O palácio das ilusões* (*MansfieldPark* – 1999), e *Kit Kittredge: An American Girl* – 2008. Com seu primeiro filme, *Ouvi as sereias cantando*, ganhou o *Prix de la Jeunesse* em 1987.

2004; Louise Archambault; Deepa Mehta (1950)[6]; Sarah Polley, que recebeu o Genie de melhor diretora por *Longe dela* – 2006 e Lyne Charlebois.[7] Em 1974, o NFB (*National Film Board*) criou o *Studio D*, primeiro estúdio no mundo subsidiado por fundos governamentais para se dedicar exclusivamente à produção cinematográfica de mulheres, cujo sucesso se deve, em grande parte, ao trabalho de sua fundadora e produtora executiva, Kathleen Shannon (1935 – 1998). Em 1984, foi fundado *WIFT* (*Women in Film & Television Toronto*)[8] com o objetivo de apoiar, incentivar e promover a carreira de mulheres na produção audiovisual, que, para tanto, promove premiações e cursos dedicados às mulheres no universo audiovisual. Conforme Elspeth Cameron:

> *Not surprisingly, the feminism of the last half of the century meshed with the Canadian tendency to feel marginalized to produce a special and powerful dynamic that might be called national-feminism or feminist-nationalism: an ideological combination usually thought to be mutually exclusive*. (CAMERON, 1997, p. 11)

No cinema argentino, reconhece-se uma forte presença de mulheres atrás das câmeras. Alicia Míguez Saavedra e Vlasta Lah (– 1979)[9] foram as pioneiras. Saavedra era diretora de teatro e se tornou a primeira assistente de direção do cinema argentino; Lah começou como assistente de direção e tornou-se a primeira diretora do país. Um nome de destaque na história do

[6] Deepa Mehta, indiana radicada no Canadá, muitos de seus filmes chegaram a telas brasileiras como, por exemplo, sua famosa trilogia dos elementos, como é chamada, com *Fogo e desejo* (*Fire* – 1996), *Terra* (*Earth* –1998) e *Às margens do rio sagrado* (*Water* – 2005), concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro, além de:*Camilla* – 1994, *Bollywood/Hollywood* – 2002, *República do amor* (*Republic of Love* – 2003), *Paraíso na terra*(*Heaven on Earth* – 2008), *Os filhos da meia-noite* (*Midnight's Children* – 2012).

[7] Para uma visão ampla da participação feminina no cenário da produção cinematográfica canadense indico o site: www.collectionscanada.ca/women/002026-700-e.html

[8] Site oficial: http://wift.com/about/

[9] Vlasta Lah foi assistente de direção em: *Caminho del infierno* – 1944, e *La serpiente de cascabel* – 1948, e dirigiu *Las furias* – 1960, e *Las modelos* – 1962.

cinema feito por mulheres na argentina é María Luisa Bemberg (1922 – 1995)[10], diretora e roteirista; ela foi uma das fundadoras, em 1988, da associação "La Mujer y el Cine"[11], que promove há mais de vinte anos um festival dedicado ao cinema produzido por mulheres. Os filmes de Bemberg, com maioria de protagonistas mulheres, instauraram uma nova mirada, abertamente feminista, sobre o cinema nacional argentino e mostraram ao seu país e ao mundo que uma mulher podia fazer filmes de qualidade. E no coração da configuração do festejado "Novo Cine Argentino", que emergiu na década de 1990, estão diretoras que começaram gradativamente a ganhar destaque, consolidando-se a partir de 2000 e chegando, em 2005, a serem as responsáveis pela realização de vinte por cento dos filmes argentinos lançados. Dentre essas novas realizadoras estão: Lucía Puenzo (1978 –)[12], Anahí Berneri (1975 –)[13], Albertina Carri (1973 –)[14], Verónica Chen (1969 –)[15], Sandra Gugliotta (1968 –)[16], Paula Hernández (1969 –)[17], Celina Murga (1973 –)[18] e Lucrecia Martel.

2.1 A mulher sem cabeça

A diretora argentina Lucrecia Martel (1966 –) iniciou sua carreira dirigindo curta-metragens, mas já em seu primeiro longa, *Pântano* (*La Ciénaga*

[10] Filmografia de María Luisa Bemberg: *Momentos* – 1980, *Señora de nadie* – 1982, *Camila* – 1984, *Missa Mary*– 1986, *Yo, la peor de todas* – 1990, *De eso no se habla* – 1993.

