

REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO EM *O SOM AO REDOR* E *BOA SORTE, MEU AMOR*

O SOM AO REDOR (Kleber M. Filho, 2012) e *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2013) são filmes repletos de analogias, símbolos e metáforas permeadas por conflitos sociais. Há questões recorrentes nas duas obras, tais como: a hierarquia usineira transposta para o meio urbano, os atritos causados pelas relações entre as classes sociais, o crescimento descontrolado da cidade de Recife e as relações amorosas como gatilho para a jornada do herói. Cada filme também aborda assuntos específicos: *O som ao redor* trabalha com o isolamento social trazido pela tecnologia, com os medos diários do inconsciente coletivo da classe média, e acompanha o cotidiano de uma mãe e sua família; já em *Boa sorte, meu amor*, as relações de classe, a cidade e as personagens femininas existem apenas em função da construção narrativa de Dirceu, o personagem principal. Ao mesmo tempo em que os filmes constroem personagens de mesmas identidades sociais, os diretores realizam construções discursivas opostas.

Para este artigo faremos um recorte baseado nas seguintes perguntas: de que maneira esses filmes representam as personagens femininas e masculinas? Em que aspectos os discursos presentes nos dois filmes se diferenciam? Como os diretores exploram e/ou refletem os corpos das personagens femininas?

Maria e Dirceu

Em *Boa sorte, meu amor*, as demonstrações de machismo estão nas formas agressivas como Dirceu aborda Maria e as figuras femininas. Durante o primeiro encontro, Maria, após um monólogo no qual fala sobre sua história pessoal e a descrença na forma convencional do amor como devoção, passa ao espectador uma im-



Boa sorte, meu amor

pressão de autonomia. Porém, ao chegarem em casa, começam um ato sexual e, à medida que assistimos, percebemos que se torna um estupro: ela não tem voz ativa, ele a empurra, machuca, e não respeita seus pedidos para que usem camisinha. A câmera foca apenas nela, fetichizando a agressão e enfatizando o poder que Dirceu exerce sobre seu corpo, demonstrando, assim, o quão facilmente foi ignorada a fala anterior de Maria.

Dirceu faz parte de uma família masculina: apenas ele e seu pai. As figuras femininas ficam por conta das namoradas e empregadas. Em uma forte discussão entre seu pai e Maria, Dirceu comporta-se de modo medroso. Isso lhe dá uma identidade pouco consistente, quase fluida, diante do posicionamento coeso de Maria, criado a partir de um confronto incisivo com o pai de Dirceu, questionando seu passado de latifundiário. Nesse jantar, após a discussão, o pai pergunta a ela quando vai se casar com seu filho. Ele percebe a inteligência e a força de Maria. Dirceu e o



Foto: Ricardo Sotelo

pai falam que o piano da casa deve ser para ela. O piano toma-se símbolo da entrada de Maria na família, e é após tocar o instrumento, quando já sabe que está grávida, que ela decide não se incluir na família.

Até a metade do filme o espectador segue Maria, porém, ao fugir da vida de Dirceu, ela também desaparece da tela. A jornada dela não mais importa, importa apenas o que a presença dela ocasionou ao personagem:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou melhor, é o amor ou os medos que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.¹

Ela é isolada, glamorosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida que a narrativa avança, ela se apaixona pelo

principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamorosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de show-girl; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente possuí-la.²

A personagem de Maria foi apresentada na obra para impulsionar Dirceu em sua jornada de autoconhecimento, com o intuito de lembrá-lo de onde vem e levá-lo a uma redenção, ao perdão dos pecados de uma elite escravocrata, ou até mesmo o contrário, a uma ascensão aos céus dessa elite. Pode-se ler essa redenção metáforizada por meio das cenas das nuvens se abrindo no céu, como se chamassem Dirceu no fim do filme. Em paralelo a isso, pode-se interpretar a fuga de Maria como a não aceitação de ser a "indiazinha". A história que pelo pai de Dirceu é contada nos primeiros três minutos de filme:



