UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Maria Fernanda Cavassani

CINEMA E MULHER:
os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky

Sorocaba/SP
2020

Maria Fernanda Cavassani

CINEMA E MULHER:
os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva

Sorocaba/SP
2020

Ficha Catalográfica

Cavassani, Maria Fernanda
C372c Cinema e mulher : os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky / Maria Fernanda Cavassani. -- 2020.
150 p. : il.

Orientador: Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2020.

1. Comunicação e cultura. 2. Mulheres no cinema. 3. Feminismo – Brasil. 4. Bodanzky, Lais. I. Silva, Míriam Cristina Carlos, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Elaborada por: Maria Carla P. F. Gonçalves – CRB-8/6721

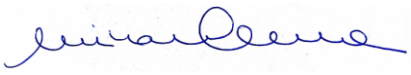
Maria Fernanda Cavassani

CINEMA E MULHER:
os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: 27/08/2020

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva

Universidade de Sorocaba

Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos

Universidade de Sorocaba

Profa. Dra. Barbara Heller

Universidade Paulista

Para Carol. Para ela que, na inocência que ainda conserva, acredita que eu, sua irmã mais velha, sou capaz de tudo. Aqui cheguei porque você *possui a estranha mania de ter fé na vida*.

AGRADECIMENTOS

Às três Marias da minha vida.

À Maria de Lourdes, minha mãe, minha primeira e mais bonita morada. Moro no seu colo mesmo de longe. Minha gratidão eterna por você me ensinar a ser quem sou, por acreditar, por me apoiar, às vezes com ressalvas, mas sempre incondicionalmente. Existir a partir de você é um privilégio, resistir ao seu lado é um dever.

À Maria Carolina, minha irmã, aquela que me mostrou, quando chegou neste mundo, que dividir é, na verdade, multiplicar. Que trouxe a leveza de quem acredita que tudo é possível e que *a estrada vai além do que se vê*. É bonito caminhar ao seu lado e saber que teremos, para sempre, uma a outra. Amor maior, alegria de viver, você é um dia de sol na praia.

À Maria Bernadete, minha tia, segunda mãe, madrinha e amiga. Por estar disponível, pelo amparo nos instantes difíceis e pela alegria nos bons momentos. Enquanto coexistirmos, ficaremos juntas, nunca se esqueça.

Ao meu companheiro, Alexandre, com quem eu amo partilhar os dias. Sobretudo, por nunca duvidar, por acolher minha luz e minha sombra, por permanecer e ter a certeza que mesmo não sendo fácil, vale a pena caminhar lado a lado. Você é a vida da minha vida.

À Míriam, minha professora e orientadora. Àquela que me transformou e me fez pesquisadora, que trouxe a poesia para meus dias, que me guiou por caminhos sinuosos e me colocou nos eixos. Agradeço por persistir e jamais me deixar sucumbir.

À professora Tarcyanie, por se importar, pelas palavras de carinho e atenção, por trazer leveza quando era difícil. E, enfim, pela melhor risada possível, sempre.

À professora Barbara, em especial, porque aceitou, ainda que não me conhecesse, mergulhar nesse estudo comigo. A delicadeza e cuidado com que tratou minha pesquisa foram uma dádiva.

À Vanessa, Lívia, Soraya e Dayane, vocês sabem dos porquês. Aqui é só amor.

À Marcela, que nunca desacreditou, que me confiou a Fáti e me alegra com o Chico.

À Elaine, Camila, Patrícia, Thaís, Tatiane, Isabela, Mariana, Natália, Érica, Amanda, Thalita, Pauli, Jesica e à toda minha rede. Ninguém (nunca) soltou a mão de ninguém.

Ao Thiago, Wallace e Juan, por saberem que chegou o momento de ouvir e apoiar.

A vocês, Michael, Renata, Thaís e Hector, por me mostrarem que o melhor presente é estar presente.

Às minhas parceiras de orientação, Renata, Isabella e Gisele, nesse coletivo bonito e acolhedor que formamos.

À Leila, pelas tardes de conversas, risos, afetos e estudos. A voz doce, a risada engraçada e a leveza no existir. É fácil conviver com gente de bem.

Ao João Paulo, Nicole e Bruna. Cada qual ao seu modo, me ajudou a percorrer essa jornada.

A todas e todos do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, por tudo o que vivi, pela bolsa concedida, pelas amizades que fiz, pelos momentos juntas e juntos.

Nesses anos eu fui feliz.

Por fim, a todas que vieram antes e abriram caminhos.

Pesquise como uma garota.

RESUMO

Esta pesquisa analisou como as narrativas cinematográficas brasileiras têm se dedicado a retratar a questão do feminino. O objetivo é, portanto, contribuir para a compreensão de especificidades de representações do feminino em filmes dirigidos por Laís Bodanzky (1969). A partir da análise da obra da cineasta brasileira – tendo como recorte os quatro únicos longas-metragens por ela produzidos até aqui, com aprofundamento no filme *Como Nossos Pais* (2017) –, a pergunta que nos conduziu foi "como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky?". Para isso, buscou-se identificar os aspectos narrativos, como enredo, personagens, ambiente e narrador, além das características visuais e sonoras do cinema de Laís Bodanzky por meio da análise fílmica, com metodologia pontuada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, e na análise de narrativa, proposta pela professora Cândida Vilares Gancho. Para tanto, o apoio é de pensadores como Vilém Flusser, sobre comunicação e cultura; Walter Benjamin e Míriam Cristina Carlos Silva, sobre as narrativas; Octávio Paz e Míriam Cristina Carlos Silva, sobre narrativas poéticas; Robert Stam e Jacques Aumont, sobre cinema; e gênero a partir das contribuições de Simone de Beauvoir e Judith Butler. Os resultados apontam para narrativas poéticas, alicerçadas em ambientes contemporâneos e familiares, com enredos de conflitos psicológicos, personagens protagonistas que se alternam entre femininos e masculinos, com narradores que oscilam na onisciência entre silenciosos, polifônicos e dialógicos. Além de femininos poéticos, atuais e possíveis.

Palavras-chave: Comunicação; Narrativa Cinematográfica; Narrativa Poética; Feminino; Laís Bodanzky.

ABSTRACT

This research sought to analyze how Brazilian cinematographic narratives have been dedicated to portray the issue of the feminine. The objective is, therefore, to contribute to the understanding of the specificities of representations of the feminine in films directed by filmmaker Laís Bodanzky (1969). Based on the analysis of the work of the Brazilian filmmaker, with the clipping of the only four feature films, with depth in the film *Como Nosso Pais* (2017), the central question is "how the feminine and the poetic are expressed in the cinematic narratives of Laís Bodanzky?". For this, we sought to identify the narrative aspects, such as plot, characters, environment and narrator, in addition to the visual and sound characteristics of Laís Bodanzky's cinema through film analysis, with methodology punctuated by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, and in the narrative analysis, proposed by professor Cândida Vilares Gancho. For that, we rely on the thinkers Vilém Flusser, on communication and culture; Walter Benjamin and Míriam Cristina Carlos Silva, on the narratives; Octávio Paz and Míriam Cristina Carlos Silva, on poetic narratives; Robert Stam and Jacques Aumont, on cinema; and, on gender, the contributions of Simone de Beauvoir and Judith Butler. The results point to poetic narratives, based on contemporary and familiar environments, with plots of psychological conflicts, protagonist characters who alternate between male and female, with narrators who oscillate in the omniscience between silent, polyphonic and dialogic. In addition to a poetic feminine, current and possible.

Keywords: Communication; Cinematic Narrative; Poetic Narrative; Feminine; Laís Bodanzky.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Laís Bodanzky 38
Figura 2 - Linha do tempo da vida de Laís Bodanzky 44
Figura 3 - Linha do tempo de produção de Laís Bodanzky 45
Figura 4 - *Cartão Vermelho* 48
Figura 5 - *Cine Mambembe* 50
Figura 6 - *A Guerra dos Paulistas* 50
Figura 7 - Laís em campo para *A Guerra dos Paulistas* 51
Figura 8 - *Educação.doc* 52
Figura 9 - *Mulheres Olímpicas* 53
Figura 10 - Cartaz de *Bicho de Sete Cabeças* 84
Figura 11 - Distribuição de personagens de *Bicho de Sete Cabeças* 87
Figura 12 - Cartaz de *Chega de Saudade* 91
Figura 13 - Distribuição de personagens de *Chega de Saudade* 95
Figura 14 - Cartaz de *As Melhores Coisas do Mundo* 100
Figura 15 - Distribuição de personagens de *As Melhores Coisas do Mundo* 103
Figura 16 - Cartaz de *Como Nossos Pais* 109
Figura 17 - Distribuição de personagens de *Como Nossos Pais* 130

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Produção fílmica de Laís Bodanzky 19
Quadro 2 - Resultados localizados 1ª parte 23
Quadro 3 - Resultados de pesquisa 2ª parte 24
Quadro 4 - Resultados associados partes 1 e 2 25
Quadro 5 - Seleção de Estudos de Caso 27
Quadro 6 - Composição histórica de Laís Bodanzky 37
Quadro 7- Produção extralonga da cineasta Laís Bodanzky 48
Quadro 8 - Roteiro de atos selecionados de *Bicho de Sete Cabeças* 85
Quadro 9 - Categorização de *Bicho de Sete Cabeças* 88
Quadro 10 - Roteiro de atos selecionados de *Chega de Saudade* 93
Quadro 11 - Categorização de *Chega de Saudade* 97
Quadro 12 - Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo* 101
Quadro 13 - Categorização de *As Melhores Coisas do Mundo* 105
Quadro 14 - Roteiro de atos selecionados de *Como Nossos Pais* 114
Quadro 15 - Categorização de *Como Nossos Pais* 136
Quadro 16 - Análise Narrativa Geral dos quatro filmes 137

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

1.1 Dos porquês 15

1.2 A sétima arte 16

1.3 A hora e vez das mulheres 17

1.4 O percurso 17

1.5 A pesquisa 19

2 ESTADO DA ARTE 22

2.1 Primeira Parte 22

2.2 Segunda Parte 24

2.3 Das partes 26

3 HISTÓRICO 29

3.1 Feminismo 29

3.2 No Brasil 31

3.3 No cinema 32

3.4 Brasileiras 34

3.5 Laís Bodanzky 36

3.6 Produção 45

4 TEORIA 55

4.1 Comunicação 55

4.2 Narrativa 60

4.3 Narrativa Poética 63

4.4 Gênero 66

4.5 Cinema **71**

4.6 Cinema feminino **73**

5 METODOLOGIA **76**

5.1 Análise de Narrativa **76**

5.2 Análise Fílmica **80**

5.3 Metodologia híbrida: análise de narrativas cinematográficas **81**

6 ANÁLISES **83**

6.1 Grupo 1 ..... **83**

A) *BICHO DE SETE CABEÇAS* (2001) 83

a. Descrição fílmica 83

b. Possível análise de *Bicho de Sete Cabeças* 87

B) *CHEGA DE SAUDADE* (2007) 90

a. Descrição fílmica 90

b. Possível Análise de *Chega de Saudade* 95

C) *AS MELHORES COISAS DO MUNDO* (2010) 99

a. Descrição fílmica 99

b. Possível Análise de *As Melhores Coisas do Mundo* 103

6.2 Grupo 2 ..... **108**

D) *COMO NOSSOS PAIS* (2017) 108

a. Descrição fílmica 108

b. *Como Nossos Pais*, uma narrativa poética possível sobre o feminino 129

6.3 Análise geral **137**

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS **140**

REFERÊNCIAS 145

APÊNDICE A - Estado da Arte 148

APÊNDICE B - *Corpus* descritivo 150

APÊNDICE C - Filmografia 151

1 INTRODUÇÃO

1.1 Dos porquês

O ato de narrar nos acompanha por toda a vida. Seja com o corpo, seja oralmente, por meio da escrita ou das imagens, estamos sempre contando algo. A narrativa tem como propósito o compartilhamento de sentidos entre duas ou mais pessoas, possibilitando a troca de experiências reais ou fictícias e tendo a capacidade de organizar nossas vidas a partir do que contamos uns aos outros.

Somos seres narrativos e exercemos a subjetividade ao sermos atravessados por aquilo que contamos ou ouvimos. A atitude de narrar tem um caráter transformador, crítico e experimental, é um fenômeno comunicacional e cultural. Inúmeras são as maneiras de narrar e, entre tantas, o cinema é uma dessas possibilidades que carrega múltiplos elementos imagéticos, experimentais e com elevada subjetividade sensível.

Estamos assistindo a uma (peço licença para emprestar o termo cunhado por Heloisa Buarque de Hollanda e que dá nome ao livro de 2018) *explosão feminista*. Em todas as esferas sociais, das elitizadas às populares, a discussão acerca do que é ser mulher tem emergido. Neste período de intensos debates acerca de igualdade de gênero, o cinema, assim como outras mídias, transformou-se num terreno fértil, colaborando com o avanço das discussões.

Longe de abarcar o extenso contexto feminista, a proposta desta pesquisa se alicerça, possivelmente em um passo antes, no feminino. E é neste local que colocamos o Cinema e a Mulher. Premiada e com sólida carreira, o cinema de Laís Bodanzky (1969) tem uma identidade, o protagonismo de mulheres e/ou personagens que favorecem para pensar o feminino possível – como ocorre em *Como Nossos Pais* (2017), obra que despertou meu interesse acadêmico.

Ainda que eu não possua formação em cinema, pois sou licenciada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) desde 2011, as narrativas cinematográficas sempre me causaram fascínio. Logo, como mulher e, agora, pesquisadora contemporânea, uno, então, minhas inquietações ao meu fascínio pautado por Bodanzky. Uma pesquisa antes não realizada – não sob nossa proposta -, conforme aferido no Estado da Arte, e que tem como linha condutora observar como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky.

1.2 A sétima arte

Nesta pesquisa são as narrativas cinematográficas que nos dão a possibilidade de refletir sobre o mundo contemporâneo, a partir das obras de Laís Bodanzky. Neste percurso, é importante destacar que a primeira exibição pública de cinema aconteceu em Paris (França), em 28 de dezembro de 1895. Na ocasião, os irmãos Lumière, August Marie (1862-1954) e Louis Nicholas (1864-1948), criadores do cinematógrafo, acreditavam que a vida desta invenção seria breve, por mais fascinante que a criação parecesse. Visionários, possivelmente eles pensavam na velocidade da evolução tecnológica.

Mas estavam enganados. De lá até aqui os aparelhos sofreram melhorias, enquanto as narrativas cinematográficas tornaram-se parte da sociedade que, por sua vez, utiliza-as de múltiplas maneiras. Ou seja, há 125 anos o cinema transforma-se e, com o advento tecnológico, torna-se mais complexo e, simultaneamente, produto de nossa cultura, inserindo-se em nossas vidas quase a todo momento - não só nas salas tradicionais de exibição, como também na televisão, principalmente neste singular 2020 (historicamente marcado pela pandemia do Covid-19) por meio das plataformas de *streaming* ou até mesmo pelo celular – este último, certamente, uma das criações mais importantes do mundo contemporâneo.

Ou seja, são janelas que favorecem para que pensemos nossa existência. Trata-se de uma possibilidade narrativa de experimentar a realidade, como expressa Walter Benjamin (1994) ou ainda artifícios que nos fazem esquecer da insignificância humana a que somos naturalmente condenados, em função de nossa consciência da morte, como afirma Vilém Flusser (2013). Sendo então este o primeiro elemento que chamou minha atenção, pois possibilita que observemos a sociedade e suas indagações a partir daquilo que aparece na tela, ou seja, a experiência do cinema encaixa-se na perspectiva de artifício componente da segunda natureza, conforme Flusser – como veremos mais à frente.

Isso porque o filme nos permite, valendo-se do poético como possibilidade de experiência sensível, imergir, junto aos personagens, em lugares, culturas, idiomas e enredos que não nos pertencem. Essa característica sinestésica, como diria Octavio Paz (1982), que define a poesia como salvação que revela e recria o mundo, devido ao poder de transformá-lo, é o que favorece o estabelecimento de vínculos e que pode promover a transgressão humana.