[11] Site oficial: http://www.lamujeryelcine.com.ar/

[12] Filmografia de Lucía Puenzo: *XXY*- 2007, *El niõn pez* – 2009, *O médico alemão* (*Wakolda* – 2013).

[13] Filmografia de Anahí Berneri: *Un año sin amor* – 2004, *Encarnación* – 2007, *Por tu culpa* – 2009, Aire lbre – 2014.

[14] Filmografia de Albertina Carri: *No quiero volver a casa* – 2000, *Histórias de Argentina em vivo* – 2001, *Los rubios* – 2003, *Géminis* – 2005, *La rabia* – 2008.

[15] Filmografia de Verónica Chen: *Vagón fumador* – 2000, *Agua* – 2006, *Viaje sentimental* – 2010, *Mujer Conejo* – 2013.

[16] Filmografia de Sandra Gugliotta: *Un día de suerte* – 2002, *Las vidas posibles* – 2007, *En nuestros corazones para siempre* – 2009, *Arrebato* – 2014.

[17] Filmografia de Paula Hernández: *Herencia* 2001, *Familia Lugones* – 2007, *Lluvia* – 2008, *Un amor* – 2011.

[18] Filmografia de Celina Murga: *Ana y los otros* – 2003, *Una semana solos* – 2008, *La tercera orilla* – 2014.

– 2001), despertou o interesse do público e da crítica, sendo agraciada como o Prêmio Alfred Bauer no Festival de Berlim. Seu segundo filme, *A menina santa* (*La niña santa* – 2004) foi realizado com a participação da produtora de Pedro Almodóvar[19], *El Deseo*, que após assistir a *Pântano*, elegeu Lucrecia Martel como uma de suas diretoras favoritas. O filme, selecionado para o Festival de Nova York, conta a história de uma adolescente, Amália, que frequenta o hotel administrado por sua mãe, uma mulher divorciada, Helena. Durante um congresso de otorrinolaringologistas realizado no hotel, a garota é molestada por um dos médicos, que ao perceber as consequências do seu ato se arrepende e tenta parar, passando, então, a ser assediado pela garota. O homem fica desesperado e a situação se complica quando Helena se sente atraída por ele e, também, tenta conquistá-lo.

A mulher sem cabeça (*La mujer sin cabeza* – 2008) é o terceiro filme da cineasta e foi, também, produzido com apoio da produtora de Almodóvar. O filme foi o único de uma diretora a estar entre os selecionados oficiais do festival de Cannes de 2008.[20] No entanto, após sua exibição no festival, onde foi lançado, o filme foi vaiado por parte da plateia. A narrativa gira em torno de Veronica (Maria Onetto), uma dentista de meia idade, de classe média. Após uma tarde com um grupo de amigas em uma piscina, ela retorna para casa dirigindo por uma estrada vazia quando, distraída ao atender seu celular, ela bate em algo. O impacto é forte e ela para o automóvel por um momento, atordoada, retomando o caminho pouco depois. Pelo espelho retrovisor vê-se ao longe um cão atropelado. Mais à frente, ela para novamente e sai do carro,

[19] Pedro Almodóvar é notoriamente conhecido por dedicar grande parte de sua produção cinematográfica ao universo feminino, muitos de seus filmes são protagonizados por personagens femininas inesquecíveis, revelando um olhar aguçado sobre a condição das mulheres. Além disso, ele consegue elencar os detalhes mais agudos referentes ao imaginário cultural e, especificamente, cinematográfico construídos a respeito da mulher como se vê, por exemplo, *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre* – 1999).

[20] Mas devemos destacar, no entanto, que *Linha de passe* – 2008, também presente nessa edição do Festival de Cannes, do brasileiro Walter Salles, foi codirigido por Daniela Thomas. E, além disso, a atriz Sandra Corveloni, que interpreta a protagonista da trama, Cleuza, recebeu a Palma de Ouro de melhor atriz.

do interior do qual o espectador apenas vê o seu corpo, pois seu rosto está oculto.

Tendo batido a cabeça, ela busca atendimento no hospital em que trabalha o marido e não volta pra casa, decidindo passar a noite em um hotel, o mesmo hotel em que ela tem um encontro amoroso com um primo de seu marido. Nos dias seguintes, ela não fala sobre o ocorrido, evita o marido e se aliena de suas atividades cotidianas. Ela acredita que atropelou uma pessoa e sofre com essa dúvida até revelar sua suspeita ao marido. Ambos voltam ao lugar do acidente e encontram apenas o cadáver de um cão e, graças aos contatos da família junto à polícia, confirmam não haver relato de atropelamento.