Boa sorte, meu amor

O Barão chegou lá na região por volta de mil oitocentos e tal. Pode parecer estranha essa história, mas isso aconteceu há menos de 200 anos atrás. Naquela época os barões costumavam estuprar as indiazinhas escravas e o método contraceptivo era o enforcamento das escravas logo após o sexo. Um monte de indiazinha de onze anos foi pro saco assim. E o Barão não era diferente, ele tinha uma indiazinha. Que depois ficou conhecida com Dona Dinha, que, ao invés de reagir ao estupro, cedia e dava muito amor ao Barão, como nenhuma outra mulher havia dado. O Barão a mantinha em seu galpão à sua disposição, trancada. E o povo ficava no buchicho: "Por que que não morreu ainda?". Ela teve um, dois filhos com o Barão assim, no entanto, ela "tava" lá, isolada. Depois de um tempo, alguns anos, ela já tinha cinco filhos com o Barão. Mas aí tinha rolado um avanço na relação, ela já era empregadinha, já morava dentro da casa, cozinhando e

dormindo no quarto dos fundos. A mulher oficial do Barão só tinha parido um filho dele, o que era uma vergonha para a época. E ela sabia que os filhos da indiazinha eram filhos do Barão. Mas ela ficava lá, no silêncio. O único empecilho real de Dona Dinha era esse, a mulher do Barão, porque ela já estava na casa, dominando pela cozinha. Ela esperou, assim, uns 30 anos até que a mulher oficial do Barão adoeceu e morreu. Com 70 anos de idade. No outro dia após o enterro, Dona Dinha já "tava" dormindo na cama oficial, na casa. Mulher é um bicho muito paciente, Dirceu. E quem é paciente, sempre consegue o que quer. E a ex-índia, ex-empregada e ex-escrava era a sua tetravó.

A indígena teve que se submeter ao estupro e viver trancada em um galpão antes de, teoricamente, conseguir "subir de posto" e passar a ter o direito de ser empregada da casa, além de ter que esperar mais 30