1.3 A hora e vez das mulheres

Adicionei nesta pesquisa minhas inquietações a respeito da mulher. Ao propor a convergência entre cinema e feminino, busquei contribuir para uma demanda que cresce exponencialmente: o lugar da mulher em nossa sociedade. Para isso foi necessário encontrar narrativas cinematográficas que possuíssem as características fundamentais à realização da pesquisa. Neste momento, as obras da cineasta Laís Bodanzky (1969) são escolhidas para serem analisadas.

Responsável pela direção de importantes filmes brasileiros como *Bicho de Sete Cabeças* (2001), *Chega de Saudade* (2007), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) e, o mais recente, *Como Nossos Pais* (2017), Bodanzky tem, ainda, em sua filmografia, curtas e documentários aclamados pela crítica. No currículo também soma a criação do projeto *Cine Tela Brasil* e, atualmente, exerce a função de presidente do SPcine. Paulistana, Bodansky estudou teatro com o encenador Antunes Filho (1929-2019).

Formou-se em cinema pela Fundação Armando Álvaro Penteado (FAAP) e é filha de Jorge Bodanzky (1942), diretor de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1976) e *Os Mucker* (1979), ambos mundialmente aclamados. Atualmente ela divide com o cineasta Luiz Bolognesi, seu ex-marido e pai das suas filhas, a sociedade da produtora *Buriti Filmes*, assinando com ele a produção de narrativas cinematográficas nacionais como *Mulheres Olímpicas* (documentário, 2013) e *Ex-Pajé* (2018).

Assim, a questão maior que me inquieta, ao pensar nos assuntos que alicerçam esta pesquisa é: como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky? Logo, para compreender melhor a interseção entre o feminino, o poético e suas representações no cinema, foi preciso me inclinar ao cenário de pesquisas que têm se dedicado a pensar sobre a mulher e o cinema. O ponto de partida foi aproximar-me da academia.

1.4 O percurso

Esta pesquisa teve início com meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (PPGCC-Uniso), ocorrido no segundo semestre de 2017, ainda como aluna especial na linha de pesquisa 1: Análise de Processos e Produtos Midiáticos. Dessa maneira, o caminho que percorri foi enriquecedor, desde a compreensão do que se trata um mestrado, as pesquisas iniciais, do aprimoramento do projeto ao estudo científico, além da necessidade de divulgação dos avanços e resultados.

Um primeiro trabalho, por exemplo, foi desenvolvido com o objetivo de entender a análise fílmica. Na ocasião, o filme *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach (1969) serviu de objeto para análise a partir dos conceitos de ambivalência, este proposto por Zygmunt Bauman, de imagem, criado por Vilém Flusser; e de poesia com as considerações de Octavio Paz e Míriam Cristina Carlos Silva. Foi, portanto, o primeiro contato que tive com a análise fílmica e a aproximação com a teoria da comunicação.

Outro trabalho de relevância foi realizado, desta vez como aluna regular, e em um primeiro passo em direção à Laís Bodanzky, a análise do filme *Chega de Saudade* (2007) e a construção das figuras femininas da narrativa. O artigo, apresentado no 13º Interprogramas Cásper Pesquisas (2019), contou com o olhar de Ciro Marcondes Filho (2014) para o acontecimento comunicacional, de Laura Mulvey para o feminino e acrescentei Míriam Cristina Carlos Silva e Octavio Paz para observar o poético.

Importante destacar aqui que o primeiro tema da referida narrativa é a velhice e, o segundo, o feminino, que avança conforme a trama se desenvolve. Entre os achados do artigo, ao se valer do poético, Bodanzky não propõe a objetificação do feminino, como ocorre ainda de forma tradicional, logo, afeta o telespectador com uma narrativa diferente. Na sequência, analisei o longa-metragem *Como Nossos Pais* (2017), porém, sob os conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin.

Tratava-se de um primeiro rascunho, a respeito do que ainda realizaria, posteriormente, aqui. Depois, na progressão da pesquisa, já em 2019, o trabalho *Comunicação, mediação e narrativas: por um possível diálogo* foi desenvolvido e posteriormente apresentado no 13º Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura (Epecom) de 2019. Nele houve avanços de compreensão teórica a respeito de narrativas como processos de mediação, com aporte teórico de Edgar Morin, Umberto Eco e Walter Benjamin, por exemplo.

Os estudos da teoria da comunicação, planejamento e composição do projeto de pesquisa, além do entendimento de semiótica e da participação em congressos e seminários, auxiliaram-me a avançar e ampliar a compreensão do assunto cinema e mulher. A partir disso, pude criar o trabalho *Como Nossos Pais: o poético na narrativa cinematográfica feminina*, que se tornou capítulo do livro Afetos em Narrativas (Vol. 2/2019).

Interessante pontuar que foi a partir deste último estudo que pude compreender a amplitude e relevância deste trabalho. Longe de se cravar a esta pesquisa a bandeira feminista, entendo que ao discutir ou propor o debate em torno de um feminino possível, inevitavelmente, me valerei da resistência feminina histórica, até por isso inclinei meu olhar aos estudos de gênero.

Dessa forma, apego-me agora ao conceito de Simone de Beauvoir sobre o entendimento de que o gênero feminino é uma criação cultural a partir da supremacia masculina, o que ela chama também de "ordem compulsória da heterossexualidade" (2003, p. 38). A partir dela, entendo que o movimento feminista nasce com a proposta de igualdade de gênero – com apontamentos de convergências e diferenças entre os gêneros sociais -, e para isso se vale da comunicação, do debate, do diálogo para alcançar a transformação humana.

1.5 A pesquisa

Esta pesquisa nasceu no segundo semestre de 2017 e tinha por objetivo analisar somente o filme *Como Nossos Pais* (2017), roteirizado e dirigido pela cineasta brasileira Laís Bodanzky (1969). No entanto, ao longo de mais de dois anos de estudos, a proposta de recorte para análise foi ampliada para toda obra de direção exclusiva de Bodanzky – já que muitas outras são de autoria dividida com o ex-marido e sócio dela na Buriti Filmes, Luiz Bolognesi (1966). Logo, a obra da cineasta é composta então por nove produções entre longas, curtas e documentários – o que pode ser observado no Quadro 1.

Quadro 1 – Produção fílmica de Laís Bodanzky

Longas-metragens	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Bicho de Sete Cabeças	2001	X	
Chega de Saudade	2007	X	
As Melhores Coisas do Mundo	2010	X	
Como Nossos Pais	2017	X	X
Documentários	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Cine Mambembe – O Cinema Descobre o Brasil	1999	X	
A Guerra dos Paulistas	2002	X	
Mulheres Olímpicas	2013	X	
Série	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Educação.doc	2013	X	
Curta-metragem	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Cartão Vermelho	1994	X	

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do site Buriti Filmes.

Porém, devido à amplitude da obra e a realização do resgate histórico da vida e carreira da cineasta, como veremos mais à frente, por sugestão da banca examinadora durante a qualificação, foi preciso um recorte menor. Dessa forma, o objeto a ser estudado (os quatro longas-metragens) foi dividido em duas etapas a partir da composição textual da carreira de Laís Bodanzky e um resumo de sua obra:

a. **Os três filmes ficcionais:**
   Bicho de Sete Cabeças (2001),
   Chega de Saudade (2007),
   As Melhores Coisas do Mundo (2010);
b. **O último longa-metragem (até 08/2020):**
   Como Nossos Pais (2017).

Apesar do filme em destaque compor as produções da cineasta, revelamos que a fragmentação do último longa-metragem para uma espécie de "peso dois" do objeto, se justifica devido ao filme ser o primeiro roteirizado e dirigido exclusivamente por Laís Bodanzky, pela primeira vez com função acumulada. Além disso, devido ao fato do longa-metragem contar com uma protagonista feminina que sinaliza as inquietações da vivência no Brasil contemporâneo – com apenas 8% da população com nível superior concluído, crescente liderança familiar feminina, maternidade próxima dos trinta anos de idade, com menos filhos (em comparação às décadas anteriores), acumulando funções domésticas e profissionais, estudando mais e ganhando menos, em comparação aos homens (IBGE, 2014).

O fato de haver pouca literatura acadêmica específica (como veremos no Estado da Arte), mais precisamente no campo da comunicação, acerca da compreensão em relação a como as discussões a respeito do feminino, neste caso, não foi localizado estudo similar sobre Laís Bodanzky; não da forma como pretendemos aqui. Neste sentido então, devido relevância e ineditismo, acredito que a pesquisa se justifica. Além disso, creio que a comunicação é uma área de pesquisa que pode revelar enquadramentos e vozes que soam ou são silenciadas, bem como a cultura produtora e produzida por narrativas midiáticas, entre as quais está o cinema, fica patente a pertinência em desenvolver estudos sobre a construção do feminino na produção cinematográfica.

Espero, assim, contribuir para a compreensão de como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky. Meu caminho foi trilhado a fim de identificar os principais aspectos do cinema produzido por ela; talvez localizar a forma como ocorre a representação feminina e poética em sua obra, principalmente no filme *Como Nossos Pais*; localizando os conceitos de comunicação e suas relações com a cultura.

A metodologia aplicada foi híbrida. A primeira delas foi a Análise de Narrativas, partindo da conceituação da professora brasileira Cândida Vilares Gancho (2006), uma vez que entendemos que o cinema é narrativa e, portanto, capaz de mediar, interpretar e transformar a experiência humana, principalmente a partir da interpretação de Míriam Cristina

Carlos Silva *et al* (2017), objetivando alcançar a linha que conduz os elementos narrativos da produção. Em segundo, foi a junção com Análise Fílmica a partir da compreensão de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), que sistematizam um conjunto de técnicas para contribuir à observação das narrativas cinematográficas enquanto produções e recortes de um tempo, de uma perspectiva e de um contexto específico.

Para isso, nesse estudo me apoiei nos pensadores Vilém Flusser, sobre comunicação e cultura; Walter Benjamin e Míriam Cristina Carlos Silva, sobre as narrativas; Octávio Paz e Míriam Cristina Carlos Silva abarcam o poético em narrativas; Robert Stam e Jacques Aumont, sobre cinema. Já as questões que de gênero, como citado anteriormente, contam com as contribuições de Simone de Beauvoir, além de Judith Butler. No que tange à história e composição do feminino no cinema, Laura Mulvey nos conduziu. Além de outros filósofos, pesquisadores da área da comunicação, que também são citados.

2 ESTADO DA ARTE

2.1 Primeira Parte

A revisão de literatura para composição do estado da arte ocorreu em duas etapas. Importante destacar que a primeira fase se deu para composição do projeto de pesquisa desenvolvido para a disciplina de Atividade Programada Regular de Formação Acadêmico - Científica (APRFAC/2), cursada em 2019. Na ocasião houve a busca pelas palavras-chave *Cinema* e *Mulher* nas plataformas Periódicos Capes e Google Acadêmico – principais endereços eletrônicos de indexação de estudos científicos. A delimitação temporal abarcou os anos de 2014 a 2018, e toda busca foi realizada com estudos em língua portuguesa.

E apesar do extenso material encontrado na relação dos termos *cinema* e *mulher*, poucos trabalhos localizados tinham um recorte aproximado ao nosso. Grande parte das pesquisas encontradas trabalha, em primeiro plano, as questões de gênero, utilizando-se dos filmes apenas como exemplos para reforçar pontos de vista acerca das relações de gênero na sociedade. Outra observação importante é a de que muitos trabalhos estão nos campos das Ciências Humanas, principalmente da comunicação e da psicologia.

Sendo assim, em um segundo momento, foi necessário pensar em outras combinações de termos para delimitar e aprofundar as buscas. O próximo passo foi, então, incluir na pesquisa palavras como *Mídia, Comunicação, Narrativas Cinematográficas, Análise Fílmica, Laís Bodanzky,* para que resultados mais condizentes com este estudo aparecessem. Após leitura flutuante e aprofundamentos, foram localizados dez (10) trabalhos que estabelecem um diálogo com esta pesquisa.

Alguns, pela proximidade do tema e referenciais teóricos, outros pela metodologia de análise aplicada. No campo das relações entre narrativa cinematográfica e mulher, com recorte na comunicação, um fato chamou atenção: todas as pesquisas foram realizadas por mulheres, sendo nove resultados de mestrados e uma de doutorado. Estes dados são interessantes e importantes porque mostram quem são as pessoas que estão preocupadas em descortinar a situação da mulher na realização de cinema no Brasil, conforme quadro 2:

Quadro 2 - Resultados localizados 1ª parte

Nº	Título	Autoria	Instituição	Ano
1)	*Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*	Luana Araújo de França	UFRN	2017
2)	*A Mulher e o Cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*	Thais Botrel Reis	UFMG	2017
3)	*Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*	Carla Ludmilla Maia Martins	UFMG	2015
4)	*A produção de sentido da transexualidade na telenovela A Força Do Querer: uma análise comunicacional a partir do circuito da cultura*	Georgia Mattos	UNISO	2018
5)	*O protagonismo feminino proativo nas narrativas audiovisuais de ficção científica*	Carolina Aires Mayer	UFRN	2018
6)	*A Representação da mulher na obra de Alice Guy-Blaché*	Camila Manami Suzuki	UFF	2016
7)	*A representação do protagonismo feminino no audiovisual televisivo: a análise da caracterização das heroínas na telenovela Cheias de Charme*	Ethiene Ribeiro Fonseca	UFMS	2016
8)	*A mostra Cinema de Mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*	Natália Lopes Wanderley	UFPE	2016
9)	*A mulher além do bem e do mal: Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado*	Patrícia Santos Machado	UMESP	2016
10)	*A Representação da mulher em Iracema – Uma Transa Amazônica*	Lívia Perez de Paula	UNICAMP	2016

Fonte: Elaboração própria. Pesquisa realizada em agosto de 2019 relativa à produção de 2014 a 2018 em língua Portuguesa.

O protagonismo feminino, seja por meio das personagens ou das produtoras, as questões do gênero, o papel das cineastas brasileiras, as metodologias de análises e o corpo teórico foram os principais achados nestes trabalhos como, por exemplo, a dissertação de Georgia de Mattos. Nela há uma linha histórica da concepção de gênero, pesquisas de gênero e feminismo. Oportunidade em que foram localizadas as teóricas Scott (1995), Pedro (2005), Bento (2006) alcançando as teorias de Butler (2003), que alicerçam este estudo, além da metodologia de análise de narrativa cunhada por Gancho (2006). Outros estudos abarcam a Teoria Feminista do Cinema, com apresentação de autoras como Teresa Lauretis (1985; 1993; 1994), Laura Mulvey (1983) e Heloísa Buarque de Hollanda (1982; 1989).

2.2 Segunda Parte

No entanto, com o avanço deste estudo, foi preciso atualizar o estado da arte para fins do processo de qualificação. Trata-se da segunda etapa, mais aprimorada, realizada em janeiro de 2020. Tanto no portal Periódico Capes, quanto no Google Acadêmico, a busca foi feita por pesquisas em língua portuguesa, produzidas nos últimos cinco anos e que relacionassem as palavras-chave *Cinema* e *Mulher*. Ao todo, o Capes apontou 921 achados e o Google 18.600, conforme o quadro 3. Na sequência, a pesquisa foi feita com as palavras *Cinema* e *Feminino*. No Capes, 525 trabalhos foram apontados, enquanto no Google, 16.500.

