

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

BARBARA TANCETTI

**UMA CÂMERA TODA DELAS – A MULHER NOS FILMES DE PETRA COSTA
UM ESTUDO JUNGUIANO**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA
NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS**

**São Paulo
2018**

BARBARA TANCETTI

**UMA CÂMERA TODA DELAS – A MULHER NOS FILMES DE PETRA COSTA
UM ESTUDO JUNGUIANO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Liliana Liviano Wahba.

**São Paulo
2018**

BARBARA TANCETTI

**UMA CÂMERA TODA DELAS – A MULHER NOS FILMES DE PETRA COSTA
UM ESTUDO JUNGUIANO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Liliana Liviano Wahba.

Aprovada em:

Prof^a. Dr^a. Liliana Liviano Wahba – PUC-SP

Prof^a. Dr^a. Eloisa Marques Damasco Penna –
Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA)

Prof^a. Dr^a. Flávia Arantes Hime – PUC-SP

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por me emprestar sua história, sua vontade de conhecimento e a coragem de ir mais longe e enfrentar as mais árduas críticas, por me inspirar constantemente e ser o espelho ao qual recorrentemente volto para me refletir e me encontrar novamente.

Ao meu pai e à minha irmã, pela sensibilidade e criatividade com que veem as coisas e aliviam até os dias mais carregados de tensão, com o espírito leve de quem nunca deixou de ser criança.

À Profa. Dra. Liliana, por me orientar com incomensurável parceria e dedicação, por acreditar no meu projeto e me instigar a desenvolver um trabalho de que realmente pudesse me orgulhar.

À Profª. Drª. Flávia Hime, por testemunhar e incentivar meus primeiros passos na pesquisa, durante a conclusão da graduação, e, acima de tudo, por ter me inspirado a continuar meus estudos, do qual o presente trabalho é fruto. Agradeço imensamente a delicadeza e a disponibilidade com que me acompanhou também nessa etapa.

À Profª. Drª. Eloísa Penna, pelo imenso privilégio de contar com seu incentivo, participação e ajuda indispensáveis, desde a minha entrada na pós-graduação às bancas que compuseram o mestrado, por ser uma inspiração constante e essencial no meu percurso acadêmico e profissional.

À CAPES, pelo subsídio fundamental para que a realização e finalização desta pesquisa fosse possível.

À Profª. Drª. Carla Cristina, cujos ensinamentos transformadores e influência inegável estão presentes em cada linha aqui escrita.

À Helena, pelo trabalho sensível, dedicado e essencial de revisão (e compartilhamento) de palavras, inspirações, sentimentos e ideias.

Aos amigos do mestrado, Camila, Luna, Ezequiel, Michel, Julieta, Fábio, Raul e Marcos, que me proporcionaram momentos preciosos de discussão, de troca, de risadas e de companheirismo, sem os quais dúvidas e crises teriam sido obstáculos intransponíveis.

Aos queridos Dani e Ivan, pelas revisões constantes, pelos jantares regados a vinho e boas conversas e por todo o incentivo, apoio e ajuda, sem os quais essa trajetória teria sido muito árdua.

Ao Alexandre, pelo companheirismo e apoio incondicionais, por me incentivar sempre e acreditar que eu posso fazer coisas que eu mesma não saberia possíveis.

A todas as mulheres que não estão citadas aqui diretamente, mas que, de alguma forma, compuseram meu cotidiano, minhas inspirações de vida e de trabalho.

À Petra Costa, por dividir histórias tão particulares e tão universais e mostrar, com sensibilidade, poesia e imensa beleza, os percalços e as conquistas de se tornar quem se é. Essas histórias são também minhas, agora, e fazem parte de quem sou.

Por isso e por tudo mais que palavras não conseguiriam alcançar, obrigada.

RESUMO

TANCETTI, Barbara. **Uma câmera toda delas – a mulher nos filmes de Petra Costa**: um estudo junguiano. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

A motivação para o presente trabalho deriva das reflexões deflagradas pelo livro escrito por Virgínia Woolf na década de 1920, intitulado *Um teto todo seu* (2014) e pelo momento atual, em que o espaço da mulher na sociedade e os próprios discursos feministas são repensados e discutidos no meio acadêmico e na mídia. No contexto das produções artísticas e, em particular, das obras cinematográficas, as mulheres e suas produções foram historicamente e socialmente excluídas ou relegadas a espaços marginais e de pouca visibilidade, em parte como decorrência do que se entende pela noção de *male gaze* e da consequente representação estereotipada de papéis de gênero. Recorre-se à obra da diretora e roteirista Petra Costa - a partir da noção de *female gaze* -, para explorar a temática das mulheres e de seu olhar sobre si e sobre a própria experiência com vistas a produzir conhecimento e novas imagens femininas. O método usado foi o de pesquisa qualitativa baseada na abordagem simbólica proposta pela Psicologia Analítica, a partir da qual se construiu uma técnica de leitura fílmica como procedimento de análise. A Psicologia Analítica serviu como campo de discussão a respeito da desconstrução paradigmática e da dissolução de essencialismos, fornecendo substrato para uma compreensão simbólica do impacto dessas imagens na construção identitária, nos contextos individuais e coletivos. A análise das personagens femininas centrais dos filmes *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014) se deu por meio de uma compreensão simbólica e histórica de suas narrativas particulares, articuladas com as imagens coletivas e culturais por elas evocadas, revelando a presença de processos de identificação, espelhamento e separação de suas identidades, até então fusionadas a figuras femininas oriundas de um contexto amplo cultural e de uma transmissão transgeracional de conflitos nas suas histórias familiares.

Palavras-chave: Mulheres. Identidade. Psicologia Analítica. Complexo materno. Cinema.

ABSTRACT

TANCETTI, Barbara. **A camera of one's own – women in Petra Costa's films: a Jungian study.** Dissertation (Master in Clinical Psychology) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

The motivation for this study derives from the reflections instigated by Virginia Woolf's "A Room of One's Own," written in the 1920s, and by the time we live in, when the position of women in society and even feminist discourses are being rethought and debated by the academia and by the media. In the context of artistic productions and in particular of cinematographic works, women and their productions were historically and socially excluded or relegated to marginal and less visible spaces, partly due to what is meant by the notion of masculine gaze and the resulting stereotyped representation of gender roles. Focusing on the work of director and writer Petra Costa - based on the notion of *female gaze* - this study explores the theme of women and their vision of themselves and their own experience with the objective of producing knowledge and new female images. The method employed was a qualitative research based on the symbolic approach proposed by analytical psychology, from which the technique of reading of films was developed as an analysis procedure. Analytical psychology served as a field of discussion on the paradigmatic deconstruction and dissolution of essentialisms, providing a substrate for a symbolic understanding of the impact of these images on identity construction in individual and collective contexts. The analysis of the main female characters of the movies *Elena* (2012) and *Olmo e Gaivota* (2014) emerged from a symbolic and historical understanding of their particular narratives, articulated with the collective and cultural images they evoked, revealing the presence of processes of identification and separation of their identities that were up to that moment fused to the female figures that have their origin in a broad cultural context and in a transgenerational transmission of conflicts in their family histories.

Key-words: Women. Identity. Analytical psychology. Mother complex. Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 LEVANTAMENTO DE ESTUDOS SOBRE O TEMA	19
2.1 A mulher como objeto de representação	20
2.2 A mulher como sujeito de representação e criadora de conteúdo	25
3 OBJETIVOS	30
3.1 Objetivo geral.....	30
3.2 Objetivos específicos	30
4 MULHER(ES), FEMINISMO(S) E PSICOLOGIA ANALÍTICA	31
4.1 Feminismo para além do Feminino	34
4.2 Falar de si: experiência, conhecimento e resgate da mãe	42
5 CINEMA: ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO	50
5.1 Imagens e experiências de mulheres no cinema	53
6 MÉTODO	65
6.1 Procedimento.....	66
6.1.1 Os filmes	66
6.1.2 Procedimento de análise	67
6.1.2.1 <i>Análise preliminar</i>	68
6.1.2.2 <i>Análise das personagens</i>	69
6.1.2.3 <i>Análise do enredo</i>	69
6.1.2.4 <i>Análise geral</i>	70
6.1.2.5 <i>Impacto no público</i>	70
7 ELENA	72
7.1 O filme	72
7.2 Análise preliminar – primeiro olhar sobre Elena	73
7.3 Análise das personagens – Elena, Petra e Li An	74
7.4 Análise do enredo – as várias faces de Elena.....	82
7.5 Análise geral	89
7.6 Impacto no público.....	92
8 OLMO E A GAIVOTA	95
8.1 O filme	95
8.2 Análise preliminar – uma história, múltiplas vozes	96

8.3 Análise das personagens – Olivia, Nina, Arkadina	98
8.4 Análise do enredo – da Gaiivota ao Olmo	109
8.5 Análise geral	117
8.6 Impacto no público.....	120
9 DISCUSSÃO	122
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	133
ANEXO A – Cenas do Roteiro de ELENA	138
ANEXO B – Cenas do Roteiro de OLMO E A GAIIVOTA	143

1 INTRODUÇÃO

Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza. (WOOLF, 2014, p. 74)

As definições, transformações e problemáticas referentes a gênero configuram um tema de pesquisa e discussão que perdura na produção cultural, social, artística e científica em diferentes períodos históricos. O livro de Virginia Woolf (2014), escrito na década de 1920 e que inspirou o nome do presente trabalho, insere-se em um tempo em que o espaço da mulher na sociedade começou a ser repensado e aborda um dos muitos pontos que constituem também o debate atual sobre gênero. Quais foram as conquistas e privações das mulheres ao longo da história? Basta, afinal, possuir *Um teto todo seu?*

Atualmente, presenciamos no Brasil as decorrências da assim denominada ‘Primavera das Mulheres’, tanto nas manifestações coletivas nas ruas, como nas produções de mídia e cultura popular. A expressão, cunhada pela revista *Época* em novembro de 2015¹, marcou o início de movimentos de ímpeto feminista em reação à divulgação pela mídia de eventos de assédio e violência contra mulheres, eventos esses que seriam consequência da concepção e da reprodução de papéis de gênero socialmente determinados e que implicam relações hierárquicas e de poder.

Uma das questões centrais, que mobilizou as manifestações sociais atuais e à qual elas se referem, é a reavaliação teórica que tem como objeto tanto os discursos baseados em posturas essencialistas e naturalizantes acerca do que podemos definir como homem e mulher quanto as relações de poder que tais discursos ensejam. Ao contribuírem para a reprodução de papéis rígidos que estabelecem uma relação fechada entre o sexo biológico e a identidade, lugar social e papel de gênero dos indivíduos, tais discursos perpetuariam uma lógica binária, na qual as únicas duas categorias possíveis – feminino e masculino – são opostas e mutuamente excludentes. Disso decorreria a noção de que mulheres e homens ocupam lugares sociais diferentes, beneficiando-se, portanto, de direitos e deveres distintos, o que fatalmente implica também a existência de uma hierarquia entre os dois sexos.

A própria terminologia e o conceito de gênero se desenvolvem a partir de uma postura crítica perante a abordagem essencialista do sexo biológico como determinante natural da

¹ Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/11/primavera-das-mulheres.html>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

identidade e dos papéis sociais. É Simone de Beauvoir (2009) quem, pela primeira vez, confronta essa perspectiva. Em sua obra *O segundo sexo*, inicialmente publicada em 1949, Beauvoir apresenta o seu célebre postulado: “*On ne nait pas femme, on le devient*” (Não se nasce mulher, torna-se mulher) que implica que ser mulher é uma construção e não uma condição inata. A crítica ao essencialismo instigou um movimento que resultou na distinção entre o que pode ser entendido como sexo, gênero, papéis de gênero e identidade, bem como suas articulações. Como argumenta posteriormente Butler (2010), na prática tal diferenciação entre o biológico e o culturalmente reproduzido sob a forma de gênero, papéis e espaços sociais constitui-se uma tarefa árdua, sendo alvo de debates e posicionamentos divergentes.

De forma análoga, a definição e a estruturação dos papéis sociais atribuídos a cada gênero, apesar de discutidas desde o século XVIII com as primeiras reivindicações de igualdade de condições salariais e de direitos entre homens e mulheres, continuam a permear tanto os discursos e construções identitárias individuais, como uma parcela da produção teórica que se debruça sobre a temática de gênero e suas implicações. Movimentos de cunho igualitário permanecem em voga, levando a outras discussões e reivindicações e tornando o movimento feminista mais diversificado e complexo. A ampla disseminação nas redes sociais e na mídia de largo alcance tem contribuído para que esses temas ganhem corpo, produzindo impactos em termos de visibilidade da temática feminista e de como esta tem sido revista e discutida.

Desde as primeiras bandeiras levantadas – direito ao voto, espaço no mercado de trabalho, remunerações e oportunidades iguais para as mulheres –, muitas outras foram se sucedendo, levando a uma grande diversificação dos debates, de modo que as mulheres e seus movimentos não mais podem ser reduzidos a uma única voz, a uma única realidade. A possibilidade de se considerar viável a existência da categoria “mulheres”, homogênea e exclusiva, bem como as implicações discursivas e teóricas disso decorrentes, passou a ser um ponto de discussão no feminismo. Movimentos como o das mulheres negras, “invisibilizados” pelos movimentos feministas tradicionais, por não serem suas participantes brancas, nem pelo movimento negro, por não serem homens, denunciaram a necessidade de se levar em conta as diferenças entre as mulheres e suas realidades, bem como a multiplicidade de suas reivindicações.

Paralelamente aos movimentos políticos e sociais, surgiu toda uma produção de conhecimento caracterizada pela mesma postura crítica presente nas manifestações populares. No que se refere à esfera formal e acadêmica, essa perspectiva implicou a reavaliação da forma como o conhecimento é produzido e disseminado, e o questionamento das bases

epistemológicas das noções prevalentes sobre gênero, mulher e feminismos. De maneira análoga à denúncia do essencialismo, que rege a definição de homens e mulheres pelo determinismo biológico, trata-se de colocar sob escrutínio a estrutura inerente à produção científica e formal que é escamoteada quando se advoga a universalidade e neutralidade da ciência.

Não por coincidência, tanto a teoria das representações sociais, largamente adotada pela psicologia social, como a perspectiva epistemológica feminista despontam desse mesmo contexto de reavaliação e discussão acerca da produção de conhecimento dentro de uma abordagem considerada científica. Wilshire (1997) assinala que existem particularidades em se considerar uma produção feminista de conhecimento, visto que seus pressupostos epistemológicos divergem de um padrão dualista, em que os atributos considerados masculinos (entre eles a racionalidade, a ordem, a mente, a objetividade, a esfera pública) se sobrepõem àqueles caracterizados como opostos e femininos (o sentimento, a irracionalidade, o caos, o corpo, a subjetividade, a esfera privada).

A tradição patriarcal, à qual é conferido o estatuto de cânone de produção de conhecimento, ciência e arte, teria sido responsável pela desvalorização das características ditas femininas, caracterizando-as como inferiores e indesejadas e considerando que sua existência configuraria uma perturbação da ordem vigente assim como uma negação dos preceitos estruturantes da sociedade. Levando em conta esse contexto, uma epistemologia feminista trataria de considerar tais elementos – separados pela lógica patriarcal em dois lados opostos – como coexistentes, ao invés de mutuamente exclusivos (WILSHIRE, 1997). Para que isso seja possível, faz-se necessário considerar a diferença, a diversidade e os variados lugares, trajetórias e maneiras de produzir conhecimento.

A postura epistemológica feminista, a partir dessa definição, entra em confluência com a teoria de representações sociais, compartilhando com essa a capacidade de refletir e de se colocar no cerne de transições paradigmáticas. Ambas fincaram raízes justamente na necessidade de dialogar com os contextos históricos, culturais e sociais em que o conhecimento se dá, ultrapassando tradições canônicas e levando em consideração elementos formalmente desvalorizados, desse modo tecendo uma crítica ao binarismo que permeia a produção científica considerada tradicional. Elementos que, em uma concepção binária, são genericamente tidos como equivalentes e sinônimos ou como pertencentes a uma mesma categoria – a destacar o senso comum, a experiência, a mulher, a subjetividade, em oposição a uma concepção de conhecimento racional e objetiva –, são vistos, na perspectiva de uma

transição paradigmática, como formas reconhecíveis e inevitáveis de produção de conhecimento (ARRUDA, 2002).

As considerações apontadas compõem o pano de fundo e a base em que este trabalho busca se inserir e se desenvolver, tanto em termos dos fundamentos teóricos em que se baseia, quanto no objeto de interesse e na abordagem de estudo escolhida, privilegiando-se a experiência como forma de produzir conhecimento, a articulação entre as esferas subjetiva e objetiva e a análise do contexto em que o evento ocorre. Lança-se um olhar para a produção cultural como modo de apreender e compreender determinados fenômenos – considerando, aqui, as temáticas referentes à representação e à experiência de mulheres, bem como os discursos cambiantes relativos a gênero – dentro de um contexto histórico e social particular. A produção cultural encontra paralelos com a concepção pontuada acima sobre a construção de conhecimento, em que a experiência individual e as representações coletivas são vistas como indissociáveis, na medida em que se retroalimentam em uma relação dialética. Além disso, a arte e as produções artísticas são compreendidas como reflexo de contextos específicos bem como das subjetividades que assim se manifestam, configurando um amplo campo de expressão e articulação de representações sociais.

Segundo Wahba (2008), as expressões culturais e, em especial, as expressões artísticas, conferem ao indivíduo o senso de continuidade por meio da apreensão de eventos anteriores, bem como a segurança e o ímpeto para o estabelecimento de relações e a construção de um lugar no mundo. Temos, ainda, que a produção artística detém a capacidade de articular o temporal e o atemporal, retratando, concomitantemente, “[...] anseios dominantes do momento de seus semelhantes e aqueles inerentes à condição humana universal.” (WAHBA, op. cit., p. 74).

A produção cinematográfica e audiovisual adquire destaque como palco fecundo para a discussão e a investigação sobre a representação das mulheres, suas experiências de construção de um lugar no mundo, os espaços por elas ocupados e as produções por elas realizadas. Sua importância é ainda salientada por exemplos recentes na mídia e na internet, que enfatizam o caráter de emergência e de potencial transformação que tais temáticas representam no que diz respeito à visibilidade dos discursos relativos à mulher e a seus espaços sociais. Dentre alguns desses exemplos, destaca-se a criação de páginas de alta visibilidade dedicadas exclusivamente à temática da presença de mulheres no cinema, como o site Mulher no Cinema² e a premiação da diretora Sofia Coppola e da atriz Nicole Kidman no

² Disponível em: <<http://mulhernocinema.com>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

festival de Cannes no ano de 2017, momento em que Kidman apontou a visível discrepância da presença de mulheres diretoras em premiações desse porte, quando comparada à masculina³.

A realidade da presença feminina em termos de criação de conteúdo e o modo com que essa se dá – que consiste em considerar a dificuldade e as condições de inserção da mulher em determinados campos de trabalho – configuram-se como importantes apontamentos. Abordar as condições materiais contribui para configurar o contexto no qual estão postas a discussão acerca da produção cinematográfica realizada por mulheres e, mais especificamente, da representação das experiências de ser mulher. Tal contexto situa-se como indissociável da temática da representação feminina no cinema, bem como da relação entre a qualidade dessa representação, os discursos sobre os papéis femininos e os espaços sociais da mulher. Em outras palavras, falar de mulheres produtoras de conteúdo – atuando como diretoras e roteiristas – implica falar nos espaços que elas ocupam, tanto diante das telas quanto fora delas, considerando que é justamente nessa articulação entre as tendências representacionais e as condições materiais que as discussões, produções e, possivelmente, os germes de transformação podem se desenvolver.

A partir da segunda metade do século XX, a produção e a presença da mulher no campo artístico e profissional e em lugar de destaque tornou-se alvo de discussão e causa de militância de outros movimentos feministas pela igualdade. A diferença explícita entre as quantidades de homens e mulheres em lugar de visibilidade e destaque no mundo da arte tem sido discutida desde a década de 60 por mulheres artistas e militantes, configurando uma série de movimentos elencados no documentário *Women, Art, Revolution* (2010), que se encarrega de denunciar a escassez de mulheres na produção cultural e artística. As manifestações retratadas no documentário tiveram como principal objetivo contrapor-se aos critérios ditados pelo cânone de fundamento patriarcal, visto que não buscaram somente denunciar a reduzida presença de artistas mulheres em exposições artísticas e no mundo cultural e científico da época, mas também dar visibilidade a pautas e linguagens próprias, bem como a movimentos que foram sendo desenvolvidos por mulheres a partir das condições possíveis de produção cultural.

Ao procurar elucidar a questão “Por que não existem grandes mulheres artistas?”, Linda Nochlin (1988) enfatiza, de um lado, as condições institucionais de formação e profissionalização proporcionadas às mulheres e, de outro, as diferentes práticas artísticas

³ Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2017/05/29/kidman-kruger-e-coppola-foram-as-grandes-mulheres-do-festival-d_a_22115011/>. Acesso em: 15 jul. 2017.

adotadas ao longo da história. Em contraposição à ideia da arte como uma expressão puramente espontânea e subjetiva, a autora destaca a importância do aprendizado, da experiência e da experimentação no trabalho artístico. Nesse sentido, entende que a limitada presença feminina no mundo das artes se deve ao fato de as instituições responsáveis pela educação artística reproduzirem os princípios vigentes em uma sociedade de caráter patriarcal, que exclui não apenas as mulheres mas também outros grupos minoritários. A posição adotada por Nochlin é congruente com a quebra da noção essencialista, uma vez que descarta a justificativa que associa a ausência feminina em determinados espaços da produção artística – especialmente em termos de visibilidade – a uma “natureza feminina” que não provê a mulher dos recursos necessários para tanto.

No Brasil, comprova-se a ausência feminina quando se analisa a presença factual das mulheres na produção de conteúdo audiovisual, em cargos de direção, produção e roteiro. De acordo com o levantamento feito pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), dos 114 títulos produzidos e lançados no mercado brasileiro durante o ano de 2014, somente onze foram dirigidos por mulheres. Dentre esses, cinco de ficção e seis documentários, o que representa uma proporção significativamente diferente daquela encontrada no conjunto de filmes sob direção masculina. Nesse caso, a esmagadora maioria (66,7%) constituiu-se de filmes de ficção. Esse panorama se mantém em mapeamento posterior, realizado em 2016 pela Ancine e encabeçado por Debora Ivanov⁴, diretora-presidente daquela instituição, que se dedicou a quantificar a presença feminina no audiovisual brasileiro. O estudo apontou para uma parcela significativamente menor de mulheres em cargos de direção e roteiro (19% e 23%, respectivamente, contra 74% e 65% de presença masculina) e uma tendência de maior equilíbrio no que se refere à produção executiva (41% de mulheres em oposição a 47% de homens). A presença mais consistente de mulheres produtoras configura um padrão nos dados levantados, passando a ser maior do que a masculina quando analisadas somente as obras de gênero documentário.

Ou seja, considerando os circuitos cinematográficos comerciais, a inserção feminina mostra-se substancialmente diferente da masculina, tanto em termos de presença relativa, quanto no modo como essa presença de fato se dá. Nesse sentido, os dados também apontam para uma diferença de gênero de produção – e não somente de quantidade – entre filmes dirigidos por mulheres e homens, sinalizando haver, aparentemente, um nicho diferenciado

⁴ Dados disponíveis em:
<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presenca%20Feminina%20-%20RCM%202_0.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

para diretoras inseridas dentro do circuito comercial de cinema. Considerando a presença de mulheres atuando no gênero documentário, é possível levantar que as diretoras ocuparam, preferencialmente, um espaço à parte daquele mais frequentemente apropriado por diretores de produções cinematográficas em âmbito comercial e *mainstream*. Entretanto, isso não impediu que as mulheres produzissem dentro das condições encontradas e que algumas produções femininas se dedicassem a criar conteúdo dotado de impacto social e político, trazendo referências explícitas à estereotipia das representações e à necessidade de transgressão dos papéis de gênero usualmente atribuídos às mulheres.

Com o intuito de contextualizar e, assim, situar o objetivo do presente trabalho, tomou-se como ponto de partida o Cinema da Retomada no que se refere, especificamente, à produção cinematográfica brasileira. Esse ciclo cinematográfico acontece após a implementação das leis de incentivo fiscal em 1994 – o art. 25 da lei Rouanet e o artigo 1º da lei do Audiovisual – e é caracterizado por um subsequente aumento da visibilidade do cinema nacional e uma expansão do circuito comercial (IKEDA, 2015). Lúcia Nagib (2012) situa as produções atribuídas ao Cinema da Retomada como aquelas realizadas especificamente entre 1995 e 1998, caracterizadas por um *boom* de produção – não somente realizada por homens mas também por mulheres –, e também por uma real explosão criativa diante de uma atmosfera de liberdade política. O que despontou como criatividade, entretanto, transformou-se, no período Pós-Retomada, em um fenômeno predominantemente comercial que perdura até os dias atuais. Deste modo, o período da Retomada foi essencial para o desenvolvimento de um circuito comercial voltado para a produção nacional e para o aumento da visibilidade do cinema brasileiro que vem se crescendo desde então.

No contexto da Retomada e da Pós-Retomada, destaca-se o gênero documentário, cuja ascensão ocorreu nesse período, abrindo espaço para uma difusão ainda maior da autoria e avançando para além da representação, na direção do que pode ser considerado um regime apresentacional, marcado pela representação da experiência. Ao apresentar homens e mulheres em sua realidade e, portanto, não submetidos aos padrões estereotipados de representação (NAGIB, 2012), borram-se as fronteiras de gênero e prevalece uma atitude epistemológica que compreende e engloba as diferenças, não a partir de um viés de naturalização ou essencialização, mas de seu potencial criativo e transgressor. A autoria e, nesse sentido, o cinema autoral feminino, é concebido a partir dessa noção de diferença que “Em vez de um atributo vitimizador [...], se torna o grão de originalidade essencial à criação artística”. (NAGIB, op. cit., p. 28).

Tendo em consideração o cinema de gênero documentário como possibilidade de representação da experiência e, concomitantemente, um locus de relativa maior ocupação feminina em termos de circulação e comercialização cinematográfica, lança-se o olhar para esse campo como um terreno fértil para a discussão da experiência como criadora de saberes, capaz de articular e alimentar representações sociais e coletivas com narrativas individuais. Mais especificamente e, considerando as delimitações propostas no presente trabalho, volta-se para a articulação entre a experiência e a representação feminina realizada por diretoras e roteiristas mulheres e cujos filmes apresentem uma preocupação específica sobre como tais representações se dão.

Delimitou-se, a partir dessa perspectiva, o recorte realizado para o desenvolvimento do presente trabalho, considerando-se, inicialmente, o gênero documentário dentro da produção cinematográfica brasileira e, nesse gênero, aqueles filmes de considerável importância em termos de bilheteria escritos e dirigidos por mulheres. Dentre o rol de possibilidades, destacou-se como objeto de estudo a obra de Petra Costa, diretora e roteirista que, levando-se em conta as manifestações da mídia e a repercussão pública de sua obra, apresenta, no corpo de sua produção cinematográfica, uma preocupação explícita com a expressão da experiência das mulheres e com o borramento dos limites dessa experiência nos papéis desempenhadas pelas mulheres e na construção da identidade feminina.

Para tanto, foi realizada inicialmente uma pesquisa bibliográfica, com o intuito de levantar trabalhos que tenham se dedicado a estudar a representação e a autoria feminina no cinema. Tal levantamento foi dividido em duas partes distintas: a primeira (item 2.1), cujo foco consiste na representação feminina no cinema, visa munir o presente trabalho com os resultados de estudos que mapearam e descreveram tendências representacionais femininas, servindo concomitantemente para fornecer contexto e dados de análise; a segunda (item 2.2) busca uma aproximação com a temática da autoria feminina, da experiência da mulher e do impacto destas em termos de representação.

Com o intuito de tecer e desenvolver as bases teóricas sobre as quais o presente trabalho se edifica, foram desenvolvidos dois capítulos distintos que se seguem ao capítulo 3 de apresentação dos objetivos do estudo. O capítulo 4 dedica-se a discutir conteúdos da Psicologia Analítica sob a lente crítica de uma epistemologia feminista, tanto no que se refere ao próprio desenvolvimento teórico, quanto no que diz respeito à abordagem junguiana e simbólica na elaboração e posicionamentos a respeito de temáticas relativas à mulher e ao feminino. O capítulo 5 volta-se para a estruturação do método e do procedimento de análise do material coletado ao longo da pesquisa. Nele são apresentados conceitos necessários para

uma abordagem simbólica da imagem e dos impactos das produções fílmicas no espectador. Mais especificamente, o capítulo abordará, ainda, a teoria feminista do cinema a fim de introduzir a atuação de elementos inconscientes e simbólicos no desenvolvimento e manutenção de tendências representacionais femininas no cinema.

2 LEVANTAMENTO DE ESTUDOS SOBRE O TEMA

As mulheres têm servido há séculos como espelhos com poderes mágicos e deliciosos para refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e trevas. (WOOLF, 2014, p.54)

Uma série de pesquisas se dedicou a qualificar as representações da mulher, buscando avaliar padrões de repetição e/ou de evolução das personagens femininas no cinema, bem como a influência de mulheres cineastas e de suas produções. Como condição necessária para o desenvolvimento do objetivo da presente pesquisa, recorreu-se à literatura existente sobre o tema, a partir do levantamento de trabalhos anteriormente realizados a respeito das representações da mulher no cinema e em outros conteúdos midiáticos afins.

É possível notar duas linhas de pesquisa muito distintas, visto que derivam da diferença elucidada anteriormente entre os conceitos de representação e autoria no que concerne à presença da mulher no cinema. Apesar disso, tanto na literatura quanto no presente trabalho, os dois olhares se interseccionam, compondo o panorama complexo que é a mulher no cinema. Nas palavras de Wahba:

Pode-se dizer que as mulheres hoje escrevem seus próprios discursos e possuem uma narrativa subjetiva explícita, não mais meramente servindo de objeto para a narrativa do *outro*, ou seja, do homem. Entretanto, ainda permanece um vestígio sutil de dominação: das filhas herdando a submissão de suas mães, as metas e os caminhos contraditórios. (WAHBA, 2016, p. 256)

Apesar de aqui representadas separadamente, ambas as instâncias da produção artística da mulher – a de sujeito de representação e a de objeto de representação – coexistem no *corpus* e no objetivo deste trabalho. Entretanto, para fins de organização, o levantamento da literatura teve como foco inicial o tema das representações da mulher como objeto de representação no cinema europeu e estadunidense em diferentes períodos históricos, bem como das trajetórias por elas percorridas naqueles contextos. Posteriormente, foram levantados os trabalhos que consideram a mulher como a produtora de conteúdo e sujeito de representação.

A partir de tais premissas, as palavras-chave “representação”, “mulher”, “cinema”, “psicologia”, “analítica”, “junguiana”, “representação”, “feminino”, “filmes”, “diretoras”, “cineastas” – bem como os termos correspondentes nas línguas inglesa, italiana e espanhola – foram pesquisados nas bases de dados CAPES, Scielo, Google Acadêmico e Journals, e

também nas bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), da Universidade de São Paulo (USP), da Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP (COGEAE) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie durante os anos de 2016 e 2017. No percurso desse levantamento, foi possível perceber que há uma considerável predominância do primeiro tipo de produção em relação ao segundo, reforçando a premissa de que, no âmbito da produção cultural, a mulher é tradicionalmente tida como musa ao invés de artista. Temos, ainda, que não foram encontrados estudos sobre o tema que tivessem por base a Psicologia Analítica. Nesse sentido, o presente trabalho se destaca como uma contribuição significativa para um campo de intersecção de saberes pouco explorado.

O processo de levantamento de estudos sobre o assunto em pauta e os resultados encontrados são considerados dados de análise, ajudando a contextualizar e tecer o campo em que a presente pesquisa se insere.

2.1 A mulher como objeto de representação

A mulher como representação configura um tema amplamente descrito e debatido no âmbito formal e de pesquisa, compondo um campo de trabalho e investigação que abrange e dialoga com as mais diversas formas de representação, inclusive em meios artísticos para além do cinematográfico. As pesquisas, artigos e trabalhos aqui considerados e descritos trataram de abordar a temática representacional feminina especificamente no cinema por meio de distintos métodos e enfoques, variando desde uma identificação de tendências representacionais predominantes até uma abordagem crítica e aprofundada das representações de mulheres em filmes de mesma autoria.

Dentre as obras artísticas que se dedicam a uma denúncia da temática representacional feminina, destaca-se a obra de Cindy Sherman e, em particular, sua série de fotografias cuja temática é a dos “*stills* cinematográficos sem título” (GALASSI, 2003). Nesse trabalho, a fotógrafa produziu e compilou retratos de si mesma inspirados em figuras femininas recorrentes no cinema ao longo dos anos 1950 e 1960, simulando narrativas e contextos ficcionais – tais quais cenas congeladas de um filme. As fotografias produzem uma sensação de familiaridade, ao mesmo tempo em que fazem pressupor uma história para as personagens retratadas que podem ser facilmente identificáveis a partir de imagens conhecidas da atriz, da namorada, da vizinha, da garota do campo, da esportista, da desamparada e da sofredora, entre outras.

Essas imagens trazem à tona uma discussão centrada na problemática referente à identidade e à representação feminina, bem como sua relação com a identificação e a definição de uma categoria de gênero pré-determinada, das quais decorrem papéis sociais e sexuais circunscritos. As figuras retratadas nos *stills* condensam e explicitam algumas tendências de representação e as condições sobre as quais tais tendências operam, ao promover o sentimento de familiaridade e estimular fantasias sobre as personagens que as imagens evocam. A obra de Sherman aponta e denuncia por meio de uma linguagem imagética “[...] as construções sociais profundamente enraizadas na sociedade contemporânea, que levam a confundir o eu com o tipo” (FABRIS, 2003, n. p.).

Essa qualidade predominante na representação da mulher apontada por Sherman em sua produção artística encontra ressonância em pesquisas que buscam mapear quantitativamente tal representação. O *Geena Davis Institute on Gender in Media*, em associação com a *ONU Women* e a Fundação Rockefeller, realizou uma análise⁵ das produções cinematográficas de grande bilheteria e rentabilidade realizadas entre 2010 e 2013 em onze países (Estados Unidos, Austrália, China, França, Alemanha, Índia, Rússia, Coreia do Sul, Reino Unido, Japão e Brasil), com o intuito de delinear e apontar as tendências da presença da mulher na produção cinematográfica global.

Entre os resultados obtidos, destaca-se que, de todos os personagens ao quais se atribuem nome e fala nos roteiros, somente 30,9% são mulheres – porcentagem que se torna significativamente menor ao destacarmos determinados gêneros ou selecionarmos somente personagens protagonistas. Além disso, o gênero viu-se intrinsecamente ligado a aspectos relacionados à ocupação, idade e sexualização das personagens. Quanto mais próximas da adolescência e início da idade adulta – que constituem a grande parte das figuras femininas nos filmes – mais sexualizadas elas se apresentam. A pesquisa também apontou que grande parcela de mulheres foi retratada nos filmes de altas bilheterias como desvinculadas do mundo do trabalho, visto que somente 22,1% das personagens femininas foram representadas desempenhando alguma ocupação. Dos trabalhos realizados por mulheres nos filmes, a maior parte enquadra-se nas áreas de saúde e educação. Tais porcentagens constituem-se argumentos favoráveis à concepção de que a imagem feminina veiculada pelas personagens

⁵ SMITH, S. L.; CHOUETI, M.; PIEPER, K. *Gender bias without borders: an investigation of female characters in popular films across 11 countries*. Geena Davis Institute on Gender in Media, 2014. Disponível em: <http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> >. Acesso em: 10 jul. 2016

de filmes encontra-se em concordância com os aspectos femininos valorizados e destacados dentro da ideologia de gênero patriarcal, ou seja, do imaginário masculino.

Alison Bechdel, por sua vez, abordou a questão da representação feminina tomando como foco a presença factual das mulheres nas telas, bem como a qualidade de sua representação. Em 1985, idealizou uma série de cartuns, *The Rule*, publicados, de início, em várias revistas de temática LGBT, de pequena circulação, cartuns esses que foram, posteriormente, reunidos em um livro (BECHDEL, 2008). No desenrolar da história, uma personagem feminina desenvolvia um conjunto de regras para determinar seu interesse ao ver um filme: a narrativa deveria conter ao menos duas mulheres nomeadas, que falassem entre si sobre um assunto que não seja um homem. Mesmo que inicialmente pretendidas como uma crítica de caráter humorístico, as regras serviram de inspiração para a construção de um teste, cujo intuito seria determinar e avaliar a representatividade feminina dentro de uma produção cinematográfica. Um filme só possui condições de aprovação no Teste de Bechdel se as três questões forem respondidas positivamente⁶. Tal avaliação torna-se relevante quando se pressupõe a significativa falta de representatividade da mulher no cinema, dado que as personagens femininas muitas vezes não apenas são retiradas da possibilidade de um protagonismo mas também, frequentemente, deixam de ser nomeadas ou de contar com um *script* que não faça referência a homens.

Agarwal et al. (2015) utilizaram o Teste de Bechdel como instrumento de pesquisa em larga escala, testando a possibilidade e a validade do teste a partir de sua sistematização. O intuito da pesquisa consistiu em avaliar se seria possível utilizar tal teste para mensurar as questões referentes à violência identitária de gênero – consideradas de difícil mensuração e escassa objetividade –, exemplificadas pela representação feminina no cinema. Os resultados levaram à conclusão de que o Teste de Bechdel é uma ferramenta de considerável relevância na avaliação da presença e da representação de mulheres em filmes, visto que as produções que falharam no teste tendem a apresentar personagens femininas como periféricas e significativamente menos importantes, quando comparadas aos personagens masculinos.

Ao realizar estudo comparativo com a aplicação do Teste de Bechdel em material de ficção e realidade por meio da análise, respectivamente, de filmes e de conteúdos de redes sociais, Garcia, Weber & Garimella (2014) verificaram resultados similares no tocante à representação feminina nas duas categorias. O estudo apontou, também, uma tendência de preferência do público feminino por *trailers* de filmes e conteúdos aprovados pelo teste.

⁶ O website <www.bechdeltest.com> traz uma listagem completa de filmes produzidos entre 1892 e 2016 avaliados por meio do Teste de Bechdel.