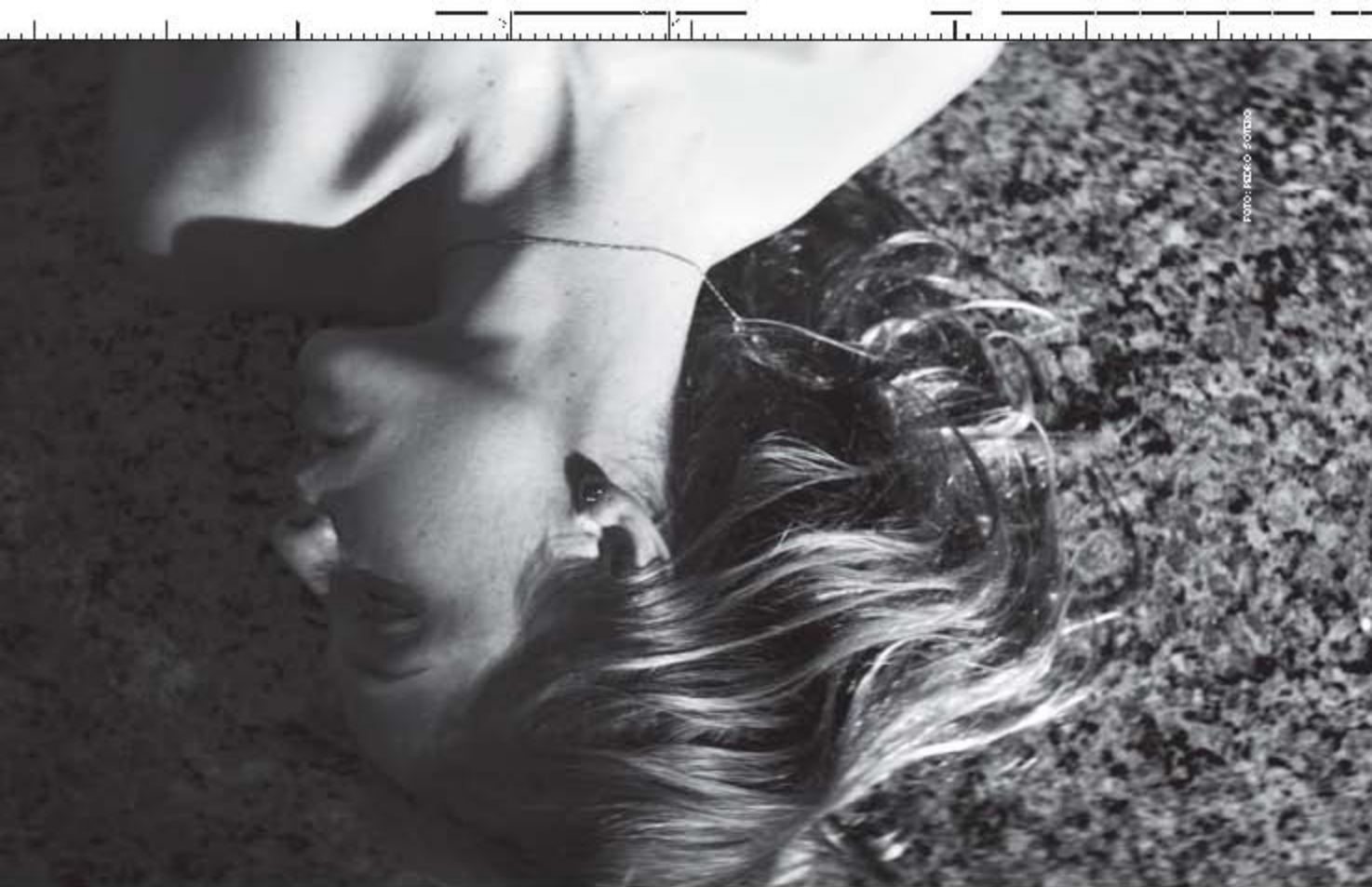


Foto: Pedro Romão

Boa sorte, meu amor

anos para ser assumida como esposa. E é essa mulher que dá origem aos herdeiros do lugar. O filme a coloca como uma oportunista, quando, na verdade, é questão de sobrevivência aos abusos, estupros e assassinatos cometidos pela elite latifundiária. Ela se submete a ficar mais de 70 anos perto de seu agressor para não morrer e para que seus descendentes conseguissem ascender socialmente, para que sua história não se repetisse com suas filhas e filhos.

Maria não desiste de seus sonhos, ela tem essa opção, muito diferente de uma mulher indígena durante o período colonial. Ela coloca em primeiro lugar o sonho de ser uma grande pianista. Ela não aceita as consequências impostas por seu abusador. Ela vai embora e o filme deixa de mostrá-la porque ele não consegue controlá-la. "Ele", que podemos pensar como sendo Dirceu, como sendo também o cineasta, o roteirista, a equipe, o personagem e os especta-

res, que não conseguem dominá-la na história. A partir da metade do filme, no momento em que Dirceu é o foco narrativo e que Maria está desaparecida, outras personagens femininas querem pertencer a ele. É como se Maria não tivesse o direito de abandoná-lo e, assim que o faz, outras querem tomar a sua posição.

Sophia e João

Em *O som ao redor*, João também não tem voz ativa diante de seu avô Francisco. Esse filme também traz uma cena do patriarca durante uma refeição, perguntando quando o casal vai se casar. Mesmo João falando para o avô ir com calma, quem tem a palavra final é Sophia – é ela quem diz "não" à pressão e ao autoritarismo. Nas duas obras, os "chefes" das famílias pressionam as mulheres, e não os seus herdeiros, a aceitarem o casamento.



O som ao redor

João é órfão e dá a impressão ao espectador de que é mais independente que Dirceu. Ao poucos, porém, percebe-se que depende financeiramente dos trabalhos que faz para o avô. Reproduz e atualiza a história de exploração praticada por sua família no engenho. E esse personagem não apresenta uma quebra do comportamento elitista, mesmo após a jornada de autodescoberta ao lado de Sophia.