Em seguida, foi pesquisado o nome de *Laís Bodanzky*. O Periódicos Capes somou 13 resultados e o Google Acadêmico apontou 310 citações. E, por fim, com objetivo de afinar a localização de estudos, quatro termos foram acrescentados à mesma pesquisa: *Cinema*, *Mulher*, *Feminino* e *Laís Bodansky*. No Capes apenas um resultado foi apontado, o de Maria Luiza Martins de Mendonça e Ceiça Ferreira, *Envelhecimento feminino, consumo e protagonismo. É a (voz da) vovozinha!* (2014). Enquanto no Google Acadêmico, os quatro termos alcançaram 72 resultados, conforme quadro 3:

Quadro 3 - Resultados de pesquisa 2ª parte

	Palavras-chave	**Capes**	**Google**
1)	Cinema e Mulher	921	18.600
2)	Cinema e Feminino	525	16.500
3)	Laís Bodanzky	13	310
4)	Cinema, Mulher, Feminino e Laís Bodanzky	1	72

Fonte: Elaboração própria. Pesquisa realizada no dia 10 de janeiro de 2020, relativa à produção de 2015 a 2020 em língua Portuguesa.

Tendo como foco os estudos em Cinema e Mulher por meio da produção de Bodanzky, após extensa leitura flutuante, aproximadamente 100 pesquisas foram localizadas, cujos títulos dialogavam com esta dissertação. Com o aprofundamento na busca por palavras-chave condizentes, 22 estudos foram localizados. Destes, a partir dos resumos, destacam-se 8 estudos que, por fim, auxiliarão esta jornada, conforme quadro 4:

Quadro 4 - Resultados associados partes 1 e 2

Nº	**Títulos**	**Autoria**	**Instituição**	**Ano**
1)	*A Representação do feminino no cinema brasileiro contemporâneo: Um novo olhar sobre a velhice e o envelhecimento em Chega de Saudade*	Maria Luiza Martins de Mendonça; Clarissa Raquel Motter Dala Senta	UFG	2012
2)	*Relações de gênero no cinema: contestação e resistência*	Rosana Cássia Kamita	UFSC	2017
3)	*A Teoria Feminista vai ao cinema: configurações e Reconfigurações do feminino na tela*	Marcio Acselrad	UFRJ	2015
4)	*Envelhecimento feminino, consumo e protagonismo. É a (voz da) vovozinha!*	Maria Luiza Martins de Mendonza e Ceiça Ferreira	UFG	2014
5)	*Tata Amaral – Cinema de autoria feminina*	Karla Holanda	UFJF	2016
6)	*Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas*	Carolina Alves Magaldi, Carla Silva Machado	UFJF	2016
7)	*A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretos em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e o Céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz*	Adriana Santos de Vasconcelos	UNB	2010
8)	*Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada*	Lúcia Nagib	USP	2012

Fonte: Elaboração própria. Pesquisa realizada no dia 10 de janeiro de 2020, relativa à produção de 2015 a 2020 em língua Portuguesa.

Deste resultado, com 8 estudos apontados, destacamos alguns achados. Todos são artigos com associação a pesquisas maiores de todos os autores, somados em dez pesquisadores – sendo apenas um mestre, os demais doutores e metade com pós-doutorado no exterior. Dentre os oito textos, sete são encabeçados por pesquisadoras; todas as pesquisas estão atreladas a universidades públicas e estão concentradas na Área das Ciências Humanas, sendo uma em Psicologia, duas em Educação e o restante localiza-se na Comunicação.

Dentre os conteúdos, destacamos a profundidade com que os temas foram tratados em pesquisas anteriores por todos os autores, resultando então em artigos condensados de achados. Pontuamos, portanto, que a associação dos termos *Cinema, Mulher, Feminino e Laís Bodanzky* resultou, inevitavelmente, na condição da mulher e sua representação ou criação no cinema brasileiro.

Importante, neste resultado, é que também abarca as metodologias aplicadas ou citadas, assim como os referenciais teóricos que se afinam com esta pesquisa. No entanto, vale destacar que após a extensa revisão, nenhum trabalho similar a este foi desenvolvido. Os achados abarcam composições teóricas sobre cinema e mulher, ou estudos de caso, como análise de filmes produzidos por mulheres e os processos de direção, atuação ou produção femininas, nenhuma exclusiva sobre Bodanzky.

2.3 Das partes

Revisitar o Estado da Arte deste trabalho, realizado em duas etapas e com a diferença de alguns meses, favorece o olhar amadurecido sobre a pesquisa brasileira a respeito da mulher e do cinema. Ao todo, 18 estudos foram localizados e fazem, em algum ponto – por mais modesto que seja –, conexão com esta pesquisa. Por exemplo, na primeira parte foram destacados dez trabalhos, sendo nove dissertações e uma tese, todos realizados por mulheres pesquisadoras. Na segunda parte, oito artigos foram localizados, sete deles encabeçados por pesquisadoras, a exceção é o pesquisador Marcio Acselrad (2015), que estuda a Teoria Feminista do Cinema.

Porém, todos os artigos da segunda parte compõem estudos maiores, de mestres, doutores e pós-doutores, acerca de gênero e cinema. No resultado geral, há em sua maioria, pesquisas (dez) que se debruçam em estudos de caso. Como por exemplo de Georgia Mattos (2018), sobre a transexualidade na telenovela *A Força do Querer*, da Rede Globo. Ou ainda, no trabalho de Patrícia Santos Machado (2016), que se inclina sobre a personagem Malévola, do filme homônimo de 2014.

Quadro 5 - Seleção de Estudos de Caso

Ordem	Título	Autoria	Ano
1)	*A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretos em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e o Céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz*	Adriana Santos de Vasconcelos	2010
2)	*A Representação do feminino no cinema brasileiro contemporâneo: Um novo olhar sobre a velhice e o envelhecimento em Chega de Saudade*	Maria Luiza Martins de Mendonça; Clarissa Raquel Motter Dala Senta	2012
3)	*A Representação da mulher em Iracema – Uma Transa Amazônica*	Lívia Perez de Paula	2016
4)	*Tata Amaral – Cinema de autoria feminina*	Karla Holanda	2016
5)	*A mulher além do bem e do mal: Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado*	Patrícia Santos Machado	2016
6)	*A Representação da mulher na obra de Alice Guy-Blaché*	Camila Manami Suzuki	2016
7)	*A representação do protagonismo feminino no audiovisual televisivo: a análise da caracterização das heroínas na telenovela Cheias de Charme*	Ethiene Ribeiro Fonseca	2016
8)	*A mostra Cinema de Mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*	Natália Lopes Wanderley	2016
9)	*Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*	Luana de Araújo França	2017
10)	*A produção de sentido da transexualidade na telenovela A Força Do Querer: uma análise comunicacional a partir do circuito da cultura*	Georgia Mattos	2018

Fonte: Elaboração própria.

Ainda assim, estes dez estudos de caso e os demais (oito) localizados, contêm uma unanimidade que chama a atenção. Todos eles, dissertações, tese ou artigos de resultados se inclinam especialmente sobre a representação e percurso da mulher no cinema. Ou seja, além de resgates históricos do cinema, os estudiosos localizados documentam também a história e a transformação da representação da mulher no cinema.

Um exemplo de documentação histórica é a conclusão do trabalho de Luana de Araújo França, de 2016. Ela usa a trajetória e obra de Jussara de Queiroz, a primeira cineasta

nordestina, como estudo de caso, que se debruça sobre a representação histórica da mulher no cinema, evidenciando a transformação de ambos:

> A presença da mulher na sociedade vem sofrendo mudanças significativas, sobretudo a partir do século XX. Simultaneamente, essas reconfigurações acompanharam a evolução do cinema enquanto ferramenta artística, de entretenimento e produção simbólica. Se a condição da mulher foi transformada ao longo do tempo, rompendo estruturas tradicionais, o cinema também foi capaz de reconfigurar e atualizar formas de expressão humanas. Considerando seu potencial imagético enquanto mídia visual e discursiva, tentamos mostrar a possibilidade de relação entre o cinema e sociedade observando a participação feminina (FRANÇA, 2016, p. 82).

Vale pontuar que para França (2016), enquanto a figura masculina é representada no cinema de todo o mundo por um protagonista herói, o cinema brasileiro pontua a figura feminina com identidade singular, uma protagonista representada por um papel de comunicação coletiva. Já Mendonça (2012), que lidera dois estudos listados, igualmente com vasta carreira acadêmica em narrativas audiovisuais, inclina-se sobre a velhice versus produções cinematográficas. Em ambos os textos citados, ela destaca a desigualdade social de gêneros acentuada na representação da velhice.

Para ela, o envelhecer é estereotipado e silenciado na vivência feminina. Uma observação que eleva o debate e, talvez, amplie as mudanças conceituais da cultura contemporânea, acredita. Já o estudo de Nagib, por exemplo, possivelmente uma das principais autoridades no assunto na atualidade, traz à luz de debate a participação da mulher no cinema a partir da década de 1990. O resultado da pesquisa de Nagib aponta para a diferença no desempenho das cineastas em comparação com a dos homens no cinema brasileiro contemporâneo:

> A principal contribuição das mulheres no cinema brasileiro recente tem sido a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, abandonando o *status* masculino da tradição focada no autor (NAGIB, 2002 apud FRANÇA, 2016, p. 55).

Segundo ela, as mulheres optam por trabalhos colaborativos e compartilham a autoria enquanto resistem à tradição notoriamente machista e individual. Nosso estado da arte mostra, então, que não podemos deixar de observar a relação entre cinema e gênero, sendo assim, o aprofundamento acerca das questões femininas e feministas se tornam imprescindíveis e é sobre elas que nos debruçaremos a seguir.

3 HISTÓRICO

3.1 Feminismo

Há muito tempo as mulheres buscam seus lugares de fala, basta pensar em alguns momentos da humanidade, como a Idade Média, em que muitas pagaram com a própria vida quando "a Inquisição da Igreja Católica foi implacável com qualquer mulher que desafiasse os princípios por ela pregados como dogmas insofismáveis" (PINTO, 2010, p. 15). Logo, observa-se que a questão de desvantagem social das mulheres é histórica. Muitas foram as pessoas, principalmente mulheres, que buscaram a igualdade de gênero, ocasionando movimentações e embates.

Apesar de todos os esforços, a primeira onda feminista aconteceu apenas no final do século XIX, com o movimento inglês *As Sufragista*s, que fez manifestações e greves de fome que resultaram, em muitas ocasiões, em prisões. Nas décadas seguintes, o movimento se enfraquece, mas retorna com força a partir da publicação do livro *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, vivendo sua segunda onda nos Anos 60:

> No decorrer destes trinta anos um livro marcará as mulheres e será fundamental para a nova onda do feminismo: *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949. Nele, Beauvoir estabelece uma das máximas do feminismo: "não se nasce mulher, se torna mulher" (PINTO, 2010, p. 16).

Sendo, provavelmente, o grande marco nos estudos feministas no mundo, é a partir do livro de Beauvoir que a questão da mulher alcança uma perspectiva política e crítica à soberania masculina:

> Os estudos feministas, iniciados de alguma forma por esta obra, se desenvolverão com grande vigor nos países do primeiro mundo após as revoltas de maio de 68, momento no qual a "questão da mulher" toma um lugar importante no bojo de diferentes disciplinas (GROSSI, 2004, p. 213).

Os Anos 60 foram de ebulição social em todas as partes do mundo, guerras, manifestações, a queda eminente do comunismo em alguns lugares em que imperava, e tantas outras questões sociais, fizeram com que o movimento feminista ganhasse corpo e, somado a isso tudo, houve mais um marco da emancipação feminina: a pílula anticoncepcional.

Fortalecidas por uma série de movimentos sociais, tecnológicos e libertários que surgiram junto à segunda onda feminista, as mulheres daquele momento reivindicaram não apenas oportunidades de trabalho, educação e oportunidade, elas foram além, passaram,

também, a questionar as relações de poder entre os gêneros, uma vez que "existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias" (PINTO, 2010, p. 16).

Surge, então, algo a mais para ser pensado, não bastasse os homens dominarem as esferas sociais e econômicas, existe uma evidente relação de poder psicológico e existencial, esse último ponto, tratado extensamente por Beauvoir (1945). O feminismo não foi aceito (talvez ainda não seja) prontamente nem pelos setores mais progressistas da época, dessa forma, coube às mulheres lutarem por aquilo que queriam, praticamente sozinhas, sem apoio de outros movimentos sociais:

> Ninguém melhor que o oprimido está habilitado a lutar contra a sua opressão. Somente nós mulheres organizadas autonomamente podemos estar na vanguarda dessa luta, levantando nossas reivindicações e problemas específicos. Nosso objetivo ao defender a organização independente das mulheres não é separar, dividir, diferenciar nossas lutas das lutas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação da sociedade capitalista (PINTO, 2003, p. 54).

A partir do momento em que as feministas percebem que são as responsáveis pela mudança e, também, por buscar aquilo que desejam, outras pautas surgiram, e, aos poucos, o movimento criou ramificações, tornando-se mais organizado:

> Ainda na última década do século XX, o movimento sofreu, seguindo uma tendência mais geral, um processo de profissionalização, por meio da criação de Organizações Não-Governamentais (ONGs), focadas, principalmente, na intervenção junto ao Estado, a fim de aprovar medidas protetoras para as mulheres e de buscar espaços para a sua maior participação política (PINTO, 2010, p. 17).

Percebe-se, dessa maneira, que houve necessidade de instrumentalizar a questão da igualdade de gênero, a fim de vislumbrar maiores possibilidades de alcançar os diversos objetivos que o movimento feminista possui. No Brasil, o movimento surge com ideais bastante condizentes com aqueles que estavam (e ainda estão) sendo requisitados por mulheres de todo o mundo, entretanto, devido a suas particularidades, por aqui as coisas foram um pouco diferentes.

3.2 No Brasil

O Brasil teve sua primeira onda feminista na década de 1910, com a luta pelo voto, por exemplo, que, por sua vez, só ocorreu em 1932:

> *A sufragetes* brasileiras foram lideradas por Bertha Lutz, bióloga, cientista de importância, que estudou no exterior e voltou para o Brasil na década de 1910, iniciando a luta pelo voto. Foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que fez campanha pública pelo voto, tendo inclusive levado, em 1927, um abaixo-assinado ao Senado, pedindo a aprovação do Projeto de Lei, de autoria do Senador Juvenal Larmartine, que dava o direito de voto às mulheres. Este direito foi conquistado em 1932, quando foi promulgado o Novo Código Eleitoral brasileiro (PINTO, 2010, p. 16).

Havia, ainda, como explica Pinto (2010), outros movimentos feministas a partir de diferentes ideologias e perspectivas do que é o feminismo. Assim como em demais países, o movimento perde força e retorna com sua segunda onda a partir dos anos 60. No Brasil, os estudos sobre mulher têm um marco em 1967, quando Heleieth Saffioti defende sua tese de livre docência na USP (GROSSI, 2004).

Se em países europeus de primeiro mundo já se debate as questões de gênero há mais de setenta anos, no Brasil e outros países de terceiro mundo, as discussões acontecem há pouco mais de trinta anos. Ao surgir em meio a ditadura militar, o movimento feminista brasileiro traz algumas particularidades, como o seu desenrolar junto às questões sociais e com a preocupação do que significa ser uma mulher brasileira:

> Mas, se por um lado, o movimento feminista brasileiro que surge nos anos 70 se caracteriza por um intenso compromisso político, por outro, suas participantes – majoritariamente das camadas médias intelectualizadas – tiveram sempre uma forte preocupação com a pesquisa sobre a situação daquilo que se pensava ser "a mulher brasileira" (GROSSI, 2004, p. 213).

É importante ressaltar que a maioria das mulheres que pensava o feminismo no país tinha escolaridade e pertencia a camadas mais abastadas da sociedade, apesar de haver diferentes vertentes e inúmeras particularidades, a questão da mulher negra brasileira, por exemplo, ainda era pouco discutida. Com o regime militar em voga, o feminismo, assim como outros movimentos sociais, parte para a clandestinidade e fica, durante muito tempo, às margens. Apenas na década de 1980, o movimento feminista tem uma vitória significativa:

> Uma das mais significativas vitórias do feminismo brasileiro foi a criação do Conselho Nacional da Condição da Mulher (CNDM), em 1984, que, tendo sua secretária com *status* de ministro, promoveu junto com importantes grupos – como o Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), de Brasília – uma campanha nacional para a inclusão dos direitos das mulheres na nova carta constitucional. Do esforço resultou que a Constituição de 1988 é uma das que mais garante direitos para a mulher no mundo (PINTO, 2010, p. 17).