A vida parece voltar ao normal até a notícia da descoberta do cadáver de um menino. Inicia-se então um processo de encobrimento, orquestrado por seu marido e por seu amante, para eliminar as ligações existentes entre Verônica e o possível acidente. No entanto, ela não é consultada e, ao buscar reconstruir a própria trajetória, descobre que todas as evidências de seu "crime" desapareceram: seu carro foi concertado e sua ficha de atendimento no hospital, bem como o seu registro no hotel desapareceram.

O argumento de *A mulher sem cabeça* nos remete a *Muerte de um ciclista* – 1955, de Juán Antonio Bardem, e a *O parque macabro* (*Carnival of Souls* – 1962), de Herk Harvey. No filme de Bardem, um casal de amantes atropela um ciclista e não presta socorro à vítima para que seu relacionamento não seja descoberto. No filme de Harvey, que Martel cita como uma de suas referencias, três amigas batem o carro na murada de uma ponte, caindo no rio, apenas uma delas emerge, mas não consegue explicar o que aconteceu e passa a ser atormentada por um homem que ela não sabe quem é nem porque a persegue. Ao fim descobre-se que as três garotas morreram no acidente. Conforme a cineasta, o tom de distúrbio em *A mulher sem cabeça* vem dos filmes de terror que ela cresceu assistindo: *I always work with some elements of*

horror. I love the dissolution of reality in horror films. The lack of certainty, and the lack of security. What are you seeing? What are you hearing? (in: HARTMANN, 2009).

Verônica é interpretada por María Onetto que, como a define Martel: *es una actriz atípica en muchos sentidos* (ENRIQUEZ, 2008). Ainda segundo Martel, o corpo de Onetto não possui nenhum dos "terrores da modernidade", ou seja, é um corpo magro, esguio e bem torneado. A beleza de Verônica (Onetto) desperta o desejo do primo, com quem ela tem um caso, e também da sobrinha lésbica, que a admira. Utilizando a figura de Onetto, Martel, cria uma personagem que se destaca na paisagem, pois em Salta, região onde se passa o filme, uma mulher alta, branca e loira não é uma figura comum. Desta forma, tais aspectos corporais foram também decisivos em sua escolha. Atrás da máscara, a princípio, inexpressiva, Onetto constrói uma maneira de articular o choque, a angustia, o remorso e a obsessão que dominam a mente da personagem. Esse perfil introspectivo da personagem foi um desafio para a atriz: '*soy una actriz que tiendo a situaciones expansivas y desbordadas, y poder hacer un film donde estoy retenida emocionalmente es un avance para mi*" (CINEVIVO, 2008).

A maioria das críticas internacionais acerca do filme se detém na questão da oscilação entre realidade e fantasia, na qual estaria mergulhando Verônica após o acidente e assim "perdendo a cabeça". Já na Argentina, aconteceu a leitura de um subtexto extremamente nacional, a própria diretora acredita que esse é seu filme mais argentino e que está repleto de referências regionais, e "*esas cosas las registra y las entiende nuestra pequeña historia regional. Y esta película la necesita, así como necesita el idioma castellano*" (MARTEL apud ENRIQUEZ, 2008). Ao contar uma história sobre o desaparecimento de uma pessoa e sobre a forma como se apagaram vestígios para ocultar esse desaparecimento, o filme despertou, em espectadores e críticos argentinos, memórias da ditadura militar vivida no país:

> *En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía* (MARTEL apud ENRIQUEZ, 2008).

No entanto, mais do que tratar da incerteza (realidade x imaginação) quanto aos fatos ocorridos e apresentar um forte intertexto político, o filme centra-se no processo de descoberta de Verônica em relação a si mesma. Uma vez que após o acidente e todas as suas repercussões, a protagonista finalmente tem consciência de sua real condição, de todo o controle que é exercido sobre sua vida, que até então era silencioso e invisível. Abalada pelo acidente, ela parece alienar-se, buscando recuperar o controle justamente no apoio do marido e do amante, os quais arbitrariamente resolvem a situação a sua maneira, eliminando as evidências que poderiam revelar a existência do crime. Mas, ao final, nunca se saberá se tal crime ocorreu ou não.