Segundo os autores, a similaridade encontrada entre a ficção (filmes) e a realidade (redes sociais) pode ser explicada a partir de uma relação de determinação mútua entre os papéis de gênero presentes nas ficções e na vida real. Esses dados reproduzem e ajudam a comprovar a noção de que as representações das mulheres nos filmes e nas produções culturais são capazes de, concomitantemente, reproduzir e influenciar a construção e a determinação dos papéis de gênero femininos na sociedade.

Mira (2013), por sua vez, aponta a transformação da imagem da mulher no cinema. A presença feminina assume diferentes características de acordo com o contexto histórico e cultural em que a obra cinematográfica está inserida. Da *femme fatale*, no início do século XX, à imagem da diva e da *pin-up* dos anos 1940 – cujo erotismo desinibido causa atração e inquietação –, a mulher adquiriu o estatuto de mito e de musa dentro da tradição cinematográfica, especialmente no cinema clássico hollywoodiano. Posteriormente ao desenvolvimento da crítica feminista a partir de 1972, a mulher foi sendo representada de maneira mais multifacetada em produções cinematográficas de diretores de destaque e renome, como Bergman e Hitchcock. Esse desenvolvimento culminou na *Nouvelle Vague*, movimento do cinema francês da década de 1960, cujas personagens femininas deixam de apresentar um caráter romantizado e idealizado, mas ainda são tratadas de modo secundário, como objeto.

A compreensão da dimensão histórica das representações da mulher é evidente também no trabalho de Iglesias & Zamora (2013), em que foram avaliadas personagens femininas principais e secundárias de filmes de animação dos estúdios Disney, de diferentes épocas. A análise cobriu os aspectos individual, social e cultural das personagens e sua importância para a narrativa e o roteiro, com o intuito de verificar possíveis transformações na representação de mulher. Em ressonância com outras pesquisas, percebeu-se uma transformação da representação da mulher em decorrência do contexto histórico. Todavia, as temáticas do protagonismo e da dicotomia entre as representações da mulher submissa (passiva e a favor das concepções tradicionais) e da *femme fatale* (ativa, temida e demonizada) constituíram uma constante de análise, ainda que assumissem roupagens distintas a depender do momento histórico. O estudo permite concluir que, apesar de assumir um caráter aparentemente mais multifacetado, a imagem feminina, aqui apontada em suas polaridades mais extremas, ainda é o resultado de uma representação que considera somente alguns aspectos possíveis para mulher e que vai ao encontro de concepções marcadas por papéis de gênero.

De acordo com Nigro (2008), os filmes, como produtos culturais, são responsáveis por dar voz a fenômenos emergentes e, uma vez colocados em circulação, passam a moldar o imaginário. Em seu trabalho, conclui ser a mulher ainda objeto da especulação masculina, sendo suas representações modeladas pelo discurso masculino, a partir de referências de desejo e ameaça. A autora destaca, também, o papel relacional das representações e adota uma perspectiva exclusivamente binária, ou seja, de duas categorias de representação complementares, em oposição e interdependentes. Assim, ao analisar comparativamente as representações de homens e mulheres no cinema e as normas referentes à violência de gênero e ao assédio sexual em empresas, deparou-se com a polaridade atividade-passividade como emblemática da relação entre os gêneros. A autora enfatiza esse ponto, postulando que as definições de feminilidade e virilidade são interdependentes, ou seja, que a dominação masculina depende de uma representação da mulher como submissa, passiva e objetificada. Essa dependência encontra-se atrelada aos papéis de gênero determinados socialmente, visto que a manutenção dos emblemas fálicos – de sucesso e poder – por parte do homem depende da submissão da mulher. Nessa perspectiva, propõe que um avanço feminino em direção à transgressão desses papéis estereotipados consistiria possível ameaça, não somente em termos individuais, mas em relação a toda uma escala de valores estruturantes da sociedade.

Também considerando a perspectiva de transformação, Martins (2010) enfatiza o impacto do exame das produções discursivas referentes à feminilidade. Por meio da análise lacaniana de personagens femininas em filmes oriundos de obras literárias, a autora tece uma reflexão sobre abandonar certas posições e convicções inicialmente cômodas – ou seja, abandonar uma perspectiva estritamente embasada no imaginário masculino – para ir além de uma organização hierarquizada e dominadora, em que uma organização sublimatória e criativa seria possível.

As temáticas da representação feminina e da transgressão como ameaça encontram ressonância no olhar de Wahba (2016) para o filme *Blancanieves* (2012) – uma releitura moderna do conto da Branca de Neve. Segundo a autora, a narrativa simbolizaria a condição de uma mulher presa a um discurso utilitário que não só deixa de representá-la como também serve para despotencializá-la, por meio de uma idealização desprovida de substância. Essa compreensão baseia-se na superação da necessidade de igualdade – da mulher desenvolver características masculinas para alcançar uma posição equiparável ao homem – na direção do reconhecimento das diferenças (WAHBA, op. cit.).

É possível concluir que os trabalhos aqui descritos apontam para tendências de representações majoritariamente pautadas em referenciais de organização social bem

definidos, a partir dos quais a mulher é impelida a ocupar papéis e lugares determinados. Essas tendências encontram comprovação na polarização das representações femininas no cinema, que oscilam entre a feminilidade como maternidade idealizada ou como a sexualidade perigosa e de potencial magnético da *femme fatale*, reproduzindo e retroalimentando os próprios papéis de gênero aos quais as representações aludem.

2.2 A mulher como sujeito de representação e criadora de conteúdo

Os trabalhos acima apresentados retratam uma tendência que não necessariamente expressa uma unanimidade de representação feminina no cinema. Situando-se em confluência com uma determinada imagem da mulher – que pode ser interpretada como a mais tradicionalmente disseminada pelos papéis de gênero –, tal tendência aponta para a persistência e a reprodução de padrões que alinham a mulher a determinadas características e espaços. Considerando, então, a presença factual da mulher na produção de conteúdo como um locus de análise para possíveis transformações e multiplicidade de representação, surgem as seguintes indagações: Pode-se falar de autoria feminina? A representação feminina seria diferente em produções realizadas por mulheres?

Algumas pesquisas dedicaram-se a procurar a resposta para essas questões, buscando levantar a possibilidade de diferenças na representação feminina (seja em qualidade, seja em quantidade), quando consideradas as produções audiovisuais e conteúdo feito por mulheres. Smith et al. (2013) analisaram a produção cinematográfica de alta bilheteria estadunidense e estabeleceram uma correlação significativa entre a presença de mulheres na realização dos filmes e a participação feminina nas telas. Esse estudo apontou para uma relação possível entre a presença de mulheres na criação de conteúdo e a maneira com que a história é contada. Nos filmes analisados, aqueles dirigidos por mulheres são caracterizados pela tendência a um maior número de papéis femininos, aliada à menor frequência de sexualização dessas personagens. Segundo os autores, a presença feminina por trás das câmeras pode implicar uma valiosa contribuição para a diversificação do conteúdo produzido no âmbito audiovisual e para a redução da objetificação e da perpetuação de estereótipos negativos e desvalorizados relativos às mulheres nos filmes.

O trabalho de Green (2010) situa-se na intersecção entre as duas instâncias apontadas nesse levantamento, trazendo como elemento diferencial o relato da própria experiência. A autora trabalha a experiência vivida como objeto – a partir do trabalho como modelo nu de filmes, fotografias e aulas de arte – e como sujeito de representação – quando subverte a

dinâmica usual do corpo feminino como objeto à disposição do olhar do outro, um outro masculino, ao filmar a si mesma em seu curta metragem *Self Portrait of a Nude Model Turned Cinematographer*. O artigo é concebido quase quarenta anos após a realização do curta-metragem, sendo atribuído pela autora à influência das obras de autoras feministas como Laura Mulvey, na década de 1970, e Judith Butler, na de 1990, bem como à sua própria experiência clínica como psicoterapeuta. Esses fatores teriam sido essenciais para que houvesse uma mudança de perspectiva por parte da própria autora, que estabeleceu um espaço de construção de significado criativo, para além da potencial destrutividade decorrente de ato de transgressão anterior.

Segundo a própria Green (2010), ao transgredir a perspectiva canônica de suposta naturalidade e neutralidade, ou seja, ao se colocar como autora e diretora do olhar que incide sobre seu corpo, tornou-se possível a criação de novas e múltiplas identidades. Esse processo implicou uma quebra inevitável com o padrão vigente, o que se configurou como trauma, como evento para o qual a autora não possuía repertório de significados e cuja apropriação necessitou de um processo de reescrita. Green, com base no relato de um caso clínico, considera que é possível uma analogia entre essa experiência e a prática clínica, visto que o trabalho em terapia também consistiria em tomar posse – decorrente da ampliação de consciência – dos próprios processos, história, narrativa e corpo.

French (2007), por sua vez, tomou como base o trabalho da diretora Jane Campion – que consiste de dezesseis longas-metragens do período que vai de 1980 a 2008 – para responder à questão: Os filmes de Jane Campion têm como preocupação central a articulação da experiência feminina? Para tanto, a autora utilizou-se de literatura de abordagem feminista visando discutir questões relativas ao conceito de autoria no cinema e às obras como produtos culturais da experiência feminina sob uma perspectiva estética. Para French, a resposta à questão que embasa seu trabalho é afirmativa, visto que, além de ser dotado de visibilidade e grande alcance de bilheteria, o trabalho de Campion empregou elementos estéticos e literários para a articulação da experiência feminina no cinema. Essa autora ainda aponta a questão da diversidade oriunda da experiência feminina como ponto central do trabalho de Campion, que denuncia não somente a existência da diferença entre homens e mulheres, mas também entre mulheres, com base na multiplicidade de experiências. As múltiplas vivências femininas encontram-se abordadas nos filmes de Campion, principalmente nas temáticas da alienação – na possibilidade e impossibilidade de fala, nas formas de expressão e tradução dessas experiências –, das relações de poder, da sexualidade, do desejo e da alteridade.

Tanto a obra de Campion quanto a leitura feita por French (op. cit.) compreendem a experiência feminina nos filmes como não homogênea e não essencialista, visto que a diretora e roteirista apresenta, em todos os seus filmes, uma preocupação explícita com a representação de uma perspectiva feminina, visando proporcionar conteúdo que permita identificação e que expresse as experiências de mulheres em um contexto patriarcal. Tais experiências, por sua vez, não têm como base uma suposta neutralidade de gênero, sendo referidas pela autora como *gendered experience* e se manifestando por meio da denúncia, da oposição ou da superação dos preceitos do patriarcado, construindo, assim, novas formas de identidade feminina. Com base em tais elementos de análise, French (2007) é capaz de sustentar a tese de que, assim como as personagens dos filmes, diretoras e roteiristas podem produzir conteúdo audiovisual que, intencionalmente, vise à própria *gendered experience* – ainda que esta não seja decorrência natural da condição de ser mulher, mas de um posicionamento explícito teórico e prático –, e realizar filmes que diferem do cinema convencional a partir de uma perspectiva da própria experiência como mulher, buscando ser uma voz para a construção da multiplicidade da identidade feminina.

Buonauro (2015) também abordou a obra de Campion, e, mais especificamente, os filmes *O Piano* (1993) e *Em Carne Viva* (2003), considerando a representação implícita nas personagens femininas nas duas obras. A autora usa o neologismo *personaggia*⁷ para se referir ao tipo de mulheres retratadas nos filmes de Campion. As *personagge* conseguem atuar fora dos códigos de representação de gênero e produzir efeitos de estranhamento. Corroborando com as conclusões levantadas por French (2007), Buonauro caracteriza as personagens femininas retratadas por Campion como condizentes com a definição do neologismo proposto. Enfatiza, ainda, que o conteúdo das produções cinematográficas, ao longo da história do cinema, foi dando lugar a representações cada vez mais variadas da subjetividade e do desejo feminino, e coloca a multiplicidade de experiências e identidades da mulher como cerne dessas produções. Ressalta, entretanto, o desejo e as paixões como elementos basais para a construção da subjetividade das mulheres representadas, elementos esses recorrentemente apresentados e enfatizados nas obras de Campion.

O trabalho de Sexston-Finck (2011) também reforça a questão da experiência como criadora de saberes, agenciamento e novos códigos de representação. Como cineasta, a autora realizou um estudo autoetnográfico, a partir de um roteiro original por ela escrito, com o intuito de investigar as reais possibilidades e desafios para que autoras mulheres – e,

⁷ A palavra italiana para personagem (*personaggio*), de gênero gramatical neutro, foi, nesse caso, modificada de modo a assumir o gênero feminino.

consequentemente, suas personagens femininas – sejam e se tornem agentes ativos de suas identidades e produções. Segundo a autora, o próprio exercício de confecção do roteiro, que supunha que sua obra se beneficiaria da aparente liberdade de agenciamento feminino na pós-modernidade, foi um ponto de inflexão importante para o seu processo narrativo e criativo. O trabalho de reescrita de sua própria experiência expôs as dificuldades vividas pela autora para expressar uma narrativa que refletisse seu desejo e sua identidade, bem como aquelas enfrentadas pelas mulheres que trabalham no mercado cinematográfico. Sexton-Fink considera a ausência de mulheres nas salas de aula, bem como a falta de contato, em sua formação, com obras de mulheres cineastas e com autoras da teoria feminista do cinema, como reprodução de padrões amplamente androcêntricos, que repercutem na formação e das mulheres e homens nesse meio.

Como estudante da graduação, aprendi que deveria me esconder em minha *praxis* seguindo rigidamente o modelo cognitivo de análise do curso. Ao fazer isto, assumi a persona de um homem honorário. Isso me forçou a negar meus sentidos e a trabalhar unicamente em um nível racional, o que inibiu a expressão do meu agenciamento e me despiu das ligações afetivas que me permitiriam escrever autenticamente como mulher. (SEXTON-FINCK, 2011, p.10, nossa tradução)

Diante disso, a autora relata, em seu trabalho, um processo de autopercepção, o emprego de técnicas transgressoras e consideradas como não convencionais de criação e, principalmente, o reconhecimento e a consideração de elementos tidos como basais, ou seja, seu desejo, seus sentimentos, seu senso de identidade e sua subjetividade feminina, aspectos esses censurados ao longo da sua formação. Assim posto, tal processo implicaria a construção de personagens mulheres que não reproduzem um padrão já conhecido, mas que sejam capazes de ilustrar esses elementos sistematicamente reprimidos, contribuindo, como os trabalhos sobre a obra de Jane Campion já elucidaram, para construção de representações múltiplas, contrastantes e, acima de tudo, paradoxais e possíveis da mulher.

Nesta segunda seção de levantamento foi possível perceber que, como apontado anteriormente, apesar de não ser possível estabelecer uma relação absoluta entre a preocupação com a representação da mulher no cinema e a presença de mulheres nos âmbitos de roteiro e direção, o tema da representação feminina ainda é largamente – se não, unanimemente – abordado pelas pesquisas que visam discutir a presença feminina na produção de conteúdo audiovisual.

Constata-se uma pluralidade na abordagem, tanto em termos de possíveis leituras de tais representações, quanto na amplitude do que pode ser considerado como transgressivo quando tomamos como referência as representações estereotipadas e condizentes com padrões de gênero e discursos patriarcais acerca da mulher.

Tal quebra de padrões varia desde a possibilidade de considerarmos múltiplas representações de mulheres por meio da documentação e do relato de experiências – diversas na mesma medida em que são diversas suas experiências – até um intento transgressor que se dá por meio do emprego de técnicas, formas narrativas e de linguagem cinematográfica – como no caso das *personage* – que são concebidas para atuar fora dos códigos representacionais convencionais, causando ruptura e desconforto.

3 OBJETIVOS

3.1 Objetivo geral

Investigar a representação de mulheres e de suas experiências na obra de Petra Costa.

3.2 Objetivos específicos

Compreender as relações predominantes nas experiências das personagens e a maneira com que estas constituem sua identidade.

Analisar símbolos que emergem da narrativa das experiências das personagens, das obras ficcionais presentes no enredo e das ampliações realizadas na pesquisa.

4 MULHER(ES), FEMINISMO(S) E PSICOLOGIA ANALÍTICA

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. (WOOLF, 2014, p.65)

Neste capítulo, serão apresentados os aportes da Psicologia Analítica que constituem o arcabouço teórico sobre o qual a postura epistemológica e o método desenvolvido no presente trabalho se edificam, contribuindo também para conduzir a abordagem das produções cinematográficas a partir de uma compreensão simbólica e de um posicionamento crítico desenvolvido pela teoria feminista do cinema (itens 5 e 5.1, respectivamente). Busca-se, aqui, apresentar e discutir conceitos fundantes da teoria junguiana, bem como introduzir autores pós-junguianos que se ocuparam de posicionar tais conceitos em proximidade e em diálogo com o contexto pós-moderno e com as contribuições feministas de produção de conhecimento. Para tanto, serão discutidas as definições e ramificações relacionadas ao Feminino, ao feminismo e à mulher, sob o ponto de vista da Psicologia Analítica e de autores que abordam tais conceituações a partir de uma postura crítica.

As postulações teóricas sobre gênero e, particularmente, sobre a mulher e o Feminino, desenvolvidas por Jung e por outros autores contemporâneos, refletem massivamente as concepções naturalizadas de um determinado contexto histórico, tornando-se alvo de debate e de crítica. O contexto pós-moderno constituiu-se como terreno fértil de desconstrução de pressupostos considerados atemporais e imutáveis, acarretando a revisão crítica e reformulação de posturas teóricas e de elementos formais que constituíam a produção de conhecimento até aquele momento. É justamente nesse campo que muitos autores pós-junguianos se dedicaram a rever algumas postulações iniciais presentes na obra de Jung sobre aspectos psicológicos relativos à noção de gênero, todavia conservando e identificando ideias que, em sua obra, antecipam e se inserem no âmbito dessa desconstrução.

Neste ponto, faz-se necessário retomar o desenvolvimento teórico de Jung. A compreensão ampla de como a obra junguiana se desenvolveu e sobre quais pilares se edificou configura a base sobre a qual tanto as releituras posteriores como a discussão entre elas pôde se dar. Como descrito por Shamdasani (2006), quer o desenvolvimento da psicologia como ciência quer a contribuição de Jung nesse quesito advêm de um contexto de questionamento paradigmático, dado que a psicologia como ciência considerou necessário tornar objetivos processos individuais e subjetivos e, por consequência, fazê-los passíveis de

generalização, observação e aplicação empírica. Jung, munido de noções advindas da física, desenvolveu no campo psicológico a noção de “equação pessoal” para descrever a marca registrada do observador e pesquisador em sua produção, consolidando a noção da subjetividade do autor como indissociável de sua obra. Tal noção constituiu um dos pilares sobre o qual Jung desenvolveu sua prática clínica e seus estudos teóricos, descrevendo, em seus trabalhos, as esferas individual e coletiva como indissociáveis e constantemente articuladas, desse modo antecipando tendências da revisão paradigmática propostas em um contexto pós-moderno.

Como vimos, Jung reconhece uma relação de continuidade entre a psicologia coletiva e a psicologia individual, de forma que, por um lado, os problemas coletivos e sociais de uma determinada época e cultura se impõem na esfera pessoal, determinando-a, e por outro lado a solução desses problemas começa com o indivíduo – pelo menos, essa é a sua crença, que ele expressa abertamente. (BARRETO, 2008, p.174)

Como ilustrado por Barreto (2008), o reconhecimento proposto por Jung da continuidade entre as esferas individual e coletiva permeou tanto sua clínica como a própria forma com que se propôs a desenvolver teoria e conhecimento sobre fenômenos culturais e coletivos. Nesse sentido, a contribuição e antecipação feitas por Jung da desconstrução de determinados preceitos que permeavam a produção de conhecimento se deu precisamente na consideração da subjetividade de quem fala como inseparável daquilo que está sendo dito e, da mesma maneira, da influência mútua entre a cultura e o indivíduo inserido nesta. Para Jung, portanto, tais elementos não se configuram como uma interferência a ser neutralizada, mas como dados essenciais para a compreensão de conteúdos que, expressando uma individualidade, coexistem com aspectos universais, estando contidos em estruturas coletivas que se repetem e se manifestam a partir de diferentes roupagens e em contextos históricos e sociais distintos. Essas diferentes esferas, portanto, relacionam-se de maneira indissociável.

É importante ressaltar, ainda, a consideração e o consequente trabalho desenvolvido por Jung em relação à cultura e à coletividade que, como apontado por Barreto (op. cit.), inserem-se e desempenham um papel importante em sua prática clínica. Tanto na elaboração quanto na pesquisa que se encontram na base da conceituação do inconsciente e da estrutura psíquica, Jung atentou-se aos eventos coletivos, à história e à trajetória de diversas culturas, caracterizando sua obra pela noção de continuidade entre as esferas coletiva e individual. Para Jung, o indivíduo é dotado de particularidades que se refletem no modo com que se relaciona, produz conhecimento e se insere no mundo.

Um dos resultados mais significativos dessa abordagem – e, possivelmente, uma das obras de Jung mais amplamente conhecidas – é o tomo intitulado *Tipos Psicológicos* (1921/2008a), que incorporou também o trabalho de revisão de alguns conceitos fundantes da teoria freudiana sob a perspectiva junguiana, incluindo a própria concepção psicanalítica de organização psíquica em torno da libido e da sexualidade. Essa revisão consistiu, precisamente, na incorporação da noção de “equação pessoal” às correntes psicológicas e aos diversos posicionamentos teóricos emergentes, na época, no campo da psicologia.

O impacto desse trabalho se deu principalmente pela aplicação prática da tipologia junguiana, culminando na noção largamente disseminada dos tipos psicológicos como rótulos permanentes a serem atribuídos aos indivíduos. Tal concepção diverge completamente do intento inicial de Jung, que, ao antecipar esse risco, buscou frisar o aspecto de desenvolvimento como essencial para a tipologia, visto que os tipos não serviriam para fixar o indivíduo, mas para identificar tendências e potenciais a partir de estruturas gerais, apontando para caminhos de desenvolvimento e transformação.

De outro lado, também é possível considerar a importância – ainda que menos disseminada e evidente – de *Tipos Psicológicos* na própria redefinição que Jung propõe acerca da produção de conhecimento e a forma com que esta se dá. Ao balizar a releitura dos diversos posicionamentos teóricos no campo da psicologia a partir da noção de tipologia psicológica, Jung consolida e atesta a influência da “equação pessoal” (ou seja, da subjetividade do pesquisador) na produção de ciência e de teoria. Em decorrência, é possível elaborar uma noção de conhecimento que, em oposição à ideia de ciência entendida como objetiva e generalizável, dá-se a partir de caminhos variados, que resultam em uma multiplicidade de perspectivas que, concomitantemente, se contradizem e complementam.

Essa construção paradigmática constitui a estrutura sobre a qual o pensamento junguiano se edificou. É possível, assim, compreender a abertura e o espaço necessários para que a releitura com base em um distanciamento crítico por parte de alguns autores pós-junguianos pudesse ocorrer, principalmente no que diz respeito ao gênero e, mais especificamente, à mulher e ao feminino, que ainda constituem temáticas largamente debatidas no campo da Psicologia Analítica.

4.1 Feminismo para além do Feminino

Em *Jung: A Feminist Revision* (2002), Susan Rowland propõe, precisamente, prover material fundamental para que as críticas e contribuições da teoria junguiana em um contexto pós-moderno possam ser devidamente endereçadas, principalmente no recorte específico de uma revisão feminista. Em um primeiro momento, a autora retoma as circunstâncias e a tradição que permearam o desenvolvimento da obra de Jung, contextualizando seus constructos e descrevendo o que entende como “mito pessoal” na elaboração da psicologia junguiana, de modo a equipará-lo à “equação pessoal”. Para tanto, toma como exemplo a definição de anima e, de modo mais amplo, de inconsciente, cuja conceituação derivaria da crença, por parte de Jung, de um feminino autônomo que se fundamentou em seu conhecimento do mito cristão medieval.

Em termos gerais, Rowland (op. cit.) discute uma abordagem que relativiza e contextualiza certos conceitos desenvolvidos por Jung, com foco em – embora não se atendo a – conceituações referentes a gênero, masculino e feminino, mulheres e homens. Subsequentemente, endossa e desenvolve uma abordagem pós-junguiana, adotando aquilo que Samuels (2008) caracteriza como distanciamento crítico que, concomitantemente, mantém um diálogo teórico com as ideias básicas da teoria junguiana. Tal postura analítica consiste, para a autora, precisamente, em levar em consideração a noção de “mito pessoal” proposta por Jung, desviando-se, portanto, da tendência de considerá-lo como Grande Teoria e, ao mesmo tempo, conservando sua conceituação básica acerca da psique a partir da perspectiva dinâmica e simbólica por ele desenvolvida.

A perspectiva de Grande Teoria foi largamente adotada por muitos autores que desenvolveram o que Rowland descreve como feminismo junguiano tradicional. Baseada na noção de um princípio Feminino considerado como um conjunto de dinâmicas, valores e características que englobam elementos massivamente reprimidos na sociedade patriarcalmente ordenada, essa perspectiva conduz à conceituação do Feminino como inconsciente e contraposto a uma personalidade consciente masculina, o que coincide com as características da anima. Apesar de conceber e definir, em princípio, os arquétipos e o inconsciente coletivo como essencialmente neutros, dessexualizados e relativamente andróginos, os escritos de Jung propõem constructos relativos a gênero consequentes do sexo biológico, resultando em duas modalidades dinâmicas mutuamente excludentes e fechadas em si: a anima, projetada na mulher, associada a Eros, ao relacional e ao Feminino; o animus, projetado no homem, relacionado ao Logos, o espírito criativo e, portanto, ao Masculino.

Partindo desses pressupostos, é possível compreender a ideia de “mito pessoal” como reflexo não só do desenvolvimento pessoal de Jung, mas também do contexto histórico e cultural em que ele estava inserido ao longo da elaboração de sua obra, da qual anima e animus são frutos. O aspecto de neutralidade e de pluralidade, entretanto, se mantém na perspectiva de uma totalidade psíquica, uma compreensão fundante de todos os constructos teóricos propostos por Jung. Da noção de totalidade deriva a contrassexualidade inerente a cada indivíduo, que disporia de elementos femininos e masculinos em potencial, os quais se ordenariam de forma polarizada. Segundo Jung (1928/2008b), a personalidade consciente relaciona-se com as características atribuídas ao sexo biológico e ao papel desempenhado na sociedade, mantendo tudo o que é oposto a ela – a contraparte sexual – como relativamente inconsciente e acessível exclusivamente pela projeção no sexo oposto, ou pela ativação condizente com a manifestação de um complexo autônomo.

A definição de anima, tal como proposta por Jung, está no cerne dos temas endereçados pela revisão pós-junguiana e feminista apontada por Rowland (2002). Um dos autores que se ocupou da análise crítica do conceito foi Hillman (1995), em uma de suas obras mais disseminadas, *Anima – Anatomia de uma Noção Personificada*, publicada inicialmente em 1985, que antecipa largamente a discussão relativa à essencialização da anima. Em contraposição ao que foi convencionalizado como anima – conceito desenvolvido por Jung para se referir aos aspectos femininos inconscientes no homem – Hillman (1995) privilegia o significado original e amplo de “alma”, concebendo-a como a interioridade tanto de homens como de mulheres e, portanto, desatrelando-a de uma especificidade da psique masculina baseada em uma especulação biológica.

A partir dessa releitura, o autor retoma a dificuldade notoriamente apontada pelos primeiros desenvolvimentos do campo da psicologia e da psicanálise na definição de elementos femininos e/ou relativos à mulher, atribuindo tal dificuldade à tendência de se considerar como indiferenciados e naturalmente sinônimos os conceitos de anima, feminino, mulher, eros, contrassexualidade, relacionamento amoroso etc., contrapondo-se, assim, às propostas iniciais de conceituação da anima e, indiretamente, da mulher. Para tanto, Hillman (1995) debruça-se sobre cada um desses elementos, contextualizando-os materialmente e diferenciando-os da anima, para assim poder libertá-la: “Não devemos, portanto, identificar uma descrição de anima num período da história rigidamente patriarcal, puritanamente defensivo, extrovertidamente intencional e desalmado com sua definição” (HILLMAN, 1995, p. 27).

Em um primeiro momento, ao desvincular a alma de sua condição de parte inconsciente da personalidade masculina, Hillman (1995) possibilitou identificar o desenvolvimento anímico – compreendido como movimento de cultivo da alma, de interiorização, de subjetivação – como parte do desenvolvimento da personalidade tanto de homens e mulheres, em igual medida. Nessa perspectiva, a noção de alma situa-se para além da contrassexualidade e dos relacionamentos amorosos, (que implicam uma necessária erotização da alma), aspectos esses que determinariam um lócus único e definido para o conceito. Ao questionar a unicidade da alma, o autor também coloca em cheque o caráter uno do ego, atribuindo complexidade e multiplicidade à identidade egoica. Tal concepção de desenvolvimento identitário é semelhante à distinção que foi feita entre a identidade sexual, os papéis sociais e a base biológica, dado que tal distinção decorre substancialmente da desvinculação desses conceitos como sinônimos.

Vale ressaltar que a resolução dada por Hillman ao problema da alma resultou em um afastamento teórico em relação a outros conceitos fundantes da teoria junguiana. Parte desse afastamento, reforçado pela redefinição de alma como alma – dissociada de gênero, sexo biológico e de sua erotização – consiste no abandono da concepção de uma organização psíquica polarizada cujo desenvolvimento implicaria, justamente, na apropriação e tomada de consciência de polaridades massivamente projetadas no outro e no mundo. A postura teórica adotada pelo autor, entretanto, deixa clara a importância de considerarmos as dificuldades envolvidas nas mudanças dos valores sociais, mesmo que superada a tendência à personificação e à essencialização dos elementos eróticos e de sentimento tradicionalmente atribuídos à alma e, indiretamente, às mulheres e aos relacionamentos amorosos que os homens estabelecem com elas. Outros autores e autoras pós-junguianos, como Samuels (2016) e Kast (1984), por sua vez, evitaram o essencialismo, ainda que tenham mantido as polaridades como base e fonte de projeção.

Nota-se aqui a dificuldade apontada por Hillman e outros autores no que diz respeito a uma descrição satisfatória da mulher e dos seus aspectos psicológicos, compreendendo-a como parte de uma estrutura hierarquizada em que se constitui o gênero (e todos os outros elementos que a ele se atrelam e com ele se confundem). A partir dessa premissa e das elaborações teóricas referentes a essa compreensão de gênero na psicologia junguiana, é possível considerar que não se trataria de uma coincidência concluir que aspectos que caracterizam e descrevem o animus e a personalidade consciente dos homens – o Logos, a racionalidade, a linearidade, considerados inconscientes na constituição psíquica da personalidade da mulher, cujo desenvolvimento poderia levar a uma “possessão pelo animus”

– encontram relação com o que é valorizado no contexto de uma estruturação patriarcal. Isso é notável, principalmente, no que diz respeito à produção de conhecimento, à disseminação de ideias e à configuração de padrões e identidades sociais. As formas de ser, de conhecer e de se situar no mundo encontram ressonâncias diversas dependendo de como se constituem em relação a essa valoração. Tais questões, em última instância, não estão relacionadas com a natureza essencial de homens e mulheres, mas com a construção da sociedade e da cultura.

Uma das diferenciações feitas por Hillman (1995) – que aqui merece um aprofundamento por se destacar no movimento de releitura crítica proposta para a obra de Jung e se afinar ao objetivo do presente trabalho – consiste na diferenciação entre a anima e o feminino. Tradicionalmente, confundiu-se a anima como, concomitantemente, sinônimo de feminino em termos arquetípicos e componente psíquico do homem em termos de desenvolvimento de conteúdos inconscientes. Essa tendência fora antecipada por Jung (1954/2011a) em seu texto intitulado “O arquétipo com referência especial ao conceito de anima”, no qual descreve esse mecanismo projetivo que se encontra na base da dinâmica responsável pela massiva projeção de conteúdos associados à anima à figura concreta da mulher, esvaziando-a de qualquer possibilidade de se situar ou de se expressar fora do repertório compreendido nessa projeção.

Mas o que dizer das “mulheres-anima”, aquelas mulheres que representam a anima para os homens e que são chamadas em psicologia analítica de “tipos anímicos”; Jung diz que as mulheres assim podem representar melhor este papel de anima por serem em si vazias. Elas absorvem assim as projeções dos homens, espelhando-as e imitando-as, de forma que a mulher interior do homem é vivida externamente por este tipo anímico (HILLMAN, 1995, p. 69).

A dinâmica que estrutura a projeção, em termos gerais, tem como base a condição de tábula rasa para ocorrer – com exceção de alguns elementos que permitem que o gancho projetivo se dê. Jung (op. cit.) foi perspicaz ao perceber e constatar a necessidade da projeção dos conteúdos anímicos na mulher. Essa constatação, ainda que permeada pelo viés essencialista, deriva da percepção de um fenômeno que é largamente disseminado no âmbito cultural e, conseqüentemente, nas dinâmicas individuais e relacionais, cujas manifestações estão presentes no trabalho clínico de Jung. Isso reforça a noção de que o aspecto de “mito pessoal” descrito por Rowland (2002) e que permeou as definições de anima e animus deriva também do contexto social em que Jung estava inserido, visto que reproduziu as concepções vigentes à época.

Em *Tipos Psicológicos* (1921/2008a), Jung debruça-se sobre a presença e as particularidades da projeção coletiva na determinação de imagens femininas culturalmente difundidas. Tomando como exemplo a adoração da imagem da Virgem Maria, o autor reflete sobre a importância de estudar e aprofundar a compreensão de tais imagens, que a um só tempo refletem e moldam as relações individuais e as concepções acerca da mulher. Segundo Jung, ocorre uma transformação da energia quando a projeção se desloca do campo da individualidade para a coletividade, o que potencializa conteúdos projetivos arcaicos e infantis – e, de acordo com a revisão aqui proposta, pertencentes ao imaginário masculino. Tais conteúdos encontram-se na base das idealizações e demonizações extremas que estão associadas às imagens coletivas femininas, imagens essas que transitam entre figuras a serem veneradas e aquelas condenadas como bruxas.

A partir de uma tradição já estruturada de projeção massiva de conteúdos historicamente e socialmente definidos, torna-se mais difícil a possibilidade de recolhimento da projeção, e o espaço ocupado pela mulher torna-se, assim, limitado por esses conteúdos. Nesse ponto, o pressuposto do vazio atribuído à mulher, para Hillman (1995), configura um elemento importante dessa dinâmica projetiva, visto que a tendência ao esvaziamento da mulher é condição necessária para que esta sirva de tela para projeção.

É importante ressaltar que existe uma confluência entre a atribuição da anima como imagem projetada do inconsciente masculino coletivo na mulher e a própria tendência representacional feminina – em contraposição à sua autoria – responsável pela perpetuação de determinadas imagens femininas no cinema que, como o capítulo 2 do presente trabalho se dedicou a mostrar, estão intimamente relacionadas com concepções vigentes de gênero, papéis e expectativas atribuídos à mulher – a mulher polarizada entre a figura da mãe e da *femme fatale*. É possível inferir que a polarização da figura feminina tal como é projetada nas telas do cinema trata-se, também, daquela projetada na própria mulher, coincidindo com a definição atemporal e essencial da anima – e, nesses termos, do Feminino dotado de conteúdos e qualidades imutáveis e pré-definidas.

Partindo do contexto de dessencialização proposto pelos autores citados, é possível compreender a crítica concernente ao que se entende por “mito pessoal” e Grande Teoria da obra de Jung, que estaria estabelecida sobre dois pontos fundamentais. Primeiramente, tem-se a noção de psique objetiva, que consiste em aspectos psicológicos compartilhados e coletivos e que revela, a partir de um distanciamento posterior e crítico, que noções histórica e socialmente construídas se entrelaçam com constructos teóricos de cunho atemporal e apriorístico, reforçando conceitos baseados em estereótipos e papéis de gênero. Tal crítica não

se refere, necessariamente, à definição de arquétipos e à concepção de estruturas inconscientes, mas, em grande parte, ao que foi englobado por essas concepções, principalmente no que se refere à ideia amplamente empregada de um feminino essencial, de um princípio Feminino, do qual o feminismo junguiano tradicional deriva.

O segundo fator limitante, como apontado por Rowland (2002), é a suposição de que as definições de consciência – e, portanto, de conhecimento – seriam condizentes com o masculino em oposição ao inconsciente como feminino, como anima a ser projetada na mulher. Considerando essa dinâmica projetiva, que extrapola as concepções referentes a gênero e a sexo para outros âmbitos e significados mais abrangentes, esse pressuposto abarcaria também as condições de produção de conhecimento, principalmente no desenvolvimento dos parâmetros que dão visibilidade e legitimidade a determinados tipos de conhecimento, lugares e identidades em detrimento de outros. Um exemplo disso é a contribuição crítica proposta por Jung do conceito de “equação pessoal” como um elemento que destoa da concepção de ciência como objetiva, inteiramente observável e necessariamente generalizável, mas abre espaço para considerar também a subjetividade e os conteúdos inconscientes.

Conceitos teóricos concebidos como dotados de uma suposta neutralidade seriam, sob um olhar crítico, responsáveis por reproduzir a escala de valores do contexto em que foram criados, considerando que toda concepção naturalizada carrega de forma implícita determinados pressupostos. O contexto, como visto anteriormente, encontra-se marcado pelo gênero, conceito que extrapola as marcas das diferenças biológicas, abrangendo as relações entre os indivíduos e o lugar que lhes é reservado no mundo. Nesse sistema de valores, a mulher passa a assumir as características da projeção anímica, assumindo a posição do “outro”, do não cognoscível, do imaginário e, portanto, incorporando a indiferenciação e o vazio apontados por Hillman (1995). Essa dinâmica seria responsável por excluir, ao mesmo tempo, a mulher e os aspectos que Wilshire (1997) descreveu como desvalorizados em espaços visíveis e reconhecidos de produção formal de conhecimento, dos quais se destacam a subjetividade e a vida privada, histórica e socialmente atribuídas à mulher e aos espaços ocupados por ela.