Ainda que a criação do CNDM tenha sido fundamental na garantia dos direitos das mulheres e tenha auxiliado na Constituição de 1988, em seguida, o Conselho começa a perder importância e só retoma sua força com a criação da *Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres*:

> O CNDM perdeu completamente a importância com os governos de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso. No primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, foi criada a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, com *status* de ministério, e foi recriado o Conselho, com características mais próximas do que ele havia sido originalmente (PINTO, 2010, p. 17).

O fato de que, como se viu, as políticas públicas que garantem os direitos femininos serem recentes e instáveis, mostra a fragilidade das conquistas do movimento feminista até então. Sendo assim, não só no Brasil, mas como em todo mundo, faz-se necessário que pesquisas acerca das questões de gênero sejam realizadas cada vez mais, que, a cada dia, novas ações sejam executadas para que haja consolidação nas garantias conquistadas até então.

Tais pesquisas aconteceram em todas as áreas do conhecimento. Na comunicação, pode-se pensar a questão de gênero sob diferentes perspectivas, sendo o cinema uma delas, já que é uma mídia dialógica, portanto, compreender melhor como as narrativas cinematográficas se constituem torna-se fundamental, principalmente naquilo que aqui nos interessa: o feminino.

3.3 No cinema

Entre a descoberta dos irmãos Lumière (1895) e a Segunda Onda Feminista (1960) a imagem da mulher no cinema "advém de estereótipos tidos como inerentes à condição feminina, limitados ao espaço doméstico e familiar e pela dicotomia do masculino versus feminino" (FRANÇA, 2016). Obviamente, que entre estes 65 anos de história é preciso pontuar algumas etapas relevantes, como o Cinema Mudo, a Era do Som, Cinema Clássico – colorido e sonoro, como para Kaplan (1995). Mas é a partir da década de 1970 que a onda

feminista (e feminina) invade o cinema – vinculada a pensadoras e produtoras anglo-americanas:

> Em 1972 é fundado o London Women's Film Group pela diretora Laura Mulvey, além de festivais de filmes de mulheres em Nova York e Edimburgo. Nesse contexto surge uma crítica cinematográfica, segundo Kaplan (1995), evoluída a partir do movimento feminista e se pretende como metodologia sociológica e política para a análise fílmica em diversas áreas de reflexão sobre o cinema (FRANÇA, 2016, p. 26).

Dois anos depois da iniciativa de Mulvey, acontece o *Womanifest*, em Nova York, uma Conferência de Feministas na Mídia que documenta, entre as presentes, a proposta de não aceitação da estrutura (patriarcal de cinema) existente, propondo o comprometimento à modificação ao olhar masculino, então padronizado no cinema mundial (FRANÇA, 2016). Vale pontuar que os avanços da psicanálise, como ferramenta de observação, favorecem a ampliação do olhar ao cinema clássico, o que por sua vez abriu a possibilidade de reconhecimento das estruturas patriarcais, antes observadas por Beauvoir:

> A indústria do filme absorvera o mito da sujeição da mulher na ficção, manejando-o para mantê-la 'em seu lugar'. Gubernikoff (2016) ressalta a influência de David Griffith e suas contribuições em termos de linguagem e pioneirismo no cinema norte-americano ao criar padrões mais tarde presentes nas produções. Havia de um lado, o da técnica, à qualidade rudimentar das luzes e lentes, em tese justificando a escolha de atrizes jovens devido à pele mais lisa até a percepção da possibilidade de uso comercial da imagem com a figura da *femme fatale*, criada pelo produtor William Fox e inaugurada pela atriz Theda Bara. [...] Stam (2003) comenta o livro *From reverence to rape,* publicado em 1987 por Molly Haskell. Nele, a autora traça uma trajetória a partir da "reverência" do *star system* à recorrência ao estupro em filmes de Hollywood na década de 1970. Para ela, tanto o cinema norte-americano como de arte europeu funcionariam em torno de uma "lógica falocêntrica". Muitos dos trabalhos iniciais criticavam as representações das mulheres por meio de estereótipos considerados negativos: virgens, vadias, *vamps* (mulher fatal), loucas, interesseiras e fofoqueiras (FRANÇA, 2016, p. 27-29).

A imagem feminina, muito além da criada pelo cinema hollywoodiano – e que ainda reverbera atualmente -, também se fez presente nos mais diversos tipos de cinema, em seus variados contextos produtivos. Annette Kuhn (1991), por exemplo, destaca a importância do reconhecimento dos fatores culturais na configuração das relações de sexo e gênero. Já para Lauretis (1993), há sugestão ao produzir, enquanto cineasta feminista, filmes que de fato trabalham um problema, opondo-se a conclusões totalizantes e afirmações taxativas.

Ao buscar contradições, diversidade, ruptura nos padrões de representação em resposta ao espaço narrativo homogêneo do cinema e discursos dominantes, pode-se, finalmente,

deslocá-los e trazer à tona demandas de outros setores sociais em busca de uma intervenção na realidade. As cineastas brasileiras também trazem à tona as questões de gênero não apenas em suas obras, mas, também, na maneira como produzem as narrativas. Portanto, para analisarmos os filmes de Laís Bodanzky, precisamos conhecer o percurso do cinema realizado por mulheres no Brasil, dentro da nossa realidade.

3.4 Brasileiras

Na jornada feminina no cinema há muitos nomes e até chegar ao Brasil o caminho é sinuoso mundo afora. Por exemplo, até a década de 1920, a presença feminina em filmes estadunidenses chegava à média de 50% em relação à masculina nas mais diversas áreas de produção. Conforme França (2016), citando Stam (2003), entre 1920 e 1930, as mulheres eram roteiristas, montadoras, cenógrafas e figurinistas, mas esporadicamente produtoras e diretoras:

> Alice Guy Blaché é reconhecida como a primeira diretora de cinema da história. Trabalha desde 1894 como secretária da companhia *Gaumont Chronophone*, começa a dirigir filmes narrativos entre 1896 a 1906, ainda na França. Seu primeiro trabalho, *La fée aux choux* (A fada do repolho) encena a lenda sobre nascimento dos bebês, na qual meninas nasciam em rosas, e os meninos em repolhos. Nele, nota-se o pioneirismo de Alice Guy. Se um ano antes, a exibição dos Lumière continha imagens aleatórias do cotidiano de Paris, ela já apresenta ao público uma narrativa, com atuação, figurino, iluminação e cenário (FRANÇA, 2016, p. 36).

De acordo com França (2016), é atribuída à diretora a realização de 270 filmes na França e nos EUA, muitos deles de ação e com personagens femininas como heroínas. No entanto, a mulher sai dos bastidores, e sua imagem ganha as telas por meio do *star system*, moldada por meio da ótica masculina, das referências aos papeis de gênero na sociedade e no culto à estrela (GUBERNIKOFF, 2016). E esse novo padrão cinematográfico formulado nos Estados Unidos passa a inspirar os brasileiros.

No final do século XIX e início do XX, o Brasil já tinha experiências de ciclos regionais em Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro, com destaque para os cinejornais. De acordo com França (2016), a primeira produção nacional realizada por uma mulher é escrita, dirigida, e estrelada por Cleo de Verberena, então com 21 anos - nome artístico de Jacyra Martins da Silveira (1904-1972). Que estreou com *O Mistério do Dominó Preto*, de 1931.

Já Carmen Santos (1904-1952) surge, muitas vezes, como a primeira referência feminina no cinema brasileiro, tendo em vista os cargos e filmes dirigidos e produzidos, com

carreira iniciada aos 15 anos de idade (FRANÇA, 2016). Gilda de Abreu (1904-1979) estreia em 1936 como atriz em *Bonequinha de Seda,* de Oduvaldo Vianna, em um papel pensado incialmente para Carmen Miranda. O sucesso do filme a tornou conhecida para o público, mas somente dez anos depois ela dirige *O Ébrio*, em 1946:

> Veiga (2013) e Munerato e Oliveira (1982) também citam duas italianas realizadoras de filmes no Brasil: Maria Basaglia, com *Macumba na Alta* (1957) e *O Pão que o Diabo Amassou* (1958) e Carla Civelli com *É um Caso de Polícia* (1959). Até a década de 1950 eram poucas mulheres ocupando a direção. Os anos sessenta ficam marcados pela instauração do governo militar em 1964 e o surgimento do Cinema Novo. Apesar de ter sido uma época de efervescência revolucionária na política e nas artes como resposta à ditadura, em relação à produção cinematográfica, especificamente a filmes dirigidos por mulheres, tivemos números desproporcionais (FRANÇA, 2016, p. 42).

O Cinema Novo se torna a maior marca da identidade cinematográfica brasileira. Na sequência, o cinema passa a ser visto como ferramenta de militância política. “Mesmo pensando a condição feminina do ponto de vista da representação, as realizadoras produziram 1% dos filmes durante uma década” (ALVES, 2011 *apud* FRANÇA, 2016, p. 43). Zélia Costa dirige então em 1962, *As testemunhas não condenam* – quando a maior parte da produção feminina ainda era voltada ao documentário e curta-metragem. Destes, temos registrado no Catálogo do Documentário Brasileiro, de Lygia Pape:

> O guarda-chuva vermelho (1963), Letreiros/Cinemateca/MAM (1965) e La nouvelle création (1967); de Gilda Bojunga: Yes, I love Paris (1967); Pesquisa do Urânio (1968), de Maria Aparecida Mattos de Paiva; Experiência 3 (1969), de Suzana Amaral; Indústria (1969), dirigido por Ana Carolina e Helena Solberg com A entrevista, 1966 (documentário) e Meio-dia, 1969 (ficção) (FRANÇA, 2016, p. 43).

A censura, por meio da Ditadura Militar (1964-1985), reflete mudanças, as quais, segundo Gubernikoff (2016), derivam no questionamento da função político-militante do Cinema Novo e a reorganização da produção em torno da Embrafilme, criada em 1969 pelos militares. Por outro lado, a produção independente feminina representou um total de 33 filmes até 1973. Em 1979, é criado o Coletivo das Mulheres de Cinema, unindo diretoras, produtoras, roteiristas e técnicas (VEIGA, 2013).

Mudanças, então, importantes porque as diretoras tornam a indagar e criar alternativas para lidar com o universo feminino. No período, há forte influência da literatura, o que força diretoras como Adélia Sampaio e Lúcia Murat a subverterem-se na representação da mulher no cinema. As décadas de 1970 e 1980 marcaram um período profícuo de produções

realizadas por mulheres, destacando para o diálogo contido nesses filmes em relação ao contexto político, da ascensão das reivindicações feministas em nível mundial.

Tabela 1: Distribuição de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do diretor, no Brasil, entre 1961-2010

Diretor (sexo)	**Décadas**					
	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	Total
Homens	435	883	854	274	843	3289
Mulheres	3	16	29	37	164	249
Ambos	1	4	5	14	60	84
Sem informação	0	1	0	1	0	2
Total	439	904	888	326	1067	3624

Fonte: ALVES, 2011, p. 138, apud FRANÇA, 2016, p. 42.

No entanto, conforme pesquisa de França (2016), com base de dados em Alves (2011), a produção de cineastas brasileiras está aquém dos homens (correspondendo a 7%), na comparação entre de produções de 1961 a 2010, conforme tabela 1. Ainda assim, para Lúcia Nagib (2012, p. 15) "a elevação do número de mulheres cineastas e a diversificação geográfica e etária dos diretores permitem hoje ao nosso cinema oferecer uma imagem mais acurada do nosso país". É quando na década de 1990, surgem experimentos e criações de Laís Bondanzky e Tata Amaral.

3.5 Laís Bodanzky

O resgate histórico de Laís Bodanzky se concentra na reunião de nove documentos. Três textos institucionais (Buriti Filmes, Itaú Cultural e SPCine) – empresas nas quais a cineasta está ligada (até meados deste 2020) -, e seis entrevistas/matérias (Revistas FAAP; Veja São Paulo; Marie Clarie; TPM; Folha de S. Paulo e Canal Quem somos nós?) -, a primeira revista é oriunda da instituição onde Bodanzky graduou-se em Cinema; enquanto as demais se destacaram no uso da hashtag e "laísbodanzky" em busca simplificada no portal Google, realizada em fevereiro de 2020, conforme quadro 6:

Quadro 6 - Composição histórica de Laís Bodanzky

Ordem	Título	Veículo	Institucional	Entrevista
1)	Sobre nós	Buriti Filmes	X	Sem data
2)	Laís Bodanzky	Itaú Cultural	X	Sem data
3)	Sobre – Equipe	SPCine	X	Sem data
4)	Entrevista com Laís Bodanzky, a cineasta da delicadeza	Marie Clarie		2009
5)	Laís Bodanzky – Olhar Pontiagudo	Revista TPM		2010
6)	Quem somos nós? Cinema brasileiro por Laís Bodanzky	Quem Somos Nós		2016
7)	Quem é Laís Bodanzky, a diretora do premiado 'Como nossos pais'	Veja São Paulo		2017
8)	O futuro do Cinema	Revista FAAP		2019
9)	Laís Bodanzky assume SPCine e diz que planeja ajudar cinemas de rua	Folha de S. Paulo		2019

Fonte: Elaboração própria a partir de pesquisa realizada em 5 de janeiro de 2020.

Com sólida e premiada carreira de 25 anos, Laís Bodanzky (1969) é uma cineasta brasileira reconhecida internacionalmente como roteirista e diretora que acumula inúmeros trabalhos e participações, mas soma nove (quase dez) trabalhos exclusivos (quadro 5). É que seu quinto longa-metragem (décimo produto), intitulado *Pedro* - que conta a história de Dom Pedro I (1798-1834), imperador do Brasil (1822-1831), e estrelado por Cauã Reymond (1980) -, foi gravado entre 2018-2019 e tem lançamento previsto ainda para 2020 (GENESTRETI, 2019).

São 50 anos de idade de uma Laís que cresceu entre os bairros de Perdizes e Higienópolis, na capital paulista, em meio a *sets* de filmagens devido o pai, Jorge Bodanzky (1942), também ser cineasta. Ela também foi casada por 20 anos com o roteirista Luiz Bolognesi (1966), de quem está separada há cinco anos, mas - além das duas filhas adolescentes, Carolina e Mariá -, dividiu autoria de vários trabalhos. Atualmente, além de sócios na produtora Buriti Filmes, ela ainda acumula o cargo de presidente da SPCine, do governo da cidade de São Paulo (SP).

Figura 1 - Laís Bodanzky

Fonte: Gabriel Cabral/Folha Press, publicado em 24 mar. 2019.

Currículo extenso que lhe permite um olhar particular sobre a mulher brasileira. “(Me pergunto) se o equilíbrio das partes (profissional e pessoal) que compõem minha vida está correto. É uma dúvida”, questionava-se já há 10 anos (MORISAWA, 2009). Numa mistura voraz e em constante mestiçagens, as vidas pessoal e profissional de Bodanzky alteram-se e influenciam-se, tornando-se apenas uma sem que ela mesma se dê conta, apesar de tentar mantê-las separadas:

> Laís, quem é você? Essa é uma pergunta que me faço a todo momento, todos os dias. E é engraçado porque comecei a trabalhar com cinema, lá atrás, ainda adolescente, me provocando, me questionando: Que história eu quero contar? Qual o meu discurso? O que eu tenho para dizer para o mundo? Isso me move até hoje (BODANZKY, 2016).