Sophia se destaca dos demais personagens, pois, assim como Maria é o gatilho para a jornada de herói de Dirceu, Sophia é o de João. Ela é o motivo para o caminho de autoconhecimento social dele, levando-o a visualizar suas heranças. Ela questiona a classe social a que João pertence, o trabalho dele e sua relação com a família. Ela causa um certo constrangimento ao perguntar se ele é rico, contribuindo para que João perceba e reconheça sua posição social. Ela o leva para explorar os arredores do engenho. Esse espaço

é a herança que lhe permite continuar na classe privilegiada e exploradora, de forma atualizada agora para o meio urbano.

Juliana e Bia

No curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005), Mendonça Filho desenvolve a personagem Bia, que será retomada de modo mais trabalhado em *O som ao redor*. A princípio, essa personagem é construída de forma discreta. Tenta-se mostrar as frustrações de uma dona de casa e as saídas para contornar essas angústias. Ela está casada, é mãe de um casal de filhos e apresenta maneiras inusitadas de contornar o tédio. A personagem surpreende em relação ao que se pensa socialmente de uma “mulher/classe média/dona de casa/mãe”.

Os personagens masculinos dos dois filmes encontram-se amarrados aos velhos laços de poder. Já as femininas estão em processos de fuga, de rebelião e ruptura com essa elite latifundiária.

A cena que começa a quebrar esses estereótipos é aquela em que Bia recebe a visita do entregador de água, sugerindo desembocar no que poderia ser um clichê pornô da “dona de casa infeliz traindo o marido com um homem pertencente a uma classe social mais desfavorecida”. Mas ele tem outro papel em sua vida: é o *delivery* de sua maconha. A maconha é mais uma peça para o “desvio de conduta” de Bia, que chega ao auge em uma cena na qual ela se masturba encostando-se à máquina de lavar roupa. Ela usa um símbolo do trabalho doméstico, fatalmente ligado ao trabalho de lar, e subverte-o para se dar prazer.

Um ponto essencial que evidencia as diferenças discursivas entre os filmes é a diferença entre Bia e Juliana, esta última da obra de Aragão. O marido de Juliana, amigo de Dirceu, conta a ele sua concepção de família. Ele se sente uma criança, com segurança e o respaldo da família. O que poderia ser uma visão feminista apenas reproduz uma visão patriarcal de família, na qual um dos membros tem que prover e o outro ser provido. Posteriormente, Juliana conta para Maria como está satisfeita com a vida, pois ganha bem e tem um marido que está aprendendo a amar. O filme constrói uma mulher autoritária, elitista e fria. Essa personagem e Bia são interpretadas pela mesma atriz, Maeve Jinkings, porém são construídas a partir de perspectivas de feminilidade e liberdade opostas.

Os personagens masculinos dos dois filmes encontram-se amarrados aos velhos laços de poder. Já as femininas estão em processos de fuga, de rebelião e ruptura com essa elite latifundiária, que as privilegiava por serem brancas, mas as mutila e engessa por serem mulheres. Em diferentes proporções, percebemos o uso dessas

figuras femininas como um recurso narrativo para a jornada do herói, com uma diferença: em *Boa sorte, meu amor*, se abusa tanto da apropriação do corpo da mulher que ela acaba fugindo do filme, não só de Dirceu; já em *O som ao redor*, o relacionamento acaba, as vidas andam e João continua na mesma posição de inércia social.

A contraposição entre Bia e Juliana mais uma vez evidencia a diferença discursiva dos dois filmes. Em *Boa sorte, meu amor*, o filme vai quebrando, humilhando e diminuindo as personagens femininas, inclusive Juliana, sendo inconcebível uma mulher bem sucedida e feliz. Em *O som ao redor*, há um aprofundamento nas histórias e vivências das personagens, e Bia é colocada como um símbolo da quebra dos padrões.

Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63

***LARA BARQUETA BIONE** é formada em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac de São Paulo. Este artigo é fruto do trabalho de conclusão de curso *Identidades culturais construídas em ‘O som ao redor’ e ‘Boa sorte, meu amor’*. Estuda e atua em diversas áreas: audiovisual indígena, cultura imigrante, cultura do sertão, gênero, câmeracorpo, vídeo-carta, cineclubismo, desenho sonoro e cinema pernambucano.

REFERÊNCIAS

1. MULVEY. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983. p. 444.
2. BOETTICHER apud MULVEY. *Ibid.*, p. 447.