A questão principal não é, então, o jogo entre o que realmente aconteceu e o que pode ser fantasia, mas a forma como o impasse se resolve. Antes do acidente, Verônica vivia alienada em seu mundo burguês, indiferente às questões sociais e, principalmente, acomodada em seu papel de mulher: mãe, esposa, amante, magra, profissional, acreditando ser independente. Após o acidente, Verônica seguirá sua vida, mas com uma mudança muito drástica, a triste consciência de sua condição de mulher, e o único que pode fazer é calar.

2.2 Longe dela

A canadense Sarah Polley (1979 –) iniciou sua carreira como atriz[21], mas logo se interessou pela atuação atrás das câmeras como roteirista e diretora e,

[21] Sarah Polley atuou em: *As Aventuras do Barão Munchausen* – 1988; *Exótica* – 1994; *O Doce Amanhã* (*The Sweet Hereafter* – 1997); *The Hanging garden* – 1997; *The Planet of Junior Brown* –

realizando o trajeto habitual, ela partiu dos curtas para os longas-metragens.[22] *Longe dela* é seu primeiro longa e foi escrito por ela a partir do conto "The Bear Came Over The Mountain", de sua compatriota Alice Munro (1931 –). Durante um voo de retorno para casa, após trabalhar em *Beatrice e o monstro* (*No Such Things* – 2001), de Hal Hartley, Polley leu o conto de Munro no jornal New Yorker. Encantada pela história e pelo potencial cinematográfico que reconheceu nela começou a pensar em adaptá-lo para o cinema. *I read the story and I saw the film and I knew what the film was* (retirado do material de divulgação do filme). Conforme Polley, enquanto lia, ela personificou a protagonista na figura da atriz Julie Christie (1941 –), como quem acabara de trabalhar no filme de Hartley e com quem ainda trabalharia em *A vida secreta das palavras* antes da realização de *Longe dela*. Então, desde o primeiro momento, Christie foi a única opção para viver o papel. *Longe dela* foi produzido pelo diretor canadense Atom Egoyan, com quem Polley trabalhara como atriz em *Exótica* e em *O doce amanhã*, que recebeu várias premiações e duas indicações ao Oscar: melhor roteiro adaptado e melhor atriz.

Ao realizar a adaptação do conto de Munro, Polley buscou manter o tom da narrativa, que não cai no sentimentalismo: *Her story is moving, but also very piercing and even cruel* (POLLEY apud KOEPKE, 2007). As falas do filme são quase todas extraídas diretamente do texto. Além disso, Polley mantém a fragmentação da narrativa que não respeita a cronologia dos fatos, sendo construída com idas e vindas temporais.

1997; *A Última Noite* (*Last Night* – 1998); *eXistenZ* – 1999; *Vamos Nessa* (Go – 1999); *A Lente do Desejo* (*Guinevere* – 1999); *The Life before this* – 1999; *O Peso da Água* (*The Weight of Water* – 2000); *Love come down* – 2000; *The Law of enclosures* – 2000; *This might be good* – 2000; *The Claim* – 2000; *Beatrice e o Monstro* (*No Such Thing* – 2001); *The Event* – 2003; *Minha Vida Sem Mim* (*Mi Vida Sin Mi* – 2003); *Dermott's quest* – 2003; *O Terceiro Olho* (*The I Inside* – 2003); *Luck* – 2003; *Madrugada dos Mortos* (*Dawn of the Dead* – 2004); *Sugar* – 2004; *Siblings* – 2004; *Estrela Solitária* (*Don't Come Knocking* – 2005); *A Vida Secreta das Palavras* (*La Vida Secreta de las Palabras* – 2005); *A Lenda de Grendel* (*Beowulf & Grendel* – 2005); Mr. Nobody – 2008; *Splice – A nova espécie* (*Slice* – 2009); *Trigger* – 2010.

[22] Filmografia de Sara Polley: *Longe dela* (*Away from her* – 2006); *Entre o amor e a paixão* (*Take this Waltz* – 2011).

Longe dela conta a história de um casal, Grant (Gordon Pinsent) e Fiona (Julie Christie), que está junto há quarenta e cinco anos e é surpreendido pela notícia de que Fiona está sofrendo do Mal de Alzheimer.[23] O tema já fora abordado com sucesso em *Íris* (2001), de Richard Eyre, *O Filho da Noiva* (*El hijo de na novia* – 2001), de Juan José Campanella, e *Diário de uma paixão* (*The Notebook* – 2004), de Nick Cassavetes, mas todos dirigidos por homens. Mas cabe ressaltar que o fato de ser o Mal Alzheimer uma doença que acomete mais às mulheres que aos homens, o fato da cineasta escolher uma mulher como portadora da doença o transforma em uma questão feminina, que é acentuada, ainda, pelo fato de estar diretamente relacionada ao envelhecimento e à degradação do corpo, processos naturais, contra os quais principalmente as mulheres lutam, atualmente, mais do que em outras épocas.