Filha única do cineasta Jorge Bodanzky (1942) com a professora universitária de arte e história Lena Coelho (SGANZERLA, 2019), Laíz Bodanzky nasceu durante os Anos de Chumbo (1968-1974) no coração político-geográfico da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985), somente um ano após a instauração do Ato Institucional N.º 5, exatamente em 23 de setembro de 1969. Apesar disso, justamente sobre esse período da infância, ela se refere com certo carinho, principalmente por ter crescido num lar livre e propício à criatividade:

> Ele (o pai) fez *Iracema, uma Transa Amazônica (1974)*, que foi censurado no Brasil pela Ditadura. Mas o filme era sucesso lá fora, participou do Festival de Cannes. Muita gente queria ver, mas não tinha onde, então faziam algumas sessões clandestinas lá em casa. Lembro desse burburinho, um clima de festa, adultos, e eu a única criança. Até que, em certo momento, todo mundo em silêncio, sentava no chão, ligava o projetor e eu assistia ao filme também. Não entendia muito, mas gostava de estar ali, de a casa estar cheia (ABDALLAH, 2010).
>
> Eu não tinha noção do que estava acontecendo, mas percebia que estava sendo projetado um filme na parede. Lembro do som que saía do projetor, muita gente falando. Hoje, consigo colocar no contexto histórico (SGANZERLA, 2019).

E apesar de ter crescido em meio a filmagens, com movimentação e situações singulares, ela garante que a rotina era organizada. "(a expressão) 'ambiente artístico' parece uma coisa porra-louca. Não era. Era tudo certinho" (MORISAWA, 2009). No entanto, a separação dos pais em 1978, quando ela tinha 9 anos de idade, deixou marcas que ainda a acompanham. Da ocasião, ela lembra ter visto a vida se dividir em dois mundos, um do pai e outro da mãe.

Após a separação, Laís foi morar com a mãe num pequeno apartamento. "Na época, passava na Globo o seriado Malu Mulher. Era a Regina Duarte morando num apartamento igual ao nosso, vivendo uma mãe, intelectual, com pouca grana, moderna, tendo que trabalhar, separada. Nos víamos na TV. Foi muito forte aquilo", (ABDALLAH, 2010). Porém, dona Lena teve depressão profunda e ambas precisaram ser socorridas pela avó paterna de Laís, Anneliese, madrasta do pai:

> Minha mãe teve uma depressão que durou dez anos depois da separação. Ela foi no fundo do poço. [...] E ela (a avó) tinha percebido que minha mãe não estava bem, então, menos de um ano depois, fomos para lá. Minha mãe foi ficando magra, parecia que estava num campo de concentração. A Anneliese falava (pra mim): 'Não se impressione, está tudo bem' (ABDALLAH, 2010).

Ainda assim, Laís lembra-se também que a estada na casa da avó foi enriquecedora, já que a idosa era alemã e tinha costumes rígidos. "Foi um choque cultural, não que meus pais fossem desleixados. O rigor, a organização (dela), eu trouxe para a minha profissão, para o meu dia a dia. [...] Tirou (ela) todo o lado mimado que eu tinha morando só com a minha mãe" (ABDALLAH, 2010). Quando Laís tinha 17 anos, Lena melhorou, conseguiu trabalho na Universidade de Brasília (UnB) e mudou-se. Em contrapartida, esse período da adolescência foi sentido de forma diferente ao lado do pai:

> Com os pais separados existe uma formalidade de jantar toda semana. E fim de semana sim, fim de semana não, eu passava com ele. Esse ritual obrigatório era interessante porque nós tínhamos que ficar juntos. Então íamos nós dois a uma pizzaria e, mesmo no silêncio, a gente estava junto. Eu gostava de falar muita bobagem com ele, nada de grandes lições. Ele era jovem e sempre brincava comigo fisicamente, de jogar para cima. Também velejamos muito juntos. Eu sempre o observei, admirava, achava ele bonito. Então, no meio da filmagem de *Os Mucker* [*de 1978, dirigido por ele*], eu tive que ficar com ele, porque estava de férias e metade devia ser com o pai. E lá fui eu, ficava solta na filmagem. Não era passar férias com o meu pai, era ver ele trabalhar, mas foi legal essa experiência. Muito do que conheço dele é de observar. Aos 17 anos, fizemos uma grande viagem para a Antártida de barco a vela, só nós dois, porque ele foi trabalhar. Ele nunca teve perfil do pai presente, de dar bronca, de fazer as coisas para mim, mas me deu espaço para ser eu mesma (ABDALLAH, 2010).

Ainda dos 9 aos 17 anos, Bodanzky também se viu em transformação pessoal e se enxergou como pessoa e protagonista da própria vida. Segundo ela, o biotipo franzino e com formação corporal demorada, colocou-a durante a adolescência junto a questões importantes como o *bullying*. "Demorei para ter peito, corpo de mulher. Via minhas amigas já formadas e me sentia dentro de um corpo de criança. Isso me deixava tímida [...]. Me sentia no grupo dos restos, dos que sobraram. Isso não me fazia bem" (ABDALLAH, 2010).

Para a cineasta, essa dificuldade de se colocar em grupo, de não ter corpo padronizado, atitude ou malícia de adolescente, lhe causou dor e revelou a incompreensão que cerca a idade. Vivência que assume ter levado para o primeiro curta, *Cartão Vermelho* (1994), e depois numa versão mais amadurecida para *As Melhores Coisas do Mundo* (2010). Situação superada na vida adulta. "Não me preocupo mais em ser ou não bonita para transar bem ou não. Agora isso não me interessa. É mais sincero comigo mesma. Depois que fui mãe, descobri outra relação com meu corpo" (ABDALLAH, 2010).

Como o pai mudou para o Rio de Janeiro, casou novamente e teve duas filhas, a cineasta morou com a avó até os 21 anos. "Eu brinco que meus pais é que saíram de casa" (ABDALLAH, 2010). Ainda assim, quando menciona esta época, a cineasta se refere com saudosismo, principalmente no que tange à chegada das meias-irmãs, Alice e Anna. "Cresci filha única, sempre desejando ter um irmão. Quando a Alice nasceu, eu já tinha 12 anos. Mesmo assim foi tanta alegria" (ABDALLAH, 2010). Apesar disso, ainda da adolescência, entre pais separados e uma avó rígida, ela se lembra também de ter cunhado a independência:

> Por outro lado, tive algumas conquistas, como começar a me deslocar sozinha pela cidade e sair à noite com meus amigos. [...] Eu sempre desejei a independência, quis ganhar meu dinheiro. Com 17 anos, arrumei um emprego de balconista numa loja. [...] Aos 21 anos fui morar numa república (ABDALLAH, 2010).

Laís prestou vestibular para História na Universidade de São Paulo (USP) e chegou a cursar um semestre em Geografia na mesma instituição. Período em que também cursou teatro no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) de Antunes Filho. “No CPT comecei a entender o trabalho do ator, do diretor. Lá você faz de tudo, dirige, faz o som, varre o chão. Depois que saí ainda fiquei um ano sonhando com o Antunes. Ele é meu mestre” (ABDALLAH, 2010).

Mas foi a falta de graduação em Rádio e TV na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) na época, mas que, por sua vez, disponibilizada uma pequena turma em Cinema, a fez ingressar para direção da sétima arte. Em conjunto, ela faz jus à influência do pai que defende ter sido natural. “Por ser filha, tive oportunidade de ter intimidade com a profissão. Foi uma escolha consciente. Mas a grande influência é o prazer de meu pai com o trabalho” (ABDALLAH, 2010). Dessa relação com o pai ela se orgulha da proximidade. Em *Bicho de Sete Cabeças* (2001), ela lembra que ele estava na estreia e que compareceu sem avisar.

“Quando acabou o filme, só vi ele telefonando para a esposa: ‘Compra mais cerveja porque vai muita gente lá para casa. O filme é muito bom’”. (ABDALLAH, 2010). Mas foi durante a graduação, no início da década de 1990 que ela começou a produzir filmes institucionais, dos quais garante ter orgulho, pois a ajudaram a pagar o aluguel. Um período que também a fez conhecer o roteirista Luiz Bolognesi (1966). Com quem foi casada por mais de 20 anos (1995-2016) e com quem teve duas filhas, Carolina, atualmente com 17 anos, e Mariá, de 15 anos. Uma parceria que transcendeu o ambiente estudantil, familiar e alcançou projeção profissional internacional:

> Não namoramos [*risos*]. Tínhamos um amigo em comum, o Luiz fazia roteiro e eu dirigia vídeos institucionais. Fui fazer assistência de direção no curta dele e passamos quatro meses próximos. Na época, eu morava com um namorado e não teve jeito. Saí da casa dele e fui direto para a do Luiz. Mas confesso que fiquei com vergonha de contar para a minha mãe [*risos*] (ABDALLAH, 2010).

Uma história pessoal que mistura as conquistas profissionais de ambos. Além de alternarem entre roteiro e direção em obras em comum, e também dividirem premiações, percorreram o Brasil com a proposta de democratizar o cinema, o chamado Cine Tela Brasil, conhecido pela produtora Cine Mambembe – que levou a experiência do cinema a mais de um milhão de pessoas (GENESTRETI, 2019). Vivência única e enriquecedora, ela revela que

> Na época de *Bicho de Sete Cabeças* (2000-2001) a gente mudou para o apartamento que era do meu avô (Perdizes). Como não tínhamos um escritório e o apartamento era grande, decidimos abrir a Buriti lá mesmo para produzir o filme. Aí acabou a filmagem, mas ainda tinha a Buriti, que continuou funcionando com o Cine Mambembe. As pessoas que trabalhavam com a gente tinham a chave. Até que teve um sábado, à meia-noite, em que estamos eu e o Luiz indo dormir, quando eu escuto um barulho na porta, alguém entrando. Era uma produtora: "Vim pegar uma coisa". Lembrei que tinha que falar com ela e disse: "Vem cá". Ela entrou e fizemos uma reunião: eu e o Luiz na cama, debaixo do lençol, conversando com ela sobre coisas do trabalho. Aí falamos: "Chega". E montamos um escritório do lado. [...] Ainda hoje corremos o risco de ir para uma festa e não conversar com ninguém, ficar só nós dois. Porque a conversa vai fácil (ABDALLAH, 2010).

Essa sintonia foi motivo de terem sido rotulados durante muito tempo como casal-modelo do cinema brasileiro. No entanto, não raramente e ainda atualmente, ela sinaliza se sentir bem-sucedida com a parceria quando o assunto são as filhas. "Fiz o '*Bicho*' em 2000. *Chega de saudade* é de 2007. E as pessoas: 'Mas você não fez mais nada?' Eu tive duas filhas, fiz uma peça de teatro, montei um cinema itinerante. Tá bom, né?" (MORISAWA, 2009).

Sobre a maternidade, a cineasta sempre se desprende da profissional e dá voz à mulher quando destaca ter trabalhado nas duas gestações até a véspera do parto, ambos naturais, além de tê-las amamentado até os 10 meses de idade. "Sei que é um luxo, mas voltei a trabalhar no meu ritmo, porque a Buriti é aqui do lado. Almoço em casa todo dia. Tendo consciência da maluquice da profissão, a gente se cercou para tentar o mínimo de rotina" (MORISAWA, 2009).

Em 2010, Laís contou que apesar de ter planejado as gestações das filhas, não se imaginava mãe de meninas. Ela falou sobre nunca ter sido vaidosa e mencionou a empatia pelos meninos. "Mas descobri que é uma delícia ser mãe de menina. Para mim, teve um lado também de me permitir ser mulher, comprar um batom, fazer uma maquiagem, coisa que eu não ligava" (ABDALLAH, 2010).

Porém, ainda na oportunidade das entrevistas, ela destacou a dificuldade de manter as agendas de trabalho em harmonia com a familiar, assim como os limites entre a vida profissional e a doméstica, apesar do esforço de ambos de se apoiar e revezar nos cuidados com as filhas. "A gente é muito presente. Faço lição de casa junto. [...] Já nos momentos de filmagem – que não acontecem toda hora –, são dois meses que eu desapareço, e aí o Luiz dá o suporte. Mas elas sentem bastante, eu percebo" (ABDALLAH, 2010).

Em 2009 ela detalhou que algumas vezes, durante o almoço em família, se viu pedindo para que o então marido lhe enviasse um e-mail de lembrete sobre algo. "A primeira vez que meu sogro ouviu isso, morreu de rir. 'Vocês conversam por e-mail? Não moram juntos,

então?’” (MORISAWA, 2009). Apesar de ela habitualmente relatar que eles sempre puderam contar com a ajuda das avós, principalmente da mãe dela, com quem se reconectou após a maternidade, a mistura das vidas pessoal e profissional começou a pesar na relação que dava sinais de crise:

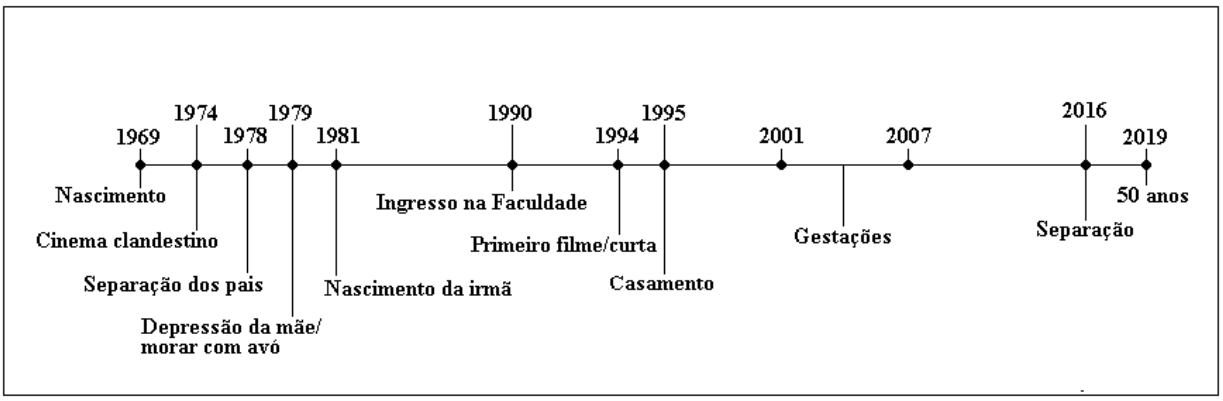
> A gente teve uma separação relâmpago. Durou uns três meses, mas nem falei para os amigos. Na hora que percebi que existia a possibilidade da separação, aí é um encontro radical com você mesma. Me assustei. Pensei: “E agora? Quem sou eu sem o Luiz?”. Resolvi procurar terapia. Acabamos nos reencontrando de uma forma muito equilibrada, mas continuei com a terapia (ABDALLAH, 2010).

O casamento terminou em 2016, durante as filmagens de *Como Nossos Pais* (2017), que por coincidência narra a história de uma mulher de 40 anos, que passa por uma separação em meio à criação das duas filhas e descobre segredos familiares que alteram o percurso linear da história. Um roteiro quase autobiográfico, ela admitiu. “Eu aprendo em cada trabalho e, agora, vibrei demais com as mudanças da Rosa. [...] Vivi a crise junto com ela e questionei os formatos de família que herdamos de nossos pais”, (ALVES JÚNIOR, 2017). A cineasta sabia com propriedade do que produzia, tanto que anos antes, em 2010, mencionou o sentimento de culpa por trabalhar demais e tentar ser uma supermulher na contemporaneidade.

> Por mais que eu tenha consciência de que é uma bobagem querer ser uma ‘supermulher’, na hora do ‘vamos ver’, acho que tenho que dar conta de tudo sim. [...] Tudo que é pra mim, penso: ‘Ah, deixa pra depois’. Sabe aquilo que falam, na hora do voo, que, se acontecer uma pane, primeiro coloque a máscara de oxigênio em você e depois na criança? Eu sempre pensava: ‘Por que não antes na criança?’. Depois é que percebi: se o adulto não está bem, como vai cuidar da criança? Eu ainda estou na busca de colocar a máscara (de oxigênio) primeiro em mim. Quando você quer dar conta de tudo, quer é não fazer feio para os outros. Acontece que às vezes faz feio para você mesma (ABDALLAH, 2010).