A esse respeito, Kast (1984) desenvolve um importante raciocínio, ao explorar as ramificações que resultam das concepções de anima e animus como foram desenvolvidas por Jung, tecendo as devidas ressalvas e enfatizando suas contribuições. A autora parte da concepção de teoria em seu aspecto continuamente cambiante a partir do uso e da prática que se dela desenvolve. À semelhança de Rowland (2002), alerta para a fixação em convicções

sagradas, que seriam, portanto, insensíveis às transformações decorrentes de sua aplicação prática. Considera que, ao atrelar concepções referentes aos conceitos de masculino e feminino a estruturas inatas, Jung desenvolveu dois arquétipos contrassexuais, um reservado para cada sexo biológico. A partir disso, deparou-se com um problema de ordem prática: considerar o animus como a contraparte sexual inconsciente da mulher – portanto nunca completamente apropriada pela personalidade consciente que se mantém feminina – resulta na noção de personalidade da mulher como essencialmente desprovida de racionalidade. Tal afirmativa diverge completamente da realidade prática e do trabalho clínico de Jung, que comprovam – obviamente – a presença da capacidade racional das mulheres.

Essa questão não foi completamente resolvida por Jung, deixando lacunas para posterior discussão, que se estende até os dias atuais. A partir disso, Kast (op. cit.) exclui a possibilidade de resolução da problemática resultante de dois arquétipos sexuais diferentes pela elaboração de formas de consciência para cada sexo, visto que isso não encontra aplicabilidade prática. A posição adotada pela autora conserva as definições de anima e animus, mantendo-as, entretanto, à disposição tanto de homens e mulheres, argumentando a possibilidade de considerarmos as diferentes modalidades de consciência e de personalidade como decorrentes de circunstâncias socialmente impostas, que requerem habilidades diversas e específicas para as mulheres. Young-Eisendrath (2002), por sua vez, concorda com a proposição de Kast de considerar as imposições sociais, mas mantém a contrapolaridade para cada gênero.

Faz-se essencial apontar que a releitura proposta para esses preceitos a partir da noção de Grande Teoria percorre um paralelo significativo com a teoria feminista e seu percurso em um contexto pós-moderno. Nos dois casos, é possível identificar a emergência do caráter desconstrutivista pertencente à pós-modernidade no questionamento diante da perpetuação de pressupostos únicos e universais reservados a uma determinada temática, oriundos de um desenvolvimento teórico, mas que nem sempre encontram aplicabilidade prática. Para o feminismo como movimento cultural e político amplo, tal desconstrução viu-se impulsionada, especificamente, pela emergência de diferentes vozes, realidades e reivindicações, inicialmente abarcadas sob um movimento que se propôs a ser unitário, mas que se revelou incapaz de assim permanecer.

O processo autocrítico tornou insustentável a concepção de uma categoria única e simples de mulher para o feminismo, assim como uma postura essencialista baseada em princípios unívocos relativos ao feminino e ao masculino tornou-se insustentável para os autores pós-junguianos. Em outras palavras, fez-se imprescindível, no contexto pós-moderno,

considerar a diferença entre as mulheres e suas múltiplas realidades, em vez de tomar como foco apenas aquela entre homens e mulheres. Em um processo equivalente ao feminismo junguiano tradicional – ainda massivamente embebido de concepções essencialistas referentes ao Feminino como princípio – sucederam-se posteriores ramificações, apoiadas em uma compreensão plural e multifacetada, constituindo o que Rowland (2002) denomina de “feminismos junguianos”.

Dentre tais ramificações, destaca-se, em meio a autores como Kast (1984) e Young-Eisendrath (2002), a aproximação baseada nos conceitos de pluralidade e de diferença que Samuels (2016) propõe ao pensar gênero. Opondo-se à certeza imperturbável oriunda das noções essencialistas de feminino e masculino como eternos e atemporais, o autor destaca a possibilidade da confusão de gênero e a relação com papéis de gênero na vida individual como elementos a serem considerados ao se abordar a construção de identidades. Trata-se de um desenvolvimento criativo e baseado na experiência, por meio do qual as imagens que compõem a feminilidade e a masculinidade continuam existindo, mas são questionadas, experimentadas e, em última instância, transformadas.

Meu interesse está voltado para a diferença, e para como essa diferença é experimentada [...]. Não o que uma mulher é, mas como é ser uma mulher. Não a estruturação arquetípica do mundo feminino, mas a experiência pessoal da mulher no mundo contemporâneo. Não no *significado* da vida de uma mulher, mas na *experiência* de sua vida. (SAMUELS, 2016, n. p., nossa tradução)

No cerne da postulação de Samuels (op. cit.) encontra-se a intenção explícita de se afastar da preocupação já exaustivamente endereçada em demarcar ou definir o que pode ser compreendido em termos de feminino e masculino, bem como suas conceituações. Em vez disso, o autor buscou se debruçar sobre a importância da confusão de gênero e a constatação da diferença sexual (dado que o autor mantém uma concepção binária de gênero) no desenvolvimento identitário individual, visto que é desses processos marcados pela incerteza que deriva a construção de si. Desse modo, Samuels enfatiza a importância de manter o debate sobre tais conceituações relativamente em suspenso, considerando a confusão como um antídoto necessário à tradição amplamente configurada pelas certezas referentes ao gênero, que relegaram a dúvida e a abertura para a experiência direta ao rol de elementos indesejados.

4.2 Falar de si: experiência, conhecimento e resgate da mãe

A suspensão de padrões essencialistas e concepções naturalizadas tradicionalmente relacionados às mulheres abriu um espaço para que pudesse ser trabalhada a valorização da experiência e do falar de si como fonte insubstituível de saberes e de conhecimento passíveis de formalização. Tal noção é introduzida por Samuels (2016), que enfatiza importância da experiência na construção do gênero, não somente como articuladora da relação com a diferença e como ponto central da busca por uma superação do essencialismo, mas na construção de identidades. É nesse processo que se estabelece a capacidade de dar sentido às imagens e modelos fornecidos, corporificando-os e os transformando por meio da diversidade e das múltiplas possibilidades interpretativas e de subjetivação.

A esse respeito, Dowd (2017) traz o processamento da experiência como forma de moldar o sentido e estabelecer o lugar do indivíduo na sociedade, como meio de “[...] encontrar nosso lugar no ‘esquema das coisas’” (DOWD, 2017, p. 9). A autora ainda reforça que, nesse processo, reside o desafio de situar-se no mundo, de construir-se perante as estruturas vigentes, abrindo espaço para questionamento e crítica. Tal atitude, que denominou de pluralismo disciplinado, envolve um componente histórico, dado que todo processo de transformação, construção ou desconstrução não se dá no nada e deve necessariamente partir de algum lugar. A autora considera, desse modo, o espaço da experiência como elemento central de um processo de mudança, visto que a associação sucessiva de variadas vivências no mundo confere multiplicidade e proporciona ramificações e transformações das estruturas já conhecidas.

O pluralismo apontado por Dowd (op. cit.) apresenta pontos comuns com a abordagem desenvolvida por autores como Samuels (op. cit.) e Rowland (2002) a respeito da importância e das dificuldades que emergem do reconhecimento e do cultivo de uma abordagem plural e múltipla da psique e de suas imagens e conteúdos. A autora ainda ressalta o aspecto desafiante que reside no ato de falar de si, na apropriação e construção de identidade e subjetividade em um contexto em que estruturas são concomitantemente desconstruídas e reproduzidas. Segundo a autora, se o sentido é continuamente cambiante, a expressão de si tenderia a se comportar nos mesmos termos, como um processo permanente de construção fundado em uma relativa desestruturação, que, ao mesmo tempo em que exige um frequente redirecionamento, tem como centro a busca do sentido de si no mundo.

A partir da já constatada natureza de mudança paradigmática do desconstrutivismo característico da pós-modernidade – e de uma perspectiva feminista – levanta-se aqui a

questão da comunicabilidade de experiências, imagens e sentidos que fogem aos padrões conhecidos e largamente disseminados de identidade para mulheres, bem como para os homens. Considerar princípios, papéis e estruturas como naturalizados, atemporais e eternos carrega o reconhecimento indiscutível de toda a experiência que conserva e se adequa a esses referenciais. Quando tais elementos são objetivados por meio de sua perpetuação e manutenção em contextos sociais em que se tornaram, por muito tempo, verdades indiscutíveis, acabam não necessitando de uma validação pela experiência subjetiva.

Dentre esse rol de verdades indiscutíveis, ao considerar o recorte específico das mulheres, é possível retomar os já citados: o lugar social da mulher, seus atributos anímicos, o Feminino como princípio e a Maternidade como instinto natural da mulher. Todos esses, como verificado anteriormente, são postos a serviço da constituição e da manutenção da estrutura social que constitui o feminino a partir do masculino como referencial supostamente neutro. Tendo isso em vista, ecoam os questionamentos: como as experiências podem ser transmitidas e comunicadas? Existem impactos na viabilidade de reconhecimento e transmissão das experiências quando estas destoam desses princípios e estruturas?

A respeito da possibilidade da transmissão, da expressão, da comunicação da própria experiência, destaca-se a obra de Muraro (1994), filósofa italiana cuja contribuição no campo do feminismo tem como cerne a consideração da diferença e da conceituação da ordem simbólica. O símbolo tem aqui uma conceituação diferente daquela junguiana por ser, nesse caso, relativo à linguagem, consistindo na interpretação dada ao mundo, no sentido individual que parte de uma subjetividade e de um desejo que são próprios e particulares, em oposição à ordem social, que abarca os sistemas, as estruturas, as relações e as instituições que regem o mundo. Segundo a autora, falar da experiência, suas dificuldades e seu impacto nas construções sociais assume aspectos específicos quando seu agente é uma mulher.

Existe um indizível absoluto e uma dificuldade historicamente determinada em falar da própria experiência. Entretanto, ambos indizíveis, que em teoria podemos distinguir, podem resultar como inseparáveis para a mulher concreta. (MURARO, 1994, p.33, nossa tradução)

É possível depreender da fala da autora e da conceituação de ordem simbólica que existe um substrato da experiência que é, por si só, impossível de comunicar por meio das linguagens e nas estruturas gerais que regem a ordem social do mundo. Contudo, o que o levantamento teórico do presente capítulo também reforça, há vicissitudes que permeiam tais estruturas quando nos voltamos para as comunicações reservadas às mulheres, visto que estas

também abrangem gênero, os papéis a serem desempenhados e os lugares a serem ocupados por elas. Apropriar-se dessa possibilidade de comunicação implica o ato da mulher falar de si sem, para tanto, depender da necessidade de perpassar seu discurso pelo imaginário masculino, adquirindo, assim, o que Muraro denominou de competência simbólica (aqui também referente à linguagem).

Hillman (1994) parte de pressuposto semelhante, ao considerar os espaços disponíveis e socialmente reservados à mulher para a construção, transmissão e desenvolvimento de experiências. Como aponta o autor, tradicionalmente tais espaços negaram às mulheres a prerrogativa de desenvolvimento anímico, de interioridade – assim como, para Muraro, destituíram as mulheres do acesso à palavra e à comunicação de si – visto que elas consistiriam na personificação da interioridade, do sentimento e do erotismo para o homem. Destarte, não só serviram de espelho para refletir tais elementos masculinos, como também para a projeção cultural em larga escala desses conteúdos, associados a um lócus sombrio com base em uma valoração socialmente construída. Portanto, apesar de o inconsciente, a interioridade e o âmbito privado serem atribuídos ao feminino, tais aspectos não puderam ser apropriados pelas mulheres, visto que constituem, justamente, a base da dinâmica projetiva que seria típica do olhar masculino sobre as mulheres.

A problemática da qual partem as conceituações desenvolvidas por Muraro (op. cit.) em muito se assemelha com o contexto que permeou as releituras propostas por Hillman (1995), Young-Eisendrath (2002), Kast (1984), Samuels (2016) e Dowd (2017) apresentadas anteriormente. De modo geral, trata-se de situar o desenvolvimento anímico, a competência simbólica (no sentido de linguagem, da transmissão e, também, do sentido e da significação) e a ênfase na experiência como possibilidades para as mulheres. Essa é uma discussão que se faz necessária ante a destituição sistemática dessas competências em associação com uma projeção igualmente sistemática por parte de uma tradição patriarcal de estruturação social e de conhecimento. Se, de um lado, Muraro (1994) destaca o processo de comunicação de si em um contexto de construção social, as perspectivas dos outros autores se afinam com uma abordagem de desenvolvimento de identidade e percepção subjetiva de si característica de uma abordagem da psicologia profunda. O enfoque dos autores junguianos e pós - junguianos concentra-se na capacidade imaginativa íntima, que encontra no âmbito simbólico (aqui compreendido como terminologia junguiana, de acesso possível aos elementos inconscientes, particulares e coletivos) a possibilidade de aprofundamento, de ampliação de sentido e de apropriação da experiência subjetiva.

As produções e os autores citados situam-se em campos de saber distintos que, contudo, dialogam entre si uma vez que tratam de problemáticas equiparáveis. Constituem, de um lado, diferentes vertentes de um mesmo processo de reapropriação da capacidade das mulheres de dar sentido e de comunicar a experiência, potencialmente situando-as fora da tendência de projeção sistemática da alma e da incomunicabilidade historicamente determinada. Paralelamente, inserem-se no rol de obras que se dedicaram a apontar e redefinir estruturas consideradas neutras e princípios naturalizados, situando o reconhecimento e o relato da subjetividade como parte importante nesse processo de redefinição. Tal ponto de partida comum permite que se estabeleça um diálogo entre as obras e os autores, ainda que existam divergências entre eles, divergências essas que, de outra parte, permitem descobertas e ampliações no que se refere à temática da mulher como agente de uma narrativa e de um discurso desvinculado das imposições e projeções de uma tradição patriarcal, bem como consideram as diferentes formas de produção de conhecimento e de saberes que advêm dessa possibilidade.

Como uma ramificação essencial desse tema central, Muraro (2013) enfatiza o impacto em um modo de produzir conhecimento que situa alguns elementos como formalmente reconhecidos e valorizados em detrimento de outros – entre eles, a subjetividade e a experiência. À semelhança de Samuels (2016), a autora reconhece o papel da diferença sexual nesse processo, não como uma atribuição natural do sexo biológico, mas devido ao fato de que os indivíduos se situam em uma linha mais ampla de contextos e desenvolvimentos em que as diferenças de gênero constituem parte essencial. Desse modo, o reconhecimento da diferença sexual como constitutiva do desenvolvimento subjetivo – tanto de mulheres como de homens – também determina a compreensão em relação à forma como as subjetividades se constroem e, eventualmente, constituem-se como conhecimento no mundo.

O erro, ou engano, consiste na oposição que existe em relação àquilo que sentimos e desejamos, como se a dimensão subjetiva não contasse para a concepção da realidade. Nasce, assim, representações simplificadas, nas quais são figurados fatos reais representados de modo errôneo, fatos que ignoram a nossa subjetividade. (MURARO, 2013, n. p. nossa tradução)

Ao centrar sua crítica na alienação sumária e constante da mulher em relação ao que sente e ao que deseja – sua dimensão subjetiva – Muraro (2013) expõe, a partir de dois pontos ao mesmo tempo distintos e intimamente interligados, sua visão da dificuldade feminina, historicamente determinada, de expressão e comunicação da própria experiência. O primeiro

reside na desvalorização da prática de autoconsciência nas mulheres, que as destituiu da possibilidade de tomar conhecimento de outras mulheres e de suas experiências, cujo relato consistiria na base referencial, de apoio e de reconhecimento para a tarefa de falar de si. O segundo ponto levantado por Muraro, particularmente presente em sua obra intitulada *A ordem simbólica da mãe* (1994), consiste em situar a mãe como figura essencial – a ser resgatada fora da constituição patriarcal que construiu uma determinada configuração de imagem materna – no desenvolvimento e, principalmente, no reconhecimento do aspecto subjetivo da mulher, na construção de relacionamentos e na constituição do conhecimento. Essa relação traz um resgate de uma base referencial feminina constituída por um conjunto de experiências em relação ao qual, tradicionalmente, a mulher se viu desapropriada e sem meios para falar de si.

Nesse conjunto, destaca-se a experiência da maternidade como influência fundante na construção identitária da mulher que, por sua vez, não disporia de acesso direto e desimpedido à transmissão dessa vivência. A dificuldade seria resultante, principalmente, da complexidade e dos conflitos que caracterizam a relação mãe e filha que, em uma tradição psicanalítica, é marcada por forte ambivalência. A esse respeito, Jung (1954/2011b) dedicou um trabalho inicialmente publicado em 1939, com o título “Os diversos aspectos do renascimento”, e posteriormente revisto em 1950 sob a denominação “Aspectos psicológicos do arquétipo materno”. Ainda que adotando uma perspectiva de essencialismo ao tratar do arquétipo da Grande Mãe, o texto de Jung se apoia intimamente na prática clínica, que consiste precisamente do contato, da observação e do relato de experiências e narrativas dos pacientes. É precisamente nesse aspecto de relato da experiência – que, como visto anteriormente, também se refere largamente a estruturas compartilhadas e contextos sociais específicos – que a importância desse trabalho se dá.

De acordo com Jung (op. cit.), diferentemente de um desenvolvimento de via única no caso do homem, o complexo materno na filha desemboca em uma ramificação de possibilidades, configurando-se como um processo mais complexo. Tal perspectiva é reforçada pela noção trazida por Muraro (op. cit.) da dificuldade socialmente imposta na relação materna para a mulher inserida em um contexto patriarcal. Como uma dessas possibilidades, Jung (op. cit.) destaca a superimposição do materno na mulher, a partir do qual ela se transforma apenas em um receptáculo da função da maternidade, em que sua subjetividade, suas relações e sua personalidade assumem um caráter secundário ou até inexistente. Outros caminhos possíveis para a mulher consistiriam na exacerbação do eros – que pode ser descrita como uma não resolução da triangulação edípica – e na identificação

com a mãe – caracterizada pela dependência absoluta da figura materna em um movimento de constante identificação que não abre espaço para a separação e a individualidade.

A quarta resolução, que consiste na defesa contra a mãe, toma um lugar de destaque diante da temática apresentada e requer um aprofundamento. De acordo com Jung (1954/2011b), essa resolução é caracterizada por uma identificação inconsciente e resistente por parte da filha que, por sua vez, se apoia na determinação consciente de evitar a todo o custo a reprodução da imagem materna:

Seu lema é: qualquer coisa menos ser como a mãe! Trata-se, por um lado, de um fascínio que, no entanto, nunca se torna uma identificação, e, por outro, de uma exacerbação do eros que se esgota porém numa resistência ciumenta contra a mãe. Tal filha sabe tudo o que *não* quer, mas em geral não tem clareza acerca do que imagina ser seu próprio destino. Seus instintos concentram-se na mãe, sob forma de defesa, não se prestando, pois, à construção de sua própria vida. (JUNG, 1954/2011b, par.170)

Depreende-se, da observação clínica de Jung acerca das especificidades do relacionamento materno para a mulher, um elemento que une e caracteriza profundamente as ramificações por ele descritas: a impossibilidade de a mulher construir sua própria vida, de se ver separada ou de se reconhecer identificada em relação à mãe e, acima de tudo, de se apropriar desses elementos para dar a eles o devido registro e lugar na narrativa da própria história. Nessa perspectiva, a defesa contra a mãe assume exatamente as características de uma separação que não advém de um sentido subjetivo e individual – impulsionada pela necessidade de separação inerente à construção da própria identidade – mas de uma quebra imposta sob a injunção de uma necessidade de desenvolvimento em um mundo marcado pelo patriarcado, em que a mãe não tem espaço nem registro próprios fora do âmbito projetivo e da imagem.

A partir de uma perspectiva social, Muraro (1994) atribui a desapropriação materna – descrita por Jung (op. cit.) como desapropriação da filha em relação à mãe e da mulher em relação à maternidade como experiência subjetiva – tanto a uma estruturação patriarcal quanto aos primeiros movimentos feministas de igualdade sob uma perspectiva de ordem social. A figura materna, concebida patriarcalmente como meramente reprodutiva e, em termos de uma busca de igualdade de gênero, um marco da inevitabilidade da diferença existente entre homens e mulheres sob a perspectiva biológica, revestiu-se de aspectos negativos, inclusive para as mulheres que buscaram se desvincular da noção de biologia como destino. Para elas, a maternidade tornou-se incompatível com o processo de busca de reconhecimento equiparável

ao dos homens em um mundo de ordem social patriarcal, visto que tal meta não teria espaço nesse tipo de organização baseada na masculinidade.

De outro lado, como Muraro (1994) afirma, a relação estabelecida entre as mulheres e suas mães sofreu abalos condizentes com os efeitos acima mencionados. Apesar de a autora se referir especificamente e exclusivamente à mãe concreta e pessoal – diferenciando-a intencionalmente da mãe como imagem e em seu sentido mais amplo –, não se limita à relação dual, mas abarca a genealogia de mães, configurando uma tradição de experiências e relações a serem resgatadas em uma perspectiva transgeracional. A autora reforça a noção de que a manutenção da organização social patriarcal – e as estruturas de poder que resultam desta – depende de que tal silenciamento se perpetue, o que ocorre, principalmente, na reprodução e na manutenção da animosidade assim como na quebra da relação da filha com sua mãe.

Nesses termos, é possível incorporar a noção trazida por Muraro (1994) de “reabilitação” da mãe que, como constatado por Jung (1954/2011b), não consiste em uma defesa identificatória, uma rejeição ou uma fusão com a mãe, mas justamente em reconhecer a relação e as dinâmicas de espelhamento e diferenciação existentes nesse relacionamento, as histórias embutidas na linhagem materna para a restauração da possibilidade de sentido de si, da ordem simbólica maternal. Trata-se, em termos sintéticos, da reabilitação da mãe – e da função materna – para a mulher, não só em termos de reprodução biológica mas também no que se refere a seu potencial gerador e criativo, à sua capacidade de produzir sentido.

Depreende-se das leituras relacionadas neste capítulo a importância de avaliar e discutir o contexto histórico, as estruturas sociais e as premissas que se encontram na produção teórica, principalmente quando esta se refere ao gênero e aos discursos acerca da mulher e do feminino. Tal movimento se configura, precisamente, no processo de desconstrução de posturas essencialistas, visando uma abordagem mais plural e multifacetada em relação às concepções de gênero, à identidade feminina e às noções que derivam desses conceitos. Para tanto, fez-se necessária uma revisão de premissas epistemológicas no campo da Psicologia Analítica, da qual deriva a compilação e a discussão teórica proposta. Este capítulo se dedicou a autores e perspectivas teóricas que contribuíram e dialogaram com perspectivas feministas de construção de conhecimento e de saberes, tecendo um panorama complexo, cujos questionamentos não se propõem a encontrar respostas definitivas e unívocas, mas servem de impulso para que ramificações continuem se dando.

Se, de um lado, uma contextualização e uma revisão epistemológica foram aqui relativamente endereçadas, abre-se espaço para que novos significados e conteúdos possam

ser construídos e somados. Nessa abertura, o presente trabalho visa contribuir para a temática – ampla e plural – das mulheres, de sua experiência de si em oposição e em confluência com as estruturas sociais e discursos que regem seu entorno. Para tanto, conservaram-se premissas da Psicologia Analítica – a destacar o desenvolvimento identitário, a constituição de sentido, o âmbito imaginal e simbólico – que embasam a perspectiva teórica e metodológica utilizadas. Tais premissas articulam-se com o contexto aqui proposto, trazendo a experiência como ponto central na construção subjetiva que, como foi constantemente reafirmado, constitui a construção de mundo, de saberes e de conhecimento.

A crítica ao essencialismo merece maior debate no campo da Psicologia Analítica. Trata-se de uma temática amplamente abordada por uma tradição de autores que se distribuem por diferentes posicionamentos teóricos. As leituras expostas, de autoria de estudiosos destacados e vistos como alinhados ao tema específico do presente trabalho, buscaram abordar o tema de maneira a introduzir o debate sem o intento de exauri-lo completamente. Importa, no entanto, notar que o conceito unívoco e essencialista do que significa ser mulher e mãe foi aqui apresentado apenas como elaboração teórica, pois não sustenta a abordagem proposta para tratar da identidade da mulher, da maternidade, das imagens femininas e dos conteúdos presentes nos filmes analisados. Desse raciocínio, parece-nos útil a referência ao potencial estruturante e arquetípico de vivências universais que conferem profundidade à maternagem e à constituição identitária de cada pessoa inserida em contexto particular.

Nessa tessitura, destaca-se a importância da experiência como forma de conhecimento e do relato de si na construção de uma narrativa, com o intuito de aumentar a amplitude e a diversidade dos conceitos e representações já existentes sobre a mulher, tanto na Psicologia Analítica como no cinema. Do campo cinematográfico, objeto do presente trabalho inserido na temática da representação feminina e da autoria de mulheres, focalizou-se a importância do relato da experiência e do falar de si, da qual decorre a escolha pelo cinema documental e, em específico, de narrativas que variam entre o gênero autobiográfico e o ficcional. Buscou-se, por meio desses recortes, evocar histórias de mulheres e de suas experiências, dedicadas à tarefa incansável de encontrar um lugar e um sentido no mundo, e realçar sua subjetividade, o reconhecimento de diferentes vozes, de histórias familiares, de imagens, de símbolos e referenciais que compõem a construção de uma identidade.

5 CINEMA: ENTRE O INDIVIDUAL E O COLETIVO

Pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única. (WOOLF, 2014, p. 96)

Ainda que seja possível adotar, com resultados variados, uma perspectiva psicológica em relação às produções culturais e artísticas como um todo, é amplamente reconhecida a possibilidade de um estreito e profícuo diálogo entre o cinema e a psicologia. No que se refere à Psicologia Analítica, um olhar mais atento aponta para o que pode ser denominada uma notável predileção junguiana pela arte cinematográfica. Mais especificamente, a leitura simbólica e interpretativa de imagens e textos própria da abordagem junguiana é uma ferramenta preciosa para a compreensão tanto das temáticas e das narrativas que reproduzem e refletem os contextos gerais em que se inserem, como da repercussão e dos impactos de tais narrativas na construção de subjetividades e, por consequência, no trabalho clínico.

Temos, assim, que uma série de autores se debruçou sobre o tema no intento de contribuir para esse campo de estudos, não apenas realizando a análise dos próprios filmes com base em conceitos oriundos da Psicologia Analítica, como também buscando um aprofundamento teórico a partir do diálogo com outras áreas de conhecimento. Tal contextualização leva à pergunta feita por Singh: “Filmes importam. Mas como? E por quê?” (SINGH, 2009, n. p.)

Na tentativa de elucidar essa questão, aquele autor recorre à possibilidade de estabelecer relações entre áreas de conhecimento, em seus aspectos análogos e dissonantes. Paralelamente à abordagem adotada por Rowland (2002) no capítulo anterior deste trabalho, Singh (op. cit.) aponta a crítica feita à abordagem junguiana clássica, cujos conceitos desconsiderariam a realidade material, contextual e histórica, recaindo, assim, no essencialismo. Para ele, todavia, tal interpretação pode ser reelaborada e aprofundada mediante uma análise mais abrangente e crítica da literatura junguiana, que revela que os fundamentos sobre os quais se assenta a Psicologia Analítica são muito mais complexos e, em alguns pontos, parecem se opor aos aspectos essencialistas apontados.

As críticas mencionadas se sustentam em uma releitura posterior de construtos teóricos elaborados por Jung, construtos esses que refletem parcialmente as concepções de seu tempo. Todavia, existem elementos que contradizem tal tradicionalismo na obra junguiana, o que reforça o aspecto de complexidade ao qual Singh (op. cit.) se refere. Conceitos centrais

desenvolvidos por Jung ao longo de sua obra demonstram e esclarecem o intuito explícito de trabalhar a articulação entre corpo e mente, entre o individual e o coletivo, entre a consciência e o inconsciente. A noção de símbolo – e, por consequência, de função transcendente – concentra-se justamente nessa busca de superar uma noção dicotômica, ainda que esta se encontre ainda conservada como ponto de partida.

O lugar ou o meio desta realização não é nem a matéria, nem o espírito, mas aquele reino intermediário da realidade sutil que só pode ser expresso adequadamente através do símbolo. O símbolo não é nem abstrato nem concreto, nem racional nem irracional, nem real nem irreal. É sempre as duas coisas. (JUNG, 1937/1991, par. 400)

Dessa afirmação é possível depreender que a atitude simbólica permite uma abordagem de conteúdos – sejam eles derivados de sonhos ou de produções cinematográficas – que articula diferentes disposições, tradicionalmente consideradas antagônicas e irreconciliáveis. Singh (2009) destaca a possibilidade de uma autopercepção concomitante a uma percepção do e no mundo como ponto de análise de um filme e de seu impacto na audiência. Nesse sentido, alude a metáforas largamente disseminadas sobre o cinema como uma “máquina de sonhos”, um aparato que reflete o mundo e a partir do qual é possível estabelecer uma conexão com o que há de mais individual e produzir um impacto emocional.

Assim como Singh (op. cit.), autores como Apperson (2009), Hockley (2011) e Fredericksen (2011) unanimemente consideram o trabalho com as imagens e sua conceituação como, essencialmente, o ponto comum entre os estudos de cinema e a psicologia junguiana. Tomando por base a definição analítica de imagem⁸ como sendo derivada de um processo psicológico, de uma interpolação entre elementos factuais e imaginativos – ou seja, para além de uma noção de imagem que privilegia sua literalidade e concretude –, os autores lançaram mão da atitude simbólica para investigar as relações entre a imagem da tela e as imagens evocadas pelo conteúdo fílmico, bem como os conteúdos inconscientes a elas referentes. Como enfatiza Nelson: “Perceber as imagens ativas na cultura em cada momento histórico, considerando também como essas imagens arquetípicas evoluem, configura-se como um meio efetivo para explorar o que está vivo na psique coletiva” (NELSON, 2017, p. 101).

Buscando sistematizar e descrever esse processo, Hockley (op. cit.) desenvolve a noção de que a experiência cinematográfica se dá a partir de três tipos de imagem. O primeiro consiste na base material e na imagem concreta, da qual decorrem elaborações posteriores.

⁸ Jung define que “‘Imagens’ expressam não só a forma da atividade a ser exercida, mas também, simultaneamente, a situação típica na qual se desencadeia a atividade.” (JUNG, 1954/2011B, par. 152)

Envolve, também, recursos que são deliberadamente utilizados na montagem de um filme – como cortes, enquadramentos, *closes*, entre outros –, e que são registrados de alguma forma pelo espectador, compondo uma impressão inicial e geral, uma percepção mais ou menos homogênea e coletiva.

De maneira geral, considerar a primeira imagem provê uma abordagem consensual na compreensão de um filme. Presume que os filmes possuem um significado coletivo e compartilhado que é largamente intencional por parte de seus criadores. Para tanto, a primeira imagem lida com entretenimento e detém uma presença coletiva. Trata-se tanto da imagem na tela como da fantasia coletiva responsável por estimular os espectadores. (HOCKLEY, 2011, n. p., nossa tradução)

O segundo tipo de imagem, em contraposição, advém de uma tomada de consciência deliberada do indivíduo em relação ao filme e a seus elementos, levantando questões e interpretações possíveis, que se sobrepõem à noção de uma primeira impressão majoritariamente compartilhada. Trata-se de uma imagem que se encontra justamente na interpolação entre o impacto inicial direcionado por certos conteúdos cujo propósito é intencional (coletivo) e um conjunto de associações e interpretações de cunho pessoal e intencional a respeito do filme (individual). Segundo Hockley (op. cit.), essa concepção de imagem contribui para a noção de que impressões pessoais e coletivas se retroalimentam, interpenetram-se e são, por vezes, indistinguíveis.

O terceiro tipo, por sua vez, sucede aos dois anteriores, mas não se trata de mera justaposição de ambos e sim de um terceiro e diferente elemento. A definição dessa terceira possibilidade de imagem em muito se assemelha à ideia de símbolo desenvolvida por Jung e, mais especificamente, ao conceito de função transcendente que é a responsável por articular elementos conscientes e inconscientes, tecendo algo que vai para além deles. Partindo de tal conceito, o terceiro tipo de imagem não se situa nem na tela nem no espectador, mas justamente no espaço que se configura entre ambos (HOCKLEY, op. cit.).

Apesar de as definições de modos de imagem se diferenciarem de maneira relativamente clara em termos teóricos, na prática tornam-se inseparáveis, compondo a experiência multifacetada e complexa que é a interação com um filme em seus mais diversos significados e impactos. Tal complexidade é ainda enfatizada pela característica intrínseca ao terceiro tipo de imagem, que consiste precisamente no impacto afetivo – muitas vezes não tão conscientemente processado –, na evocação de um sentimento marcadamente pessoal que, ao mesmo tempo, retém uma característica coletiva e universal. É exatamente por meio desse

impacto que novos sentidos são criados e as experiências oriundas da vivência de um filme se dão.

Neste ponto, faz-se necessário retomar a indagação que inaugura a presente seção do trabalho: “Filmes importam. Mas como? E por quê?” O que é tomado em questão não é propriamente a relevância do cinema, de forma geral, como campo de veiculação e reprodução de imagens e representações, bem como de transformação e de criação de novos espaços e vivências. Considerando que tal questão ocorre no âmbito específico de uma produção junguiana e pós-junguiana, é possível deduzir que a importância do cinema reside propriamente no impacto das imagens – aqui compreendidas no seu sentido mais amplo – e na capacidade da narrativa cinematográfica de estabelecer a dinâmica de articulação entre o coletivo, o cultural, e o individual.

Tal proposição, elaborada a partir do conceito de tipos de imagem trazida por Hockley (2011), entra em uníssono com a perspectiva elaborada por Singh (2009) de que a relevância dos filmes não reside unicamente no intento de seus realizadores de dizer algo específico e único com sua produção, mas também em seu potencial de evocar significados e afetos subjetivos e particulares, que muitas vezes escapam do intuito inicial e não podem ser previstos por quem cria o conteúdo. Faz-se, portanto, necessário considerar, como dado relevante para a análise e a compreensão de um filme, seu impacto nos espectadores, bem como o leque de significados que deriva desse contato da audiência com a obra cinematográfica.

5.1 Imagens e experiências de mulheres no cinema

Posto o cinema como campo fértil para o desenvolvimento de uma abordagem simbólica e para a compreensão da relação entre o coletivo e o individual, emerge uma questão que dá o tom e redireciona para a especificidade do presente trabalho: como tais dinâmicas se aplicam à mulher, suas produções e suas representações no cinema? Para tanto, faz-se necessário retomar produções de diferentes campos teóricos que trataram dessa temática, de forma a levantar questões e discutir concepções referentes à imagem da mulher ou ao que poderiam ser consideradas uma produção e uma autoria feminina, bem como seus impactos, à luz de uma abordagem feminista.

Como enfatiza Tannen (2007), um texto escrito por uma mulher não pode ser necessária e automaticamente caracterizado como um texto de cunho feminista. Tal pressuposto não se atém às obras teóricas e literárias e pode ser aplicado a outras modalidades

de conteúdo, tais como as imagens, o som, a direção, a produção e o roteiro presentes em um filme. De acordo com a autora, uma abordagem feminista de um texto, seja ela feita por um homem ou uma mulher, requer uma sensibilidade para a compreensão de seu autor em termos do contexto político, social, histórico e particular. Tal sensibilidade encontra-se na base da discussão referente à definição e diferenciação dos termos feminino, feminista e Feminino, – considerando o último como uma suposta essência feminina, capaz de transcender o individual histórico e cultural – bem como à constante evolução de seus significados e consequências.

Esse tipo de sensibilidade é facilmente ilustrado pela fala de Agnès Varda, diretora e roteirista francesa e única mulher pertencente ao movimento da *Nouvelle Vague*, em uma entrevista sobre o seu filme de 1976, *Uma canta, a outra não*:

Meu filme é um filme feminista, mas, ainda, é um *filme*. Estou lidando com imagens, imagens de mulheres, e eu compreendo o filme como uma pintura, com um primeiro plano e um segundo plano. Em primeiro plano estão as figuras das duas mulheres, ao passo que, em segundo plano, existe um documentário muito específico e especial sobre as leis e as instituições relativas aos direitos das mulheres na França entre 1962 e 1976. (In: KLINE, 2015, p. 96, nossa tradução)

Ao comentar a intencionalidade de sua obra, a diretora reforça o ponto levantado anteriormente de que o filme reproduz e afeta diferentes esferas de conteúdo – histórias individuais e problemáticas coletivas – produzindo impacto sobre elas, seja sob o ponto de vista de uma reafirmação ou de uma crítica a determinadas estruturas de organização social. O que caracteriza, portanto, a obra de Varda como feminista, é justamente a intenção explícita de abordar e retratar as questões da época referentes aos direitos femininos, objetivo esse realizado, como aponta seu testemunho, tanto pela construção das personagens femininas, como pela apresentação das condições em que elas se encontram e das temáticas adjacentes que as histórias particulares das duas mulheres evocam. Não bastaria, assim, avaliar de forma isolada o impacto gerado por esses elementos – as personagens, a fotografia, as imagens, as falas, a conjuntura histórica e social em que a trama acontece. Deve-se considerar, em mesma medida, o propósito dos autores e o contexto em que a obra foi criada, de forma a dialogar abertamente com o que é projetado na tela.

Volta-se, nesse ponto, o olhar para a produção fílmica de forma ampla, no intuito de retomar as circunstâncias nas quais se teceu a crítica feminista. A partir desse referencial, Tannen (2007) elabora questões a serem colocadas para o texto literário – aqui adaptadas para contemplar obras cinematográficas, respeitando e conservando o intuito da autora: Que

percepção da realidade os filmes oferecem aos seus espectadores? A percepção de quem é oferecida aos espectadores? Quem é o espectador implícito da obra? Quem avalia e seleciona as obras presentes no cânone cinematográfico? Por que motivos os autores masculinos são evocados primeiramente quando pensamos em grandes filmes? Que tipos de imagem da mulher estão presentes nas obras produzidas pelo imaginário masculino? Que valores e ideais são representados nas obras-primas cinematográficas?

As indagações acima pretendem, como ponto de partida, explorar e problematizar aquilo que é reproduzido e disseminado, a forma com que se estrutura a indústria cinematográfica e o teor de suas produções no que diz respeito às questões relativas a gênero. Desde seu início na década de 70, a teoria feminista do cinema e suas autoras vêm se dedicando a esses temas, com ampla influência tanto nos estudos sobre cinema, quanto na práxis cinematográfica, principalmente no mercado independente e no cinema *avant-garde*.