Longe dela inicia com uma cena em *flashback*, na qual Grant relembra o momento em que a jovem Fiona sugere que eles se casem: *She said, "Do you think it would be fun – Do you think it would be fun if we got married"* (POLLEY, 2006, p.1). A narrativa vai então para o presente, onde Fiona e Grant vivem um casamento de mais de quarenta anos, que parece inabalável, repleto de ternura e humor. A serenidade da relação apenas é perturbada pela referência ocasional a algo que está cuidadosamente guardado no passado, sugerindo que essa união nem sempre foi tão perfeita. Quando ainda era professor universitário, Grant teve um caso com uma jovem aluna. A tendência de Fiona a fazer referencias ao passado e a sua, cada vez mais evidente, perda de memória geram uma tensão que é abrandada casualmente por ambos. No entanto, os lapsos de memória vão se tornam mais óbvios e dramáticos,

[23] "Em geral, a Doença de Alzheimer acomete inicialmente a parte do cérebro que controla a memória, o raciocínio e a linguagem. Entretanto, pode atingir inicialmente outras regiões do cérebro, comprometendo assim outras funções. A causa da doença ainda é desconhecida e, embora ainda não haja medicações curativas, já existem drogas que atuam no cérebro tentando bloquear sua evolução, podendo, em alguns casos, manter o quadro clínico estabilizado por um tempo maior." Informação retirada do site ABRAz (Associação Brasileira de Alzheimer):
http://www.abraz.com.br/default.aspx?pagid=DSDDTMQQ&navid=65.

culminando com episódio em que Fiona sai para dar uma caminhada e esquece o caminho de casa, tornando-se impossível para o casal seguir ignorando a doença.

Ao perceber a evolução de sua doença, Fiona decide que é hora de internar-se em Meadowlake, uma instituição para idosos especializada na doença, pois não quer que o marido acompanhe a sua degradação e muito menos que seja responsável por seus cuidados. O marido, a princípio, não concorda com a decisão, mas ela acaba por convencê-lo. No dia da internação, eles fazem amor no quarto de Fiona na instituição. Para a adaptação dos pacientes a clínica estabelece que não pode haver visitas nos primeiros trinta dias da internação.

Passado esse período, Grant vai fazer sua primeira visita à esposa e descobre que ela já não mais se lembra dele. Além disso, toda a afeição dela está voltada para outro paciente, Aubrey. Grant não tem outra opção a não ser aceitar sua nova condição como um conhecido que a visita diariamente, assistindo o fortalecimento da relação entre ela e Aubrey. Com o passar do tempo ele se torna amigo de Kristy, uma enfermeira da instituição, e através de suas conversas desvela-se a história da perversa justiça existente na situação que ele vive agora, assistindo o enlace entre Fiona e Aubrey. Grant procura a esposa de Aubrey, Marian, e eles acabam se envolvendo. No entanto, Marian não aceita a relação de seu marido com Fiona e subitamente o retira da instituição. Fiona é devastada pela separação, entrando em uma profunda depressão, que piora seu quadro rapidamente. Temeroso pela vida da esposa, Grant decide convencer Marian a reinternar Aubrey na instituição.

Fiona é uma mulher de mais sessenta anos que se mantém bela. Quando jovem era etérea, leve e astuta e o tempo não diminuiu o seu fascínio. Parte de seu charme está em sua vulnerabilidade, que é acentuada por suas falhas de memória. No entanto, a mulher vibrante de antes da doença vai aos poucos se deteriorando. Mas quando Fiona toma a decisão de ir para a instituição, ela

revela sua força por trás da figura frágil e delicada, debilitada pela doença, que parece esvaziá-la aos poucos. Quando Grant chega com os formulários da instituição, ainda sem aceitar a ideia da internação, Fiona lhe diz: "*But that is exactly what I have decided. You were to go and sign these forms. And leave them there*" (POLLEY, 2006, p.43). A complexidade da personagem e as várias nuances que ela apresenta durante a narrativa levaram Polley a ter sempre em mente a atriz Julie Christie:

> *Julie is captivating, magnetic and stunningly beautiful, She has the sharpest mind and this piercing gaze into other people. She's full of life and wonder and curiosity, and it's impossible not to fall in love with her. But you are always chasing her because she's with you one second and not the next and that was exactly my experience with the character of Fiona in the short story.* (AWAY FROM HER, 2006, p. 5-6)

A atuação de Christie é implacável: ela consegue fazer Fiona suave e austera, frágil e decidida, estar plenamente presente e ser etérea; instaurando um contraponto com o personagem Grant, que tenta ser forte em sua posição de marido, mas que se revela fraco e culpado, e todas essas emoções coexistem e são perceptíveis na impecavelmente interpretação de Gordon Pinsent.