E apesar de desde então Bodanzky não ter falado do divórcio, ter deixado de mencionar o casamento ou mesmo citar profissionalmente o ex-marido em entrevistas, ela ainda mantém com ele a sociedade na Buriti Filmes, assim como prossegue produzindo parcerias como em Ex-Pajé (2018). A única menção à separação ocorreu em 2017 e não foi entre aspas: “[...] o casamento de duas décadas com o roteirista Luiz Bolognesi acabou há um ano e meio dentro de uma harmonia possível” (ALVES JÚNIOR, 2017).

Figura 2 - Linha do tempo da vida de Laís Bodanzky



Fonte: Elaboração própria.

Aparentemente, a ausência de fontes sobre o passado recente e pessoal da cineasta sinaliza divisão mais clara de papéis, já que se observa ser um processo iniciado na infância da cineasta e que prossegue na adolescência das filhas, mas que volta e meia se mostra difundido. Na oportunidade do lançamento de *Como Nossos Pais* (2017), as garotas se disseram desapontadas ao ver que as crianças do filme tinham menos cenas do que imaginavam e foram mencionadas como cidadãs conscientes de si:

> Meninas conectadas que abraçaram a causa feminista em grupos de discussão na escola e põem a mãe contra a parede ao discordar de seus pontos de vista. “Elas me corrigem se uso um termo que não julgam adequado”, conta. “Sou proibida de falar, por exemplo, que o fulano ajuda a beltrana a cuidar dos filhos” (ALVES JÚNIOR, 2017).

Esse caminho da cineasta até o empoderamento feminino da meia-idade foi longo. Já em 2009 ela pontuava que o fazer cinema como, com e para mulher exigia maturidade, escolha e paciência que não são cobradas dos homens.

> Eu queria engravidar quando a gente fez a viagem pelo interior do Brasil com o Cine Mambembe. Eu achava que já estava na hora de engravidar, mas não engravidei. Quando voltei, ia começar a filmar o *Bicho de Sete Cabeças*, e uma amiga falou: “Não engravide agora!”. Ela me convenceu de que não tinha nada a ver um set com uma mulher barriguda, que pode precisar de cuidados. O cinema não tem essa de “espera um pouquinho”. Aí me cuidei e, depois que lancei o Bicho, veio a Carolina (ABDALLAH, 2010).

Ainda assim, ela já mencionou se sentir realizada e demonstra ansiedade por mostrar seus filmes às meninas, isso por crer que faz algo relevante. “Estou fazendo uma coisa legal, que faz total sentido. Uma hora elas vão entender (as ausências). [...] O que me faz estar aqui neste mundo são as minhas filhas” (MORISAWA, 2009).

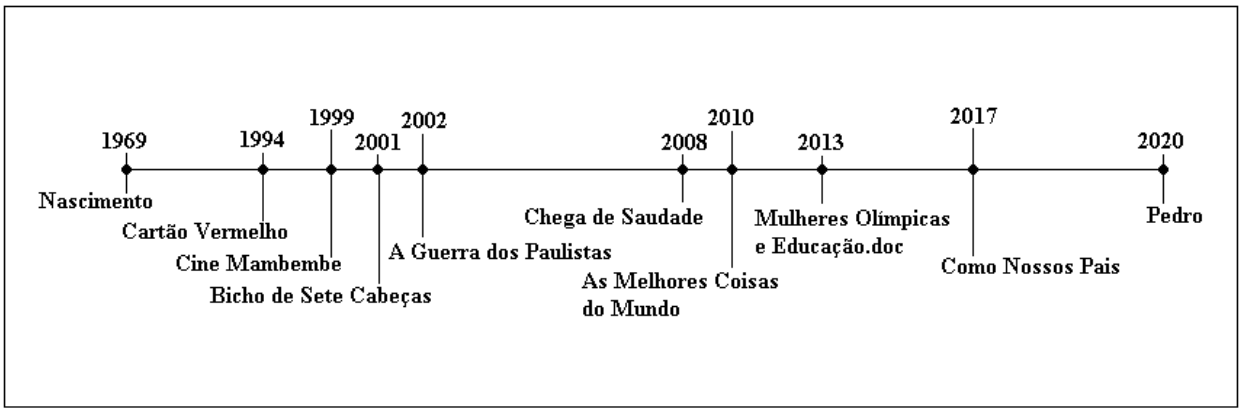
3.6 Produção

A obra da cineasta Laís Bodanzky, realizada em 25 anos de carreira, dispõe de nove produções, sendo quatro longas-metragens, um curta-metragem, três documentários e uma série de cinco capítulos sequenciais:

> Como sei que vou fazer poucos filmes na vida, levo muito a sério mesmo. A sensação que tenho é a de que não dá para errar. Vivo de forma visceral, não vou ter outra chance de rodar aquele plano e ele pode fazer falta na montagem. [...] Ter a certeza das histórias que você quer contar é muito importante e tem a ver com suas visões de mundo, com o que te sensibiliza (SGANZERLA, 2019).

Não foram raras às vezes que Laís Bodanzky afirmou que fará poucos filmes em sua carreira, atrelando a isso a associação da consciência da finitude da vida e a morosidade da criação de (sem modéstia) filmes de qualidade. “Ainda é importante para mim, contar uma história, uma história que me emociona e eu quero amplificar, dividir com os outros. É uma necessidade vital e quando faço, é minha assinatura, minha visão de mundo, torna-se minha identidade” (BODANZKY, 2016).

Figura 3 - Linha do tempo de produção de Laís Bodanzky



Fonte: Elaboração própria.

Sobre o fazer cinema ela sempre foi enfática ao frisar que assistir a um filme precisa ser uma experiência:

> Já dirigi muito vídeo institucional para pagar o aluguel. E, uma vez, fazendo um filme para uma empresa de elevadores, ouvi dois técnicos conversando sobre *Inferno na Torre* [*longa de John Guillermin, 1974*]: "Você viu por que o elevador despencou naquela cena? As travas um e dois não funcionaram, e ele ficou preso pela trava três". Pensei: "Cara, o especialista em elevadores acreditou que aquele elevador caiu" (ABDALLAH, 2010).

> Tem um lado bom de fazer cinema, um lado divertido. Não dá para disfarçar, a obra é sua identidade. É muito gostoso dividir e ampliar, compartilhar o que você pensa. É muito gostoso perceber que o outro (telespectador) entendeu o que você propôs, que ele está dialogando com você, e que ele se apropria do seu discurso, leva para outros lados, parece que faz sentido na vida, esse compartilhamento. É uma experiência (que o cinema propõe) que transcende o tempo e o espaço. Quando eu não estiver aqui, meus filmes serão uma sementinha (para o debate) (BODANZKY, 2016).

Neste roteiro próprio, que une vida e obra, ela já atribuiu justamente à timidez e ao costume de observar, adquiridos na adolescência, o talento de ser sensível e traduzir silêncios. "Me interessa o mundo interno, das emoções. [...] Minha praia são acontecimentos internos. [...] Dou espaço (em cena) para o silêncio cheio de informação (ABDALLAH, 2010). Esse silêncio mencionado por ela, tão carregado de informações, vem à luz com sentimentos universais, uma marca registrada em suas produções.

Dentre os quatro longas-metragens, pelos quais Laís é amplamente conhecida e que compõem a base de análise desta pesquisa, ela expõe sua identidade (BODANZKY, 2016) ao tratar de questões sociais, como a luta antimanicomial, o envelhecimento feminino, o *Bullying* no advento tecnológico e o feminino de classe média.

O mesmo ocorre com o restante da produção (cinco), igualmente premiada e que também trata de questões sociais, sendo duas delas de gênero, sob diferentes perspectivas, olhares e momentos, demonstrando que há uma preocupação em debater o feminino no cinema que realiza. Não raramente ela comenta sobre seu desempenho na gestão de uma equipe num *set* de gravação e propõe reflexão sobre a postura de liderança, tradicionalmente masculina e culturalmente associada a uma imagem forte, grande e briguenta *versus* a dificuldade que tem diante de seu perfil pacifista que lhe exige constante autocontrole:

> Recentemente parei para pensar por que tenho de explicar tantas vezes a mesma coisa (em sets). Será que é porque sou mulher? Será que existe resistência, ou não? É por não ser autoritária? É necessário ser um pouco mais firme? Mas não é meu jeito de ser. [...] Posso falar baixo, mas, quando a equipe percebe que sei o que estou fazendo, é um tipo de autoridade. Ao mesmo tempo, faço um exercício cada vez maior de não me preocupar com o que os outros pensam. Porque às vezes me vejo criando uma persona para corresponder ao imaginário do diretor de cinema. Só que isso me atrapalha na criação. Se estou em dúvida, não vou ter pudor de me colocar na frente da equipe. Não é fácil, porque é expor suas fragilidades. Mas é produtivo. [...] Já engoli muito sapo para não brigar na frente das pessoas. Sou flexível. Mas, quando não quero mudar, é o exercício da paciência. Não é do meu jeito gritar, nem fazer cena, mas já tive situações de não falar mais. Paciência, só que eu vou fazer o filme (MORISAWA, 2009).

Há uma preocupação ainda atual, por parte da diretora, com as posições ocupadas por mulheres no audiovisual, seja como atrizes, diretoras, roteiristas, fotógrafas ou críticas de cinema. Para ela, "a mulher criativa sempre existiu, mas a história apagou" (BATISTA, 2020). Na ocasião da entrevista à Folha de S. Paulo, ela pontuou crer que aos poucos, as mulheres vêm conquistando algum protagonismo e espaço no audiovisual. "Esses filmes apareceram pelo avanço na sociedade, mas também é papel do cinema impulsionar as mulheres para que ocupem lugares de destaque" (BATISTA, 2020).

Ações afirmativas de incentivo ao audiovisual são, para a diretora, o que pode, de fato, impulsionar mulheres a trabalharem com cinema. "Falta mulher na frente e atrás das câmeras. Isso não vai mudar espontaneamente. Precisamos ter mais roteiristas mulheres, mais mulheres na posição de escolher" (BATISTA, 2020). Sendo assim, fomentar o cinema realizado por mulheres, com temáticas que aproximem as demandas femininas e contribuam para diminuir as discriminações de gênero parece ser um dos objetivos de Bodanzky. Até por isso, numa outra entrevista recente, em 2019, ela contou por que aceitou presidir o SPCine:

> O audiovisual não se faz sem política pública, é preciso ter essa consciência. Apenas 15% das mulheres no mundo ocupam o cargo de CEO de empresas. Contribuir para aumentar essa porcentagem foi um dos motivos que me fez aceitar o desafio (SGANZERLA, 2019).

E diante da crise da cultura, a cineasta parece mais uma vez se valer do diálogo e da paciência para conquistar espaços. "O audiovisual tem *know-how* em crise, e o meu partido é o cinema. [...] Na hora que a gente vem com uma linguagem da economia no setor, eles estão dispostos a ouvir" (BATISTA, 2020).

Quadro 7- Produção extralonga da cineasta Laís Bodanzky

Documentários	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Cine Mambembe – O Cinema Descobre o Brasil	1999	X	
A Guerra dos Paulistas	2002	X	
Mulheres Olímpicas	2013	X	
Série	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Educação.doc	2013	X	
Curta-metragem	**Ano**	**Direção**	**Roteirização**
Cartão Vermelho	1994	X	

Fonte: Elaboração própria a partir de informações do site Buriti Filmes.

A estreia da cineasta se deu aos 25 anos de idade, quando ainda estudava cinema na FAAP (SGANZERLA, 2019), com *Cartão Vermelho* (1995). O curta-metragem, que conta a história de Fernanda (Camila Kolber), uma adolescente que descobre a sexualidade e o desejo, trazendo à cena o debate acerca das questões de gênero, uma vez que a protagonista do filme é subjugada pelos garotos por querer jogar futebol com eles em pé de igualdade.

Figura 4 - *Cartão Vermelho*

Fonte: Buriti Filmes - ato 00h01m18s

O filme foi premiado em diversos festivais do Brasil e do exterior. Foi também o primeiro trabalho dela ao lado dos irmãos Caio e Fabiano Gullane, da Gullane Filmes, então colegas de faculdade e que se tornariam importantes parceiros profissionais:

> Lembro que não tínhamos dinheiro para fazer Cartão Vermelho e disse para o Caio: 'Não vou ficar inventando muito, vou pensar simples'. E ele falou: 'De jeito nenhum, você vai pensar no seu filme do jeito que quer. Não se preocupe com os custos, damos um jeito de fazer'." Achei aquilo incrível. Eles deixam o artista ser livre, criativo, e são assim até hoje (SGANZERLA, 2019).

Depois disso ela dirigiu outras produções, como institucionais e videoclipes igualmente reconhecidos pelo público. Em seguida, a produção que demonstrou a versatilidade da cineasta foi o documentário *Cine Mambembe – O Cinema Descobre o Brasil* (1999). Codirigido com o roteirista Luiz Bolognesi (1966), com quem ela foi casada por 20 anos (1995-2016), o filme é resultado do projeto Cine Tela Brasil, criado para levar o acesso a filmes brasileiros às comunidades carentes e afastadas dos grandes centros. Para isso, o casal viajou aproximadamente 15.000 km, de São Paulo à Amazônia, passando por aldeias e comunidades sem acesso à energia elétrica. Muitos telespectadores, inclusive, nunca haviam estado em uma sessão de cinema:

> O Luiz e eu temos um encontro muito feliz de ideias que conseguimos tirar do papel. A gente tem um lado empreendedor, então falamos: "Vamos levar cinema para as periferias?". Primeiro saímos pela Grande São Paulo: praça da Sé, Santo Amaro, São Miguel Paulista, Taboão da Serra... Depois, pelo interior do Brasil. Foi muito forte a experiência, só nós dois. Fizemos isso em 1997 e 1998 (ABDALLAH, 2010).

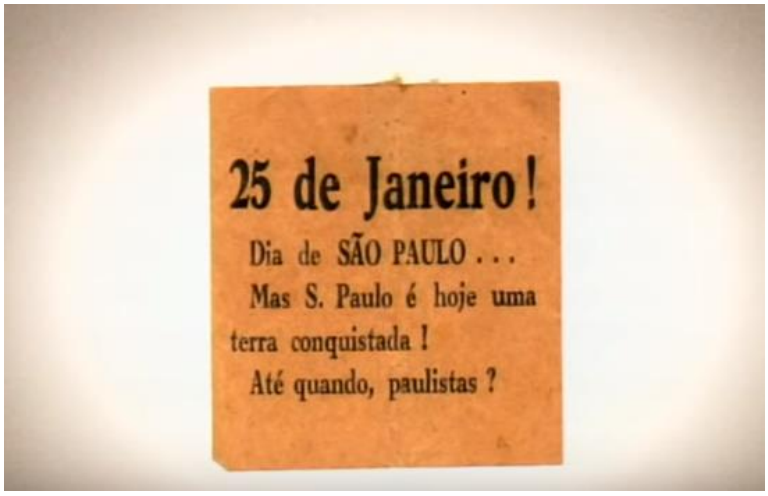
Com mais de um milhão de espectadores por todo o Brasil (GENESTRETI, 2019), esse projeto fomentou a indústria cinematográfica brasileira, promovendo filmes nacionais e proporcionando lazer e cultura Brasil afora. Vencedor de muitos prêmios nacionais e internacionais, no documentário os cineastas mostram questões sociais que perpassam o cinema, como a fome, a política, os conflitos, buscando sempre um alinhamento com os filmes exibidos.

Figura 5 - *Cine Mambembe*

Fonte: Buriti Filmes - ato 00h 01m 31s

Em 2002, Bodanzky e Bolognesi dirigiram outro documentário juntos, *A Guerra dos Paulistas*, que mescla cenas reais e roteiro ficcional para contar o que foi a Revolução Constitucionalista, de 1932, um dos maiores e mais violentos conflitos da América Latina do século XX. Com um caráter mais institucional e formativo, o documentário encomendado pela TV Cultura, que o exibiu diversas vezes, alcançou mais de 500.000 telespectadores (RODRIGUES, 2002).