Em seu trabalho icônico e inaugural *Visual and Other Pleasures* (1989), que consiste em artigos publicados entre 1971 e 1986, Laura Mulvey enfatiza o olhar – em inglês, *gaze* – como elemento primordial ao considerar as obras cinematográficas e suas repercussões na construção e perpetuação dos padrões de gênero. Para tanto, lança mão da teoria psicanalítica – em particular, da noção de inconsciente e de escopofilia, o prazer do olhar – como instrumento político de denúncia e análise das dinâmicas inconscientes que regem os padrões estruturais patriarcais (MULVEY, 1989). A perspectiva adotada pela autora inaugura um espaço de produção acadêmica e teórica que se ampliou de modo expressivo na segunda metade do século XX e cujos focos principais são o agenciamento e o desejo feminino.

Mulvey (op. cit.) cunhou o termo *male gaze* como ponto central de sua tese, que aborda a premissa patriarcal de polarização do prazer de olhar em ativo/masculino e passivo/feminino, condizente com a lógica de organização e estruturação de poder decorrente dos papéis de gênero. De acordo com a autora, as produções cinematográficas – principalmente as hollywoodianas – configuram-se a partir da noção de que o olhar ativo no cinema não é neutro nem universal, mas sempre masculino, levando os espectadores a uma identificação com o olhar do herói masculino sobre a heroína passiva, objeto do espetáculo erótico.

A partir dessa premissa, Mulvey (op. cit.) sustenta o conceito de que, a partir do *male gaze*, são expressas as codificações relativas aos papéis de gênero construídos socialmente, com a mulher na tela atuando como uma expressão do imaginário masculino e sendo moldada de acordo com tais fantasias. Isso se daria, segundo a autora, tanto dentro da própria narrativa

do filme, ou seja, em comparação com os outros personagens, quanto em termos do impacto, no público espectador, da projeção dessas imagens.

Como discute Singh (2009), o trabalho de Mulvey trouxe à tona um debate, elucidando os mecanismos que regem a estruturação patriarcal e a estereotipia de representação decorrente desta, a partir da noção da mulher como portadora de significado e de imagem, servindo como elemento constituinte do imaginário e do olhar masculino, e não como criadora de significado ou detentora do *gaze*. O autor aponta que tal dinâmica explicitada na obra de Mulvey cristaliza o paradoxo do olhar como sendo, ao mesmo tempo, prazeroso como ato e potencialmente ameaçador em termos de conteúdo, enfatizando a noção do controle que se reproduz na manutenção da mulher como imagem, ao invés de a mulher como sujeito.

Também adotando Mulvey como ponto de partida, Kaplan (2000) enfatiza que a problemática do *male gaze* não se resume somente ao olhar, visto que este pode compor a dinâmica tanto de homens como de mulheres. O *male gaze*, é, em última instância, um olhar que molda, que atribui valores e que compõe o imaginário coletivo tanto de homens como de mulheres, e cuja influência só se torna possível dada sua suposta neutralidade e universalidade. Em outras palavras, trata-se do efeito desse olhar nos indivíduos, na formação de identidades e no estabelecimento de relações e padrões sociais. Esse ponto é essencial para compreendermos a dinâmica que reside na criação e/ou perpetuação de determinadas imagens e representações, tanto no plano cultural e coletivo como na subjetividade e na formação de identidades e experiências, especificamente no que se refere às mulheres e aos papéis de gênero que determinam a organização social.

A abordagem compartilhada por autoras como Mulvey (op. cit.), Kaplan (op. cit.) e De Lauretis (1987) se desenvolveu a partir da incorporação da concepção freudiana de inconsciente por parte da teoria feminista. Apesar de criticada por contribuir com uma noção essencialista de gênero, a psicanálise configurou-se como um elemento fundacional para a compreensão das dinâmicas que regem as estruturas apontadas e criticadas pelas teorias feministas. Segundo Chaudhuri (2006), a partir das obras de Freud e Lacan, a noção do inconsciente – tido como eterno e, concomitantemente, contextualizado e enraizado em cada momento histórico e social – permitiu a compreensão da internalização e disseminação de leis e crenças nas sociedades em geral e, especificamente, na de domínio patriarcal, objeto de interesse da autora.

Dessa perspectiva, é possível compreender as figuras, códigos, personagens, narrativas presentes nas produções cinematográficas como representações que vão além de sua

expressão imediata e literal. Tal abordagem permite, inclusive, incorporar a noção de mecanismos inconscientes que regeriam tais representações e seus efeitos sobre o indivíduo e sobre a construção de papéis sociais, estereótipos e códigos de representação. Essas ideias encontram ressonância em Johnston (1991) e Silverman (1988), que se dedicaram a tecer críticas à tendência de considerar as imagens e representações das produções cinematográficas em sua literalidade e se preocuparam em enfatizar o caráter inconsciente, simbólico e metafórico desses conteúdos.

Pode-se inferir aqui que a teoria feminista do cinema ocupou-se, inicialmente, de um questionamento e de um olhar crítico sobre a suposta neutralidade das imagens projetadas e disseminadas pelas obras cinematográficas, identificando e denunciando as próprias estruturas sociais nelas embutidas. Em muitos momentos, suas autoras se voltaram para o cinema *avant-garde*, seja abordando tais produções a partir de uma perspectiva teórica e de análise, ou, como no caso de Mulvey, como criadoras de conteúdo de um cinema de cunho feminista, em que personagens e códigos de representação empregados possuem o condão de ocasionar a quebra de expectativas e de certos padrões. Para tanto, a introdução da psicanálise serviu, essencialmente, como ferramenta de análise para a própria definição de *gaze*, bem como para a compreensão das dinâmicas que regem o olhar e de seu papel na quebra ou disseminação de determinadas formas de representação. Essa contribuição firmou-se, massivamente, nas obras freudianas e lacanianas, constituindo uma tradição da teoria feminista do cinema que se estende até as autoras mais contemporâneas.

Apesar do enfoque dado por essas autoras à psicanálise, uma parcela de autores pós-junguianos dedicou-se ao campo cinematográfico, buscando essa interseção com a teoria feminista do cinema, e suas obras vieram a se constituir produções de importância significativa para o desenvolvimento da temática representacional feminina. Como visto anteriormente, o olhar da Psicologia Analítica deteve-se, principalmente, na compreensão simbólica e na consideração do impacto das imagens no âmbito individual e coletivo, entrando em ressonância com as temáticas levantadas pelas autoras da teoria feminista do cinema em dois pontos: ao considerar que imagem é articulada com as estruturações sociais vigentes – e, portanto, detentora do potencial de reproduzi-las ou a elas se contrapor –, e que o olhar que modela a imagem também atua como modulador de identidades.

Tomando como base o referencial teórico adotado pelo presente trabalho, especialmente no que diz respeito à elaboração de um procedimento de análise compatível com uma perspectiva analítica e simbólica, buscou-se aqui articular as contribuições e contraposições propostas pelos autores pós-junguianos que se dedicaram a essa temática e que

se debruçaram sobre tais releituras. Para tanto, buscou-se referência na literatura que, como mencionado anteriormente neste capítulo, é composta por um conjunto de produções que se dedicaram a analisar os filmes a partir de uma perspectiva junguiana e simbólica e que, dentro das inúmeras especificidades que essa intersecção de saberes fornece, abarca autores e textos voltados a uma releitura da teoria feminista do cinema, a partir de um viés que se contrapõe àquele psicanalítico tradicionalmente empregado, complementando-o.

Rowland (2011) enfatiza a contribuição possível da perspectiva junguiana para a articulação entre campos de saberes distintos, principalmente no que se refere à concepção de psique e inconsciente organizados em termos não propriamente sexuais. As considerações desse autor se baseiam em uma compreensão majoritariamente teórica e epistemológica da Psicologia Analítica, fundamentada no pressuposto de que, ao se considerar o desenvolvimento dos indivíduos como fatal e necessariamente atrelado ao sexo, recai-se em uma concepção essencialista, que também adquire características que apontam a centralização da sexualidade masculina como referencial do desenvolvimento da teoria psicanalítica clássica.

Entretanto, como exposto no capítulo 4 do presente trabalho, o desenvolvimento da obra de Jung levou a pressupostos derivados de papéis sociais de gênero sob forma de constructos teóricos e atemporais. O argumento de Rowland (2011), todavia, toma como base a perspectiva epistemológica sobre a qual a psicologia junguiana se edifica – epistemologia essa que compreende concepções básicas para elaborações teóricas posteriores, como as de psique, inconsciente e energia psíquica – e que abrange a possibilidade de compreensão da organização psíquica como desarticulada do sexo biológico. Dessa premissa depreende-se ser possível articular sentidos e significados para além do falo, locus de significação central da psicanálise, podendo-se conceber a organização da psique também em outros termos e a partir de outros referenciais.

De modo geral, ao assumir uma postura psicanalítica junguiana, a ênfase freudiana no aspecto fálico e de gênero do conceito de escopofilia é subitamente alterada. Enquanto que uma interpretação freudiana reduz o prazer visual a uma sexualidade organizada em torno do falo como o órgão significativo de prazer e sentido, Jung considerava a energia psíquica como essencialmente neutra e, portanto, sem privilegiar um gênero. (ROWLAND, 2011, n. p., nossa tradução)

A partir da colocação de Rowland (op. cit.), é possível compreender que sua crítica se estende justamente a uma teoria feminista que incorpora, baseando-se na psicanálise, uma

concepção de inconsciente que, além de ser altamente sexualizada, tradicionalmente também toma a sexualidade masculina como base referencial para a elaboração de definições e teorias psicológicas que se aplicam tanto a homens como a mulheres. A revisão proposta pela autora parte do pressuposto que, ainda que a teoria junguiana possa recair na perspectiva dicotômica que toma o masculino como referência para descrever um feminino que o contrapõe, a sua base conceitual e pressupostos epistemológicos – principalmente no que diz respeito à concepção dessexualizada de energia psíquica e do inconsciente, bem como à noção de componentes contrassexuais intrínsecos e ativos na psique – configuram-se como ponto de partida para uma reelaboração teórica compatível com uma perspectiva feminista e pós-moderna.

À semelhança de Rowland (2002, 2011), outros autores pós junguianos se dedicaram à proposta de um olhar crítico e de uma abordagem pós-moderna em relação à obra de Jung e aos principais autores e conceitos que advieram de uma tradição teórica da Psicologia Analítica. Tannen (2007) retoma e propõe uma releitura, sob essa ótica, do trabalho realizado por Lauter & Rupprecht (1985 apud TANNEN, 2007), que se ocuparam em comparar as imagens arquetípicas descritas por Jung como constitutivas do desenvolvimento psicológico feminino e aquelas presentes nos trabalhos artísticos visuais realizados por mulheres. Tal trabalho, como descreve Tannen (op. cit.), consiste em uma contribuição importante para a revisão da teoria junguiana no que se refere às questões de gênero e aos escritos de Jung sobre os aspectos psicológicos femininos, levantando a possibilidade de que tais descrições se mostrariam insuficientes ou incompatíveis quando equiparadas à experiência e às expressões das próprias mulheres.

Apesar de ainda manter o caráter rigidamente dicotômico e binário que parece caracterizar a aplicação da teoria junguiana clássica em contextos mais abrangentes, o trabalho de Lauter & Rupprecht (op. cit.) propõe uma contraposição que se assemelha àquela levantada inicialmente pela teoria feminista do cinema e que foi exposta pelas autoras em painel intitulado “Women and Psychology”, apresentado na Universidade de Notre Dame, durante a *C.G. Jung Conference* em 1976. A principal contribuição desse trabalho consistiu em identificar que a tradição junguiana de valorização do feminino, apesar de notadamente significativa, restringiu-se ao reconhecimento do princípio feminino nos homens, deixando de incorporar a experiência factual das próprias mulheres e tomando como premissa a hipótese de que “[...] a imaginação feminina produz um imaginário e uma narrativa diferentes em relação aos aspectos femininos da imaginação masculina” (TANNEN, n. p., 2007, nossa tradução).

O estudo desenvolvido por Lauter & Rupprecht (1985 apud TANNEN, 2007) apontou, ainda, para dois elementos presentes na produção artística realizada por mulheres que destoam dos preceitos definidos por Jung. A primeira dissonância consiste no aspecto complexo e múltiplo de algumas imagens presentes nas produções artísticas femininas – a destacar a imagem da mãe, cuja representação nessas obras mostrou-se desprovida da polaridade “terrível” tal como tradicionalmente descrita, diversificando-se em inúmeras facetas e possibilidades. A segunda dissonância, concebida como a mais relevante para o trabalho de levantamento realizado por Tannen (2007), consiste na ausência de imagens de animus nas produções artísticas femininas, o que leva a se questionar fortemente a noção advinda da psicologia junguiana clássica que situa toda produção feminina – seja ela artística, acadêmica ou de outras áreas ocupadas majoritariamente por homens – como uma manifestação da contraparte masculina da mulher, ativada quer por uma relação com um homem concreto quer por uma possessão anímica. Qualquer que seja o caso, há clara alusão à incompatibilidade absoluta dessas atividades com aquilo que é considerado “natureza da mulher”.

O questionamento realizado por Lauter & Rupprecht (op. cit.) conserva sua relevância para a discussão da representatividade feminina no cinema e a redefinição teórica acerca de gênero por autores pós-junguianos, mesmo quatro décadas após sua apresentação inicial. Como aponta Tannen (op. cit.), uma das questões ainda largamente debatidas – e que levam a posicionamentos diversos e ramificados – já desponta do painel de 1976 e diz respeito à concepção de uma imaginação feminina, que pressupõe a existência de uma essência feminina que escapa àquela presente no imaginário masculino. Ou seja, um feminino que não é representado na teoria desenvolvida por Jung nem pela imagem culturalmente definida de mulher e de feminino, mas que ainda se constitui como uma natureza substancialmente diferente daquela do homem e que pode ser generalizada a todas as mulheres.

Partindo de um debate equivalente, Singh (2009) discute as obras no cinema que assumiram um posicionamento explicitamente feminista ao denunciar a dinâmica representacional opressiva que se encontra na base da imagem da mulher massivamente veiculada pelos filmes, bem como os elementos psicológicos que sustentam tal dinâmica. O autor, nesse ponto, enfatiza a importância e o impacto do pressuposto da existência de uma “verdadeira essência feminina” – seja ela oriunda do imaginário masculino ou da mera contraposição que toma como referência justamente tais papéis de gênero – na mobilização de identidades, tomando o cinema sob a perspectiva do que é consumido, demandado e fornecido. Em outras palavras, o autor considera também o aspecto de mercado que permeia a

produção cinematográfica, apontando para a necessidade de elementos generalizáveis e universais veiculados nos filmes para atrair audiência.

Autoras da teoria feminista do cinema como Silverman (1988) e Johnston (1991) se ocuparam de rever os questionamentos referentes às representações femininas e suas dinâmicas a partir de uma perspectiva que não se baseasse unicamente em uma valoração, já que considerar uma representação como boa ou ruim, adequada ou inadequada, recairia em uma perspectiva igualmente massificante e essencialista. Assim, o argumento levantado pelas autoras enfatiza a importância de considerar uma multiplicidade de perspectivas, implicando uma revisão constante das teorias feministas a respeito das próprias produções.

Johnston, de modo geral, questiona a demanda por parte da crítica sociológica do cinema de uma imagem mais “positiva” e “real” de mulheres. Seria essa uma exigência por imagens de mulheres como elas “realmente” são ou como gostaríamos que elas fossem? Isso também presume a existência de uma “essência” feminina que não conseguiu ser transposta para a tela devido à ideologia patriarcal, e que isso seria corrigido caso as mulheres fossem autorizadas a representar a si mesmas de maneira realista. (CHAUDHURI, 2006, p.23, tradução livre)

A crítica à busca de uma representação que pudesse ser considerada adequada suscita questões relativas a qual seria o referencial que subjaz ao conceito de adequação. Em outras palavras, corre-se o risco de se resolver o problema da reprodução de imagens de mulheres pautadas a partir do *male gaze* por meio de mero deslocamento para outra série de imagens estáticas e igualmente projetadas a partir de outro referencial específico. Portanto, a aproximação e o trabalho com as temáticas da representação feminina e dos referenciais canônicos de produção artística devem ser realizados com cautela. Para tanto, considera-se a complexidade de elementos que compõem a dinâmica representacional, principalmente no que diz respeito às imagens de mulheres produzidas por mulheres que desejam discutir e apontar padrões representacionais femininos.

O questionamento acerca de uma real voz ou da real representação da mulher, que seria reprimida em decorrência da dominação patriarcal e do *male gaze*, também se estendem ao campo da autoria feminina no cinema. Autoras como Silverman (1988), De Lauretis (1987) e Chaudhuri (2006) abrem a discussão a partir de perguntas como: É possível considerar uma real representação no cinema da experiência feminina? O que determinaria a validade dessa representação?

Tais indagações são confluentes com a tendência autocrítica e plural que passou a constituir a produção de cunho feminista, (como apresentado no capítulo introdutório do

presente trabalho) que se viu impossibilitada de reunir e manter todas as reivindicações, todas as experiências e todas as realidades de mulheres sob uma agenda única, precisando se diversificar. Especificamente no campo artístico, a questão da experiência feminina como única e universal constituiu-se como um ponto importante de debate, passando a abarcar também discussões sobre como a produção artística se dá e o que se entende como autoria. Encontra-se, por um lado, a necessidade de contrapor a mulher como produtora de conteúdo diante da tradição que a delegou à posição de imagem, de alvo de projeções e de representações. De outro lado, emerge a necessidade de pluralidade da abordagem feminista, de diversificação e da consideração de diversas perspectivas, com o intuito de evitar que o movimento feminista resulte na troca de um código representacional único por outro.

As tentativas de recuperar toda uma tradição de produções femininas e de denunciar a invisibilidade e dificuldades enfrentadas por mulheres artistas e, especialmente, mulheres criadoras de conteúdo para o cinema, resultaram na adoção de termos como *female gaze* e autoria feminina. Tais tentativas, todavia, no entender de Chaudhuri (2006), reproduzem dinâmicas patriarcais e adotam justamente os mesmos referenciais e estruturas de dominação usadas para discriminar as mulheres e suas produções e manter os estereótipos de gênero. Esses esforços estariam sujeitos a críticas semelhantes às que são dirigidas à noção de uma “essência feminina” que suplantaria as imagens estereotipadas largamente disseminadas nas produções artísticas, ou à classificação de uma representação como inadequada com base em referenciais limitados. Haveria, nesses casos, portanto, o risco inerente de reproduzir a mesma dinâmica repressora característica da estrutura social patriarcal.

O conceito de *female gaze*, entretanto, adquire novas acepções, torna-se presente e é endossado por estudiosas do tema, como Green (2010) e Sexton-Finck (2011) – a primeira, analista junguiana, a segunda, cineasta, citadas anteriormente no item 2.2 do presente trabalho –, sendo visto como um ato subversivo ao invés de uma mera contraposição ao termo *male gaze*. O *female gaze* seria, no entender dessas autoras, um ato de percepção de si, constituindo-se como consequência direta do *male gaze* por buscar, justamente, alterar o olhar que recai sobre a mulher em vez de somente mudar o alvo da objetificação. A mulher, ao produzir uma obra com uma narrativa sobre si a partir dessa intencionalidade, torna-se sujeito do olhar que sobre ela recai, não reproduzindo o aspecto repressivo que caracteriza o *male gaze*.

Entender a ideia de *female gaze* envolve as contradições acima apontadas. Importa ressaltar que tal noção busca um olhar que não se constitui nos mesmos termos do *male gaze*, pois implica diferenças não somente em relação a quem olha como também no objeto do

olhar: a mulher olhando para si mesma, ao invés de ser alvo do olhar “masculino” que molda e define a partir de parâmetros muitas vezes carregados de estereótipos. Tal concepção consistiria na quebra da dinâmica de dominação a partir de um olhar sobre si que difere do *male gaze*, cujo efeito implica uma subversão do próprio efeito que tal modo de olhar tem sobre a figura feminina. Dessa concepção emerge a possibilidade de criar uma variabilidade representacional para as mulheres, ultrapassando os limites impostos pelos estereótipos femininos e veiculando imagens que derivam do ato de olhar para si mesma – que para a mulher se constituiu como transgressivo – e ocupar o lugar de autoria da própria narrativa e do olhar que incide sobre seu corpo.

Esse movimento encontra-se legitimado por autoras que discutem a influência da presença de mulheres na criação de conteúdo, influência essa que não se dá de maneira única. A relação entre a reprodução de imagens, seu impacto no âmbito individual e coletivo, bem como as dinâmicas patriarcais de opressão e reprodução de papéis de gênero e relações de poder que engendram tais mecanismos se dá de maneira complexa e em diferentes aspectos.

Vimos as diferentes posições teóricas assumidas por novas diretoras mulheres em relação a tais questões: algumas mulheres postulam que apenas pela expressão de nossas experiências e exposição das imagens do nosso cotidiano podemos incitar mudança; outras acreditam que tudo o que podemos fazer é demonstrar nosso posicionamento opressivo na arte e na cultura, levantando questões a respeito da opressão do feminino fora das imagens patriarcais. (KAPLAN, 2000, p. 200, nossa tradução)

Como é possível inferir a partir dos autores que se dedicaram a essa temática, considerar as imagens, as produções e as perspectivas femininas e/ou feministas no cinema implica a articulação de diversos elementos que se retroalimentam e confluem no fenômeno representacional feminino no cinema. Como é possível concluir com base no levantamento da tradição da teoria feminista do cinema realizado no presente capítulo, as dinâmicas que embasam e mantêm as tendências representacionais da mulher no cinema são complexas, da mesma maneira que são múltiplas as possibilidades de transgressão. Concomitantemente, tomando o recorte específico do cinema autoral feminino e uma perspectiva feminista, considera-se o contexto social e material com o qual as representações femininas se relacionam, bem como a intencionalidade de quem produz o conteúdo, cuja atitude transgressora pode ocorrer em diferentes direções, como apontado por Kaplan (2000).

Por outro lado, empregando como referência a abordagem simbólica dada às imagens em movimento e a estreita relação entre o cinema e a Psicologia Analítica, foi possível estabelecer a presença e a importância da articulação entre aspectos individuais e coletivos no que diz respeito à interpretação dada às imagens e ao seu impacto sob o ponto de vista psicológico e simbólico. Essa articulação, que abarca majoritariamente a noção de que experiências individuais e imagens coletivas

se encontram em uma relação de mútua influência, está na base do posicionamento teórico e do desenvolvimento do procedimento resultante deste na elaboração do presente trabalho.

Considerar a experiência individual em articulação com o contexto histórico e cultural amplo resultou no recorte de gênero cinematográfico aqui adotado. Esse recorte configurou-se como a produção feminina no cinema documental, que se constitui como lócus privilegiado de abertura para a construção de representações femininas a partir da singularidade das experiências e das vivências subjetivas, e que, como tal, possui o potencial de flexibilizar os limites impostos pelo *male gaze* à imagem da mulher. Para tanto, foi endossado aqui o conceito de *female gaze* como olhar da mulher sobre si, sobre a própria imagem – também compreendida como compondo a própria experiência e a própria identidade – constituindo-se como a base sobre a qual é possível pensar uma variabilidade representacional da mulher, afinando-se com o objetivo e os pressupostos compartilhados pelo presente trabalho, bem como com os filmes selecionados para abordar essa temática.

6 MÉTODO

A presente pesquisa teve como base os elementos ontológicos e epistemológicos do paradigma junguiano, situando-se no contexto da pesquisa qualitativa e, mais especificamente, de acordo com a denominação dada por Penna (2014), da pesquisa de fenômenos culturais. O método qualitativo da pesquisa consiste em uma “[...] abordagem compreensiva e interpretativa dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades” (PENNA, 2014, p. 44), em que os fenômenos são considerados em seu contexto, em seu valor e significado no plano individual e social de forma dialética e relativa.

No paradigma teórico da Psicologia Analítica, a busca de conhecimento é dada pela investigação e apreensão simbólica, que se estabelece como meio pelo qual os conteúdos inconscientes podem ser apreendidos e reorganizados na consciência. O símbolo consiste, então, no elemento passível de investigação dentro dessa perspectiva. (PENNA, 2013)

Nesse aspecto, o estudo e a pesquisa dedicada aos fenômenos culturais no paradigma junguiano abrangem também a produção artística em suas mais variadas formas, da qual destacou-se o cinema. A escolha do tipo de conteúdo a ser analisado considerou, principalmente, as particularidades da produção cinematográfica, visto que os filmes retratam e se situam em um âmbito histórico e cultural, produzindo um impacto no espectador. Em outras palavras, os filmes são produtos de processos sociais e culturais e, ao mesmo tempo, mantêm um papel ativo nesses mesmos processos. Tal abordagem implica que a análise fílmica está intimamente relacionada aos conteúdos e contextos culturais, políticos, sociológicos e psicológicos. (WINTER & NESTLER, 2011)

A base metodológica sobre a qual se assentou o procedimento de seleção, elaboração e análise do material, a partir do qual foi elaborado um procedimento específico de análise (ver item 6.2) voltado para a pesquisa com filmes, pautou-se nos pressupostos acima descritos. Tal procedimento, voltado para a análise de conteúdo audiovisual, não consistiu na reprodução total do significado da obra, mas em uma produção renovada de acordo com a visão da pesquisadora, da base teórica desenvolvida, bem como do objetivo do presente trabalho (ROSE, 2003).

6.1 Procedimento

6.1.1 Os filmes

Com o intuito de investigar a representação da experiência de mulheres no cinema em filmes cuja direção e roteiro fossem realizada por mulheres, foi escolhido o trabalho da diretora e roteirista Petra Costa. O recorte que se estabeleceu levou em consideração tanto o objetivo do presente trabalho, como todos os pontos indicados ao longo do levantamento da literatura no capítulo 2, da discussão teórica realizada nos capítulos 4 e 5, que, por sua vez, serviram para enfatizar a importância da escolha de filmes e de uma diretora que permitisse o contato com o objeto de pesquisa.

Foram inicialmente consideradas diretoras e roteiristas mulheres brasileiras cujos filmes estivessem presentes nos circuitos comerciais e, portanto, tivessem um considerável impacto midiático e de audiência. O segundo critério de inclusão foi a presença de personagens femininas como principais e em destaque na narrativa dos filmes. O terceiro critério, o que mais intimamente dá o tom ao presente trabalho, consistiu na representação de experiências femininas – de construção de identidade, de lugar no mundo, de relacionamentos, de família e de maternidade – o que culminou na escolha de um cinema documental.

O trabalho de Petra Costa se destacou por contemplar todos os critérios estabelecidos acima, com o diferencial de a diretora explicitar a preocupação e intenção de trabalhar a representação da mulher e temas relativos à experiência feminina a partir de narrativas documentais e autobiográficas. Entre suas obras, os filmes categorizados como longas-metragens e que foram distribuídos comercialmente em cinemas e redes televisivas foram *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014)⁹, este último com a parceria e codireção da diretora dinamarquesa Lea Glob.

O trabalho de Petra Costa, e, em particular, os dois filmes selecionados, são especialmente caracterizados por sua repercussão midiática e de bilheteria e pelo trabalho realizado pela diretora em reunir tais materiais e discutir as repercussões em seus próprios canais de divulgação, bem como em entrevistas à imprensa. O filme *Olmo e a Gaivota* (2014)

⁹ A filmografia completa de Petra Costa conta também com o longa-metragem *Dom Quixote de Bethelehem* (2005) e o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009), que não foram incluídos no presente trabalho.

mobilizou uma campanha¹⁰ e conseqüente discussão sobre a romantização da maternidade, a representação da mulher na mídia e a possibilidade de consciência e tomada de decisão feminina em relação ao próprio corpo e ao próprio desejo. De acordo com Winter & Nestler (2011), quando o filme é tomado como conteúdo de análise de fenômenos culturais, torna-se imperativo considerar o indivíduo como foco de análise, que se amplia para abarcar também as práticas, influências grupais, as críticas, as repercussões *online* e as discussões resultantes da obra cinematográfica. No presente trabalho esses outros elementos foram consideradas como complementares à análise, de forma a enriquecer a leitura aqui proposta.

Na perspectiva apontada, Petra Costa e seu trabalho no cinema estão marcados pelo levantamento específico dessas repercussões e dos diálogos incitados pelo seu trabalho, o que reforça a importância desse tipo de material para compreensão do impacto de sua obra. Os longas-metragens selecionados abordam a representação da mulher e as questões derivadas desta – como a maternidade, os papéis femininos na sociedade, as relações familiares, conjugais e consigo mesma – de modo realista, tomando como base as experiências vividas pelas mulheres retratadas nos documentários.

6.1.2 Procedimento de análise

O procedimento de análise geral dos filmes tomou como base as fases de análise propostas por Denzin (2004), às quais foram incorporados os procedimentos de análise de personagem de Casetti & Di Chio (1991) e a análise do enredo via amplificação simbólica de Von Franz (1990). Desse modo, o procedimento buscou compreender o conteúdo do filme por meio da análise estruturada de personagens selecionadas e da abordagem simbólica. Procurou, ainda, observar como as personagens femininas estavam representadas e relacionar o particular ao coletivo, considerando também as dinâmicas inconscientes que regeriam tais representações.

Considerando os objetivos acima mencionados e o referencial teórico utilizado, o procedimento de análise foi dividido em quatro etapas, que consistiram em: análise preliminar, na qual se deu o primeiro contato e processamento dos filmes; análise de personagens, isto é, das mulheres presentes nos filmes e suas interações; análise do enredo a partir de uma abordagem simbólica; uma análise geral compreensiva e, por fim, os impactos dos filmes na mídia e público.

¹⁰ O vídeo da campanha *Meu Corpo, Minhas Regras* encontra-se disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CafzeA-9Qz8>. Acesso em: 10 jan. 2017.

6.1.2.1 *Análise preliminar*

As produções cinematográficas foram inicialmente abordadas a partir do modelo geral de análise de filmes proposta por Denzin (2004), que parte de uma perspectiva sociológica crítica de representações visuais. A adaptação do procedimento para a presente pesquisa visou à inclusão de duas etapas de análise – análise de personagens e análise do enredo – complementando o procedimento proposto pelo autor.

Para fins de organização, os três primeiros passos indicados por Denzin (2004) compõem a etapa de análise preliminar, que consiste no primeiro contato e seleção, bem como em uma compreensão inicial dos filmes selecionados. Para tanto, cada filme foi assistido ao menos três vezes, considerando os seguintes passos de análise:

- a) observação do documento visual como totalidade – olhar e ouvir o material e deixar o conteúdo emergir; registrar os efeitos, impressões e sentimentos causados pelo conteúdo; anotar questões e padrões de significados que o filme pode suscitar;
- b) retomada da questão da pesquisa – analisar de que maneira o documento representa e define valores culturais; decupar cenas-chave que se relacionem com o objetivo e a temática do trabalho;
- c) registro das cenas decupadas por meio da transcrição de discursos e descrição detalhada de cenas – verificar de que maneira o filme representa experiências e dramatiza fatos e situações; identificar conflitos centrais do filme em relação a valores e ideias culturais e de que maneira o enredo se desenvolve e se posiciona diante desse conflito. (DENZIN, 2004, p. 241-242)

O primeiro passo consistiu em adotar uma atitude fenomenológica perante o filme, sem a preocupação específica em recortar ou trabalhar o material audiovisual. Na segunda fase, foi retomada a questão: de que maneira as mulheres e suas experiências são representadas nos filmes de Petra Costa? A partir daí, foram selecionadas cenas que ilustram as personagens femininas em seus diversos aspectos: suas relações, seus desejos, suas expectativas, suas atitudes e comportamentos, bem como os papéis que exercem na trama e os valores culturais representados. Os elementos destacados na terceira fase da análise preliminar encontram-se presentes no critério de seleção e na decupagem das cenas, tendo seu registro formal a partir do subsequente trabalho de análise realizado a partir do material que foi

selecionado. Dessa forma, essas três fases consistiram no material básico para os passos de análise que se seguiram.

6.1.2.2 Análise das personagens

A partir do material selecionado, foram escolhidas algumas personagens femininas a serem analisadas – bem como suas interações com a trama e outras personagens – tomando como base o modelo proposto por Casetti & Di Chio (1991) de análise de representação, adaptado para abarcar a perspectiva metodológica adotada, bem como o objetivo do trabalho. A análise das personagens consistiu em três fases distintas:

- a) personagem como indivíduo, a partir de seu perfil emocional, intelectual, suas características proeminentes e as relações que estabelece;
- b) personagem como papel, que envolve os aspectos culturais, sociológicos e simbólicos evocados;
- c) personagem como elemento atuante no enredo, sua funcionalidade e sua posição na narrativa do filme.

Vale ressaltar que a separação da análise das personagens em fases ocorre como forma de organização sistemática, dado que tais elementos encontram-se inseparáveis no desenvolvimento das personagens ao longo das narrativas fílmicas. Tal recurso se fez necessário, portanto, como instrumento para o procedimento da análise. Nessa fase, optou-se por manter a forma como, na narrativa dos filmes, os personagens foram desenvolvidos e os diversos elementos e relações se encontravam articulados ao longo do filme.

6.1.2.3 Análise do enredo

Tomando como base a análise dos contos de fada proposta por Von Franz (1990), a compreensão da narrativa do filme foi construída a partir de uma perspectiva psicológica e simbólica. A análise do enredo levou em consideração: sua contextualização, ou seja, o tempo e o lugar; as pessoas envolvidas; a apresentação da questão central, ou problemática do enredo; a *peripeteia* (o desenrolar da narrativa a partir da questão central); o clímax, que consiste no ponto alto de tensão; o final, para o qual escoa a narrativa e que pode assumir um caráter positivo, negativo ou ambíguo.

Nessa etapa, foi realizada uma amplificação simbólica dos elementos identificados no enredo e sua relação com as personagens. Esse método consiste, essencialmente, na utilização de paralelismos míticos, históricos e culturais visando enriquecer a compreensão do material sob análise, por meio da consideração de padrões pessoais e coletivos a ele relacionados e dos aspectos metafóricos e simbólicos presentes no conteúdo estudado. (PLAUT, SAMUELS & SHORTER, 1988).

6.1.2.4 Análise geral

Essa etapa consistiu, essencialmente, em reunir as análises e o material coletado nas etapas anteriores de modo abrangente. Para tanto, foi seguido o procedimento proposto por Denzin (2004), citado no item referente à análise preliminar em sua última fase: retomar o filme e os registros realizados em sua totalidade; comparar o material original e a leitura realizada durante o procedimento; retomar a questão da pesquisa com o intuito de verificar de que maneira essa leitura se relaciona à questão; desenvolver uma interpretação do material obtido. (DENZIN, 2004, p. 241-242)

Compreende-se, aqui, que a interpretação visa à síntese das impressões e registros iniciais, da descrição e da análise das cenas e das personagens femininas destacadas, bem como dos elementos simbólicos e culturais identificados. Desse modo, buscou-se, sobretudo, compreender como as personagens femininas, suas experiências e as interações retratadas na narrativa do filme compõem temáticas significativas; destacar os aspectos subjetivos relativos à construção das personagens, assim como o contexto em que o filme dá; os papéis sociais envolvidos e as experiências apresentadas pelas mulheres, tanto em relação a si, como em suas relações amorosas e familiares.

A partir desse material, retomou-se a pergunta que moveu o trabalho: de que maneira as mulheres e suas experiências são representadas no cinema de Petra Costa? Os dois filmes selecionados, a seleção de conteúdo e a análise simbólica e de personagens visaram prover o material para que essa questão fosse discutida de forma compreensiva, compondo um quadro interpretativo geral.

6.1.2.5 Impacto no público

Uma das características mais marcantes do trabalho da diretora Petra Costa é sua atenção às repercussões de seus filmes na mídia e no público em geral. Em razão disso, busca

dialogar com o público, criando material complementar e expondo-se na mídia. Considerando o impacto midiático como um dos critérios de seleção dos filmes – dado a sua potencialidade de reproduzir e contribuir para as tendências representativas em uma determinada cultura – fez-se imperativo que tais dados também fossem levantados e devidamente registrados. Embora esse material não forneça os dados que compõem a parte central da análise e a interpretação, seu aspecto complementar constituiu-se como essencial para preservar o intento da pesquisa, ocupando um espaço no capítulo reservado à discussão.

O impacto no público foi coletado a partir do material audiovisual e textual, tanto da imprensa e mídia geral, como dos próprios canais do site Youtube da diretora sobre seus filmes¹¹. Tais canais contam com material disponibilizado por Petra Costa e sua equipe, e que consiste em entrevistas com a diretora e elenco, depoimentos de espectadores, atores e profissionais do ramo, vídeos promocionais e *trailers*.

¹¹ Canal Elena Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/user/ElenaFilme>>. Acesso em: 10 nov. 2017
Canal Olmo e A Gaiivota disponível em:
<https://www.youtube.com/channel/UCV4wmQFeKO7TUw1ArpV_bhQ>. Acesso em: 10 nov. 2017

7 ELENA

7.1 O filme



Elena (2012) é um filme documentário escrito e dirigido por Petra Costa, retratando a história de sua irmã mais velha, Elena, que cometeu suicídio em 1990. O filme conta desde a história da mãe, Li An, uma moça de uma família tradicional mineira que se casa com Manoel, um rapaz que voltara de Nova Iorque e buscava a revolução política. O casal engaja-se na militância e nas passeatas e, em 1969, em meio a uma situação de clandestinidade, Elena nasce.

O documentário é composto, em sua boa parte, por cenas de vídeos caseiros de danças e interpretações, trechos de diários escritos e fitas gravadas por Elena, que relatam sua trajetória voltada para a carreira de atriz. As primeiras imagens registradas surgem após a estabilização da situação dos pais de Elena, justamente na época do nascimento de Petra. Impulsionada pelo desejo de atuar no cinema, Elena vai a Nova Iorque para fazer faculdade, acompanhada de sua mãe e de sua irmã Petra, então com sete anos de idade. A narrativa do filme, extremamente poética e subjetiva, coloca em cena os episódios depressivos e a melancolia constante de Elena, que culminam em seu suicídio por *overdose*. Anos depois, Petra vai a Nova Iorque, buscando resgatar a história da sua irmã e também seguindo uma carreira como atriz e cineasta¹².

¹² As ilustrações apresentadas no presente capítulo referem-se a cenas do filme e têm objetivo ilustrativo, servindo para compor o pano de fundo da análise de *Elena*. Foram obtidas no site <<http://www.elenafilme.com>> (acesso em 9 jan. 2018) e por captura e impressão, pela pesquisadora, das imagens do filme.