A força das atuações de Christie e de Pinsent foi decisiva para o sucesso do filme. De certa forma, o Alzheimer representa, na narrativa, uma metáfora de como a memória funciona em um relacionamento longo: o que escolhemos lembrar e o que escolhemos esquecer? Ou seja, uma metáfora de como a memória é seletiva. Ao perder a memória da relação que manteve com Grant e ao esquecê-lo, Fiona já não sofre mais pelas traições do passado. A doença a liberta para envolver-se afetivamente com outro homem e, desta forma, transfere para seu marido os mesmo sentimentos que ela sentira quando traída por ele. Essa situação leva Grant a pensar que Fiona talvez esteja fingindo como uma forma de castigá-lo. A doença cria, então, uma nova situação na qual já não há mais certezas e as posições do casal se invertem.

3 OLHARES CINEMATOGRÁFICOS FEMININOS SOBRE A CONDIÇÃO FEMININA

A importância das mulheres nesses filmes já está manifesta em seus títulos que fazem referência direta às suas protagonistas. Em *Longe dela*, em relação à mulher de quem se está distante e em *A mulher sem cabeça*, referindo-se a imagem metafórica de uma mulher que "perde a cabeça". É interessante destacar que os títulos aludem à existência de um olhar que é lançado sobre as protagonistas. No primeiro caso, anuncia-se um olhar pessoal de alguém que está longe da mulher, que é corroborado pela existência de um narrador em *off*, o marido, que é também o foco narrativo do filme. Mas esse olhar masculino, representado pelo narrador, é construído por dois olhares femininos que se sobrescrevem e complementam, o olhar da autora do conto, Alice Munro, e olhar da diretora, Sarah Polley, que é também autora do roteiro. Inverte-se então uma máxima do cinema hollywoodiano, no qual a imagem do feminino é sempre construída a partir de um imaginário masculino. Já no segundo título, *A mulher sem cabeça*, não há um olhar pessoal, mas sim um olhar fundamental como de um observador indefinido, que se pretende neutro, mas que, no entanto, por várias vezes coincide com a perspectiva da personagem. No momento decisivo da narrativa, quando Verônica para o carro e desce para olhar o que havia atropelado, (a câmera/narrador) se abstém de olhar.

Nos dois filmes, o fato de serem obras dirigidas por mulheres reconfigura a questão do olhar, instaurando uma mirada feminina que se revela, principalmente, na maneira como apresenta suas protagonistas. Apesar de ambas serem mulheres bonitas, nenhum dos filmes explora essa beleza por um viés erótico para ou por um olhar masculino como se vê, por exemplo, em *Thelma & Louise*. E não é o caso de ocorrer uma omissão da sexualidade, pelo

contrário, em ambos os filmes ela está presente, mas de uma forma dissonante ao que é comumente apresentado no *mainstream* cinematográfico. Uma vez que o olhar feminino das diretoras possibilita uma visão não estereotipada das protagonistas. Em *A mulher sem cabeça,* Verônica é uma mulher atraente, que tem um caso com o primo do marido e exerce um fascínio sobre a sobrinha lésbica, e que não tem problemas com sua sexualidade nem com seu desejo. Em *Longe dela,* Grant e Fiona são um casal que já está na terceira idade, mas que ainda mantém uma vida sexual ativa e satisfatória, uma situação que não é comumente apresentada pelo cinema, como aponta Polley: *a lot of films have when they deal with people in their '60s and '70s, that people become very sweet and sexless* (POLLEY apud MURRARI). O fato de Fiona ser uma mulher bonita, atraente e interessante que já passou dos sessenta anos, tampouco é algo comum no cinema, onde o sexo e a sexualidade são delegados aos jovens e bonitos.