Figura 6 - *A Guerra dos Paulistas*



Fonte: Buriti Filmes - ato 00h 10m 48s

No lançamento do documentário, que marcou na ocasião os 70 anos do conflito, o casal afirmou que a ideia principal foi humanizar as mais de 2.000 pessoas que morreram em três meses de luta pela instalação da Constituinte prometida pelo presidente Getúlio Vargas (1882-1954).

Figura 7 - Laís em campo para *A Guerra dos Paulistas*

Fonte: Revista TPM, 2010.

As imagens, todas gravadas em super-8, em preto-e-branco, não contam com diálogos e recorrem às antigas cartelas do cinema mudo. Além disso, o vídeo, que foi produzido em dois meses e meio, conta com pesquisa de Marcelo Aith.

> A memória do brasileiro é curta. Por exemplo, se acredita que no Brasil nunca houve guerra. E essa é uma história recente. "Foi uma doideira, mas havia fartura em material disponível. Acabou sendo uma delícia de fazer. Além disso, a revolução é uma história que merece ser revisitada, porque o nosso olhar também muda (RODRIGUES, 2002).

Já em 2013, Bodanzky inclinou-se a produzir dois documentários sobre temas sociais contemporâneos, um sobre educação e outro sobre mulheres esportistas. O *Educação.doc*, dirigido, primeiramente, por Luiz Bolognesi e, codirigido por Laís Bodanzky, tem na pergunta: *é possível termos uma escola pública de qualidade no Brasil?*, o ponta pé inicial para entrarem no dia a dia de oito escolas públicas que têm padrão de primeiro mundo,

localizadas em áreas menos privilegiadas. Os resultados dessas abordagens foram divididos em cinco episódios (USP, 2013).

Para isso, a dupla se dividiu e visitou diferentes escolas no Brasil, nos Estados do Piauí, Ceará, Bahia, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo – escolhidas a partir da comparação de bons resultados do Índice de Desenvolvimento de Educação Básica (IDEB) em escolas de áreas pobres, com Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) baixo. Por meio de entrevistas e depoimentos, professores, estudantes, filósofos, artistas e acadêmicos, há uma reflexão sobre o ensino público e suas nuances para entender como é possível fazer a educação pública com resultados de excelência.

Figura 8 - *Educação.doc*

Fonte: Buriti Filmes - ato 00h 11m 49s [episódio 1]

A produção encabeçada e disponível pela Buriti Filmes juntamente com o Instituto Buriti, teve patrocínio da CCR, Editora Moderna, Instituto Telefônica Vivo, Instituto Ayrton Senna e contou parcialmente com recursos públicos operados ou geridos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine):

Episódio 1 – Levanta o braço

Localização: Chapada Diamantina/ BA

Episódio 2 – Diretor de harmonia

Localização: Heliópolis/ SP e Andaraí/RJ

Episódio 3 – Eu acredito

Localização: Cocal dos Alves/PI, Sobral/ CE e Foz do Iguaçu/ PR

Episódio 4 – Linha na pipa

Localização: Padre Miguel/ RJ

Episódio 5 – Escola do Futuro

Como será a Escola do Futuro?

O outro documentário em que Bodanzky participou, produzindo e roteirizando sozinha, em 2013, foi o *Mulheres Olímpicas*. Voltando a temática feminina, a cineasta apresentou a história de mulheres esportistas que lutaram para participar do maior evento esportivo do planeta: as Olimpíadas. Com uma abordagem histórica, com proposta reflexiva, a partir de entrevistas, fotos, vídeos e relatos, Bodanzky traçou uma linha cronológica que começa em 1932, quando a primeira mulher participou das Olimpíadas, até 2012, quando o número de mulheres participantes foi, praticamente, o mesmo do que o número de homens, apresentando assim uma crítica acerca das relações de gênero no esporte, deixando claro que houve e ainda há sexismo esportivo (BURITI, s/a).

Figura 9 - *Mulheres Olímpicas*

Fonte: Buriti Filmes - ato 00h 34m 03s.

Para criar o documentário, a cineasta afirmou, na ocasião do lançamento, ao site Memórias do Esporte, que não tinha relação ou proximidade com o assunto, mas que optou por reunir os temas memória olímpica e mulheres no esporte por interesse pessoal:

> Venho pesquisando há algum tempo, mas sem saber exatamente o que tinha, como era o desdobramento disso no mundo do esporte e no mundo das olimpíadas também. Na verdade foi uma surpresa muito grande descobrir histórias incríveis", (MEMÓRIA..., 2013).

> Mas a minha intenção é trazer um olhar crítico, um olhar consciente, para entender que a sociedade não mudou assim tão fácil. Na verdade estas medalhas são resultado de muita briga e muita insistência de muitas mulheres. Elas são consequência de anos de história de tentativa da mulher entrar no mundo do esporte e sempre com muitas barreiras e preconceitos. Então quem eram estas mulheres, que além de vencer o esporte em si, tinham uma luta paralela que era ser aceita pela sociedade e ser aceita no mundo do esporte. Porque é um mundo fechado no mundo masculino e um mundo com preconceitos da sociedade, muitas vezes até da própria mulher. Então eu quero trazer esta consciência crítica (MEMÓRIA..., 2013).

No vídeo, ela narra que a primeira participação feminina nos Jogos Olímpicos aconteceu na sua segunda edição, em Paris (1900), mas somente em 1932 que o Brasil foi representado por uma mulher. No caso, a nadadora Maria Lenk. Já a primeira medalha ocorreu somente 64 anos depois, quando a dupla de jogadoras de vôlei de praia, Jaqueline e Sandra, conquistaram o ouro em Atlanta (1996). Na ocasião ainda, ela informou que "através da nossa memória, que não é uma memória olímpica, mas é uma memória da nossa sociedade, entender quem somos nós hoje e o espaço que a mulher vem ocupando" (MEMÓRIA..., 2013).

O histórico de vida e obra da cineasta se faz importante a medida de que percebemos que há um percurso que a leva a abordagens da vida cotidiana de uma maneira próxima da realidade, ou seja, há um encurtamento de distâncias daquilo que Rosa, personagem de *Como Nossos Pais*, vive e daquilo que uma mulher de classe média, moradora de uma grande metrópole, também pode viver.

Para analisarmos o feminino na obra de Bodanzky, precisamos aprofundar algumas teorias que são, aqui, essenciais. Já conhecemos sua trajetória e suas produções curtas e documentais, chegou o momento de analisarmos suas personagens femininas.

4 TEORIA

Entender em profundidade, de forma epistemológica, quais os pensadores e seus respectivos conceitos que darão aporte teórico à pesquisa favorecerá também o entendimento dos achados à pergunta que nos move: como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky? Para tanto, o corpo teórico foi composto por pensadores que nos possibilitem observar a atualidade.

4.1 Comunicação

Estando este trabalho dentro de um campo maior, o da comunicação, faz-se necessário esclarecer quais são os aportes às discussões aqui realizadas. Vilém Flusser (1920–1991) foi o teórico escolhido por apresentar uma perspectiva comunicacional heterodoxa e que cabe em muitas das questões de nosso tempo:

> Flusser consegue trazer à tona discussões sobre comunicação e mídia, antecipando problemas cada vez mais emergentes entre os teóricos da comunicação, tais como o do ambiente das tecnologias digitais e seus impactos sobre a comunicação e a cultura (SILVA, 2013, p. 261).

Flusser, filósofo tcheco naturalizado brasileiro, foi um dos pensadores que se dedicou à artificialidade da interação humana. Tal artifício seria, para nós, uma maneira de relacionar-nos com os demais, já que para Flusser, a comunicação é um mecanismo criado para que o ser humano esqueça de sua condição mortal:

> O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e "incomunicáveis" – ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da "natureza" (FLUSSER, 2013, p.90).

A partir do momento que o ser humano tem consciência de sua finitude, cria maneiras de fugir do que é natural e, portanto, incontrolável. Buscamos nos distanciar da natureza exatamente por ela nos assustar e nos colocar em situações ameaçadoras, sendo assim, buscamos, a partir do processo evolutivo – aqui, relacionado com o advento tecnológico – adiar, dia após dia, o momento do fim. Esse fato é a base cultural de toda civilização humana.

Produzimos cultura na busca de controlar o mundo, organizar o caos e dar sentido à nossa existência, chegamos em um ponto em que nada (ou pouquíssimas) situações são, de fato, naturais. Até nossos menores gestos são carregados de intencionalidade, ainda que pareçam instintivos:

> Esta condição não natural é o que define o homem, cujas relações não são naturais, e mesmo aquelas mais primitivas, tais como a amamentação e o sexo, são ações artificializadas, marcadas pela cultura. Assim, tanto a comunicação quanto a cultura são artifícios humanos. Cabe ressalvar, porém, que para ele, não apenas o conceito de cultura, mas o de natureza, também deve ser posto em dúvida, pois a natureza que vemos está mediada pela cultura, da mesma forma que a cultura é naturalizada ao ponto de impedir-nos de refletir (SILVA, 2013, p. 264).

Toda essa intencionalidade e consciência de que precisamos organizar o mundo para dominá-lo é cultura (e que o autor também chama de segunda natureza), espécie de proteção criada pela humanidade para defender-se dos perigos impostos pelo mundo natural, primeira natureza.

A cultura é um artifício que nos dá condições de nos relacionarmos com o outro e com o mundo por meio de mecanismos e técnicas que internalizamos gradativamente a ponto de, em determinado momento, naturalizarmos. Talvez seja este o paradoxo: criamos tantos artifícios buscando dominar o caos e esquecemos completamente que não são naturais. Um exemplo é a maneira como nos relacionamos uns com os outros:

> A comunicação humana é inatural, contranatural, pois se propõe a armazenar informações adquiridas. Ela é "negativamente entrópica". Pode-se afirmar que a transmissão de informações adquiridas de geração em geração seja um aspecto essencial da comunicação humana e é isso, sobretudo, que caracteriza o homem: ele é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas (FLUSSER, 2013, p. 93).

Ao observarmos nosso objeto de pesquisa, que tem como um dos pilares a questão de gênero, torna-se claro como a concepção flusseriana de cultura se encaixa, uma vez que gênero é um artifício, um aprendizado, uma segunda natureza. Não está, portanto, relacionado apenas ao sexo biológico, mas à construção social que carrega comportamentos, estigmas, preconceitos, convenções etc.

Existe, então, uma ideia e um ideal artificial naturalizados sobre o feminino. Cultura é tudo aquilo que o ser humano criou e que não pode ser, então natural, como as construções de gênero. É o abrigo que nos protege e resguarda das adversidades do mundo selvagem e inquieto. Já o acúmulo de hábitos, costumes e crenças para Silva (2013) sinaliza outro ponto

de vista sobre cultura que nos faz pensar além: “A cultura provoca sensação de abrigo, desde que seja a minha cultura. Já a cultura do outro pode provocar sensação de medo, estranhamento, repulsa e até indignação” (SILVA, 2013, p. 265). Pensando por esta perspectiva faz todo sentido quando sentimos certo incômodo quando estamos em contato com aquilo que julgamos diferente, estranho a nós e a nossos hábitos.

A cultura, dessa forma nos une e nos particulariza, simultaneamente, é um emaranhado de costumes que dividimos com uns e repelimos de outros. Nossos artifícios comunicacionais são parte, evidentemente, de toda gama de conhecimento acumulada até aqui. O cinema, a música, a dança, enfim, a arte como um todo, é produto e produtora da cultura, ou melhor, das culturas. São possibilidades comunicacionais de interação, questionamento e transformação e fazem parte de nossas vidas. Entretanto, é importante diferenciar, a partir das considerações de Flusser, comunicação e informação.

Quando, de fato, estamos nos comunicando? A comunicação acontece quando se aproxima da arte, quando ganha sentido e nos faz esquecer que um dia morreremos (Silva, 2013). São truques e habilidades desenvolvidas ao longo de toda existência humana. Os truques podem ser os meios de comunicação como o jornal, a televisão, o telefone, o cinema etc., ou seja, aquilo que aparece nas superfícies:

> As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivalem em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam (FLUSSER, 2007, p. 102).

O cinema é, também, superfície, um artificio usado pela humanidade para escapar da morte e que, para nós, traz luz à ideia de imagem proposta por Flusser. Percebe-se que o autor se debruça, principalmente, sobre o campo das imagens quando discorre sobre comunicação, traçando um paralelo acerca da linha e da superfície:

> Desde a “invenção” da escrita alfabética (isto é, desde que o pensamento ocidental começou a ser articulado), as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações. Estava claro: essas linhas representam o mundo tridimensional em que vivemos, agimos e sofremos. Mas como representavam isso? (FLUSSER, 2007, p. 102).

Sobre linha, o autor continua:

> Conhecemos as respostas para essa questão, e sabemos que a cartesiana é decisiva para a civilização moderna: ela afirma, resumidamente, que as linhas são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um "conceito"). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é "histórico" no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo (FLUSSER, 2007, p. 103).

As linhas são lineares, são um processo cartesiano que pressupõe um caminho a ser trilhado, ao lermos, seguimos sempre da esquerda para a direita, compreendendo e atribuindo significados aos símbolos. Ao pensarmos em superfícies, entretanto, a situação muda:

> Podemos de fato ler as pinturas do modo descrito, mas não precisamos fazê-lo assim. Podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados. (E é assim que acontece, em geral.). De fato, esse método duplo de ler quadros, essa síntese seguida de análise (um processo que pode ser repetido inúmeras vezes no curso de uma única leitura) é o que caracteriza a leitura de quadros. O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou (FLUSSER, 2007, p. 105).

A superfície tem, dessa maneira, um caráter não linear, sendo circular e sintética. As imagens possuem, portanto, grande importância, visto que estamos inseridos em um mundo que enaltece a superfície, basta observar ao redor e perceber o quanto as imagens são valorizadas na compreensão do mundo. Flusser aborda, em suas teorias, a questão da simbologia enquanto elemento comunicacional. Nesse processo, Flusser nos traz a proposta de comunicação a partir da ideia de fabricação de sentidos, ou seja, armazenamento e produção de conhecimento.

A cultura, a comunicação e todos os mecanismos que eles trazem consigo promovem, portanto, "artifício de nos iludir a respeito de nossa condição de seres mortais e solitários" (SILVA, 2013, p. 268). Utilizamo-nos dos artifícios comunicacionais para existir de maneira menos dura:

> A comunicação vista a partir de Flusser aproxima-se da criatividade e da arte, entendendo-se a arte, neste caso, como a organização do mundo em artefatos e códigos, sendo que os objetos e os códigos são ambos carregados de informação, que tentamos organizar, acumular, fazer ganhar sentido (SILVA, 2013, p. 268).

O conceito flusseriano, que entende a comunicação enquanto um artifício e tem nas artes um apoio para tornar a existência suportável, faz sentido para esta pesquisa exatamente por ser possível de aplicá-la em análises de produções cinematográficas. Outro elemento importante às análises desta pesquisa é o conceito de discurso e diálogo proposto pelo filósofo:

> Flusser (2007) descreve duas formas fundamentais de comunicação, que não se excluem, são interdependentes, mas que são distintas em diversos aspectos. Ele explica que, para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis, na esperança de sintetizar uma nova informação – a este processo, chama de comunicação dialógica. Na segunda forma, as informações existentes são compartilhadas, para que possam resistir ao efeito entrópico da natureza – a comunicação discursiva (SILVA, 2013, p. 270).

A ideia de uma comunicação voltada ao diálogo nos dá a oportunidade de observar as narrativas cinematográficas enquanto espaço aberto para diferentes interpretações. Discurso e diálogo são, de certa maneira, complementares:

> Para que haja um diálogo é necessário que tenha havido, antes, a apreensão de discursos. Para que haja um discurso, o emissor tem que dispor de informações produzidas no diálogo anterior (SILVA, 2013, p. 270).