7.2 Análise preliminar – primeiro olhar sobre Elena

O filme é narrado em primeira pessoa pela diretora e roteirista Petra Costa. Tem seu início com o relato de um sonho de Petra, em que Elena está presa a fios elétricos até que Petra nota que é, na verdade, ela mesma que está no emaranhado de fios, de onde cai e morre. A cena inicial dá o tom para o restante do filme, tanto em termos da forma com que a diretora conta essa história – sua composição estética e de linguagem – como de seu conteúdo. Petra refere-se a Elena na segunda pessoa do singular, enfatizando que é à irmã que essa obra é dedicada. Essa primeira imagem, portanto, desenvolve-se e ramifica-se ao longo de *Elena*.

A partir de uma primeira leitura do filme, pode-se destacar a linguagem poética como um dos aspectos mais marcantes de *Elena*, bem como a sensibilidade da diretora e roteirista ao lidar com a difícil temática do suicídio, principalmente por se tratar de uma perspectiva autobiográfica. As linhas narrativas constantemente se entrelaçam durante o filme, que intercala as imagens e as falas de Elena com aquelas de Petra e Li An. O foco transita entre as três mulheres – que constituem as personagens principais do filme –, até que o espectador começa a ter a sensação de não ter clareza sobre quem está falando ou de quem se fala. O mesmo ocorre com a linha cronológica, visto que passado e presente também coexistem entre as imagens da Nova Iorque de Elena, e aquelas de Petra e de sua mãe, do presente. Os limites cronológicos não são lineares ou bem definidos, e, em muitos momentos, pensamentos e memórias de Petra se confundem com os relatos dos registros que ela nos apresenta.

Essa aparente sobreposição causada pela interpolação e coincidência das vozes de Elena, Petra e Li An diz respeito à construção subjetiva da memória à qual o filme constantemente alude e sobre a qual ele também se baseia. De fato, essa parece ser a direção que Petra segue ao adotar tais características estilísticas e narrativas, ao invés de desenvolver um compêndio de conteúdos e registros ordenados para reproduzir uma linha cronológica dos fatos. Trata-se de contar uma história muito mais afetiva do que factual. Os elementos que, na verdade, compõem a narrativa de *Elena* parecem ser de outra ordem: são confissões, imagens, sentimentos representados por gestos, elementos, objetos e cenas.

Por meio dos registros escritos e gravados deixados por Elena, Petra vai recontando a história de sua irmã e refazendo seus passos e, ao mesmo tempo em que vai dando forma aos registros deixados por Elena a partir de seu próprio discurso, dá continuidade à sua trajetória. O suicídio de Elena, representando uma morte precoce, faz-se presente ao longo de todo o filme, principalmente na fala e na expressão da mãe Li An, que parece constantemente buscar Elena em seus pensamentos. Isso vem acompanhado pela presença do medo de que as

histórias venham a se repetir e reproduzir, também, o desfecho trágico. Petra, munida desses registros e de sua própria poesia e linguagem artística, vai retomando excertos perdidos de Elena, para finalmente deixá-la ir.

Tomando *Elena* como um todo em uma abordagem inicial, foi possível perceber também que as imagens e falas possuem uma carga simbólica e afetiva, dado seu impacto emocional no espectador. Os diálogos, monólogos e descrições das personagens se encontram repletas de sentimentos, de expressões corporais e de afetos, transmitidos por meio da dança e, principalmente, das reflexões da mãe Li An. O fundo, por sua vez, é composto de imagens de água e espelhos, que contribuem para as claras referências que o filme faz às figuras de Ofélia, Electra e à pequena sereia – todas elas figuras femininas trágicas que pertencem a um repertório cultural geral.

O levantamento de cenas-chave, realizado em um segundo momento, apontou para a presença de imagens, falas e conteúdos recorrentes e significativos na construção de significados. Foram escolhidas ao todo 14 cenas apresentadas no Anexo A do presente trabalho, devidamente referenciadas no corpo do trabalho pela numeração atribuída a cada cena. As cenas foram escolhidas tendo como foco as personagens femininas centrais na narrativa – Elena, Petra e Li An. Retratam representações e descrições que as personagens fazem de si mesmas ou das outras, bem como trazem referências a personagens de outras obras e metáforas utilizadas para aprofundar e complementar tais descrições e representações. Foram destacados também elementos e padrões recorrentes e referências a outras histórias e personagens que constituíram a base de uma leitura simbólica.

Em se tratando de um retrato afetivo e subjetivo da vida, interação e experiências dessas três mulheres sob a lente de Petra, as cenas foram selecionadas a partir de sua contribuição em termos de conteúdo – principalmente, descrições e relatos – bem como do impacto afetivo no espectador – aqui representado pela pesquisadora – a partir da articulação de falas, narrações em *off* ou *voice over*, e da presença marcante e essencial de imagens que se contrapõem e compõem com o texto presente em *Elena*.

7.3 Análise das personagens – Elena, Petra e Li An

Petra, como narradora e autora do filme, assume uma posição central na construção da narrativa sobre a qual *Elena* se desenvolve. É necessário passar por Petra para chegarmos a Elena, visto que é por ela que a figura da irmã mais velha vai tomando forma e vai se compondo de pedaços de histórias, imagens e memórias. A sobreposição entre as figuras de

Elena e Petra aponta para esse processo – não somente de elaboração de uma vivência familiar, mas também de construção da própria identidade – vivido por Petra ao longo do filme, e é, assim, intencional e deliberada, ao passo em que o filme vai narrando justamente tal trajetória. Deste modo, a tarefa de uma análise de personagens de forma individual e diferenciada torna-se árdua e, em certa medida, impossível. Ao falarmos de Elena, falamos de Petra. E vice-versa.

A temática do emaranhamento que permeia a relação e, conseqüentemente, a narrativa desenvolvida a partir da vivência subjetiva e do recorte feito por Petra é o primeiro contato do espectador com o filme (Cena 1, Anexo A), por meio do sonho relatado nos minutos iniciais. Como ponto de partida, os fios remetem a essa ligação, muitas vezes indissolúvel, entre as duas irmãs e seu aspecto intrincado fala da qualidade dessa ligação: difícil saber onde começa e onde termina. Acrescenta-se a isso a especificidade constituinte dos fios emaranhados, que constituem a ligação entre todos os estados de existência entre si (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009), o que dá o tom inicial do trabalho de elaboração do material – e das vivências evocadas – ao longo do filme, bem como dos complexos ali presentes.



Nas memórias de Petra, a relação entre as irmãs é simbolizada por uma concha que Petra recebe de Elena em seu aniversário de sete anos, época em que Elena vai aos Estados Unidos para realizar seu sonho de ser atriz (Cena 4, Anexo A). Elena instrui Petra a colocar a

concha no ouvido quando sentir saudades, já que ela também possuiria uma, e as duas poderiam se falar. E da concha vem o som do mar, da água.

A concha, como símbolo de fecundidade das águas em que se forma, simboliza a prosperidade e a sorte na tradição chinesa. Seu simbolismo também é carregado de múltiplas imagens e significados aparentemente conflitantes, ainda que complementares, como o duplo aspecto – erótico e fecundante - da concha na lenda de nascimento de Afrodite. Tradições maias relacionam a concha ao mundo subterrâneo, ao qual a morte também pertence: “A concha está ligada também à ideia de morte pelo fato de ser a prosperidade que ela simboliza, para uma pessoa ou para uma geração, o resultado da morte do ocupante primitivo da concha ou a morte da geração precedente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 270).



Como um elemento indissociável da concha, a água também aparece munida de uma carga emocional e simbólica significativa ao longo da narrativa do filme. A dissolução pela água representa uma renovação pelo seu caráter de massa indiferenciada que abarca toda a infinidade de possibilidades, as promessas de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que apresenta a ameaça da dissolução e reabsorção. Mergulhar nas águas consiste em uma ação que reside no limiar entre a morte simbólica – uma morte geradora de novas possibilidades – e uma morte literal, na qual todo o potencial se exaure (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.15).

A relação das irmãs evoca a presença constante da morte e da renovação em seus mais variados aspectos, encontrando ressonância com o impacto emocional que o filme gera no

espectador. A água, referenciada e enfatizada também pela presença da concha, é um elemento recorrente na narrativa de *Elena*, tanto no discurso das personagens quanto em imagens. Figuras femininas flutuando na água, Petra imersa em uma banheira, sensações de “transbordar”, “escorrer”, são elementos que costuram e unem as figuras na narrativa composta por Petra durante o filme. Como ecoa na letra da música que embala as cenas finais de *Elena*:

I'm sick. I'm sick.	Estou doente. Estou doente.
I'm sick with love.	Estou doente de amor.
Touch me.	Toque-me.
Touch me.	Toque-me.
I turn to water.	Me transformo em água.

Na relação que se estabelece entre as duas irmãs, permeada por esses elementos, as figuras de Petra e Elena se tornam indissolúveis. A história de Elena é resgatada e, assim, contada, no momento em que Petra vai a Nova Iorque procurar pela irmã e pelo seu próprio caminho. Há, nesse momento, uma tentativa de diferenciação visível e uma necessidade de percorrer essa busca, para que seu próprio caminho seja possível. De acordo com a fala da própria Petra: “É dela que tudo nasce, e dança” (Cena 14, Anexo A).

A partir do olhar de Petra, as primeiras imagens registradas de Elena a retratam já adentrando a adolescência após um obscuro período de clandestinidade e conflitos políticos por parte de seus pais. Nelas, Elena aparece sempre dançando e atuando e, em muitos momentos, contracenando com Petra ainda bebê. O período de clandestinidade de Elena e dos pais não possui registro, e os vídeos caseiros têm seu início com o nascimento de Petra e o período de abertura política, quando Elena tem treze anos e a família já parece pertencer a um “comercial americano dos anos 50”. Os registros em vídeo cessam, novamente, com a separação de Li An e Manoel, quando Elena tem quinze anos. Petra volta-se, então, para o questionamento: como esse período de clandestinidade teve seu registro não formal, na memória e no corpo de Elena?

Munida de perguntas e de vídeos caseiros, Petra vai aprofundando os recortes da história de Elena e de seus pais. Em um desses registros (Cena 3, Anexo A), Li An aponta para a perda da naturalidade de Elena uma vez que ela está sendo filmada, bem como seu desejo de retratá-la sem que ela saiba, sem que ela tenha a chance de mudar. A fala da mãe ressalta a repercussão de um olhar que incide sobre Elena, cuja imagem, criada e moldada a

partir desse olhar – o olhar de um espectador ou da lente da câmera, que pressupõe uma audiência –, encontra-se constantemente atravessada por suas diversas encenações, por papéis, pelo olhar do outro, que dirige seu comportamento para uma configuração de representação, de um papel.

Esse retrato remete a uma representação de Elena, a uma materialização de sua figura de forma indireta e refletida, filtrada por meio de um aparato que reproduz sua imagem e, tomando como referência a fala de Li An, em relação ao qual ela se adequa e se molda, mudando a maneira como age de acordo com o olhar que incide sobre ela, passando a atuar como sujeito de uma representação. O reflexo é elemento constante na narrativa imagética do filme, tanto na presença constante da água, quanto nas cenas de Petra refletida nas janelas do metrô, de Li An que se olha no espelho para compor o desenho de sua tristeza, nos reflexos da foto de Elena em fragmentos espelhados. O espelho abarca o significado simbólico do conhecimento em sua forma pura, da reflexão, da consciência em termos de revelação de verdade, ao mesmo tempo em que remete à noção de ilusão e de mentira (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009).



Tomando como base o espelhamento também em seu aspecto dinâmico e relacional, o ato de espelhar-se no outro, de se ver a partir do olhar do outro, constitui o desenvolvimento de uma autoimagem que coincide com a construção da identidade. O espelhamento, nesse processo, encontra-se interpolado com movimentos de diferenciação, que consistem em efetivamente manter uma segregação entre o eu e o outro – ou entre o eu e o olhar do outro, a

imagem criada a partir de um espelhamento. A articulação dessas duas disposições – espelhamento e diferenciação – é essencial na constituição da identidade, visto que se conhecer é, concomitantemente, reconhecer-se no outro e dele se diferenciar. No caso de Elena, o olhar do outro, bem como as figuras das três mulheres refletidas em espelhos e superfícies espelhadas, aponta justamente para esse processo e para as dificuldades que residem no espelhamento em seu aspecto paradoxal: de revelação de verdades (reconhecimento e possibilidade de se conhecer) e ilusão, quando o espelhamento toma o aspecto de fusão.

De forma justaposta aos espelhos e a suas imagens refletidas, o filme expõe também gravações de áudio e registros escritos ao longo de sua trajetória para tornar-se atriz, inicialmente compondo o grupo Boi Voador de teatro e, posteriormente, realizando testes em Nova Iorque para tornar-se atriz de cinema. Nesse período, busca constantemente encontrar suas raízes e sua voz (respectivamente, Cenas 5 e 6, Anexo A), que estão frágeis, danificadas, obscurecidas por obstáculos que não permitem que ela se enraíze e se expresse livremente. Essa imagem narrada por Elena condiz com alguns aspectos da simbologia da água e da concha, relacionando-se à dificuldade em fincar raízes e a uma iminente dissolução, em parte decorrentes da dificuldade em constituir sua identidade. Seus relatos apontam para uma crescente frustração, melancolia e tristeza, expressos na carta que escreveu antes de se suicidar:

Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia pra que, o que e por que eu os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim.
(Elena, 2012, Cena 7, Anexo A)

O sonho de ser atriz e a presença da tristeza remetem à juventude de Li An, que relata ter desejado morrer até seus dezesseis anos caso não encontrasse um sentido para a vida. Tal registro aponta para uma busca de sentido e uma dor que sugerem uma transmissão transgeracional entre essas mulheres. Diante do espelho, Li An desenha a imagem de sua tristeza, uma figura cheia de vincos, envelhecida, que ela posteriormente relaciona com o pôster da peça Electra que Elena pendurou no quarto pouco antes de morrer (Cena 11, Anexo A).



Foi aos dezesseis anos que Li An conheceu Manuel, pai de Elena e Petra, com quem se casou. Com Manuel, ela sai de sua casa, de uma família tradicional mineira onde “ela não via um lugar pra si. A não ser casada, mulher, *society*” (Cena 3, Anexo A), para voltar-se para a militância e o ativismo político. Por meio de seu pai, Petra descobre o sonho de Li An de ser atriz de cinema. Ao reunir os registros de sua família, depara-se com um vídeo em que sua mãe atuava como protagonista em um filme mudo, filme esse cuja existência era desconhecida de Petra até então.

Ao longo de *Elena*, a repetição dos temas da tristeza e das aspirações artísticas na construção da identidade de Li An, Elena e Petra torna-se evidente e marcante. Entretanto, à medida que Petra vai dando continuidade a seu trabalho investigativo e documental, a aparente confusão de vozes e sentimentos vai se clareando, apontando para uma possibilidade de renovação. Ao redescobrir as vozes perdidas e abafadas de sua mãe e de sua irmã mais velha, Petra frequentemente refere a um ser dentro de si, alguém que a critica e que traz constantemente a sensação de vazio e a presença da morte (Cena 10, Anexo A). Essa repetição torna-se cada vez mais palpável, conforme Petra vai crescendo, amadurecendo e se voltando, ela também, para a carreira de atriz e cineasta. E com a sensação de vazio, também existe o medo da repetição de um padrão, de seguir os mesmos passos trágicos da irmã.

Ao fazer 21 anos, Petra torna-se “mais velha que a Elena” (Cena 13, Anexo A). Essa cena pontua o momento em que as vozes começam a se ramificar e se distinguir entre si na narrativa do filme. A voz de Petra, bem como sua imagem, tornam-se mais presentes na

narrativa do filme. A figura de Petra começa a ocupar mais o primeiro plano da narrativa e das cenas, não mais de costas, mas com seu rosto mais visível e suas falas tomando o lugar de primeira pessoa. Essa diferenciação é marcada pela atenuação, conforme declara Petra, do sentimento de angústia, da presença da figura feminina trágica e suicida e do medo da repetição conforme Elena vai tomando forma por meio de seus registros, histórias e memórias.

Levando em consideração os elementos concretos da narrativa, bem como entrelaces simbólicos e dinâmicas inconscientes, é possível identificar uma continuidade na linha narrativa que une as mulheres representadas em *Elena*. Todas elas, ao longo do filme, ao se deparar com a falta, o não reconhecimento de si, têm que lidar com a árdua e contínua tarefa de se encontrar. Apesar de a história de *Elena* ter seu início com o emaranhamento de Petra com a irmã, o registro dessa experiência de busca de si e de um sentido para a vida começa com a história de Li An e de seu contexto social, marcado por um espaço bem demarcado e restrito para as mulheres, no qual ela não encontrava um lugar para si e do qual ela se viu impelida a fugir.

O prazo que Li An se deu para encontrar um sentido coincide com a fuga concreta possibilitada pela presença de Manoel, que carregava em si toda a possibilidade de uma vida fora das amarras das convenções sociais que, em sua família, tradicionalmente demarcavam os espaços da mulher. A figura da tristeza de Li An, que ilustra precisamente esse marco em sua trajetória, entretanto, é reconhecida na trajetória de Elena e, conseqüentemente, na de Petra, a partir de seu trabalho documental, associando-se à constante busca por um lugar próprio no mundo e à impossibilidade de se reconhecer e se enraizar em certas condições. A temática referente à busca de uma voz e de um espaço próprios encontra-se atrelada à condição das mulheres diante das convenções sociais impostas – como no caso de Li An – bem como, especificamente, aos movimentos de diferenciação e identificação presentes na relação entre Petra e sua irmã.

Marcadas pelas características específicas de uma história familiar, as trajetórias de Li An, Elena e Petra – em seus pontos em comum e, eventualmente, em suas bifurcações – evocam a presença de temáticas que se repetem. Tais temáticas também aludem a um contexto mais amplo, remetendo ao ponto inicial dessa trajetória de busca, ou seja, a saída de Li An da família de origem, que denuncia uma presença opressora de uma estruturação social tradicional, na qual ela deveria ocupar o espaço de “mulher, *society*”. É nessa impossibilidade de corresponder às expectativas que Li An estipula uma data para encontrar um sentido para vida, aqui também compreendido como um lugar para si fora dos padrões que já conhecia.

É nesse contexto que aparece Manoel, que traz para Li An ideias de revolução e uma possibilidade de fuga de sua família de origem e das referências e papéis com os quais ela não conseguia se identificar. O sonho de cinema de Li An se transforma na realidade da revolução que marcou os primeiros anos do casal e da vida de Elena, período esse cuja documentação é escassa e o registro pouco preciso. Com a saída da clandestinidade, advém a separação dos pais, que faz com que a figura de Manoel apareça somente de forma pontual na narrativa de *Elena*. Disso depreende-se a ideia de que o vazio e a busca por um sentido não encontraram resolução com a fuga de Li An, mas encontraram corpo na repetição e na saída criativa das trajetórias das filhas. No caso de Elena, a repetição e a impossibilidade de resolução se dão em sua “[...] encenação da morte” (Cena 11, Anexo A), enquanto que, para Petra, a saída acontece no trabalho criativo e artístico que compõe sua carreira no cinema.

7.4 Análise do enredo – as várias faces de Elena

A temática central em *Elena* consiste na trajetória de Petra, na busca por seu próprio caminho ao reencontrar e resgatar as histórias de sua irmã, Elena, e de sua mãe, Li An. Tais histórias, por sua vez, encontram-se justapostas e marcadas pelo trauma do suicídio de Elena, que se caracteriza como clímax e ponto de partida dessa busca, por escancarar e explicitar a presença das figuras da tristeza e do vazio como recorrentes na vida dessas mulheres. A partir da leitura proposta por Von Franz (1990), essa temática central configura-se como a problemática do enredo, a partir do qual a *peripeteia* – ou desenvolvimento da narrativa – nos leva ao clímax.

Tomando essa premissa como ponto de partida, é possível identificar que a *peripeteia* da narrativa ao longo do filme ocorre paralela e analogamente ao processo vivido por Petra. O desenvolvimento da narrativa consiste, precisamente, na construção de Petra da própria história, da sua jornada iniciática impulsionada por meio da reconstituição de fragmentos de registros das mulheres de sua família e das figuras femininas que orbitam em torno dessa narrativa, compondo-a.

A partir de filmes caseiros e gravações, Petra vai incorporando e desenvolvendo o contexto de sua narrativa, que culmina no ato de suicídio de Elena. Esse evento configurou-se como uma vivência traumática, uma ruptura impossível de ser vivida ou simbolizada por sua mãe e por Petra, que na época tinha sete anos. A partir dessa perspectiva, pode-se compreender o conjunto de imagens trazido pelo filme como uma tentativa de significação da

morte de Elena, “[...] com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor” (Cena 13, Anexo A).

A narrativa de *Elena* também contém um substrato mítico e simbólico, ilustrado principalmente pelas figuras de cunho coletivo, pertencentes a um contexto cultural que, na narrativa de *Elena*, servem de complemento para os sentimentos e as temáticas particulares que são evocados ao longo do filme. Desde as imagens de divulgação de *Elena*, até as cenas finais de Li An e Petra imersas em águas e entre muitas mulheres, passando pelas cenas de Petra descrevendo a fantasia de afogar-se na banheira, de afogar-se em Ofélias (Cena 13, Anexo A), são constantes e explícitas as referências à figura notória de Ofélia.



Uma das únicas duas personagens femininas da tragédia *Hamlet* (2007), escrita por William Shakespeare entre 1599 e 1601, Ofélia foi recorrentemente retratada em obras de arte que datam do século XVIII e é ainda presente na cultura contemporânea, como no filme *Melancholia* (2011) do diretor Lars Von Trier. A repercussão da figura de Ofélia no imaginário cultural de diversos períodos históricos perdura para além do aspecto secundário que a personagem desempenha em *Hamlet*. Nesse imaginário, Ofélia é geralmente representada como etérea e trágica, emoldurada por flores e pela água, e seus retratos são majoritariamente marcados por uma preocupação estética, pelo prazer de olhar uma cena que, para além de sua representação, é representativa do desfecho do sofrimento vivido pela personagem.

Na tragédia de Shakespeare, a trajetória da personagem é curta e pode ser compreendida como secundária e auxiliar na trama principal da peça, não sendo concebida

com o intuito de obter destaque dentro da narrativa. Entretanto, a reprodução da figura de Ofélia em diferentes âmbitos artísticos denuncia sua repercussão como representação que extrapola o seu intento original, configurando-se como emblemática e carregada de significado. Com a morte de seu pai e a impossibilidade de concretizar seu casamento com o príncipe *Hamlet*, herdeiro do trono dinamarquês, Ofélia enlouquece. Sua morte, um suposto acidente em que ela cai nas águas de um rio e se afoga, é tida como suicídio, marcando o desfecho de sua história. A história de Ofélia em *Hamlet* faz referência à loucura e ao autossacrifício da mulher.

Tiburi (2010) enfatiza em sua interpretação a noção da imagem “de” mulher, que difere da noção da imagem “da” mulher, esta última sugerindo uma figura atemporal, imutável e dissociada de seu contexto. A autora contrapõe-se à visão essencialista da figura feminina, que independeria de seu contexto material e histórico. O presente trabalho alinha-se à concepção não essencialista e compreende a leitura do drama de Ofélia como memória ainda viva no imaginário cultural, atrelado às condições sociais e históricas em que se insere.

Ofélia, louca e morta, foi imagem da loucura, do modo de ser mulher em vida e da complexa relação que há entre mulheres e morte nas representações do século XIX. [...] Nesse sentido, é preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se “fantasma”: uma atuante memória do que foi visto. (TIBURI, 2010, p.305)

Aqui, a noção de memória é retomada pela representação atribuída à figura de Ofélia. Para além de sua personagem, Ofélia serve como uma lembrança persistente do trágico que permeia todos os personagens na peça. Tiburi (2010) desenvolve essa noção trazida pela tragédia de *Hamlet* para introduzir o conceito de Complexo de Ofélia, que consiste na “[...] prisão no desejo de um homem ou, mais ainda, a prisão de todos no desejo patriarcal” (TIBURI, 2010, p. 310). Trata-se, portanto, de uma metáfora para a condição da mulher no contexto patriarcal, no qual seu desejo e seu desenvolvimento são enviesados em prol da manutenção de um determinado *status quo*, em que ela ocupa um lugar de negação ou subordinação em oposição a um protagonismo masculino.

A esse rol de figuras femininas trágicas com as quais a narrativa de *Elena* dialoga também pertence Electra. Seu mito é referenciado em *Elena* por Li An, que reconhece, em um pôster de uma peça com a figura de Electra, que Elena procurou e pendurou na parede antes de morrer, uma semelhança com o desenho da tristeza que ela própria fez aos dezesseis anos. Electra ilustra o clímax, o momento mais emocionalmente carregado da narrativa do filme, e

encontra semelhança com Ofélia na medida em que ela também é levada ao extremo em decorrência da morte de seu pai, Agamenon.

Na mitologia grega, Electra é a princesa de Micenas, filha de Agamenon, uma figura paterna violenta, que se casa com Clitemnestra, após matar seu marido e filhos. A união resulta em duas filhas, Ifigênia e Electra, e um filho, Orestes. Como estratégia bélica para viabilizar a rota de seus navios até a cidade inimiga, durante a Guerra de Troia, Agamenon oferece a filha Ifigênia em sacrifício a Ártemis. Em um ato de vingança, Clitemnestra une-se ao inimigo da família, Egisto, e com ele assassina Agamenon enquanto Electra está ausente de Micenas. Tomada pela fúria ocasionada pelo assassinato de seu pai, Electra convence seu irmão Orestes a matar sua mãe, completando o ciclo de vingança.

Jung, em seus primeiros esboços teóricos desenvolvidos no contexto da psicanálise emergente, denominou de Complexo de Electra o correspondente feminino do Complexo de Édipo. Presente em um compilado de conferências pronunciadas por Jung, intituladas “Tentativas de apresentação da Teoria Psicanalítica”, o Complexo de Electra é definido como um processo por meio do qual “[...] na filha, desenvolve-se a inclinação específica pelo pai, com a correspondente atitude de ciúme contra a mãe.” (JUNG, 1913/2011c, par. 347). Vale apontar que, nesse texto, Jung já expõe de maneira explícita sua postura crítica referente à compreensão da libido como puramente sexual tal qual cunhada pela psicanálise.

A conceituação do Complexo de Electra buscou dar conta da lacuna na teoria do desenvolvimento psicosexual desenvolvida por Freud no que diz respeito ao percurso próprio da mulher na primeira infância. Jung procurou, assim, aplicar os constructos teóricos da psicanálise clássica, mas de maneira a contemplar a especificidade da trajetória feminina. Trata-se de uma contribuição de Jung que, ainda que contivesse o princípio de seus desenvolvimentos teóricos posteriores, encontra-se profusamente embebida de uma linguagem e estrutura derivadas das primeiras formulações psicanalíticas, compondo um dos trabalhos inaugurais de sua obra na área da psicologia.

Como inicialmente desenvolvido, o Complexo de Electra modula, a partir da narrativa mitológica de Electra, a metáfora para conceituar tal processo, conservando a base edípica em sua estruturação. No complexo de Electra, a menina identifica, inicialmente, a mãe como objeto libidinal, transpondo-o posteriormente para o pai. Trata-se, nesses termos, de um processo mais complexo e mais doloroso do que aquele que corresponde ao menino, por ter uma etapa a mais no desenvolvimento individual e sexual e uma relação materna mais conflitiva (HALBERSTADT-FREUD, 2006).

Essas primeiras tentativas de descrever um desenvolvimento psicosssexual caracteristicamente feminino podem ser situadas como repletas de dificuldades e lacunas, atribuídas a uma suposta obscuridade do processo de desenvolvimento da mulher. Essa falta de clareza pode ser facilmente traduzida como mero desconhecimento, decorrente da hegemonia masculina no tocante às produções teóricas da época, aliada à constante referência ao modelo masculino de desenvolvimento edípico. É possível, portanto, identificar e considerar a hegemonia de uma visão de mundo masculina no desenvolvimento da teoria, tanto em seus pressupostos quanto na própria descrição de como a menina é constantemente contraposta à falta de um marcador de identidade e poder, simbolizado pelo pênis. Essa questão reforça e ilustra a trajetória intrincada da mulher em sua busca por identidade em um mundo marcado por uma presença masculina preponderante e até mesmo opressora.

Estudos mais atuais revelaram uma preocupação em sanar tal situação, propondo novos olhares para a compreensão de Electra e de sua aplicabilidade na formulação de uma teoria do desenvolvimento da mulher. Halberstadt-Freud (2006) desloca o foco do relacionamento com o pai para as vicissitudes do relacionamento entre mãe e filha, levantando os temas da identificação, da individuação – sem o sentido atribuído pela nomenclatura junguiana – e da separação. Segundo a autora, o que se deriva do mito não é o amor pelo pai – como uma contraposição edípica – mas o ressentimento pelo abandono pela mãe vivido por Electra, que resulta no assassinato de Clitemnestra. Não se refere propriamente à relação com o pai, mas, justamente, à relação da filha com sua mãe.

De acordo com Brandão (1987), no mito de Electra, tanto Agamenon quanto Egisto podem ser considerados figuras masculinas opressoras, complementares a Clitemnestra, que é colocada constantemente em uma posição de passividade diante de um masculino tirânico e violento. Tomado a partir de uma primeira impressão, é possível derivar do mito uma tendência a uma supervalorização do pai violento, a partir da qual Electra orchestra sua vingança contra a mãe. Entretanto, deter-se sobre o mito constitui também deixar emergir seus aparentes paradoxos e contradições. Assim sendo, “não parece difícil, seguindo os meandros do mitologema, esboçar um juízo de valor acerca de Clitemnestra e Electra. Ambas são vítimas do despotismo patriarcal” (BRANDÃO, 1987, p. 341).

Tanto o mito de Electra quanto a figura de Ofélia se referem, metaforicamente, à temática da condição da mulher e do homem em uma sociedade patriarcal. Essa metáfora compõe e permite que tais imagens repercutam e continuem a exercer influência no imaginário coletivo em diferentes contextos históricos e nas narrativas individuais. Os mitos de Electra e Ofélia retratam figuras femininas em muitos aspectos consideradas

tradicionalmente patriarcais e inseridas em contextos equivalentes. Propõem, ainda, o desfecho possível em tais circunstâncias: a mulher que se volta para a morte concreta e real em um ambiente no qual o desenvolvimento em outra direção torna-se impossível.

A presença da morte configura-se como um elemento fundamental, tanto das narrativas míticas de Electra e Ofélia como nas histórias entrelaçadas de Petra, Elena e Li An. Compreende-se aqui a morte também em seu aspecto simbólico, a partir do momento em que é uma referência à perda da própria voz, à impossibilidade de desenvolver uma identidade e sua história. Essa impossibilidade se vê manifesta na imagem do desenraizamento (Cena 5, Anexo A) sentido e vivido por Elena, que percebe não ter estrutura forte o suficiente para alcançar as distâncias que almeja, para concretizar seus sonhos: “Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria”.

A imagem do desenraizamento remete e é constantemente contraposta à sensação de perda da voz por parte de Elena, que registra suas impressões de Nova Iorque em fitas de áudio, por vergonha da própria letra. A voz é aqui compreendida como a autoria de si, como a possibilidade de contar e, conseqüentemente, registrar e se apropriar da própria história – do próprio corpo, da própria infância, da história de sua família e dos elementos imaginais que compõem essa trajetória. É a garganta machucada de Elena (Cena 6, Anexo A) que a impede de falar, o “[...] rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar nem cantar”.



Esse registro de Elena encontra-se justaposto à história do desenho animado *A Pequena Sereia* (1989), que Petra e Elena vão assistir juntas quando Elena volta para Nova Iorque, dessa vez acompanhada de sua mãe e irmã. O mergulho na fantasia da adaptação dos estúdios Disney é contraposto ao aspecto trágico da história original que a inspirou, com o qual Petra posteriormente se depara: “A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar” (Cena 6, Anexo A).

No conto original, publicado em 1848, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen¹³, a inevitabilidade da perda da identidade se faz presente, aludindo a uma necessidade de sacrifício imposto à pequena sereia, para que esta possa dançar e concretizar seu sonho de viver fora da água. Em um ato de coragem, a Pequena Sereia troca sua voz por sua imagem, que serviria o propósito único de encantar o príncipe com quem deveria se casar para sobreviver como humana, permanentemente inviabilizando sua volta para o reino debaixo d’água com seu pai e suas irmãs. O desfecho provê ao conto um tom trágico: diante da impossibilidade de casar-se com o príncipe, a Pequena Sereia é defrontada com a escolha de salvar a sua vida em troca do sangue do amado. Em um momento final de sacrifício, ela poupa a vida do príncipe, transformando-se em espuma do mar, flutuando, invisível, por trezentos anos até chegar ao reino celestial.

Essa imagem marca a tensão que se faz presente no período em que Elena, Petra e Li An estão juntas em Nova Iorque. O vazio descrito por Elena, referido por Petra e Li An no gesto de trazer as mãos ao peito, intensifica-se, toma forma e passa a permear os relatos de Elena. À semelhança da Pequena Sereia, que abre mão da própria voz para poder se lançar em um mundo novo e distante, Elena sente a garganta machucada, um rolo de fios que a impede de cantar e falar, por mais que tente, e, “[...] principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz” (Cena 6, Anexo A).

Neste ponto, as figuras de Ofélia, de Electra e da Pequena Sereia encontram a trajetória de Elena, todas escoando para um fim trágico, aparentemente irreversível, em um gesto último de sacrifício diante da angústia do vazio, da falta de voz, da falta de amor (por si, por parte dos outros) e da impossibilidade de estruturação em um contexto que não permite um enraizamento. Como a Pequena Sereia, Elena se lançou em um mundo novo, sucumbindo por não dispor de base para sua estruturação e identidade. Tal confluência também perpassa as trajetórias de Petra e Li An, que, à diferença do substrato mítico e imaginário que entremeia a narrativa de *Elena*, encontram-se na tarefa de dar um espaço possível ao suicídio de Elena em

¹³ Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/89271261/Conto-A-Pequena-Sereia-ORIGINAL-E-COMPLETO>>. Acesso em: 25 set. 2017.

suas próprias histórias. No caso de Petra, a saída, por meio da arte e do processo criativo, do desfecho trágico a ela também reservado pelo espelhamento com sua irmã, com a realização do filme dedicado à sua “memória inconsolável”.



7.5 Análise geral

A partir dos conteúdos levantados nas primeiras impressões, bem como nas análises das personagens e do enredo do filme, faz-se necessário retomar a pergunta que move o presente trabalho, no intuito de constituir uma análise geral de cunho interpretativo que se volte para o recorte aqui proposto. Como são representadas as experiências de mulheres em *Elena*?

Essa problemática levanta a necessidade de se abordar a questão de gênero como relevante e importante para a compreensão tanto do filme como narrativa quanto do intento de sua autora, Petra Costa. Em *Elena*, além da presença explícita de uma narrativa autobiográfica e documental, é inquestionável o foco dado às personagens mulheres, propondo que é justamente disso que o filme se trata. É possível perceber que as imagens das mulheres evocadas no longa-metragem giram em torno do fio condutor constituído pela trajetória subjetiva de Petra: é ela que conta a história de si, bem como aquela de Li An e das figuras pertencentes ao substrato imaginário e coletivo, a partir da história da irmã, Elena.

Nesse processo de construção e de criação, estão entretecidas as figuras míticas da Pequena Sereia, de Ofélia e de Electra que, junto com os registros de Elena e os depoimentos

de Li An, são costurados pela voz, pelo intento e pelas imagens de Petra. O que une e o que move, portanto, a história dessas mulheres? Trata-se, essencialmente, de figuras femininas imersas na busca de sentido em um mundo ao qual não pertencem, recorrendo aos únicos recursos que possuem à disposição. A busca de uma voz nessas condições traz à tona uma falta de sentido e uma impossibilidade de registro que, para muitas dessas mulheres que compõem a narrativa do filme, resulta na morte – seja ela simbólica ou literal – como desfecho possível para o complexo materno que se instaura quando essa impossibilidade de registro encontra continuidade em mães e filhas.

O ponto de partida dessa busca em *Elena* se dá com Li An, em sua fuga de um contexto tradicional patriarcal, no qual a única possibilidade de existência reside em desempenhar o papel feminino de “mulher, *society*”. O vazio e a tristeza decorrentes dessa necessidade de encontrar um sentido para a vida materializam-se em um desenho feito por Li An de uma mulher repleta de sulcos e rugas. Essa figura é novamente evocada pelo pôster de Electra, presente no cenário em que Elena realiza a “encenação da morte”, tornando-se um lembrete de que essa busca por um sentido – e todos os elementos subjetivos, sentimentos e marcas no corpo que resultam desta – encontrou continuidade, perpetuando-se na geração seguinte de mulheres, de Li An para Elena.

A figura de Li An torna-se central para a compreensão do vazio de Elena, ao passo que a relação entre mãe e filha é ilustrada pela narrativa mítica de Electra. Por meio do relato do pai, Petra evoca o sonho da mãe de ser atriz, que, mesmo sem uma transmissão direta, encontrou lugar em Elena e, posteriormente, em Petra. Esse lugar possível se vê, em Li An, transformado na fuga da família tradicional de origem para casar-se com Manoel, que volta dos Estados Unidos não como um Frank Sinatra, mas como um Che Guevara. O sonho de revolução toma o lugar do sonho de atriz de cinema, cedendo espaço, por sua vez, à gravidez, que impossibilita a participação do casal na expedição guerrilheira.

Nesse contexto, Elena passa sua infância e início de adolescência na clandestinidade, período marcado pela ausência de relatos e de registros. A saída da clandestinidade inaugura a compilação de registros de Elena que já apontam para seu sonho explícito de ser atriz de cinema. É nesse período que também se constitui a separação dos pais, configurando o último registro presente em *Elena* da figura paterna e uma interferência significativa na relação de Elena com a câmera, diante da qual estava constantemente encenando, dançando e criando. Apesar da intencional centralidade da narrativa nas figuras femininas, a ausência e o abandono paterno configuram-se como dado importante sob o ponto de vista interpretativo,

principalmente no que se refere à compreensão da dinâmica de identificação, espelhamento e separação que caracteriza a relação entre Li An, Elena e Petra.