A câmera de ambas as cineastas se concentra em dialogar com os corpos dos atores e, principalmente, em revelar a linguagem corporal e as expressões faciais das protagonistas, através das quais se constroem, reconstroem ou desconstroem suas identidades. Martel afirma ter *una relación con la cámara de estilo médico; esa idea de dispositivo que amplía la capacidad para detectar algo, como un microscopio* (Cinevivo, 2008).

O olhar das diretoras revela ao espectador uma perspectiva diferente em relação ao corpo feminino, pois apesar de dialogarem com os padrões do *mainstream*, elas os desconstroem e recriam. Uma vez que o corpo da mulher no cinema é geralmente direcionado a duas instâncias: o desejo e o temor, e recorrentemente ambas ao mesmo tempo. Barbara Creed afirma que o corpo feminino é ameaçador por representar ao mesmo tempo a sexualidade tentadora e a repulsa física, assim como por fazer lembrar tanto do nascimento quanto da morte (CREED, 1994). Em tanto em *Longe dela* quanto em *A mulher sem cabeça*, a memória desse padrão de olhar masculino está presente, mas é

subvertido. Ambas as protagonistas são loiras, o que remete às loiras fatais hollywoodianas, misteriosas e sedutoras. E o loiro platinado de Verónica, assim como o de muitas divas, é artificial. No entanto, o olhar feminino das diretoras, apesar de manter esse mistério em relação a suas protagonistas, as revela em sua forte fragilidade, apresentando o lado omitido dessas divas, que o olhar masculino nunca buscou, preocupado apenas em mostrá-las como objetos de desejo e por muitas vezes transformando as próprias atrizes em personagens de si mesmo. A imagem pública de Marylin Monroe, por exemplo, nunca mostrou a condição frágil e solitária que a levaria ao suicídio. Não por acaso, em *A mulher sem cabeça*, após o acidente, Verónica decide voltar à cor natural de seu cabelo, preto.

Além disso, tanto em *Longe dela* como em *A mulher sem cabeça*, o corpo das protagonistas não é apenas apresentado em seu potencial de objeto de desejo, mas também na intricada subjetividade das protagonistas que através dele se revela. Uma vez que em ambos os filmes os estados de ânimo das protagonistas se refletem em seus corpos, pois ao contrário do que mostrava o olhar cinematográfico masculino, centrado apenas em apresentar o corpo erótico da mulher como sua identidade, o olhar feminino revela que corpo e mente não podem ser apartados. A subjetividade das protagonistas está arraigada à memória e à maneira como ela se configura em cada um dos filmes. Em *Longe dela*, Fiona vive o processo de perda da memória gerado pelo Mal de Alzheimer, ela começa esquecendo-se das coisas simples e cotidianas até chegar ao apagamento completo de seu marido em sua vida.

Conforme Martel, a perda da memória é um tema recorrente no cinema, um lugar comum, e por isso mesmo era uma questão que lhe interessava. E que ela utiliza muito bem em *A mulher sem cabeça*, criando um jogo, mediado pelas imagens que nada revelam, entre o que Verônica acredita que fez e viu e o que realmente aconteceu. Toda a narrativa é permeada, então, por essa oscilação, mas tal conflito nunca é resolvido. Mas se, como afirma Noberto

Bobbio, "somos aquilo que nos lembramos", nós "somos também aquilo que decidimos esquecer", como acrescenta Iván Izquierdo (2006). Assim é através desse jogo entre memória e esquecimento que construímos nossa identidade. E é nesse processo de reconfiguração de suas memórias que Fiona e Veronica recriam suas identidades. Esse processo implica então em uma relação de estranhamento e reconciliação com a própria mente. Pois: "A arte de esquecer, como todas as artes, depende de sutilezas, contém muito de involuntário, e pode ser utilizada para o bem ou para o mal do próprio indivíduo" (IZQUIERDO, 2006).

Pensando na origem latina da palavra demência– *dementia* – que significa "mente distante" ou "estar fora da própria mente", pode-se dizer que ambas as protagonistas vivem essa condição. Fiona em decorrência de sua doença que esvanece suas memórias e suas certezas, deixando-a perdida em sua própria mente. Como ela diz a Grant: *Don't worry darling. I expect I'm just losing my mind* (POLLEY, 2006, p. 6). E Verônica por causa do acidente, após o qual ela parece estar sempre com a mente distante, perdida nos próprios pensamentos, confusa, e "sem cabeça". Ambas se desconectam da realidade, das atividades cotidianas, da família; tudo que até pouco tempo parecia imprescindível perde a importância. O amor de Fiona por Grant desaparece, o próprio Grant some de suas memórias. E a vida burguesa e perfeita que antes Verônica tanto prezava perde o sentido, seus relacionamentos se esvanecem. Ambas estão doentes, Fiona tem Alzheimer e Verônica está imersa em um estado de confusão mental melancólica.