Retomando a figura de Electra e de sua leitura possível afastada de um padrão referenciado pelo imaginário masculino, constata-se que o mito se aproxima consistentemente do tema da relação materna. A aparente aliança com o pai Agamenon – uma figura opressora, violenta e representativa de um patriarcado autoritário e repressor – evoca o ressentimento velado em relação à mãe, que, vítima da violência patriarcal, abandona Electra à própria sorte. Disso é possível depreender que o ato violento em relação a Clitemnestra deriva do abandono materno e de uma falta de referencial decorrente – ao invés de uma aliança com o pai –, visto que Electra se encontra no mesmo contexto patriarcal violento de sua mãe.

Essa interpretação torna-se significativa diante do desenvolvimento da narrativa em *Elena*, em razão do impacto imagético dos reflexos de espelhos e da água que evocam a dinâmica de espelhamento e separação que permeia a relação entre as três mulheres. Em muitos momentos, tal espelhamento se dá justamente no vazio, na impossibilidade de enraizamento e na busca por um sentido, por um lugar de pertencimento. Diante da quebra do silenciamento desses elementos pelo trabalho documental de Petra, a inevitabilidade de um destino trágico perante um mundo que não possibilita um lugar e uma representação possível – ilustrado pela Pequena Sereia e por Ofélia – assume a faceta de criatividade, impelindo Petra a novos direcionamentos.



Em *Elena*, a dinâmica de espelhamento e diferenciação assume as características descritas por Jung (1954/2011b) de possibilidades de desenvolvimento e efeitos do complexo materno na filha. Se, de um lado, há a identificação fusional maternal por meio de uma indiferenciação, que pode ser percebida no reconhecimento que Li An faz da própria figura da tristeza no momento do suicídio de Elena, por outro lado existe a impossibilidade de uma apropriação desse reconhecimento, visto que o vazio vivido pelas personagens carece de recursos para expressão e, portanto, transmissão e comunicação. A superação dessa situação só foi possível com o trabalho documental de Petra para a elaboração do filme, que também implicou costurar e atribuir sentido e reconhecimento aos registros e materiais deixados por sua irmã.

Em suma, a leitura aqui proposta identifica em *Elena* a representação de uma experiência que pertence largamente à questão feminina inserida em um contexto patriarcal, a de mulheres que buscam um sentido para si e o esvaziamento decorrentes dos papéis tradicionalmente a elas atribuídos, fora dos quais, muitas vezes, não existe um lugar possível. Este, como nos mostra a trajetória de Petra, precisa ser concebido e gerado concomitantemente por meio do reconhecimento de histórias, sonhos, desejos e relatos “invisibilizados” pela falta de reconhecimento e pela ausência de um lócus possível de registro e representação, bem como por meio do intento criativo que reside em contar a própria história.

7.6 Impacto no público

Tanto o trabalho de divulgação prévio à estreia de *Elena* nos circuitos de cinema quanto o desenvolvimento na mídia das repercussões e discussões emergentes a partir do filme são uma característica marcante dessa produção, bem como do trabalho de Petra Costa. Trata-se de um filme que, mesmo a partir de uma visão crítica, causa um impacto por sua linguagem poética, pelo uso das imagens e por trabalhar o suicídio e a condição da mulher com extrema sensibilidade, a partir de uma perspectiva caracteristicamente subjetiva. A jornalista e escritora Elaine Brum (2014), em um texto que compõe o livro derivado do filme, expõe:

Elena, o filme, é a trajetória de uma mulher em busca de ser não mais duas, mas uma. Trata de um tema crucial para as mulheres, a individuação. O arrancar-se do corpo de uma outra – mãe... (irmã...) – para poder existir. Quando esse movimento de matar e morrer simbólico, necessário para tornar-se mulher, é atravessado por uma morte literal, concreta, tudo ao mesmo tempo se torna mais urgente e mais enroscado. (BRUM, 2014, p.18)

Além do livro, o material coletado por Petra decorrente de *Elena* compõe o conteúdo apresentado em um canal no Youtube. Ali se encontram vídeos contendo debates, depoimentos de espectadores, depoimentos de diretores como Fernando Meirelles e o registro do processo de criação da diretora. O canal conta, ainda, com uma série de vídeos intitulados *Insights*, que registram diversos depoimentos de espectadores que, de modo geral, orbitam em torno da noção recorrente de *Elena* como uma história que, apesar de particular e singular, é caracterizada por uma linguagem poética, repleta de afetos e sentimentos, que a torna universal, capaz de atingir um público diverso e variado.

Os espectadores relatam a sensação de dançar, de “entrar em um redemoinho”, no qual é possível ir fundo demais, de “mergulhos tão profundos” e “solitários”, e de onde Petra consegue sair com uma obra de muita sensibilidade e poesia. Trata-se de um ato de “desnudamento”, a busca de “ser verdadeiro consigo mesmo”, em que o espectador encontra-se diante de uma experiência que “desagua”, que “ecoa”, que sai do contexto pessoal e particular da autora e ressoa como uma experiência universal, que permite a identificação.

Um dos vídeos¹⁴ disponíveis no canal apresenta um debate realizado sobre *Elena*, com a participação de Li An. A ela e a Petra é feito recorrentemente o questionamento sobre se o filme teria ajudado a trabalhar o luto por Elena. Diante disso, Li An pontua que o filme foi mais terapêutico para ela do que para Petra, que já havia realizado o processo do luto ao realizar o filme. “Como que eu posso aliviar a minha culpa?”, Li An pergunta. “Só se a humanidade me perdoasse. E o filme, a reação do público, os textos que as pessoas escrevem, funciona para mim um pouco assim, como se a humanidade estivesse me perdoadando”.

A fala de Li An marca justamente a intersecção entre o que é particular e o que é coletivo na compreensão de um filme, enfatizando a maneira pela qual sua construção repercutiu na apropriação e no desenrolar dos fatos e das vivências representadas por *Elena*. Além do já explícito intento de Petra de revisitar a história de sua irmã para, assim, ver-se refletida e, concomitantemente, dela diferenciada, existe também o registro do impacto do filme e de suas repercussões.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xn0kjK4jlug>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Os registros realizados posteriormente à exibição do filme apontam para vivências comuns, que extrapolam os limites de vidas particulares. Trata-se de uma história individual que também detém uma universalidade pela capacidade de tocar profundamente a quem assiste. Essa capacidade apoia-se largamente no impacto emocional e afetivo, no direcionamento narrativo presente no filme, que leva o espectador a participar e se tornar testemunha de algo que é íntimo, mas também fala de experiências coletivas evocadas pela presença de figuras do imaginário cultural. E nessa relação consiste a articulação entre as experiências singulares e representações coletivas tão presente no cinema que, como ilustrado pela fala de Li An, também afetam, reciprocamente, a quem fornece a experiência, reconhecendo-a.

8 OLMO E A GAIVOTA

8.1 O filme



Olmo e a Gaivota (2014) foi criado e dirigido em uma parceria da diretora Petra Costa com a dinamarquesa Lea Glob. Retrata a história da atriz italiana Olivia, que engravida de Serge, ator francês, seu companheiro e parceiro na companhia de teatro *Théâtre du Soleil*. A gravidez acontece justamente quando está se preparando para encenar *A Gaivota*, de Tchekhov. Ao descobrir que se trata de uma gestação de risco, Olivia fica confinada ao apartamento onde mora com Serge em Paris, enquanto ele segue trabalhando com a companhia. Como consta na sinopse do site¹⁵ de divulgação do filme:

Uma travessia pelo labirinto da mente de uma mulher. [...] Os meses de gravidez se desdobram como um rito de passagem, que forçam a atriz a confrontar seus medos mais obscuros. O desejo de Olivia por liberdade e sucesso profissional bate de frente com os limites impostos pelo seu próprio corpo. Ela se olha no espelho e vê duas personagens femininas de *A Gaivota* – Arkadina, atriz que está envelhecendo, e Nina, atriz que se perde na loucura – como inquietantes reflexos de si mesma.

¹⁵ Disponível em: < <http://olmoegaivota.com.br/#synopsis>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Falar da história de criação e concepção do filme é essencial para essa produção, que em muito se apoiou na deliberada e rica indistinção entre elementos documentais e ficcionais para criar um filme que serve ao propósito de adentrar nos espaços subjetivos e particulares de uma mulher grávida. Em algumas entrevistas disponibilizadas em seu canal no site Youtube¹⁶, a diretora Petra conta como o filme foi tomando contorno e, em seguida, vida própria antes mesmo que fosse concretizado.

Conheceu inicialmente o casal, Olivia e Serge, pela companhia *Théâtre du Soleil*. Posteriormente, ao receber um convite para atuar em parceria com Lea Glob, teve a ideia inicial de retratar o dia na vida de uma mulher, que foi bem recebida por Olivia e pela diretora dinamarquesa. Na iminência da realização do filme, Olivia descobre a gravidez e o que poderia ter sido um fator impeditivo para a realização do filme tal qual idealizado foi compreendido pelas diretoras como uma oportunidade preciosa de retratar uma experiência tão significativa e tão pouco realisticamente documentada de uma mulher no período de gestação¹⁷.

8.2 Análise preliminar – uma história, múltiplas vozes

Em um primeiro contato com *Olmo e a Gaivota*, o espectador se depara com a justaposição do que parecem ser estruturas de narrativa diferentes, que funcionam em uníssono ao longo do filme. De um lado, as cenas e as falas que retratam as encenações da peça *A Gaivota*, que se interpõem e dialogam de forma complementar com o que está sendo documentado da vida de Olivia e Serge. Por outro, suspensão de limites claros – cuja conotação não é negativa, mas que parece algo deliberado e intencional – entre o que de fato é documental e o que está sendo atuado. Isso, para o espectador, resulta em sensações de certa confusão e estranhamento.

Tal sobreposição não se faz clara nos primeiros momentos de *Olmo e a Gaivota*, e é constantemente reconfigurada no decorrer do filme, o que reforça a impressão de que se trata da forma que o filme constrói a sua narrativa e, conseqüentemente, engaja o espectador nesse jogo de aparente confusão. A reconfiguração se dá por meio de quebras presentes ao longo do filme, representadas por quatro momentos em que ocorre uma súbita interação da diretora Petra Costa, em *off*, com Olivia e Serge. Essas interações consistem em diálogos referentes ao

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCV4wmQFeKO7TUw1ArpV_bhQ>.

¹⁷ As ilustrações apresentadas no presente capítulo referem-se a cenas do filme e têm objetivo ilustrativo, servindo para compor o pano de fundo da análise de *Olmo e a Gaivota*. Foram obtidas no site <<http://olmoegaivota.com.br>> (acesso em 9 jan. 2018) e por mecanismos de busca na internet.

que está sendo representado pelos atores, em que a diretora os questiona sobre o que estão sentindo e como poderiam atuar de forma diferente naquela determinada cena, ao mesmo tempo em que se refere a eles como sujeitos integrantes de um acontecimento que é espontâneo e real.

Tais momentos parecem reconfigurar essa sensação de estranheza, que tomam o espectador de surpresa, como uma quebra de encanto, mas que não duram muito, visto que a imersão ocorre novamente assim que o filme parece retomar sua trajetória. Concomitantemente, não adquirem o caráter de interrupção, mas ajudam a construir a narrativa do filme e acabam apontando para a presença e a quebra de limites em meio ao que pode ser considerado como um mergulho profundo em uma experiência – de maternidade, de encenação – que se caracteriza por uma subjetividade aflorada.

De forma geral, o fluxo narrativo que compõe o filme se alterna entre momentos de tensão, de sobreposição de vozes, com cenas ricas em leveza e poesia. O filme parece possibilitar o contato com diferentes tonalidades emocionais que se complementam entre si, tornando a narrativa multilinear e complexa, levando a entender que existe um paralelo entre como a história é contada e a experiência de Olivia, tal como retratada – e encenada – na tela.

Em um segundo momento, alguns detalhes se destacam, à medida que o espectador entra em contato com o *Olmo e a Gaivota*, ajudando a compor as impressões gerais e iniciais do filme. Paralelamente à interpolação entre realidade e ficção, há também a presença de uma multiplicidade de línguas e culturas, já introduzida pela criação e autoria compartilhada das duas diretoras. Enquanto a história acontece na França e os diálogos se dão predominantemente em francês, em muitos momentos Olivia se expressa em italiano, seja nos monólogos como em alguns diálogos com Serge e seus amigos. Nas cenas de intermissão de Petra, a língua falada passa a ser o inglês.

De forma geral, todas essas alternâncias e mudanças que atravessam o ritmo narrativo não causam rupturas abruptas, mas dão seguimento à sensação de uma estrutura em várias vozes, que acaba compondo uma obra em uníssono. Tal característica é especialmente visível em Olivia, que parece expressar tons, conteúdos e tons afetivos diferentes a depender da língua que está falando, quase como se suas falas representassem ordens de registro diferentes, que se refletem subjetivamente e objetivamente nas particularidades e impressões causadas por cada língua.

De modo geral, *Olmo e a Gaivota* constitui uma obra que cumpre seu objetivo de tocar profundamente quem a assiste, seja por sua linguagem poética e pelos monólogos de imersão subjetiva – que em muito se assemelham à escolha estilística e de narrativa presente em *Elena*

–, seja pela temática da gravidez, retratada com lucidez, sensibilidade e delicadeza, em suas luzes e sombras.

Tomando como ponto de partida o objetivo do presente trabalho e o recorte decorrente deste, bem como os elementos iniciais levantados pelo contato com o filme, demarcou-se o conjunto de critérios adotados para a seleção de cenas, apresentadas no Anexo B, devidamente numeradas e referenciadas de acordo com a sequência cronológica em que aparecem no filme. Para tanto, tomou-se como foco Olivia, personagem central da narrativa de *Olmo e a Gaivota*, que provê o material das experiências retratadas pelo filme. As cenas decupadas tiveram como preocupação primordial as descrições feitas por Olivia de si, de suas experiências, de seus sentimentos – tanto em relação à maternidade e seus efeitos, quanto em relação às lembranças que o momento retratado evoca – e de suas relações com as figuras de sua história e de seu imaginário, bem como com seu companheiro, Serge.

8.3 Análise das personagens – Olivia, Nina, Arkadina

Os filmes de Petra Costa têm como característica explícita e marcante a presença de mulheres no centro da narrativa, ao redor das quais outras personagens e temas orbitam. Entretanto, à diferença de *Elena*, em que o foco se difunde e se alterna na relação entre mãe e filhas e na relação entre irmãs, em *Olmo e a Gaivota* Olivia se mantém na posição central de maneira constante ao longo do filme, compondo sua linha narrativa.

O foco em Olivia é caracterizado e pode ser identificado pela narrativa em primeira pessoa, em um movimento constante da personagem voltando-se para si própria, suas experiências, sua história e suas relações, em um mergulho em sua experiência subjetiva. Tal característica, entretanto, não impede a presença de momentos em que Olivia se volta para o mundo, para seus relacionamentos, contrapondo-se ao movimento predominante de imersão e evocando no espectador a sensação de volta à superfície, para depois mergulhar de novo. Essa composição narrativa permite que a personagem dialogue constantemente com outras figuras efetivamente presentes no desenrolar do filme ou pertencentes a um imaginário cultural evocado por Olivia e pelo contexto teatral em que ela está inserida.

Dentre os diálogos estabelecidos, vale ressaltar que, ainda que menos evidente como formato narrativo convencional, existe uma comunicação e uma relação que ocorre explícita e implicitamente ao longo de todo o filme com a diretora Petra Costa. A comunicação implícita é ressaltada pelos diálogos com *Elena*, em momentos em que determinadas expressões parecem intencionalmente colocados para evocar essa linha comum entre os dois filmes. A

explícita, por sua vez, se dá nos momentos de interpolações realizadas pela diretora, tomando o espectador de surpresa e resgatando a noção ficcional e subjetiva que todo o filme – mesmo documentário – detém. Essa relação parece marcar o tempo da narrativa que se desenrola, e alguns momentos de imersão feitos por Olivia se fazem presentes justamente nesses intervalos. O tempo, o peso, os cortes da narrativa se constituem, portanto, no tempo do inconsciente.

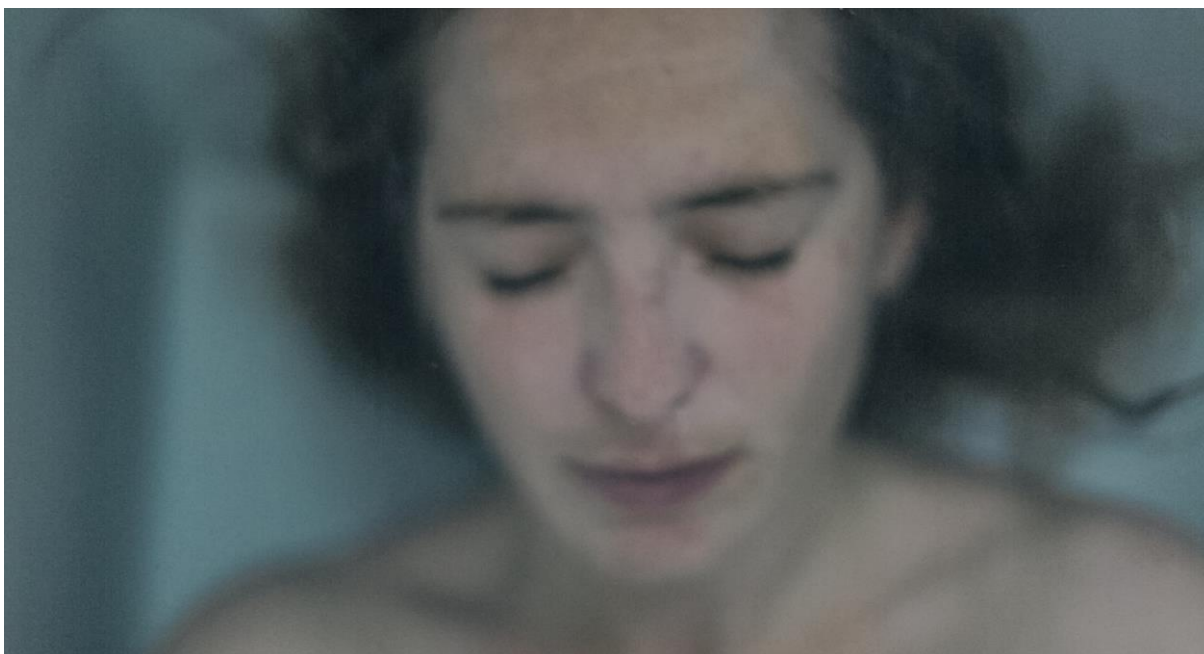
A história de Olivia, no recorte temporal proposto pelo filme, inicia-se quase que de modo concomitante com a história de sua gestação, justamente no ponto em que os planos iniciais para o filme precisam ser subitamente alterados em razão da realidade de Olivia e Serge. Desde as primeiras cenas, é possível situar Olivia em uma relação íntima com o teatro, da qual decorre também a relação com os diversos papéis desempenhados que desempenha, bem como sua relação com Serge, com quem divide o ambiente doméstico e o profissional. É a partir do teatro que é posto o espaço e o contexto em que a narrativa de *Olmo e a Gaivota* se desenrola.

A gravidez, nesse cenário inicial, já aparece como uma quebra de expectativas para Olivia. O plano de anúncio da gravidez à companhia de teatro se vê atravessado pela inesperada notícia de uma apresentação em Nova Iorque da peça *A Gaivota*, escrita pelo dramaturgo russo Anton Tchekhov. Esse primeiro instante aponta para uma dissonância entre os limites que uma gravidez pode proporcionar e a possibilidade de Olivia usar do próprio corpo para dar vida a Arkadina, uma das personagens mais importantes da peça. Em seguida, em um momento que marca a irreversibilidade desse conflito em formação, Olivia tem sinais de uma hemorragia que a obriga ao repouso absoluto, inviabilizando seus planos de trabalho.

O confinamento em seu apartamento restringe a mobilidade de Olivia a esse espaço, provendo o recorte espacial concreto no qual o filme acontece, mas que também se expande para o imaginário de sua vida pessoal e no teatro. É justamente dessa imposição da realidade que se dá sua impossibilidade temporária de dar continuidade a seu trabalho como atriz de teatro e a viajar com a companhia – realizando, entretanto, seu trabalho como atriz de cinema ao desempenhar o papel de si mesma, ao emprestar sua história e seus conteúdos subjetivos para o filme.

A partir dessa quebra de expectativa imposta pela gravidez, emerge o primeiro questionamento feito por Olivia a Petra: “Qual o meu papel?” (Cena 2, Anexo B). Impossibilitada de desempenhar o papel esperado para ela – acima de todas as coisas, o de atriz de teatro – Olivia se depara com a obrigatoriedade de uma redefinição, em outros termos, a partir de uma limitação física que ameaça sua carreira e o trabalho ao qual se dedicou por

dez anos. O plano de uma gravidez trabalhando, imaginado por Olivia, em que essas experiências possam coexistir, é inviabilizado, e o sentimento relatado por ela é de se sentir presa. A partir da complexidade de sentimentos de Olivia, Petra direciona a temática central e dá o tom inicial da narrativa do filme, deixando pouco espaço para dúvida em relação ao seu intento como diretora: “É disso que a gente vai falar” (Cena 2, Anexo B).



O período de confinamento decorrente da gestação torna-se o recorte da vida de Olivia a ser explorado em *Olmo e a Gaivota*. É justamente nesse espaço de tempo – e limitado espaço físico – que o trabalho de tessitura de Olivia, de sua história, da construção de sua identidade e das figuras que compõem essas experiências é promovido pela gravidez e pela realização do filme. Questionamentos, lembranças, conflitos, pensamentos e sentimentos que compõem o mergulho subjetivo decorrente da gestação de risco são registrados por Olivia e materializados por meio de narrações em *off* e *voice over*¹⁸ feitas por ela ao longo do filme.

O aprisionamento, sentido e relatado por Olivia, evoca a lembrança de um animal, inquieto, arredio e em busca de seu lugar (Cena 3, Anexo B). Essa mesma animalidade é retomada ao longo do filme de forma aprofundada, complexa e, acima de tudo, real quando Olivia aponta o “[...] medo da agressividade que me habita. Do tigre e o dragão dentro de mim. E podem ser os hormônios, mas, nesse momento, eu os vejo” (Cena 7, Anexo B).

¹⁸ *Off* e *voice over* consistem em recursos narrativos estilísticos no cinema. No primeiro, a voz está fora da imagem da câmera, mas o personagem presente na cena; no segundo, a voz é sobreposta à imagem e adicionada posteriormente.

As figuras do tigre e do dragão ilustram, na geomancia e na alquimia chinesa, o embate de forças antagônicas, complementares, porém igualmente poderosas e ferozes, carregando, portanto, uma parcela de conotação negativa por serem destacadamente agressivas. O dragão, em particular, simboliza a soma ou, em outras palavras, a resolução potencial dos contrários, resultando no vislumbre de uma coexistência entre opostos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009). Entretanto, são também duas forças complementares e semelhantes.

De acordo com a leitura psicológica proposta por Chevalier & Gheerbrant (op. cit.), tanto o tigre como o dragão remetem à noção do obscurecimento da consciência, da sobreposição do inconsciente sobre a racionalidade pura, considerada uma regressão ou uma possessão por forças inferiores, contra a qual o ego – o herói, entendido pelos autores como moral cristã – precisa lutar bravamente. Tal interpretação relaciona-se a um contexto e a uma estrutura moral que se depara com a agressividade presente no tigre e no dragão – e seu consequente embate de forças. O intento presente em *Olmo e a Gaivota* de imersão subjetiva e a relativização do ego e da consciência consistem em pontos centrais e recursos preciosos para que a história de Olivia possa ser contada, visto que o potencial criativo é dotado de uma força agressiva para se realizar.

As noções de inquietude e de força que coincidem com a descrição feita por Olivia do animal que habita dentro dela e que, em um contexto forçadamente conflituoso, fazem-se presentes, remetem ao embate interno vivido por ela, bem como à presença de elementos inconscientes evocados pelo conflito e pela quebra de expectativas. Ao ser confrontada com a inevitabilidade de sua limitação física e com a necessidade de uma resolução criativa, que necessita justamente de uma força vital para acontecer, Olivia se vê diante de uma situação para a qual não possui repertório.

A presença do desconhecido dentro de si é evocada em outras cenas em que Olivia se depara com a barriga já em crescimento, que aponta para uma materialidade e concretude que se justapõem ao desconhecido e à abstração (Cena 5, ANEXO II). Essa percepção ambivalente de Olivia é confrontada com as expectativas relativas a um discurso comum, naturalizado, da gravidez como “[...] momento extraordinário, momento maravilhoso!” (Cena 5, Anexo B) e, conseqüentemente, isenta de conflito, discurso em relação ao qual Olivia decididamente se opõe: “[...] Talvez... mais tarde. No momento é totalmente abstrato”.



Olívia frequentemente quebra o discurso dominante acerca da maternidade, que alude a um instinto materno inato e em muito se baseia em uma postura essencialista que vê as mulheres como naturalmente maternas e que, portanto, considera desviantes aquelas que assim não se comportam. A maternidade engloba e se confunde com outros elementos referentes a estereótipos de gênero, que apontam justamente para traços de caráter e modos de relacionamento tipicamente esperados de mulheres. Essa temática fica particularmente clara na Cena 5 (Anexo B), em que Olivia explicita seus medos e os efeitos da gestação no seu corpo, contrapondo-os àquilo que seria esperados:

Como se fosse fácil dar pedaços de si. Aí eu penso em mim como mãe. E, quando me imagino mãe, fico com medo. Porque não sei como se faz. Não sou uma moça boazinha, bem educada. Falo palavrão quando me irrita, posso sair chutando. Sinto um *alien* dentro de mim, que se nutre de mim e me impõe as regras do jogo.

A imagem do *alien*, aqui, refere-se concretamente ao bebê em formação e, de maneira mais ampla, alude novamente ao desconhecido, ao que é inconsciente, àquilo que escapa do que é familiar e das referências de Olivia. Nesse sentido, a experiência da primeira gestação soma-se à perda de referenciais e contextos que para Olivia são conhecidos e familiares, enquanto Serge segue trabalhando em *A Gaivota*, trazendo ocasionalmente notícias do “mundo externo” para a situação de enclausuramento que caracteriza a gestação de Olivia. Ela

se vê afastada do mundo que sempre conheceu, o mundo do teatro e das representações, no qual se encontrava “Sempre atuando. Fazendo de tudo para ser amada” (Cena 3, Anexo B).

O amor, aqui, encontra-se intimamente relacionado com o olhar do outro, uma vinculação possível por meio do reconhecimento desse olhar, que determina a existência de Olivia. A necessidade de amor é identificada e retomada em um dos momentos de imersão subjetiva de Olivia, no qual são entremeados trechos de vídeos caseiros antigos que retratam sua adolescência, sorrindo, olhando e atuando para a câmera em ocasiões e idades distintas. Em *voice over*, ela diz: “Acreditei por muito tempo ser tão dependente do amor dos outros, que nunca seria capaz de me apaixonar” (Cena 11, Anexo B).

Durante a gestação, entretanto, esse olhar encontra-se, ao mesmo tempo, ausente e presente: ausente na solidão e na incapacidade de compartilhamento e testemunho de sua experiência (Cena 9, Anexo B), que tornam a gestação quase inverossímil, abstrata; presente na câmera de Petra e em sua equipe, cuja existência é, ocasionalmente, lembrada ao espectador por meio das falas da diretora, servindo também como um sinalizador da presença implícita desse olhar. Ao localizar o olhar, concomitantemente, em ambas as disposições, o que emerge é, de fato, um registro objetivo da experiência da gestação, em muitos momentos vivida por Olivia como abstrata e desprovida de testemunho, transformando-a em uma realidade subjetiva passível de ser compartilhada.

A partir da concepção do olhar em sua forma aprofundada e multifacetada, a compreensão do registro documental, de onde deriva uma ficção e uma representação, obrigatoriamente perpassa por esse mergulho subjetivo realizado por Olivia, pois ele depende do ato de voltar o olhar para si. Em uma cena posterior (Cena 10, Anexo B), em um movimento que, em muitos aspectos, se assemelha ao descrito por Green (2010), Olivia lança o olhar em sua própria direção no espelho, enquanto se arruma para a festa que organizou no intuito de receber amigos para testemunhar o avanço de sua gravidez, que já se encontra em seus momentos finais. O olhar de Olivia recai sobre os contornos e linhas do seu rosto, reconhecendo-os como próprios e, ao mesmo tempo, extrapolando seus limites para as experiências, as representações e as memórias às quais eles se referem:

Acho que essa ruga é a exigência. Sou muito exigente. Às vezes, um pouco má. Nesses ângulos vejo as camponesas da minha terra. Gente endurecida pela vida. Essa é a tristeza de Marion que eu encenei noite após noite durante três anos. Sua tristeza ficou marcada na minha testa.

No ato de voltar o olhar para si mesma, para o próprio corpo como portador de identidade e de todas as dimensões e figuras que essa identidade abarca, Olivia fala das mulheres que, de alguma forma, gravaram alguma marca em seu rosto, compondo-o e se tornando elementos indissolúveis do conjunto de sua identidade. Desde os elementos da própria personalidade, passando por sua herança cultural e histórica e pela reprodução de figuras e papéis, a fala de Olivia retrata justamente a justaposição de elementos – individuais, familiares, coletivos e culturais – na composição do rosto que ela reconhece refletido no espelho e no qual ela se detém para falar de si.

Considerando o teatro como um dos componentes centrais na história de Olivia, é importante ressaltar a intencionalidade da diretora Petra Costa no desenvolvimento de determinadas temáticas no filme, bem como retomar o contexto em que a atriz se encontra no momento documentado e encenado por ela durante o filme. Em uma entrevista ao canal Arte1¹⁹, Petra faz referência ao papel encenado por Olivia na peça de Tchekhov: Arkadina, uma atriz que já vivenciou seu auge e que se vê diante do declínio de sua carreira e de seu corpo, temendo a velhice e a perda de uma imagem, um *status* e dos referenciais que os acompanham. Em contraposição a Arkadina, outra personagem feminina de *A Gaivota* apontada por Petra é Nina, uma jovem aspirante a atriz que, inicialmente, é apresentada como ingênua e que se transforma, no decorrer da narrativa, ao se deparar com constantes frustrações e abandonos – principalmente por parte das figuras masculinas que detêm influência sobre ela –, eventualmente, caindo na loucura.

As duas personagens femininas de *A Gaivota* – Arkadina e Nina – são figuras importantes na peça escrita por Tchekhov, em razão do seu protagonismo e funcionalidade. Ambas se configuram, sob alguns aspectos e a um mesmo tempo, em oposição e continuidade quando comparadas uma à outra. Arkadina, uma atriz russa renomada e habituada a protagonizar importantes dramas e peças, representa a imagem a ser zelada de uma mulher bonita, vaidosa, obstinada e admirada, imagem esta intimamente relacionada com a atenção que ela recebe e que teme perder com o avanço da idade. Mãe de Treplev, que também trabalha no teatro, Arkadina estabelece com o filho uma relação difícil e competitiva, que ele não consegue romper, permanecendo preso à expectativa inalcançável imposta pela figura materna²⁰.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2N4jbpU-PII>>. Acesso em: 25 set. 2017.

²⁰ Texto completo de *A gaivota* de Anton Tchekhov disponível em <<https://laracoutouv20162.files.wordpress.com/2016/07/a-gaivota-anton-tchekhov.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.



Nina, por sua vez, é uma jovem aspirante a atriz que tem sua estabilidade emocional e seus sonhos comprometidos por um pai cruel. Mostra-se inocente em relação à ambição e à malícia dos outros – e, acima de tudo, dela própria –, apoiando-se em relacionamentos idealizados para concretizar seu sonho de ser atriz. Ambas as personagens situam o teatro como o lugar de pertencimento, de estabelecimento e reconhecimento da própria identidade. É possível perceber, entretanto, que Nina assume múltiplas facetas no decorrer da peça, sofrendo profundas transformações na trama e se deparando com as incontáveis frustrações e perdas a ela reservadas, o que a coloca em lugar de destaque na narrativa.

A própria figura da gaivota é frequentemente associada a Nina por Treplev e por Trigorin, tanto por estar próxima ao lago (que consiste, justamente, no cenário da primeira peça de Treplev e onde Nina morava com sua família de origem), como por sua liberdade e idealismo progressivamente minados pelas vicissitudes que se apresentam em seu percurso. Nina engravida de Trigorin – amante de Arkadina – e o bebê não sobrevive, assim como sua carreira de atriz, que gradativamente vai se configurando como uma grande frustração. A fala de Nina se torna cada vez mais fragmentada e destacada da realidade, e ela passa a assinar suas cartas como “a gaivota”, figura com a qual passa a se identificar. Vale destacar que essa mesma imagem é retomada por Treplev no momento final de *A Gaivota*, justamente no ato do seu suicídio anunciado pelo próprio personagem ao declarar seu amor por Nina.

A temática da loucura é presente na fala de Olivia, quando se refere às “[...] histórias de loucura nas mulheres da minha família. Não falamos muito disso. A ideia me aflige quando me desoriento, quando me perco” (Cena 7, Anexo B). A perda das próprias referências é compartilhada pelas três mulheres e, no caso de Olivia e de Nina, significa também cair na loucura, em um estado de desorientação profunda, sendo uma ideia que constantemente assombra e assola essas mulheres quando elas se deparam com a falta de referenciais. Essa possibilidade emerge ocasionalmente para Olivia, como a história de loucura feminina, desprovida de registros, mas que se torna presente e palpável quando ela se vê confrontada com possibilidades desconhecidas potencialmente transformadoras e disruptivas.

O medo da loucura vincula-se ao medo da agressividade e do inconsciente que ameaça romper com um determinado *status quo*. Esses impulsos vêm à tona na Cena 7 (Anexo B), quando Olivia também se refere ao vazio trazido pelo silêncio e pela reclusão, que ela constantemente se esforçou para preencher ao longo de toda a vida por meio de suas relações e pelas atuações constantes. A realidade da gravidez de risco de Olivia torna esses espaços desconhecidos inevitáveis e confrontados, ao passo que a criatividade e a ficção que se desenvolvem ao contar a história de *Olmo e a Gaivota* – de Nina, Arkadina e Olivia, bem como das mulheres de sua família e de sua terra – minam o poder destrutivo da loucura que decorre da perda de referenciais e da impossibilidade de se recriar a partir de outros termos.

O processo criativo de Olivia resulta de seus mergulhos subjetivos, de seus registros e do processo de criação subsequente. As falas de Olivia em *voice over* se justapõem com cenas suas em cima de uma rocha em frente a águas agitadas.



Essa imagem remonta àquela apresentada por Jung (1950/2011d) em sua publicação intitulada “Estudo empírico de um processo de individuação”, em que descreve o trabalho clínico com a Senhora X. A paciente, que apresentava boa relação com a figura paterna – que Jung associa com a sua imersão no âmbito acadêmico sob o modelo masculino – e profundas dificuldades com sua mãe, encontrou na pintura um meio de deixar emergir conteúdos inconscientes. A primeira figura da paciente, que dá o início ao processo, retrata-a sobre pedras pontiagudas diante do mar agitado e com o vento puxando seu cabelo para trás, o que conserva muita semelhança com a imagem de Olivia em suas falas (Cena 7, Anexo B).

O quadro representa antes de mais nada seu estado de cativo, mas não ainda o ato da libertação. Era lá que ela se encontrava presa, no país da mãe. Psicologicamente, um tal estado significa uma prisão no inconsciente. A relação insatisfatória com a mãe deixara o resíduo de algo obscuro e necessitado de desenvolvimento. (JUNG, 1950/2011d, par. 527)

O intento interpretativo aqui se volta para a dissociação dos complexos que se desenvolvem em torno dos temas do feminino e da maternidade quando fora dos padrões estabelecidos e, portanto, atribuídos ao inconsciente e ao sombrio. Compreende, portanto, o “resíduo de algo obscuro e necessitado de desenvolvimento”, justamente todo um campo de vivências e registros por algum motivo situados fora do alcance direto da consciência, que ainda sofre com seus efeitos. Em seu trabalho de análise, Jung (1950/2011d) compreende a figura feita pela Senhora X como estando intimamente relacionada com os conflitos pertencentes ao âmbito materno, que resultam no sentimento de aprisionamento descrito pela paciente de estar contida nas rochas. Trata-se de uma imagem inicial do processo que encontrou continuidade em uma série de produções subsequentes realizadas pela Senhora X que permitiram que tais elementos pudessem ser devidamente endereçados e seu trajeto terapêutico, registrado.

No caso da Senhora X, a história de vida aponta para uma problemática relacionada aos papéis de gênero e a complexos parentais, visto que a paciente é descrita por Jung (op. cit.) como uma mulher cujas características e hábitos são, em parte, dissonantes com os papéis esperados para uma mulher na época. A Senhora X encontrou reconhecimento em uma vida repleta de atributos considerados masculinos (como, por exemplo, sua formação acadêmica) e em sua relação com o pai, o que minou sua possibilidade de identificação consciente com a mãe. Trata-se, em outros termos, de um não reconhecimento da possibilidade de relação e

identificação com a figura materna, figura essa que, muitas vezes, abrange elementos considerados indesejados socialmente, mas que continuam atuando de forma inconsciente e pouco diferenciada. No caso de Olivia, trata-se da loucura das mulheres da família, aspecto que guarda alguma semelhança com o vivido pela paciente de Jung, com relação ao sentimento de aprisionamento. No caso das duas mulheres, reconhecer esses elementos permite um reconhecimento de si em âmbitos pouco explorados e, concomitantemente, uma diferenciação.

A dor da diferenciação se torna marcadamente presente ao longo da trajetória de imersão subjetiva realizada por Olivia. Surgem, nesse processo, questionamentos sobre seu verdadeiro papel diante da maternidade, da loucura das mulheres de sua família, de todas as figuras femininas já encarnadas por ela no teatro, do seu relacionamento com Serge e, acima de tudo, diante da falta, da solidão e de todos os lugares subjetivos inexplorados por Olivia. Trata-se de uma tentativa de se reconhecer e de sobreviver na “[...] nossa própria pele” (Cena 8, Anexo B).



8.4 Análise do enredo – da Gaivota ao Olmo

Um dos aspectos de *Olmo e a Gaivota* consiste, essencialmente, em tornar o espectador uma testemunha de um processo que é usualmente tido como particular e mantido em silêncio: os questionamentos, as dúvidas, os medos, as alegrias, as mudanças, as dificuldades, os reconhecimentos e as diferenciações vivenciadas pela mulher em período de gestação. É precisamente nesse espaço de paradoxos, ambivalências e conflitos que reside a questão central e a problemática apresentada pela narrativa do filme.

Pode-se ver o enredo concomitante com a trajetória altamente subjetiva de Olivia, retratada pelas diretoras Petra e Lea por meio da contraposição entre as cenas de Olivia e Serge, em sua vida cotidiana e conjugal com aquelas relacionadas às suas atuações no teatro, bem como com as imagens do arquivo pessoal de Olivia e as narrações em *off* e *voice over*, que derivam justamente de seu exercício de trazer à tona e dar voz a toda uma narrativa silenciosa, subjetiva e repleta de sentimentos opostos e complementares. Essa trajetória é iniciada com a proposta feita por Petra de focalizar a indagação de Olivia: “Qual o meu papel?” (Cena 2, Anexo B)

Nesse ponto, faz-se necessário reconhecer e trabalhar o paralelo que existe entre a história de Olivia no período do filme – que coincide com a sua gestação – e a peça *A Gaivota*, de Tchekhov. Essa relação se dá, por um lado, de forma explícita, visto que o trabalho que Olivia se viu impossibilitada de realizar consistia justamente na apresentação dessa peça em Nova Iorque. Por outro, também aparece de forma simbólica, considerando-se que as personagens Nina e Arkadina contribuíram com as histórias que compuseram o aprofundamento e o trabalho referente à Olivia como personagem e Olivia como atriz, como exposto no item anterior (8.3). Visando fornecer elementos para compreender essa articulação entre a peça e o filme, é importante considerar o contexto em que a peça foi criada, bem como sua repercussão e os recursos literários e estilísticos adotados pelo autor.

A apresentação da história de Olivia inicia-se com trechos de um ensaio de *A gaivota*, em que ela atua em um dos papéis principais – o de Arkadina. Concebida inicialmente em 1895 por Tchekhov como uma comédia, a peça teve sua estreia no ano posterior, causando um estranhamento que resultou em fracasso de audiência. O estranhamento se deu, principalmente, pela dramaticidade da peça – em contraposição com sua divulgação como comédia – e o emprego de recursos de linguagem que fugiam aos padrões dramaturgicos da época, antecipando o caráter realista e simbólico do teatro moderno. Esses elementos, entretanto, constituíram seu diferencial.

O tema central da peça gira em torno de Treplev, um escritor teatral em conflito derivado das relações com duas atrizes: Arkadina, sua mãe, e Nina, objeto de seu amor. Ao longo da narrativa, o fracasso e o medo da perda assolam os personagens e dão o tom da trama, e a fatalidade de seus destinos é traçada por uma série de infortúnios e incompreensões. Além da dificuldade de comunicação, os personagens são unidos pela sua relação com o teatro e o *status* e o potencial realizador que este representa na vida de Treplev, Arkadina e Nina.

De acordo com Borny (2006), trata-se de uma peça transicional, concretizando somente parcialmente o objetivo de seu autor de dispensar os clichês cinematográficos comumente empregados pelas produções teatrais, no intuito de adotar um tom realista para retratar personagens, diálogos e vivências. Esse objetivo é largamente realizado pela forma indireta e simbólica adotada por Tchekhov para exprimir contextos, sentidos e diálogos, mesmo conservando alguns elementos pré-realistas, como o emprego de solilóquios – ainda que em menor número. Entretanto, o aspecto transicional da obra *A Gaivota* é responsável pelo seu impacto inicial negativo e fracasso em sua primeira apresentação, por ser considerada fora dos padrões convencionais e de difícil compreensão por parte de sua audiência, passando a ser reencenada somente anos depois de sua estreia.

Vale ressaltar que uma menção direta e indireta é feita por Tchekhov à peça *Hamlet*, de Shakespeare, criando uma relação intertextual entre ambas, principalmente no relacionamento de Treplev com sua mãe – culminando em uma cena em que ambos leem e ensaiam um trecho da obra shakespeariana – e no desfecho pontuado pelo suicídio de Treplev diante da impossibilidade de ter seu amor por Nina correspondido. Esses elementos determinam um diálogo direto com *Elena* e, mais especificamente, com a figura de Ofélia – em que o suicídio surge como única saída diante de uma impossibilidade de existência ou de reconhecimento – , configurando um dos numerosos fios condutores que unem as obras da diretora Petra Costa.

Em *Olmo e a Gaivota*, a obra dramaturgica clássica de Tchekhov agrega conteúdos e símbolos que despontam também na relação de Olivia com Serge. A relação fica explícita na cena mais icônica do filme (Cena 4, Anexo B), na qual Serge está lendo e recitando falas da peça, ao passo que Olívia aparece ouvindo, atrás dele, em segundo plano:

Que árvore é esta?
 É um olmo.
 Por que tão escuro?
 Já está anoitecendo. Todas as coisas ficam escuras.
 [...]
 Como uma gaivota, vive feliz e livre. Mas aparece um homem por acaso e, por falta do que fazer, ele a destrói, como destruiu essa gaivota.

A gaivota refere, na peça, tanto ao suicídio de Treplev quanto aos sonhos de Nina, inviabilizados por uma série de acontecimentos fortuitos. Aqui, percebe-se a gaivota como símbolo de liberdade e juventude e, concomitantemente, da inevitabilidade do destino. Ao manifestar seus sentimentos por Nina, Treplev mata uma gaivota e a oferece à jovem atriz, antecipando o fato de seu destino ter o mesmo desfecho reservado à gaivota. Trigorin se inspira no ato de Treplev para escrever um conto que narra a história de uma moça que é destruída por um homem sem um motivo plausível, pela simples vontade dele, do mesmo modo que a gaivota foi destruída por Treplev.

Nina, por sua vez, compara seu fascínio e desejo pelo mundo do teatro e pelo sonho de ser atriz à atração que a gaivota sente pelo lago, dado que esse pássaro vive uma relação muito estreita com a água ligada à sua sobrevivência. A dimensão simbólica do lago, por sua vez, remete à reflexividade e à profundidade das águas contidas em uma disposição que, à diferença do mar e do rio, permite ver suas bordas e limites em sua totalidade. Nessa leitura interpretativa, o aprofundamento no inconsciente – às vezes muito carregado de elementos sombrios e obscuros – característico das águas é complementado pelos aspectos de sossego, estabilidade e repouso que o lago evoca (MARTIN & RONNBERG, 2010). É com esse aspecto ambíguo do lago que a gaivota se depara.

Nina entoa o conto escrito por Trigorin, passando a se referir a si mesma como gaivota, em um intento simbólico e subjetivo de Tchekhov no desenvolvimento de sua personagem. É ela que, ao perder sua ingenuidade, “[...] é a única que continuará lutando como uma gaivota na tempestade, corajosa” (Cena 1, Anexo B), o que alude ao aprofundamento vivido por Nina, às mudanças que sofre ao longo de sua trajetória e de seu contato com a loucura e outros aspectos sombrios que pertencem não somente a ela, mas também a Arkadina, Trigorin e Treplev. A coragem de Nina consiste em sustentar o papel de ser a portadora do que reside nos lugares mais profundos do lago aparentemente calmo, onde todos os personagens habitam.

A fala de Serge, portanto, evoca o simbolismo presente em *A Gaivota*, que em muitos aspectos aponta para a inevitabilidade do destino das personagens da peça original. No início

da cena, Olivia se mostra tensa e pensativa, vindo no ato recitativo de Serge o mundo do teatro que ela foi impelida a abandonar e sem o qual o reconhecimento de si mesma e de sua identidade é abalado. Em determinado momento, Olivia se retira, voltando, em seguida, trajando um vestido vermelho de cetim que coloca à mostra seu ventre já saliente, adornada com batom vermelho e uma peruca curta, azul. E canta:

Eu sou, como você quiser
 [...]
 Sou a única que você pode amar



Essa cena e, em particular, o impacto da imagem de Olivia, constitui um dos elementos visuais mais marcantes de *Olmo e a Gaivota*, usado posteriormente em campanhas de discussão e divulgação do filme. O vestido vermelho e a peruca azul, em uma combinação de uma dramaticidade teatral, foram exibidos pelos atores no filme e por Petra Costa, ao receber o prêmio de Melhor Documentário, no Festival do Rio. É precisamente nesse momento do filme que é constituído o início do mergulho de Olivia nas entranhas de sua história, na inevitabilidade das transformações de seu corpo, de seu olhar para si e, concomitantemente, para o mundo em que está inserida.

Inicialmente mantidas em uma espécie de solilóquio, sob forma de confissões, de pensamentos em voz alta por parte de Olivia, essas falas em *off* e *voice over* vão tomando forma, juntamente com as mudanças corporais sofridas por ela. Muitas das descrições feitas

por Olivia acerca de pensamentos, lembranças e sentimentos são feitas de modo contraposto às imagens de sua barriga em crescimento, em um registro documental e concreto do momento vivido, de modo a complementar e dar o plano de fundo de seu aspecto subjetivo e simbólico. Em *Olmo e a Gaivota*, as múltiplas narrativas e registros compõem uma única história, materializada em Olivia.

O trajeto vivido pela atriz progride e atinge seu clímax conforme a tensão entre Olivia e Serge se intensifica, ilustrada por uma cena de discussão entre o casal em que cada um se defronta com os papéis desempenhados, os encargos e a frustração de expectativas em relação ao momento vivido, bem como em relação ao parceiro (Cena 6, Anexo B). É o momento em que Olivia explicita seu processo interno, demandando reconhecimento e apontando para a invisibilidade que reveste sua vivência, em parte pelo seu enclausuramento doméstico, como também pela falta de espaço e de referenciais explícitos sobre o trabalho que ela está realizando.

A cena denuncia a maternidade vivida por Olivia como um trabalho que não é reconhecido pelo mundo e por Serge, que não se dá no espaço público – no caso deles, representado pelo teatro – e que demanda de Olivia um esforço de explicitação e de registro de si e de seus sentimentos. Fica escancarada a insegurança que assola Olivia na inevitável retirada do ambiente familiar do teatro e das interpretações e, em última instância, do papel de Arkadina. A fala de Olivia denota uma insegurança tanto em relação à perda desse lugar de prestígio e de reconhecimento – ao ser substituída por outra atriz, o que evoca a fantasia e o medo de ser prescindida e superada – quanto no que se refere a ver o relacionamento com Serge, que sempre esteve a seu lado no teatro, em outros termos, com cada um desempenhando um papel diferente em relação ao outro. Em uma fusão entre personagens, o medo da perda de prestígio e de amor de Arkadina e do fracasso e abandono de Nina vêm à tona, e o desamparo vivido pela angústia da presença fantasmagórica desses medos evoca o caráter destrutivo do tigre e do dragão, a agressividade que habita dentro de Olivia e cuja existência sempre se viu silenciada.

O reconhecimento da agressividade se dá após a segunda interferência feita por Petra, em que ela pede a Olivia que seja menos severa, que se abra um pouco mais, o que novamente lembra ao espectador a presença de elementos ficcionais e criativos em uma narrativa documental, de registro de uma realidade. Nesse momento, a tensão é parcialmente dissipada e o tom de Olivia assume nuances de sarcasmo e comicidade quando, indagada por Serge sobre o que fez hoje, ela responde: “Terminei as orelhas. Talvez tenha feito até cílios. Acho que acabei o fígado. Mas me tomou muita energia” (Cena 6, Anexo B). A fala de Olivia

aponta a transformação do potencial agressivo – nesse sentido entendido também como um potencial destrutivo – em humor e em afeto, ilustrado pela emoção representada pela atriz. Da mesma maneira, coloca em um plano objetivo, sob forma de registro explícito, um processo que é, de forma geral, interno e subjetivo, dando-lhe um caráter de legitimidade e autenticidade.

A partir desse ponto, o mergulho nas profundezas desse processo se dá de forma cada vez mais intensa, acentuada pela ausência de Serge, que vai para Nova Iorque apresentar a peça junto com a companhia. Sozinha, Olivia escapa para o mundo, em um gesto que se contrapõe à intensidade de seu movimento introspectivo (Cena 8, Anexo B). Apesar de se tratar essencialmente de um ato não permitido, uma vez que é contra as recomendações médicas, a cena não denota destrutividade, mas, precisamente, evoca uma distensão e uma realização apesar da transgressão. Temerosa a princípio, Olivia desce as escadas do apartamento e caminha calmamente por um parque. Os enquadramentos fechados, os *closes* no rosto e no corpo de Olivia são momentaneamente substituídos por cenas amplas, de natureza e de transeuntes que ela observa enquanto segue narrando em *off*. Trata-se de um respiro aparentemente necessário para que o mergulho possa ser suportado e novas profundidades possam ser alcançadas.



Nesse sentido, trata-se de um ato transgressor somente se visto a partir de referências externas, de expectativas reservadas à mulher grávida de que esta esteja completamente pronta para a maternidade e que seu corpo se volte exclusiva e unicamente para a realização

desta, impondo um papel esperado. A agressividade, tão temida por Olivia, manifesta-se, na cena, pelo ato que rompe as expectativas e contraria delimitações unívocas, mas que não tem resultados destrutivos. As falas em *off* que compõem a cena abordam, precisamente, pensamentos e memórias sobre Serge, a vontade e a decisão de Olivia de ter um filho e os limites das certezas acerca desse processo e de seu relacionamento com seu parceiro, apontando para a presença de fantasias que involuntariamente ocupam os lugares em que a certeza não se faz possível: “As fantasias, o romantismo, me levaram um pouco longe demais da realidade. Nos conhecemos no teatro. Vivemos no teatro, em apneia, imersos.” (Cena 8, Anexo B).

Nesse processo, como apontado anteriormente, torna-se inevitável a abertura, o vazio e a solidão em lugares anteriormente preenchidos majoritariamente pelo trabalho e pelos papéis que permearam a vida de Olivia. A abertura desses questionamentos e o vazio físico e concreto deixado por Serge conduzem a trajetória de Olivia para o reconhecimento progressivo das novas configurações identitárias e das transformações físicas e subjetivas vividas por ela. Esse processo tem seu ápice na celebração ao final de *Olmo e a Gaivota*, quando Olivia convida seus amigos para uma festa em seu apartamento, atestando e reforçando a necessidade e a possibilidade de testemunho de um processo não mais unicamente subjetivo, e culminando na cena final em que Olivia é recoberta com pétalas e flores por todos os convidados (Cena 12, Anexo B).



No final de *Olmo e a Gaivota*, o espectador é sutilmente colocado a par do desenrolar dos eventos que sucederam ao período compreendido no filme: o parto é bem sucedido e Olivia dá a luz a Olmo, um menino. Olmo se concretiza como personagem ao final do filme, com as cenas de Olivia e Serge com o filho recém-nascido que ilustram os créditos finais. A presença de Olmo como recipiente de significado, de símbolos e de sentido para a narrativa do filme se dá já em seu título: *Olmo e a Gaivota*, sem artigo inicial, que dá força e situa sua figura no centro da narrativa de Olivia, de seus fantasmas, de seus medos, desejos e fantasias.

A simbologia do olmo reforça esse aspecto de solidez e de presença marcante. O nome que, em muitos aspectos, torna concreta e palpável a trajetória vivida por Olivia, deriva de uma espécie de árvore, tipicamente pertencente às paisagens europeias, norte-americanas e asiáticas. Seu caráter simbólico em muito refere à sua constituição física robusta – de modo que frequentemente é comparada ao carvalho –, servindo de ponto de referência territorial e geográfica, bem como de estruturação urbana. Em uma entrevista²¹ realizada um ano após a estreia de *Olmo e a Gaivota*, Olivia é questionada sobre a menção que faz durante o filme da intenção de chamar o filho de Nino e, posteriormente, dar-lhe o nome de Olmo. A respeito dessa decisão, ela afirma que “Quando ele nasceu e olhamos para ele, vimos que tinha cara de Olmo – uma cara plácida, tranquila e, ao mesmo tempo, um corpo bem feito que fazia pensar que ele era forte. E muito simpático”.

A importância do olmo também reside em suas propriedades medicinais: sua casca, folhas e seiva há muito tempo são utilizadas por mulheres – tradicionalmente avós na região da Itália, de onde a família de Olivia provém – como anti-inflamatório, descongestionante ou no tratamento de feridas. Para além da robustez e da força, tais propriedades conferiram ao olmo aspectos obscuros e significados ocultos, que contribuíram para o imaginário que se desenvolveu ao redor da figura do olmo. Referenciado no cinema em *A hora do pesadelo* (1984) – em inglês, *A Nightmare On Elm Street* – o olmo também é largamente associado com o desconhecido, o inconsciente, o submundo e a morte, bem como com a dimensão onírica. Sua simbologia é, portanto, tão abrangente quanto suas raízes, ramificando-se em múltiplas e, sob certa perspectiva, opostas direções.

Em *Olmo e a Gaivota*, o Olmo – como simbologia e, eventualmente, como o filho que resulta do processo gestacional – aludem efetivamente à estruturação, à robustez e ao enraizamento que permeiam a trajetória de Olivia no confronto com o que há de mais obscuro e inquietante em sua história. Vislumbra-se que da instabilidade, do medo da loucura, da

²¹ Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/11/17/noticias-cinema,174114/atriz-de-olmo-e-a-gaivota-diz-que-maternidade-nao-prejudica-carreira.shtml>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

agressividade, da insegurança e do desconhecido dentro de si configura-se o solo em que essas raízes se instalam e que, como prova viva desse processo, resultam no registro documental e criativo do filme.

8.5 Análise geral

Tomando como ponto de partida os elementos simbólicos e narrativos que compõem a análise das personagens e do enredo de *Olmo e a Gaivota*, foi possível elaborar o material necessário para uma leitura interpretativa e geral, que abarcasse esses conteúdos de forma direcionada com o intuito de retomar o objetivo do presente trabalho. Para tanto, parte-se do questionamento: como são representadas as experiências de mulheres em *Olmo e a Gaivota*?

No intento de começar a desenvolver essa questão, parte-se da temática central, deliberada e explicitamente ressaltadas pelas diretoras – e, mais especificamente, na Cena 1 constante do Anexo B deste trabalho, em que Petra Costa constitui o objetivo de seu trabalho – de retratar a gravidez em seu aspecto menos usual. Trata-se de um tema pouco discutido, escassamente representado no cinema e que, no discurso usualmente disseminado, configura-se como um tabu: a perspectiva da mulher grávida, de suas dúvidas, angústias e questionamentos. Essa imagem proposta por *Olmo e a Gaivota* em muito se distancia da imagem normalmente veiculada da gravidez como desprovida de corpo – em seu aspecto realista – ou subjetividade, como um ideal realizado naturalmente pela mulher, a qual, nesses termos, resume-se ao papel materno a ser desempenhado.

Nesse ponto, depreende-se que o filme visa se contrapor a uma estruturação patriarcal que demarca papéis e expectativas. A dinâmica torna-se ainda mais evidente quando é tomado o recorte específico da maternidade em relação à qual existe uma tendência a ocultar ainda mais a possibilidade de registro da subjetividade da mulher, bem como de qualquer manifestação que se oponha a essa imagem manifesta e socialmente aceita da mãe. Em outras palavras, a mulher, ao se tornar mãe – desde a gravidez, como é explicitado pelo filme – é posta ainda mais sob o escrutínio do olhar do outro, tornando o olhar sobre si mesma uma ruptura em relação ao esperado e um ato que não é passível de reconhecimento.

Se esse pudesse ser um contexto completamente intencional, parece ter sido inesperada a emergência de um complexo referente às mulheres da família de Olivia, trazido à tona e potencializado por sua gravidez. A história de Olívia, que inicialmente desponta como um acidente de percurso, posteriormente se configura como um trabalho de ressignificação

criativa e de apropriação, por parte de Olivia, da realidade imposta pelas condições de risco de sua gestação.

A trajetória da personagem se baseia massivamente nos mergulhos subjetivos realizados pela atriz, registrados por ela e documentados pelo filme, conteúdos esses que são tratados, na narrativa, por meio de uma linguagem poética – tanto em termos textuais quanto imagéticos – o que leva o espectador a fazer parte dos atos de submersão. É a partir desses lugares submersos e profundos que são evocadas as imagens, as histórias e os afetos que permeiam a construção do filme: o medo da agressividade que reside em Olivia, ilustrados pelo tigre e o dragão, o medo do desconhecido, da perda de referenciais, das imposições do corpo, o medo da loucura, presente tanto nas mulheres de sua família quanto na reminiscência dos papéis por ela desempenhados no teatro.

Uma parte considerável dos entrelaçamentos narrativos que compõem *Olmo e a Gaivota* reside nas figuras de Nina e Arkadina, intencionalmente trabalhadas no filme para ilustrar alguns dos afetos vividos por Olivia ao longo do filme. As descrições, realizadas por ela na voz de narradora, transmitem o medo da loucura e do abandono de Nina, o temor de Arkadina de perda de referenciais e de declínio de sua carreira, bem como o receio relacionado à mudança do seu corpo como instrumento de trabalho e, conseqüentemente, à perda de sua identidade como atriz. Vale ressaltar que Arkadina, que deveria ser o papel desempenhado por Olivia na turnê da companhia de teatro, remete à imagem de uma mulher mais velha, mas cuja vivência, entretanto, conserva semelhanças em relação ao momento pelo qual Olivia passa.

O constante e intencional lembrete do caráter ficcional do teatro ao longo do filme, articulado com a nítida e inevitável realidade que está sendo documentada pelas diretoras, abre espaço para a compreensão de que Olivia segue trabalhando como atriz de um filme sobre si – e sobre todas as mulheres que compõem esse momento retratado – por meio de uma metalinguagem. A mera presença do filme em seu formato final evoca a noção de que tal possibilidade de recriação a partir do encontro com esses medos por parte de Olivia foi possível e que a atriz se criou tanto como personagem quanto como possibilidade renovada de si, em um processo único.

O filme, como resultado final de um processo de ressignificação criativa, sugere a possibilidade de a agressividade ser canalizada em criatividade. Essa agressividade, como descrita por Olivia, parece assumir e condensar em si a própria iminência de transformação decorrente da experiência da gravidez e de todas as rupturas e quebras de expectativas e de referências conhecidas que esta proporcionou. Configura-se, portanto, como intrínseca ao

próprio tumulto, à própria energia do inconsciente, como potencialidade que, em sua configuração inicial de elemento desconhecido e pouco explorado, em muito se assemelha à loucura de Nina e das mulheres da família de Olivia, representando a destrutividade desse aspecto não reconhecido.

O potencial agressivo habita os mesmos lugares inexplorados da inquietação que assola Olivia desde jovem, das suas tentativas constantes de preencher o vazio e o silêncio com o olhar e o amor do outro, que lhe conferem significado. Como é possível depreender da fala de Olívia em que ela diz “Acreditei por muito tempo ser tão dependente do amor dos outros, que nunca seria capaz de me apaixonar” (Cena 11, Anexo B), a sua posição de alvo permanente do olhar e do amor do outro a levam a questionar como seria – e se seria – possível ser o agente do olhar, ser aquela que se apaixonava.

O processo criativo de Olivia como artista ao desempenhar o papel de si e participar na edição e montagem do filme transformou o olhar que incide sobre ela. O olhar que vem de si mesma adquire potencial de validação da experiência e de possibilidade de registro. É justamente para isso que a elaboração criativa de Olivia aponta: o reconhecimento e o registro de si mesma, em seus mergulhos subjetivos, que permitem que o olhar do outro – o amor do qual por tanto tempo dependeu para reconhecer a si mesma e a seu espaço no mundo – assuma o aspecto de testemunha de sua experiência como válida e transformadora, permitindo, assim, que o confronto com o desconhecido, com o medo da loucura e com a agressividade possa transformar-se criativamente.

Tal transformação culmina, no filme, com Olmo, o bebê que nasce e cuja presença vai se materializando e tomando forma gradativamente, como que representando o enraizamento do olmo, símbolo de árvore robusta, resistente e, concomitantemente, que alcança grandes profundidades. Analogamente, a oliveira – da qual o nome de Olivia deriva – também se constitui da mesma forma, mas também é caracterizada por seu aspecto frutífero e pela presença nas paisagens mediterrâneas, o que alude à origem italiana da atriz. O processo vivido por Olivia remete, portanto, ao caráter essencial que reside no aprofundamento realizado por ela e, de forma mais ampla, no reconhecimento da subjetividade e do olhar para si, para os próprios medos e questionamentos tornados invisíveis pelas imposições de determinadas concepções e papéis reservados à maternidade e, conseqüentemente, à mulher.

8.6 Impacto no público

No site oficial do filme, em uma seção intitulada *Insights*, encontra-se recolhida e compilada uma série de respostas e comentários referentes ao filme *Olmo e a Gaivota* por parte da imprensa e de pessoas ligadas ao cinema. Destacam-se e são recorrentes as falas referentes à estrutura narrativa adotada pelo filme, pela exploração do “[...] limite entre a ficção e realidade”, ao “[...] fato ou faz de conta, fingimento ou espontaneidade, encenação ou vivência”, em que “[...] a cineasta ainda explora a natureza da Representação e da fronteira entre Arte e Realidade”.

Em relação à temática abordada, destacam-se adjetivos reservados ao filme, como “lindo, terno, infinitamente fascinante”, e a capacidade da obra de capturar “[...] o que é estar grávida como jamais vi no cinema”, “[...] a mais sólida e impalpável experiência que uma mulher pode revelar”. Nesse sentido, em muito se assemelha com os aspectos aqui apontados, referentes às contradições inerentes à experiência de maternidade sob direção de Petra e Lea, encarnada e vivenciada por Olivia.

Entretanto, o mais significativo impacto resultante da produção e distribuição de *Olmo e a Gaivota* reside nas campanhas posteriores à primeira exibição do filme que, assim como no caso de *Elena*, foram reunidas e compiladas em um canal no site YouTube²², gerido pela própria equipe do filme e que conta com treze vídeos e mais de quatro mil inscritos.

Um dos vídeos mais acessados do canal é o intitulado “Meu Corpo, Minhas Regras – Olmo e a Gaivota”, feito em resposta às agressões e críticas sofridas por Petra Costa em seu discurso de aceitação do prêmio de melhor documentário na cerimônia de premiação do Festival Do Rio em 2015²³. Em seu discurso, Petra dedica o prêmio à sua mãe e às mulheres, e se pronuncia a respeito da falta de liberdade de escolha dada às mulheres:

E que, em breve, eu espero que no Brasil toda a mulher tenha soberania total sobre o próprio corpo. Seja pra rejeitar uma gravidez, interromper com o aborto que já é legal há mais de 40 anos na França, nos Estados Unidos, em Cuba. Seja para mergulhar nela, como é no caso do nosso filme, e ter todos os direitos pra fazer isso da melhor forma.

A postura predominantemente adotada nos vídeos divulgados na campanha e nas entrevistas de Petra explicitam seu intento de promover uma visão realista da gravidez como

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCV4wmQFeKO7TUw1ArpV_bhQ>. Acesso em: 1 dez. 2017.

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wR0I0JnjsFk>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

personificada, concomitantemente subjetiva e objetiva, relativa à vivência que a mulher tem do próprio corpo e da própria identidade, sem adotar uma postura de valoração ou conotação moral. *Olmo e a Gaivota* é, em última instância, apoiado na temática mais abrangente dos limites impostos às mulheres e na possibilidade de a mulher vivenciar a maternidade em sua complexidade e contradições (como mostrado pelo filme), sem se encaixar no discurso pré-estabelecido a ela reservado.

9 DISCUSSÃO

Um pouco de colaboração é necessária entre a mulher e o homem na mente antes que a arte da criação possa ser atingida. Um certo casamento dos opostos deve ser consumado. A totalidade da mente precisa estar aberta para termos a sensação de que o escritor está transmitindo sua experiência com perfeita plenitude. É preciso haver liberdade, é preciso haver paz. (WOOLF, 2014, p.147)

Como forma de inaugurar a discussão aqui proposta, faz-se necessário retomar o contexto e as indagações que impulsionaram o presente trabalho. Adentrar a temática da produção feminina no campo artístico de modo a superar as modalidades estereotipadas de representação consiste em uma tarefa árdua. A dificuldade reside, principalmente, em assumir a produção feita por mulheres como uma potencial libertação das amarras e das limitações que advêm de expectativas e papéis para as mulheres, com o risco inerente de recair na categorização ou no essencialismo. O sentido transgressor estaria aqui contido na autoria e no olhar para si mesma. Outro fator a ser levado em consideração é o olhar que é posto sobre a obra – presente na leitura proposta –, vinculado às condições e ao contexto em que a obra é criada e desenvolvida.

O cinema como produção artística detém um grande poder influenciador, principalmente quando são considerados os grandes circuitos de bilheteria, reproduzindo e transformando modos de ser e de se expressar, bem como possíveis identidades e representações. Um fator determinante dessas expressões é o gênero. O levantamento de estudos permitiu verificar que existem especificidades recorrentemente atreladas a personagens e ao modo como a história é contada em um filme, de acordo com o gênero que é apresentado. Personagens mulheres estão constantemente associadas a representações estereotipadas que em muitos aspectos não correspondem à sua subjetividade, mas reproduzem justamente os padrões que regem os papéis de gênero e as características e os espaços historicamente determinados para as mulheres.

Malgrado as ressalvas em se considerar a mulher produtora de conteúdo como único elemento determinante na produção de imagens femininas fora de tendências representacionais estereotipadas, o levantamento teórico e de pesquisas – respectivamente, capítulos 4 e 2 – aponta para uma relação possível de ser estabelecida quando apoiada em duas considerações distintas. A primeira consiste no intento explícito e verificável de autoras, cineastas e roteiristas de tratar a representação da experiência da mulher, de sua identidade e desejo, bem como de trabalhar temáticas referentes ao espaço das mulheres na sociedade e de

suas reivindicações. Nesse quesito, foram destacadas ao longo do trabalho não somente a obra de Petra Costa, como também aquela de Agnès Varda e Jane Campion, que compõem parte de uma tradição de mulheres que ocuparam espaço de direção e roteiro e que, de modos distintos, se ocuparam dessas temáticas de modo consistente em seus filmes.

A segunda consideração consiste na presença significativa de mulheres artistas e pesquisadoras debruçadas sobre esse tema, seja na análise e na discussão de produções feitas por mulheres como no desenvolvimento de obras – incluindo filmes – que trabalham para diversificar e discutir a representação da mulher no cinema e seus impactos. Portanto, apesar de, como aponta Tannen (2007), uma produção feita por uma mulher não ser necessariamente uma produção feminista, há uma relação possível a ser considerada entre autoria feminina e diversidade representacional quando considerados os pontos acima destacados, dado que tem sido uma preocupação de autoras e diretoras discutir e produzir cada vez mais trabalhos dedicados à representação e à visibilidade de mulheres no cinema, quer nas telas quer trás das câmeras.

É nesse cenário que o recorte específico do cinema documental de Petra Costa se deu. Retoma-se, portanto, a pergunta que conduz o presente trabalho: Como as mulheres e suas experiências são representadas na obra de Petra Costa?. Em *Elena e Olmo e a Gaivota* as personagens femininas ocupam um espaço central e um lugar de protagonismo das narrativas. Suas características, histórias, dramas e temáticas, entretanto, são distintos. Não configuram um tipo possível de categorização capaz de contê-las completamente. Conservam, todavia, um aspecto em comum: trata-se de mulheres procurando um lugar para si e uma voz no mundo, seja na própria história, na história das mulheres da família, perante a maternidade ou no desenvolvimento de uma carreira. A indagação “Qual é meu papel?” norteia essa busca e se faz presente nas narrativas de Elena, Petra, Li An e Olivia de modo explícito e como ponto a partir do qual as histórias se desenvolvem.

Nota-se, aqui, que o papel é compreendido em diferentes sentidos. É, concomitantemente, o papel desempenhado por essas mulheres nas narrativas dos filmes (portanto, em seu aspecto ficcional e funcional), assim como a sua história pessoal em termos de posicionamento e as relações com as mulheres que as circundam. O trabalho como atriz e o ambiente do cinema e do teatro é uma constante na história dessas personagens, bem como das imagens de domínio cultural por elas evocadas. A indagação sobre qual seria o seu papel serve, em parte, como um lembrete do aspecto representacional e ficcional que se conserva no cinema documental. Em *Olmo e a Gaivota*, particularmente, essa conotação é marcante e intencionalmente evocada pelas escolhas narrativas e estilísticas adotadas, tanto em razão das

frequentes interpolações da diretora Petra Costa, como pelas cenas de teatro e dos ensaios de Olivia e Serge.

As mulheres, nos filmes da diretora, são constantemente atravessadas por um viés de representação. Como provoca Woolf (2014, p. 13): “É mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato”, remetendo à ideia de que não basta relatar fatos, ou que, talvez, esse ato não exista em seu estado puro. Assim como a noção trazida por Jung (2008) de “mito pessoal”, todo relato objetivo encontra-se embebido em um ato de criação, de reescrita, que necessariamente envolve um aspecto subjetivo. Ao mesmo tempo, a experiência – assim como a sua validação e apropriação – constitui o substrato necessário para que esse trabalho de reescrita possa ocorrer. É justamente desse movimento que a criatividade e a fantasia despontam.

Nos filmes, Olivia e Petra representam o papel de si mesmas em documentários sobre as próprias vidas. Trata-se de um processo de criação de imagens de si a partir do relato documental derivado de registros, memórias, histórias de mulheres da família e figuras femininas da cultura geral. Os registros das constantes encenações de Elena e o vídeo de Li An atuando em um filme mudo como protagonista compõem as imagens e as representações que são criadas em *Elena*. São, ao mesmo tempo, reais e ficcionais, ao passo que a experiência é, concomitantemente, individual e compartilhada, substrato subjetivo e material de representação coletiva. Em *Olmo e a Gaivota*, Olivia se depara com o desafio do teatro – lugar onde possui reconhecimento e espaços conhecidos – modificado por causa da gravidez. Continua, entretanto, a manter um diálogo com as personagens da peça que deveria encenar, que começam a povoar o retrato que cria de si e desse período de sua vida, marcado por mergulhos em seus sentimentos, memórias e fantasias inexplorados. Em ambos os filmes, o cinema ocupa a função de articulador dessas diferentes esferas, constituindo campo fértil para o processo criativo de reescrita de si.

Nessa perspectiva, existe o olhar constante e perene da câmera, ora neutralizado pela linguagem documental, ora trazido à tona novamente para a percepção do espectador, causando impacto. Como apontado em uma fala de Li An, é na câmera que reside o olhar que molda Elena, que faz com que ela se transforme e perca sua naturalidade uma vez que a lente da câmera se volta para ela. Para Olivia, por sua vez, esse olhar encontra-se presente ao longo da vida, marcada pela busca constante por ser amada e por suas tentativas de preencher o vazio, o silêncio e a dúvida que abrem espaço para a incerteza de si e para seu potencial agressivo e destrutivo.

A câmera, portanto, constitui o olhar do outro, carregado de expectativas, projeções, estruturas, padrões e imagens compartilhadas, e que não pode, portanto, ser considerado neutro. Cabe, aqui, retomar a definição de *male gaze* como o olhar que constitui a continuidade – histórica e socialmente construída – dos papéis a serem desempenhados e das imagens a serem definidas. E a partir desse olhar se dá o reconhecimento e o lugar no mundo, ao mesmo tempo em que é o olhar que aprisiona, molda e determina os referenciais a serem seguidos, inviabilizando o reconhecimento do que não está abrangido nesse olhar. É nele que, ocasionalmente, as personagens analisadas se reconhecem, vendo-se impelidas à angústia decorrente da busca de um sentido que não está imbuído no *gaze*. Por outro lado, destituir-se do *gaze* implica atuar para além desse reconhecimento, fazendo estremecerem as bases que permeiam o senso de identidade, sem, entretanto, abandoná-las por completo. Trata-se de um mergulho no desconhecido, no inconsciente: aparece seja no sentimento de vazio e de agressividade de Olivia, ou no desenraizamento e na falta de voz de Elena, da memória inconsolável e do emaranhamento de Petra. Com isso, as figuras de Ofélia, Electra, Pequena Sereia, Nina e Arkadina se fazem presentes.

A pergunta “Qual meu papel?” paira como uma necessidade de redefinição, que une as trajetórias das personagens centrais na filmografia da diretora Petra Costa. Essa noção de papel extrapola o sentido de papel como personagem, constituindo-se também em um sentimento de identidade e de reconhecimento de si. A partir dessa pergunta, o olhar das personagens volta-se para si e para as mulheres que orbitam em sua história, as mulheres de sua família e as imagens femininas que permeiam o imaginário coletivo. Cada uma à sua maneira, com as distinções e particularidades condizentes com o momento retratado e o perfil individual, percorre um processo de mergulho subjetivo que, necessariamente, implica refletir sobre si, sobre as próprias memórias, sobre o próprio corpo e as marcas das experiências vividas que este carrega. Consiste no *female gaze*, como endossado neste trabalho e pelas autoras que em seus próprios escritos narram suas experiências de se inserirem e se encontrarem em suas próprias produções. Isso significa que a mulher direciona o olhar sobre si, afastando-se da tendência de reproduzir e de introjetar o que usualmente é projetado na figura feminina a partir de um referencial masculino.

Esse processo encontra-se presente em parte na imagética do espelho, que permite identificar, refletir, reconhecer e eventualmente distinguir, no processo de apropriação de traços, características e desejos próprios. Os fragmentos de espelhos e os reflexos nas superfícies espelhadas das janelas do metrô que constantemente reproduzem a imagem de Petra aludem a esse movimento em relação a Elena e Li An. São, concomitantemente,

movimentos de reconhecimento e de distanciamento que resultam do ato de falar da irmã e da mãe no processo de falar de si. Para Petra, reconhecer-se em Elena e descobrir fragmentos perdidos de Li An significou poder seguir sua própria trajetória marcada por semelhanças e diferenças em relação às histórias que a precederam, mas que se conservam presentes. O espelhamento de Olivia, por sua vez, na loucura das mulheres de sua família, refletido em Nina e Arkadina, e o medo de se ver reconhecida nesses aspectos, permeou seu trabalho de aprofundamento subjetivo e o confronto com o vazio.