Conforme Susan Sontag, "a doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa" (SONTAG, 1984, p. 7). A partir dessa condição, ambas as protagonistas apresentam novas identidades que se refletem em seus corpos e em sua maneira de agir. Imersa em sua mente, Veronica começa a ficar prostrada, dolente, na cama, no carro, com o olhar perdido no sonho ou pesadelo de seu próprio quotidiano. E os lapsos de

memória de Fiona repercutem em seus movimentos corporais que se tornam languidos e imprecisos e em seu olhar que parece buscar algo perdido e desconhecido. No entanto, esse estado de *dementia* desperta um outro estado de percepção. Em *A mulher sem cabeça* há uma cena central na qual Verônica visita sua tia Lala, uma anciã demente que vive na cama, e dela escuta essa advertência: *Está llena la casa. Son espantos. No los mires y se van. Acá te moves y todo cruje* (transcrito do filme). Esta mulher que todos consideram fora da realidade é a única a perceber que algo está errado. Da mesma forma, é ao "perder a cabeça" que Verônica finalmente tem consciência de sua posição feminina subjugada pelos homens da família. E é o Alzheimer que permite a Fiona libertar-se de seus fantasmas, de seus sustos, e viver uma nova vida.

ABSTRACT: This paper analyzes the emergence of a female gaze in the contemporary filmmaking that is opposed to the male cinematic gaze hegemonic of Hollywoodian cinema. To illustrate this point, two women-directed films are comparatively analyzed: *The Headless Woman* (*La mujer sin cabeza* – 2008), directed by Lucrecia Martel, and *Away From Her* – 2006, by Sarah Polley.

KEYWORDS: Cinema. Woman. Lucrecia Martel. Sarah Polley.

REFERÊNCIAS

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine:* Film, Feminism, Psychoanalysis. (Popular Fiction Series). London: Routledge, 1994.

ENRIQUEZ, Mariana. La mala memoria. *Suplemento Radar.* Página 12. Buenos Aires, 17 agosto 2008. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-18.html>. Acesso em: 7 mar. 2015.

HARTMANN, Darrell. Mystery Woman. *Interview***.** 18 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/blogs/film/2009-08-18/mystery-woman/>. Acesso em: 7 mar. 2015.

IVÁN Izquierdo explica a importância da arte de esquecer. *Boletim do IEA/USP,* n. 79 — 1 ª quinzena de junho de 2006. Disponível em: <http://owl.iea.usp.br/boletim/contato79.html>. Acesso em: 7 mar. 2015.

KOEPKE, Melora. Sarah Polley's Away From Her: Mature subject matter. *Hour Community*, Canada. 10 maiO 2007. Disponível em: <http://hour.ca/2007/05/10/mature-subject-matter/>. Acesso em: 7 mar. 2015.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan (entrevista). *Contracampo*, v. 7, 2002. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/483/247>. Acesso em: 15 mar. 2010.

LUCRECIA Martel presentó "La mujer sin cabeza" en Cannes. *Cinevivo*, 22 maio 2008. Disponível em: <http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home_nota&idcontenido=1769>. Acesso em: 20 nov. 2009.

METZ, Christian. *O significante imaginário:* psicanálise e cinema. Portugal: Livros do Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds). *Film Theory and Criticism:* Introductory Readings**.** Nova Iorque: Oxford UP, 1999.

_____. Entrevista com Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.13, n. 2, maio/ago. 2005

MURRARY, Rebecca. Sarah Polley Discusses the Movie "Away from Her" Starring Julie Christie. *About.com***.** Nova Iorque. Disponível em: <http://movies.about.com/od/polleysarah/a/awayfrom050207.htm>. Acesso em: 8 mar. 2010.

NOCHIMSON, Martha P. Kathryn Bigelow: Feminist pioneer or tough guy in drag? *Film Salon*. EUA. 24 fev. 2010. Disponível em: <http://www.salon.com/2010/02/24/bigelow_3/> Acesso em: 6 mar. 2010.

POLLEY, Sarah. *Away from Her*. Canadá: Pulling Focus Pictures Inc, 2006. Disponível em: <http://awayfromherscript.com/afhSCRIPT.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2010.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.