A imagem do espelho também aparece nas teorias acerca do desenvolvimento da mulher e de suas particularidades na relação materna. Trata-se de uma transmissão transgeracional que abarca não somente os sonhos, aspirações e lacunas, como também os traumas, os complexos indissolúveis e as impossibilidades de registro. Essa temática está referida nos dois filmes. Petra se espelha e se diferencia de Elena, constantemente deparando-se com a possibilidade de suas semelhanças resultarem no mesmo desfecho trágico da irmã que, por sua vez, carrega a imagem da tristeza e a busca por um sentido semelhante à sua mãe. Olivia, por sua vez, se defronta com as expectativas e discursos vigentes sobre a maternidade que não fornecem subsídios para que possa reconhecer sua experiência. Torna-se presente o medo do vazio e da loucura das mulheres de sua família. Todos esses elementos pertencem ao campo dos eventos traumáticos, desprovidos de registro e de reconhecimento, que emergem nos vazios e nos questionamentos que assolam a personagem, justamente quando falta um referencial para se situar no mundo.

Na clínica, a leitura simbólica é essencial no processo de buscar uma linguagem para o evento traumático, que é caracterizado por sua irrepresentabilidade, por constituir uma ruptura que não possui registro ou possibilidade de apropriação, marcado por presenças fantasmagóricas e vazios mentais (CAVALLI, 2012). Nos filmes, esse simbolismo se encontra em parte nas imagens de água e de animais, que dão forma e assinalam o movimento de aprofundamento, de força instintiva e do potencial existentes nas trajetórias dessas mulheres, elementos esses que transmitem ao espectador a ideia de um estado onírico e fantasioso revelador de conteúdos inconscientes. Essa possibilidade, por sua vez, decorre de uma abertura e de um reconhecimento de aspectos que carecem de registro e de apropriação, de um aprofundamento que pode ser, ao mesmo tempo, destrutivo e prospectivo, como toda criação.

O aprofundamento experiencial se expressa com intensidade nos símbolos de agressividade e na perturbação da consciência decorrente dos conteúdos inconscientes que emergem, representados por Olivia pelo animal, pelo tigre e pelo dragão que habitam dentro

dela. Como postula Austin (2005), a fantasia de agressividade constitui um ponto de ruptura na mulher em um contexto em que o feminino é desprovido de agressividade, a partir do qual a busca por outras formas de identidade e de relação com o outro é impulsionada. O estudo do processo de individuação relatado por Jung (1976/2011) da Senhora X, à luz das releituras e das compreensões de gênero propostas por autores posteriores – presentes no desenvolvimento teórico do trabalho – aponta para a especificidade que Muraro (1994) descreve como o indizível historicamente determinado para a mulher. Nota-se, nos casos citados, que a falta de representação e a quebra dos moldes que são fornecidos é um dos aspectos que denotam um trauma.

Os autores aqui mencionados – Jung (op. cit.), Muraro (1994), Cavalli (2012) e Dowd (2017) – apontam a importância do resgate dessas vivências e das histórias que compõem o indizível, ilustradas pelas trajetórias das personagens presentes nos filmes. Em uma leitura analítica, a transformação do indizível em representação, narrativa e imagem, ou seja, em algo que seja, ao mesmo tempo, objetivamente comunicável e subjetivamente apropriável, advém da articulação da experiência com a leitura simbólica, que permite sua apropriação. Para Petra, trata-se de retomar os registros concretos – os diários, filmes e gravações de áudio – e não concretos – suas memórias, as histórias trágicas de Ofélia, Electra e da Pequena Sereia – que remetem a Elena e Li An para poder transformar em linguagem o que está presente como repetição inevitável. Para Olivia, significa mergulhar no vazio, nas dúvidas e nos questionamentos despertados pela gravidez e pela perda de referenciais conhecidos, vazio este que abriga a loucura das mulheres de sua família, sua própria agressividade, as perdas de Nina e o medo de Arkadina.

Esse processo, por sua vez, apresenta-se nos filmes por meio de um produto final, denotando que a elaboração e apropriação criativas aconteceram. Petra e Olivia estiveram presentes na construção e na criação do filme como atrizes, como sujeitos da experiência retratada na tela, bem como nos espaços de direção, roteiro e edição. Trata-se, portanto, de um processo que alterna mergulhos subjetivos, movimentos introvertidos, com uma extroversão necessária para que tal experiência se torne passível de transmissão para uma audiência sob forma de uma narrativa fílmica.

As trajetórias e experiências contidas nos filmes, uma vez transmutadas em arte, levaram as personagens a ultrapassar as expectativas que pairavam sobre elas: Petra, que seguiu os passos da irmã no mundo do teatro e do cinema, viu-se marcada pela busca de sentido de sua mãe e capaz de encontrar sua própria trajetória em meio a todas as semelhanças; Olivia, que desbravou os cantos obscuros de seus vazios, dotada de coragem

para quebrar as expectativas acerca da maternidade como se esta fosse uma experiência desprovida de questionamentos, dúvidas ou ambivalências.

Tais expectativas, por sua vez, bem como as trajetórias descritas, são também marcadas pela estruturação patriarcal por parte de um masculino que não se faz presente diretamente nos filmes. Enquanto a temática transgeracional das mulheres e do feminino é apresentada de forma central e explícita nos dois filmes, a ausência de personagens homens masculina – com exceção de Serge – não implica que o masculino não esteja representado. O fator masculino permeia as histórias por meio das projeções das mulheres e pelas figuras evocadas de domínio coletivo. Assume aspectos de abandono do pai, nos casos de Elena e de Petra, de rigidez ou de destrutividade – simbolizado pela gaivota – representativa da destruição que a presença do pai terrível e outras figuras masculinas impuseram sobre Nina na peça. No caso de *Olmo e a Gaivota* – como destaca Austin (2005) –, o processo de elaboração das fantasias de agressividade e das potencialidades desconhecidas dentro de si permitiram que Olivia pudesse dissolver os fantasmas em sua história e em sua relação com Serge, transformando-a.

Como marcas de uma imposição masculina negativa destacam-se a severidade e a crítica, presenças constantes nas descrições e nas lembranças de Elena, Petra e Olivia, em muito impulsionadas pelo inexorável impacto de expectativas e de padrões normativos, principalmente na busca por êxito e reconhecimento no campo profissional. A animosidade que permeia essa busca, como evidencia Kast (1986), detém a capacidade de silenciar as mulheres que se posicionam e que questionam determinados pressupostos sob a acusação de “possessão pelo animus”, ou seja, de se servir de atribuições que não lhes competiriam. Entretanto, como conclui a autora, é justamente pela apropriação dessas atribuições que a autonomia feminina pode se dar. Na presente proposição, o *male gaze* retornaria em circuito difícil de dissolver.

A integração da agressividade, das ambivalências, das projeções sobre o outro, do olhar sobre si mesma como uma forma de se definir constantemente em um mundo cambiante, atrelada ao espelhamento e à diferenciação em relação às mulheres que permeiam a história pessoal e cultural das personagens configuram-se como movimentos necessários para elaborar desfechos e resoluções que as libertem da simbiose e da severa presença crítica, promovendo a busca da mulher por um lugar no mundo e uma voz própria (WAHBA, 2016). Como é possível derivar dos filmes, os mergulhos resultam em uma saída das águas, em um resgate identitário por parte de Olivia e de Petra. Trata-se de uma elaboração da “memória inconsolável” (Cena 14, ANEXO A; Cena 7, ANEXO B) presente no discurso de ambas que,

como diz Petra, “E é dela que tudo nasce, e dança” (Cena 14, ANEXO A). Se, para Petra, a saída das águas significou a liberdade do desmembramento que a conduziu para sua carreira como cineasta e atriz, resultando em *Elena*, para Olivia permitiu encontrar raízes e estrutura em Olmo, cuja robustez reflete o percurso percorrido durante todo o mergulho labiríntico da gravidez e dos desafios por ela enfrentados. A resolução transparece em uma entrevista²⁴ realizada pela atriz após a realização do filme, em que relata as mudanças e as adaptações em sua estruturação familiar com Olmo e Serge:

Somos bem atrevidos, segundo algumas pessoas que nos olham de longe. Mas não é muito mais difícil do que é para todo o mundo. É preciso tentar não criar uma criança como sempre te disseram para criar, mas criá-la como você quer e com confiança no que sente. Olmo caiu nessa família. São esses os pais que ele tem. E parece feliz, até [risos].

²⁴ Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/11/17/noticias-cinema,174114/atriz-de-olmo-e-a-gaivota-diz-que-maternidade-nao-prejudica-carreira.shtml> Acesso em: 30 nov. 2017

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor a discussão e a elaboração da experiência das mulheres presentes nos filmes de Petra Costa e das mulheres que se dedicaram à arte, à criação de conteúdo e à produção de conhecimento, torna-se inevitável que a pesquisadora se volte para a própria experiência como profissional e como mulher na condução deste trabalho e na imersão em uma temática que tanto a tomou e inspirou.

Munida de reflexões em muito deflagradas pela obra *Um teto todo seu* de Virginia Woolf e de minha própria afeição pela arte cinematográfica – e, em particular, pelos filmes de Petra Costa –, deparei-me com a indagação sobre como e o que as mulheres produzem, quando têm um teto todo seu e uma câmera toda sua.

A indagação inicial ramificou-se em uma abertura de perspectivas e de posicionamentos teóricos que já anunciaram a impossibilidade de alcançar uma resposta unívoca. Os papéis e os estereótipos tampouco foram completamente resolvidos ou tornados irrisórios, mas continuam residindo entre os diferentes tons que compõem os arranjos dissonantes e orquestrados das diferentes vozes que foram tomando corpo ao longo da pesquisa. Eles seguem existindo, e minha própria experiência me evocou a importância de levar esse fato em consideração quando pensamos nos espaços da mulher e nas imagens femininas, tanto possíveis como vigentes.

E a curiosidade sobre essas diferentes perspectivas tomou corpo na noção de experiência em sua qualidade de multiplicidade, colocando-me diante do que me pareceu, ao mesmo tempo, um enigma indissolúvel e uma realidade familiar. Assim como Petra, Elena, Li An e Olivia, reconheci, em minha própria história e no desafio que configurou a elaboração deste trabalho, a tarefa árdua e constante de encontrar minha própria voz em meio a muitas outras, algumas delas tidas como verdades inquestionáveis a serem recontextualizadas. E, com isso, a incerteza e a insegurança que naturalmente decorrem desse processo.

Se há unanimidade nas diferentes vozes que tomei emprestadas para vocalizar minha própria experiência e intento na tessitura da pesquisa, não a reconheço no que é dito, mas na motivação que se encontra por trás do ato de falar. Seja no ato de falar de si, de mulheres e literatura, de mulheres fazendo cinema, de mulheres representadas nas telas ou na forma como se produz conhecimento, reside o desafio de se reconhecer e se encontrar no que é dito. E esse reconhecimento requer o resgate de diferentes formas de expressão e a comunicação da própria experiência, bem como as narrativas de outras mulheres que compõem as histórias

personais e as figuras femininas que povoam o imaginário cultural e que fornecem o ponto de partida para essa busca.

Consigo atestar que, diante dessa reflexão e desse trabalho de busca, o objetivo deste trabalho foi cumprido. As indagações que o impulsionaram não foram fechadas, mas se renovaram à luz de uma abertura dada pelos próprios questionamentos. Houve uma possibilidade de aprofundamento, assim como o encaminhamento de novas proposições diante das possibilidades crescentes fornecidas pelo momento atual, em que a temática do feminismo e as novas possibilidades de identidade e relações têm demandado mais espaço para que sejam expostas as transformações que já se encontram em curso e que agora têm encontrado a possibilidade de se estabelecer dentro dos discursos vigentes.

A importância deste trabalho se dá precisamente nesse conjunto e necessita dele para firmar suas raízes. O modelo aqui proposto de análise e de aproximação de campos de saberes distintos se mostrou muito rico para que se ampliem cada vez mais os temas da representação feminina, as questões de gênero na Psicologia Analítica, a relação intercambiante entre o coletivo e o individual na construção das experiências e das identidades da mulher na contemporaneidade. Abre-se espaço para que novos trabalhos possam contribuir para essa discussão, visando outras formas de análise, outras obras, diretoras e diretores, bem como diferentes formas artísticas e de expressão, alicerçadas por motivações que sempre perpassam a experiência individual de quem indaga e de quem busca conhecimento.

Ao se pensar no impacto das produções culturais e, em particular, do cinema na construção da individualidade no contexto particular, emerge a importância da pesquisa e de um entendimento mais amplo sobre o impacto no público, sobre como as representações – e, principalmente, nas obras que se dedicam à sua diversidade – influenciam o imaginário de quem as assiste e sobre como se articulam com as histórias individuais. Considerar as esferas coletivas e individuais como indissociáveis, cujos limites só se encontram em teoria, fornece o substrato para que trabalhos de aprofundamento dessa relação possam contribuir para o desenvolvimento teórico da psicologia e ampliar seus alcances de compreensão e aplicação.

Isto se dá de forma particularmente rica na Psicologia Analítica, caracterizada por uma tradição de produções e por um pensamento que se dedica ao estudo sobre os simbolismos da cultura, tanto em seus desdobramentos possíveis quanto na compreensão de complexos vigentes, abrindo possibilidade para uma contribuição frutífera para o trabalho clínico. Minha experiência como pesquisadora, aliada ao trabalho clínico, encontra-se também presente nas motivações deste trabalho, que se baseou de forma implícita no trabalho com mulheres jovens no desenvolvimento de uma identidade própria que constitui adentrar a “vida adulta”,

trazendo a temática recorrente da ambiguidade e a angústia que reside em contar a própria história, reconhecer e dar voz às próprias experiências, mesmo quando estas não encontram reconhecimento em seu meio. Trata-se, em suma, do trabalho de desenvolver a própria identidade como uma construção a um só tempo constante e cambiante, reconhecendo e recontando através de si as histórias que as circundam e antecedem.

Foi nesses termos – de, ao mesmo tempo, construção e descoberta – que o presente trabalho ocorreu. Como pesquisadora, assim como psicóloga clínica, a minha experiência com as temáticas foram ganhando corpo e se desdobrando de uma forma não planejada, como um acontecer resultante do próprio ato de se debruçar sobre o material: na teoria, nos filmes, nas imagens que surgiram e no meu próprio percurso, aqui exposta nesta reflexão. Essa trajetória encontra-se presente em todo o trabalho de forma implícita e só pode se tornar concreta como uma narrativa em primeira pessoa por meio das indagações, das inspirações e das histórias aqui contadas.

REFERÊNCIAS

- AGARWAL, A. et al. Key Female Characters In Film Have More To Talk About Besides Men: Automating The Bechdel Test. **Human Language Technologies: The 2015 Annual Conference of the North American Chapter of the ACL**, Denver, Colorado, p. 830-40, 2015.
- APPERSON, V. O. Sister, Where Art Thou? In: APPERSON, V.; BEEBE, J. **The Presence of the Feminine in Film**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2009, p. 3-16.
- ARRUDA, A. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, p.127-147, 2002
- AUSTIN, S. **Women's Aggressive Fantasies: A Post-Jungian Exploration of Self-Hatred, Love and Agency**. New York: Routledge, 2005.
- BARRETO, M. H. **Símbolo e sabedoria prática: C. G. Jung e o mal-estar da modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BECHDEL, A. The essential dykes to watch out for. Boston: Houghton Mufflin Harcourt, 2008.
- BORNY, G. The Seagull: from Disaster to Tryumph. In: BORNY, G. **Interpreting Chekov**. Acton: ANU Press, 2006, p.127-165.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Volume III. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRUM, E. Em busca do próprio corpo. In: TERRON, J. R.; LAUB, M (Ed.) **Elena: o livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago, 2014, p.16-21.
- BUONAURO, A. Personagge e spettatrici: la costruzione dello sguardo e la rappresentazione della femminilità nel cinema di Jane Campion. **Altre Modernità**, Società Italiana delle Letterate, Università degli Studi di Milano, n.13, p. 240-52, 2015.
- BUTLER, J. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 2010.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F. **Analisi del film**. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1990.
- CAVALLI, A. Transgenerational Transmission Of Indigestible Facts. **The Journal of Analytical Psychology**. v. 57, n. 5, p. 597-614, 2012.
- CHAUDHURI, S. **Feminist Film Theorists**. New York : Routledge, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DOWD, A. Becoming Human. In: GARDNER, L.; GRAY, F. (Ed.). **Feminist Views From Somewhere: Post-Jungian Themes In Feminist Theory**. New York: Routledge, 2017. p. 9-24.

DE LAURETIS, T. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DENZIN, N. K. Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material. In: FLICK, U.; KARDORFF, E.; STEINKE, I. (Ed.). **A Companion to Qualitative Research**. London: Sage, 2004. p. 237-242.

ELENA. Direção de Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Produção executiva: Julia Bock e Daniela Santos. [S. l.] Busca Vida Filmes, 2012.

FABRIS, A. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Revista Estudos Feministas**. v. 11, n. 1, Florianópolis, p. jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100004>> Acesso em: 20 jul. 2016.

FREDERICKSEN, D. Jungian Film Studies: The Corruption of Consciousness and the Nurturing of Psychological Life. In: HAUKE, C.; HOCKLEY, L. (Ed.). **Jung & Film II: The Return**. New York: Routledge, 2011. n. p.

FRENCH, L. **Centring the Female: the Articulation of Female Experience in the Films of Jane Campion**. 2007. 271 f. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Applied Communication, Design and Social Context. RMIT University, Melbourne, 2007.

GALASSI, P. **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

GARCIA, D.; WEBER, I.; GARIMELLA, V. R. K. Gender Asymmetries in Reality and Fiction: the Bechdel Test of Social Media. In: Eighth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media **Anais...** Ann Arbor: AAAI Publications. p.1-23, 2014.

GREEN, S. R. Embodied Female Experience through the Lens of Imagination. **Journal of Analytical Psychology**, n. 55, p. 339-360, 2010.

HALBERSTADT-FREUD, H. Electra versus Édipo. **Psychê**, n.17, p.31-54, 2006.

HILLMAN, J. **Anima: Anatomia de uma Noção Personificada**. São Paulo: Cultrix, 1995.

HOCKLEY, L. The Third Image: Depth Psychology and the Cinematic Experience. In: HAUKE, C.; HOCKLEY, L. (Ed.). **Jung & Film II: The Return**. New York: Routledge, 2011. Ibook [n. p.].

HORA DO PESADELO, A. Dirigido por Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. [S. l.] New Line Cinema; Media Home Entertainment; Smart Egg Pictures, 1984.

IGLESIAS, M. L.; ZAMORA, M. de M. La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney. **Sociedad y Economía**. n. 24, p. 121-142, 2013.

IKEDA, M. G. As leis do incentivo e a política cinematográfica do Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eptic**. v. 17, n. 3, p.163-177, 2015.

JOHNSTON, C. Women’s Cinema as Counter Cinema. In: THORDNHAM, S. (Ed.) **Feminist Film Theory: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991. p. 31-40.

JUNG, C. G. **Tipos psicológicos**. O.C. 6. Petrópolis: Vozes, 1921/2008a.

_____. Anima e animus. In: JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. O.C. 7/2. Petrópolis: Vozes, 1928/2008b.

_____. O arquétipo como referência especial ao conceito de anima. In: JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. O.C. 9/1. Petrópolis: Vozes, 1954/2011a.

_____. Aspectos psicológicos do arquétipo materno. In: JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. O.C. 9/1. Petrópolis: Vozes, 1954/2011b.

_____. As ideias de salvação na alquimia. In: JUNG, C. G. **Psicologia e alquimia**. O.C. 12. Petrópolis: Vozes, 1937/1991.

_____. Tentativa de apresentação da psicologia analítica. In: JUNG, C. G. **Freud e a psicanálise**. O.C. 4. Petrópolis: Vozes, 1913/2011c.

_____. Estudo empírico de um processo de individuação. In: JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. O.C. 9/1. Petrópolis: Vozes, 1950/2011d.

KAPLAN, E. A. **Women & Film: Both Sides of the Camera**. New York: Routledge, 2000.

KAST, V. Critical appraisal. The anima and animus concept of C.G.Jung. In: KAST, V. **The Nature of Loving**. Wilmette: Chiron Publications, 1984. p. 88-98.

KLINE, T. J. (Ed.) **Agnés Varda: Interviews**. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson, 2015.

MARTIN, K; RONNBERG, A. **Le Livre Des Symboles: Réflexions Sur Des Images Archétypales**. Köln: Taschen, 2010.

MARTINS, J. **Das relações (im)possíveis do feminino com o inapreensível: interlocuções entre psicanálise e cinema**. 2010. 149 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MULVEY, L. **Visual and Other Pleasures**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MURARO, L. **El orden simbólico de la madre**. San Cristobál: horas y HORAS, 1994.

_____. **Non si può insegnare tutto**. Milano: Editrice La Scuola, 2013.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, v. 9, n. 1, p.14-29, 2012.

NELSON, E. E. Fierce Young Women in Popular Fiction and an Unpopular War. In: GARDNER, L.; GRAY, F. (Ed.). **Feminist Views From Somewhere: Post-Jungian Themes In Feminist Theory**. New York: Routledge, 2017. p. 99-117.

NIGRO, C. **O assédio sexual como fenômeno cultural contemporâneo: análise comparativa das representações do homem e da mulher em filmes, cartilhas e códigos de conduta empresariais**. 2008, 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Woman Artists? In: NOCHLIN, L. **Women, Art, Power and Other Essays**. New York: Harper and Row, 1988. p. 1-39.

OLMO E GAIVOTA. Direção de Petra Costa e Lea Glob. Produção executiva de Tim Robbins e Madeleine Ekman. [S. l.]. Zentropa Entertainment; Busca Vida Filmes; O som e a fúria. 2014.

PENNA, E. M. D. **Epistemologia e método na obra de C. G. Jung**. São Paulo: Educ, 2013.

_____. **Processamento simbólico - arquetípico: pesquisa em psicologia analítica**. São Paulo: Educ, 2014.

PEQUENA SEREIA, A. Dirigido por Ron Clements e John Musker. Roteiro de John Musker e Ron Clements a partir de conto de Hans Christian Andersen. [S. l.] Walt Disney Pictures, 1989.

PLAUT, F.; SAMUELS, A; SHORTER, B. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. K.; GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2003.

ROWLAND, S. **Jung: A Feminist Revision**. Cambridge: Polity Press, 2002.

_____. The Nature of Adaptation: Myth and The Feminine Gaze in Ang Lee's Sense and Sensibility. In: HAUKE, C. & HOCKLEY, L. (Ed.). **Jung & Film II: The Return**. New York: Routledge, 2011. Ibook [n. p.].

SAMUELS, A. New Developments in the Post-Jungian Field. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v. 26, p.19-30, 2008.

_____. Beyond The Feminine Principle. In: SAMUELS, A. **The Plural Psyche: Personality, Morality and the Father**. New York: Routledge, 2016. Ibook [n. p.].

SEXSTON-FINK, L. Be(com)ing Reel Woman: Female Subjectivity and Agency in Contemporary Cinema. **IM 7: Diegetic Life Forms II Conference Proceedings**, n.7, 2011, p.1-16. Disponível em: <[http://IM7-proceedings-article-07-sexton-finck%20\(1\).pdf](http://IM7-proceedings-article-07-sexton-finck%20(1).pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SHAMDASANI, S. **Jung e a Construção da Psicologia Moderna**. São Paulo: Ideias e Letras, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.

SILVERMAN, K. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SINGH, G. **Film After Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory**. New York: Routledge, 2009.

SMITH, S. L. et al. **Gender Inequality in 500 Popular Films: Examining On-Screen Portrayals and Behind-the-Screens Employment Patterns in Motion Pictures Released Between 2007-2012**. Los Angeles: Annenberg School for Communication & Journalism. University of Southern California, 2013. Disponível em: <http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Gender_Inequality_in_500_Popular_Films_-_Smith_2013.ashx> Acesso em: 10 jan. 2017.

SMITH, S. L.; CHOUETI, M.; PIEPER, K. **Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries**. Los Angeles: Geena Davis Institute on Gender in Media, 2014. Disponível em: <<http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2016.

TANNEN, R. S. **The Female Trickster: The Mask that Reveals**. New York: Routledge, 2007.

TIBURI, M. Ofélia morta – do discurso à imagem. **Estudos feministas**, v.18, n.12, p. 301-318, 2010.

VON FRANZ, M. L. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

WAHBA, L. L. Arte e Cultura. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v. 26, p. 73-80, 2008.

_____. Snow White Took a Bite of the Poisoned Apple... But What About Today? **Journal of Analytical Psychology**, n. 61, v. 2, p. 255-262, 2016.

WILSHIRE, D. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (Ed.). **Gênero, corpo e conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

WINTER, R.; NESTLER, S. Film Analysis as Cultural Analysis: The Construction of Ethnic Identities in Amores Perros, **Bilingual Press**, v. 3, p. 228-237, 2011.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YOUNG-EISENDRATH, P. Gênero e contra-sexualidade: a contribuição de Jung e além. In: DAWSON, T; YOUNG-EISENDRATH, P. (Org.) **Manual de Cambridge para estudos junguianos**. Porto Alegre: Artmed, 2002. p. 216-230.

ANEXO A – Cenas do Roteiro de ELENA

Cena 1

PETRA (V.O.)

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda.

Procuo chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas quando vejo você tá em cima de um muro, enroscada em um emaranhado de fios elétricos.

Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro.

Cena 2

PETRA (V.O.)

Na verdade, o nosso pai sempre diz que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe. E, no meio das suas fitas de vídeo, eu achei esse filme que ela nunca me mostrou. É um filme mudo em que ela interpreta a protagonista, no tempo em que ela ainda sonhava em ser atriz de Hollywood e em beijar o Frank Sinatra. Assim, se sentia mulher e tentava escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida.

Filha de uma tradicional família mineira; ela não via um lugar pra si. A não ser casada, mulher, *society*.

Um dia, sentada frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela faz um desenho... O desenho de sua tristeza. Ela decide que tem até os 16 anos pra encontrar um sentido pra vida.

Cena 3

LI AN (OFF)

Não tem jeito de filmar sem você ficar sabendo, Elena?

ELENA

Porque você tá querendo filmar eu... sem...

LI AN (OFF)

Sem você perceber...

OLINDA (OFF)

Natural.

LI AN (OFF)

É, porque quando você percebe você muda...

ELENA

Mudo?

LI AN (OFF)

Quando tá filmando muda, quando não tá filmando você é diferente...

ELENA

Como que eu sou?

LI AN (OFF)

Mais natural...

Cena 4

PETRA (V.O.)

E, no dia do meu aniversário, você me pegou pela mão...

Câmera percorre uma casa, sobe escadas e entra num quarto:

PETRA (V.O.)

Me levou por essas escadas, entrou dentro desse quarto, fechou a porta, e disse...

Imagens do quarto: móveis, roupas, livros bagunçados e bonecas deitadas em uma cama.

PETRA (V.O.)

Você vai fazer sete anos. Essa é a pior idade que tem. Eu tô indo morar longe, e a gente vai ficar um tempo agora sem se ver.

Mas eu vou te dar essa concha, e, toda vez que você sentir saudade, você coloca ela assim, no seu ouvido. Eu também vou ter uma, e assim a gente pode se falar...

Cena 5

ELENA (V.O.)

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria.

Cena 6

PETRA (V.O.)

A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar.

ELENA (V.O.)

10 de setembro: Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destigmatizar e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar nem cantar.

Detalhes do corpo de Petra. Ela encosta sua mão no peito com delicadeza.

Li An faz o mesmo gesto com a mão no peito e os olhos fechados, lembrando de Elena:

LI AN

Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto, e a Petra no outro.

Cena 7

PETRA (V.O.)

(LENDO CARTA) Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia pra que, o que e por que eu os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim.

Cena 8

Li An faz gestos apontando seu corpo.

LI AN

A culpa é, a cabeça pegando fogo, a dor da culpa... A angústia aqui... e aí a culpa, “tcha”...

Cena 9

PETRA (V.O.)

Volto pra dentro da casa, e percebo que minha mãe pode morrer, e penso que se pensei isso quer dizer que ela vai mesmo morrer a qualquer momento, que é um sinal e que devo fazer tudo pra evitar.

Petra criança caminhando pelo quarto, olhando pra baixo, preocupada e triste.

PETRA (V.O.)

Começo a fazer promessas constantes, que não vou comer mais sal, que vou subir todas as escadas do nosso apartamento no décimo nono andar de joelhos e que nunca mais vou me olhar no espelho, para ela não morrer...

Cena 10

PETRA (V.O.)

É quase como se eu não conseguisse sentir. Não vem nada em volta, e vem um vazio. Eu me critico muito. Eu me critico o tempo inteiro. Principalmente o sexo sem amor, para mim é um veneno. É como se tivesse um ser dentro de mim que me odeia. Mergulhava nessa banheira e queria apagar tudo, dormir para sempre.

Cena 11

Rosto de Li An visto de cima. Ela boia na água e fala de olhos fechados:

LI AN

Eu comecei a querer morrer com 13 anos. Até os 16. Uns três, quatro anos que eu fiquei... E, na primeira crise que eu lembro de ter no quarto, assim, eu fiquei desenhando em frente ao espelho o meu rosto.

Com lápis azul-marinho, roxo, preto. Com muitos vincos, como se eu fosse velha. Velha e trágica.

Aí depois, na véspera da Elena morrer, ela tava procurando um pôster que tava num armário. Aí, quando ela achou, eu vi que era um pôster de teatro, da peça “Elektra”, que era superparecido com esse meu desenho. Lembrei tão bem desse desenho... E ela pregou na parede do quarto nessa noite, quando ela fez essa encenação da morte.

Cena 12

PETRA (V.O.)

Eu tenho medo.

LI AN (V.O.)

Passando o filme...

PETRA (V.O.)

Qual meu papel?

LI AN (V.O.)

Passando o filme, repassando o filme. Pensando tudo que teria feito diferente.

PETRA (V.O.)

Qual meu papel nesse filme?

Cena 13

PETRA (V.O.)

Faço 17, 18 anos...

Sinto que, com as horas que passam, eu vou chegando mais perto de você.

Até que, no meu aniversário de 21 anos, minha mãe me olha e me diz:

“Agora você tá mais velha que a Elena.”

O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim...

Deixei de sentir isso ao começar a te buscar.

Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim.

Mas para morrer de novo.

Reflexos de foto de Elena.

Petra olhando pra baixo de olhos fechados.

PETRA (V.O.)

E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez.

Imenso prazer que vem acompanhado da dor.

Petra pega uma grande concha e leva ao ouvido: ruídos de água.

PETRA (V.O.)

Me afogo em você, em Ofélias.

Cena 14

PETRA (V.O.)

Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra.

Petra dançando e girando na rua.

PETRA (V.O.)

E é dela que tudo nasce, e dança.

ANEXO B – Cenas do Roteiro de OLMO E A GAIVOTA

Cena 1

ATOR (OFF)

Para a Nina amadurecer e escapar da aristocracia, ela perderá o fruto desse amor e recomeçará do zero a vida de atriz. Ela é a única que continuará lutando como uma gaivota na tempestade, corajosa.

Cena 2

OLIVIA

Qual o meu papel?

PETRA (OFF)

Me diz o que sente

OLIVIA

Me sinto presa. Tudo o que imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo do compromisso. Vou perder o trabalho de 10 anos? Será o começo do fim da minha carreira? É como se me puxassem o tapete e eu não sei no que me agarrar.

PETRA (OFF)

É disso que a gente vai falar.

Cena 3

OLIVIA (OFF)

Olivia mais jovem, correndo, rindo e fumando.

Quando eu era mais nova, tinha a sensação de ser possuída por um animal muito agitado, que não achava seu lugar. Por isso tive que partir. Era uma sensação de insatisfação constante num cotidiano sem graça, que me enlouquecia. Sempre em busca de algo onde colocar essa energia.

Olivia arrumando a casa.

OLIVIA (OFF)

Sempre atuando. Fazendo tudo para ser amada.

Cena 4

Serge recitando

SERGE

Que árvore é esta?

É um olmo.

Por que tão escuro?

Já está anoitecendo. Todas as coisas ficam escuras.

[...]

Olivia ao fundo, assistindo Serge. Se retira. Volta com vestido vermelho e peruca azul, começa a cantar.

SERGE

Como uma gaivota, vive feliz e livre. Mas aparece um homem por acaso e, por falta do que fazer, ele a destrói, como destruiu essa gaivota.

Cena 5

OLIVIA (OFF)

É estranho, as mulheres me dizem: Gravidez... momento extraordinário, momento maravilhoso!

Talvez... mais tarde. No momento é totalmente abstrato.

Olivia coloca as mãos na barriga, já crescida.

Som de chuva.

OLIVIA (OFF)

[...]

Como se fosse fácil dar pedaços de si. Aí penso em mim como mãe. E, quando me imagino mãe, fico com medo. Por que não sei como se faz. Não sou uma moça boazinha, bem educada. Falo palavrão quando me irrita, posso sair chutando.

Olivia enfileira migalhas em cima da mesa.

OLIVIA (OFF)

Sinto um alien dentro de mim, que se nutre de mim e me impõe as regras do jogo.

Cena 6

Serge chega em casa do trabalho. Olivia desvia o olhar, fica tensa. Serge coloca a mão em sua barriga e se senta em frente ao computador.

OLIVIA

Como foi hoje?

Serge não responde.

OLIVIA

O que fizeram?

SERGE

Avançamos nas cenas.

OLIVIA

Quais?

SERGE

A partida de Trigorin e Arkadina. Nós pagamos a conta de luz?

OLIVIA

Quem encenou?

Serge não responde.

OLIVIA

Quem encenou Arkadina?

SERGE

Foi Camille.

OLIVIA

E? Camille foi bem?

SERGE

Foi. Ela é boa, tem algo de instintivo que eu acho incrível.

[...]

Olivia olha nervosamente para suas unhas.

OLIVIA

É melhor?

SERGE

Não, não é melhor. Essa não é a questão.

OLIVIA

Então é melhor.

Olivia rói as unhas.

OLIVIA

Alguém perguntou por mim?

SERGE

Posso tomar meu banho?

OLIVIA

Pode me responder?

SERGE

Mas, Olivia... Eu não estou... Ainda muito...

Serge suspira.

OLIVIA

Serge, você precisa me entender

SERGE

Eu mal acabei o dia... Não posso ser... Tenho meu presente e você, o seu.

OLIVIA

Pare. Meu presente não é só meu, é seu também, só que sou eu que carrego. Então é seu presente também.

SERGE

Não quero que seja assim.

OLIVIA

Faz quatro meses que estou aqui, presa, assim, nesta posição. Fazendo algo que nos concerne, a nós dois. Estou trabalhando para nós dois. Mas tenho a impressão de trabalhar sozinha.

SERGE

Merda.

OLIVIA

Eu sou perseguida pelo medo.

SERGE

Olivia, pare de ter medo! Quanto mais medo, mais risco tem.

OLIVIA

OK, devo me sentir culpada por ter medo, porque posso perder a criança.

[...]

SERGE

Não vou me sentir culpado por trabalhar. [...] Tenho que trabalhar ao menos 10 horas por dia. [...] Quando o bebê chegar, temos que pensar nisso. Você não terá um salário, e isso vai se perpetuar depois do nascimento. Você não vai ter um salário imediatamente.

OLIVIA

Você acabou seu discurso, seu monólogo de contador?

SERGE

É a realidade. Tenho contas a pagar.

OLIVIA

Conheço bem nossas despesas. Mas como você se engana! Não te peço isso. Te peço que fique comigo à noite, para ver um filme, conversar.

SERGE

A gente faz isso. Toda vez que dou um passo, nunca é bom. Porque não é o que você quer que eu faça. Estamos cansados...

OLIVIA

Eu estou cheia de energia, não fiz nada o dia inteiro. Não estou cansada

PETRA (OFF)

É isso que está acontecendo? É muito bom. Mas gostaria de uma variação em que Olivia é menos severa e se abre um pouco mais.

[...]

SERGE

Então, Olivia, diz o que você fez hoje.

OLIVIA

Terminei as orelhas. Talvez até tenha feito cílios. Acho que acabei o fígado. Mas me tomou muita energia.

Cena 7

OLIVIA (V.O.)

Ontem à noite pensei na memória inconsolável. Me deu conta que não conheço a minha. Não conheço a minha tristeza.

Olivia no ultrassom.

Ao fundo, som de batimentos cardíacos.

OLIVIA (V.O.)

Tem histórias de loucura nas mulheres da minha família. Não falamos muito disso. A idéia me aflige quando me desoriento, quando me perco.

Close nos olhos de Olivia, aflitos.

Olivia em cima de uma rocha, um mar agitado logo embaixo.

OLIVIA (V.O.)

E o silêncio me incomoda muito. Falo... falo de tudo, de nada, para preencher este vazio. Tem o medo de fracassar... ou de descobrir que não tenho o talento que acreditava que tinha, mas era só um sonho infantil.

Cheguei com 22 anos, de repente tenho 34. Serge sempre diz: Não se preocupe, porque um filho nos dará muita força.

Sinto culpa porque tenho a impressão de torná-lo a solução para a minha incapacidade de solidão. Tenho medo da agressividade que me habita. Do tigre e o dragão dentro de mim. E podem ser os hormônios, mas, nesse momento, eu os vejo.

Cena 8

Olivia passeando no parque.

OLIVIA (V.O.)

Quando tive vontade de ter um filho, evitei me perguntar se Serge era o homem de minha vida, se essa história era mesmo a história de minha vida. As fantasias, o romantismo, me levaram um pouco longe demais da realidade. Nos conhecemos no teatro. Vivemos no teatro, em apneia, imersos. [...] Às vezes me pergunto se poderíamos sobreviver na nossa própria pele.

Cena 9

Olivia conversando com Serge.

OLIVIA

Se eu não compartilhar este momento com pessoas que são, porque foram, fundamentais, é como se eu não estivesse grávida.

Cena 10

OLIVIA (V.O.)

Minhas inseguranças, minhas dúvidas.

Olivia olha o próprio rosto no espelho.

Passa os dedos pelas marcas de sua pele, pelos traços de seu rosto.

OLIVIA

Acho que essa ruga é a exigência. Sou muito exigente. Às vezes, um pouco má.

Passa a mão pelo contorno do rosto, seu maxilar e seu queixo.

OLIVIA

Nesses ângulos vejo as camponesas da minha terra. Gente endurecida pela vida.

Cena 11

Cenas de Olivia adolescente, jovem.

OLIVIA (V.O.)

Tive muitas histórias de amor muito passionais. Tive muitos amantes. Muitos, muitos amantes. Acreditei por muito tempo ser tão dependente do amor dos outros, que nunca seria capaz de me apaixonar.

Cena 12

Todos os convidados, um a um, colocam pétalas e flores sobre Olívia.

Em uníssono, cantam a melodia da música *Les Feullies Mortes*.