Assim, nos debruçamos, principalmente, sobre os aspectos dialógicos dos filmes, observando como a comunicação existe de diferentes maneiras, desde as imagens produzidas, as conversas, os silêncios. Todos os elementos presentes nas produções cinematográficas são carregados de intencionalidade, sentido e artifícios.

Aqui, portanto, a questão dialógica proposta por Flusser nos dá condições de observar as narrativas cinematográficas enquanto um importante artifício comunicacional para pensar nossa existência, as relações que estabelecemos com os outros.

A narrativa cinematográfica é, então, instrumento dotado de particularidades, intencionalidades e possibilidades interpretativas. É nosso objeto nesta pesquisa, portanto, precisamos nos apropriar dela.

4.2 Narrativa

O ato de narrar nos define e nos particulariza em relação aos outros seres. Nossa existência é mediada por uma série de linguagens, entre elas, a escrita, e experimentamos e compreendemos o mundo a partir daquilo que narramos. E se estamos condicionados a existir enquanto sociedade e a nos comunicarmos por meio do ato de contar, faz-se necessário compreendermos, portanto, que a narrativa se impõe inerentemente ao ser humano, definindo-nos desde o momento em que nascemos até o momento em que morremos.

Por entendermos o caráter experiencial da narrativa, aqui, apoiamo-nos, principalmente, em Walter Benjamin (1994). Por meio da figura do narrador, o filósofo (1892-1940) coloca a experiência sedimentada como condição para se produzir narrativas e, consequentemente, cultura e memória. O conhecimento tradicional, compartilhado comunitariamente e presencialmente com narradores e ouvintes da narrativa ocupa um espaço de troca por meio, sobretudo, da oralidade. Benjamin afirma que:

> A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1994, p.198).

Desde os primórdios, a humanidade registra sua jornada, primeiro, por meio de imagens rupestres, depois, da oralidade e, com o advento tecnológico, pelos registros materiais, produzindo e acumulando um arcabouço de conhecimento primordial à manutenção de tradições, transformações e desenvolvimento.

> Narra-se em suportes e linguagens distintos, que vão desde as inscrições rupestres, passando pelas narrativas orais, nas quais a necessidade dos corpos presentes, tanto o do narrador quanto os dos ouvintes, concedia ao narrar um caráter ritualístico e essencialmente comunitário, vinculado à experiência do estar juntos no aqui e no agora, compartilhando o mesmo tempo e o mesmo espaço (SILVA; SANTOS, 2015, p. 01).

Benjamin (1994) descreve dois tipos de narradores, os que vêm com histórias de longe (marinheiro) e aqueles que nunca saem de seu país, conhecendo suas tradições (camponês), em ambas as situações, o caráter artesanal se apresenta, uma vez que, ao contar a história, o narrador imprime sua perspectiva e ponto de vista e, assim, a narrativa vai se remodelando e se reorganizando, cada um que conta modifica um pouco o que é contado, uma vez que a experiência é sempre individual.

O narrador – ou artesão – é aquele que conta histórias que acumulam e transformam-se conforme o tempo passa, sendo um processo coletivo, gradual e cultural. Benjamin (1984) expressa preocupação com a continuidade do processo narrativo que, para ele, não pode ser confundido com processo informacional:

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1984, p 203).

Vale ressaltar que Benjamin escreve este texto em meio à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), momento extremamente turbulento e complicado. Ele compara a narrativa tradicional ao nascimento da imprensa, já que o contexto de guerra inutilizou a perpetuação da experiência pela narrativa, pois os soldados não conseguiam comunicar o que viveram nos campos de batalha – foi uma experiência traumática, indizível, para a qual só restava o vazio da angústia e a incomunicação.

Ainda que o contexto seja diferente em relação aos nossos tempos, o excesso de informação parece, realmente, ser um problema atual. Recebemos, de maneira fragmentada, superficial e fugaz, fatos e opiniões que esquecemos com a mesma rapidez com a qual entramos em contato com eles:

> A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Ao contrário da informação rasa, narrar é profundo e complexo, exige que os envolvidos no processo estejam dispostos a participar de tal experiência. A informação seria, então, o oposto da narrativa. A ideia de morte também aparece na obra o autor enquanto um ponto final para um conjunto de fragmentos vivenciados que se transformam em experiências e que, ao terminar, ao morrer, a narrativa passa a fazer sentido, tornando-se lembrança e sendo retomada por aqueles que ficam, ou seja, a morte produz memória:

> Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível (BENJAMIN, 1994, p. 207).

A narrativa sobrevive ao poder do tempo, busca fazer-se presente e, ao ser transmitida de uma pessoa para outra, permanece no mundo, persiste ao instante para ser recontada e

ressignificada. Aprofundamos, a partir de Walter Benjamin, nossa compreensão sobre a narrativa, sendo assim, há de se questionar alguns entendimentos mais comuns que a colocam apenas como um gênero textual composto por cinco elementos que, supostamente, dariam conta de explicá-la. O que vimos é que não é possível delimitá-la a apenas um gênero, uma vez que a narrativa pode ser oral, escrita, imagética ou intersemiótica, e além disto:

> [...] se configura, então, a partir de uma complexidade de vozes: a singularidade vivida pelo eu; a coletividade construída pelos pares; as outras narrativas de que já fomos e somos fruidores; a vida imediata, o cotidiano; a pós-vida criada pela consciência da morte; as vidas desejadas e possíveis apenas pela fruição do que é narrado (SILVA; CAVASSANI; SILVA, 2019, p. 142).

A narrativa, assim, é um emaranhado de experiências compartilhadas com o outro, fundamental ao sentimento de existência e pertencimento e possibilidade de transformação. Ao mesmo tempo coletiva e individual, consciência de vida e de morte, tempo, espaço. Narrar é externar e internalizar sentimentos e sensações, sempre valendo-se da troca com o outro, pois quando contamos, vivemos:

> [...] mais uma vez a própria experiência, incitando-se uma espécie de conversação. De qualquer modo, seja oral, escrita ou compartilhada pelas redes sociais, a narrativa segue, operando como ponte entre sujeitos que se confraternizam, fornecendo parte da realidade, criticando-a e criando outros mundos possíveis (SILVA; SANTOS, 2015, p. 13).

Atualmente, a partir de todas as transformações tecnológicas, a ponte que construímos com o outro tem inúmeras possibilidades. Se antes, a oralidade e a escrita eram os principais recursos narrativos, hoje temos opções que nos possibilitam experenciar o ato de contar de múltiplas maneiras, ainda que nem tudo o que é contato nesses suportes possa ser considerado narrativa.

Ainda que haja diversos suportes que nos proporcionam a possibilidade de narrar, não se pode esquecer de que todos esses mesmos suportes precisam do corpo que é a mídia primária e imprescindível: “toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os indivíduos se encontram cara a cara, corporalmente e imediatamente, e toda comunicação retorna para lá” (PROSS, 1972, p. 128).

É o nosso corpo que permite a interação com o outro e com o mundo, manipulando os suportes narrativos criados ao longo do tempo. Sobre os suportes, não há como negar o quanto são importantes e tornaram-se fundamentais. O ato de contar mostra-se, portanto,

imprescindível à humanidade porque carrega consigo a comunicação, a cultura, o sentimento de comunidade e de intersubjetividade. Logo:

> A narrativa é tanto produto como produtora de cultura, pois nasce de um universo simbólico partilhado, ao mesmo tempo em que constrói mundos imaginados. É também um produto e um processo comunicacional, por sua capacidade de mediação dos fenômenos por meio de diferentes formatos e plataformas: nasce na interlocução entre corpos; depois, transforma-se em superfície, nas imagens e nos textos; por último, perpassa todas as mídias em convergência, que vão do eletrônico da TV à película do cinema e às redes digitais (SILVA; CAVASSANI; SILVA, 2019, p. 152).

O caminho trilhado até aqui, nos mostra que a narrativa é, portanto, fundamental ao ser humano, à comunidade e, até mesmo, à sobrevivência. Evoluímos tecnologicamente, criando inúmeros suportes que servem à narrativa, mas conservamos sua função principal que é a mediação e a transformação da realidade e a experiência mundana. Entendemos, também, que há diversas maneiras de narrar, o que pode nos transformar em maior ou menor grau, uma dessas formas é a narrativa poética[1] que carrega, junto de si, a arte e a sensibilidade, tornando a atitude de contar histórias ainda mais transformadora e significativa.

4.3 Narrativa Poética

O ato de narrar, por si só, transforma aquele que conta e aquele que ouve. Como Benjamin (1982) afirmou, é o experimentar do mundo por meio do verbo, entretanto, quando essa narrativa nos chega de maneira poética, ela potencializa a experiência e pode vir a perpassar o texto. Importante diferenciar a poesia (sentimento, sensação, percepção) do poema (gênero textual), uma vez que eles podem confundir-se. Sendo assim,

> a poesia extrapola o poema, que é forma, uma estrutura, configurando-se como uma qualidade da linguagem capaz de ampliar a nossa experiência em relação à concretude do mundo. O mundo visto poeticamente é um mundo novo (GABRIEL, SILVA, 2019, p. 96).

O poético tem o caráter de ser mais aberto à interpretação do leitor, por exigir que ele complete as lacunas que as metáforas, entre outras figuras de linguagem, oferecem. Além do que, o poético oferece aos leitores / espectadores uma experiência sensível, por sua característica sinestésica, Octavio Paz (1982) define a poesia como

[1] O conceito foi trabalhado na disciplina Narrativas Midiáticas, em 2019, pela professora Doutora Míriam Cristina Carlos Silva, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e no relatório Fapesp, Processo FAPESP 2016/24402-9.

> conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro (PAZ, 1982, p. 15).

Para o autor, a poesia perpassa a materialidade, significando experiência, renovando os sentidos e propondo novos horizontes. A poesia não é palpável, não é um objeto que podemos ver ou pegar, sendo assim, Paz reflete que poema e poesia não podem ser sinônimos e jamais confundidos, uma vez que "nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica – contém poesia" (PAZ, 1982, p. 16). Não se pode afirmar que todos os *poemas*, gênero textual, material e palpável, contenham poesia. Existem estruturas para os poemas, mas não existe lógica para a poesia, que pode estar em tudo:

> Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas (PAZ, 1982, p. 16).

Nota-se que Paz (1982) fala, em diversos momentos, do poema no plural, deixando claro que há muitos tipos de poemas, porém, sempre fala da poesia no singular, evidenciando a quão única é. O estado de poesia está além do alcance humano, podemos senti-la, mas não é possível guardá-la ou pegá-la, é um instante efêmero, sublime e transformador. Ainda que a poesia possa surgir a qualquer momento, lugar ou situação, ela parece ser mais recorrente em obras artísticas (SILVA; SILVA, 2013), textos estes que o autor chama, inúmeras vezes, de poema, afirmando que

> A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte (PAZ, 1982, p. 27).

O poema, independentemente de sua forma, seria, então, um dos caminhos para se chegar à poesia, uma vez que ela pode estar presente em qualquer atividade humana. As obras artísticas, verbais ou não verbais, são plurais em significados, proporcionando espanto e comoção, o poético se apresenta nestes momentos únicos de transcendência, sendo então:

> Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contraditórias, graças ao poema podemos chegar à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte (PAZ, 1982, p. 30)

Ao entender as obras artísticas como poemas, podendo, portanto, serem portadoras do poético, Paz nos abre um leque de possibilidades, uma vez que todo texto é passível de conter poesia. Segundo Silva (2009), o poético se expressa por meio dos corpos, das sensações e sentimentos, provocando, portanto, uma comunicação erótica.

Precisamos do outro para estabelecer relações, portanto, o ouvinte (ou leitor) é, também, um elemento de grande importância na comunicação poética, uma vez que "[...] ele e a sua percepção, a sua capacidade de ouvir, de enxergar e de sentir o texto; daí a comunicação erótica, já que para se completar, a mensagem poética requer a capacidade de um receptor/cúmplice entregue ao texto" (SILVA, 2009, p. 17).

O erótico tem, então, um sentido de experiência, é o corpo vivenciando o poético que "[...] consiste em um processo erótico, que visa proporcionar uma experiência para o corpo, com todos os seus sentidos, oferecendo formas orgânicas, imagens, materialidades [...]" (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p. 8). Logo, não há poesia se não houver pessoas para experimentá-la em suas incontáveis formas.

Silva (2009) esclarece que a comunicação erótica poética é carregada de complexidade e significados, precisando da comunhão entre interlocutores e participantes em um estado de entrega mútua ao texto. A narrativa, por seu caráter aberto e múltiplo, pode, se houver elementos para isso, vir a ser poética, já que trata da experiência do contar e, também, necessita dos corpos dispostos para existir.

A partir da compreensão acerca de narrativa poética, pode-se dizer que o cinema, enquanto uma narrativa, assume, muitas vezes, a poesia, seja por meio do enredo, trilha sonora ou sequência imagens. Todos os elementos cinematográficos podem carregar complexidade e diferentes perspectivas interpretativas ou, simplesmente, proporcionar uma experiência transformadora da subjetividade.

As narrativas audiovisuais, portanto, são possibilidades poéticas, obras que podem nos fazer pensar e podem nos afetar, inquietar, provocar enlevo, estranhamento, transformando vivências e possibilitando experimentações. É a poesia sobre a qual Paz tanto fala, materializada em imagens, sons e movimento. Definitivamente, o cinema pode, também, ser poesia.

Após compreender do que se trata a narrativa poética, muito nos interessa olhar o cinema sob a ótica da poesia. Acreditamos que as obras de Laís Bodanzky transcendem o óbvio e o banal, porém, confirmaremos (ou não) tais suspeitas, ao analisarmos os longas-metragens da cineasta.

4.4 Gênero

Para entender o conceito de gênero como categoria de análise é preciso observar e compreender a história feminista, que surge de forma documental como a entendemos entre os séculos XIX e XX, com outros movimentos sociais, a partir da necessidade emergente de discutir e derrubar barreiras pautadas pela censura – no acesso educacional, por exemplo (HELLER, 1997) e, por consequência, pelo desequilíbrio social:

> Reportamo-nos, então, a meados do século XX, quando as/os feministas começaram a utilizar a palavra gênero para se referir à organização social da relação entre os sexos. Entre o século XVIII até começo do século XX, como relata Scott (1995), as teorias sociais se embasavam nas analogias da oposição entre masculino e feminino; tratavam das questões exclusivamente feministas; ou ainda, trabalhavam com a formulação da identidade sexual subjetiva, mas o uso do termo "gênero" como uma categoria analítica nos sistemas de relações sociais ou sexuais deu-se somente no final do século XX (MATTOS, 2018, p. 24).

Apesar de todos os esforços, as transformações ainda estão acontecendo. É fato que há uma vantagem histórica dos homens em relação às mulheres. Social, cultural e economicamente, o masculino se faz presente e, muitas vezes, soberano, não permitindo que as mulheres ocupem espaços que, historicamente, lhes são renegados há muito tempo, como documenta Mattos a partir de Scott (1995) e Pedro (2005):

> Portanto, o conceito "gênero" emergiu de dentro dos debates do movimento feminista. A historiadora Pedro (2005) demarca o percurso feminista em dois principais movimentos, chamados de "primeira onda" e "segunda onda". O movimento de primeira onda, datado no final do século XIX, concentrava-se em reclamar os direitos políticos e sociais, tais como o direito de votar, trabalhar, estudar. Já o movimento de segunda onda, constituiu-se depois da Segunda Guerra Mundial e reivindicava os direitos ao corpo, ao prazer, que se posicionava contra o sistema do patriarcado (MATTOS, 2018, p. 25).

Sobre esse período histórico, por exemplo, percebe-se que "gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado" (SCOTT *apud* MATTOS, 2018, p.24). No entanto, o pensamento de Scott traz relações com Simone de Beauvoir (1908–1986), importante filósofa feminista que, em seu livro *O Segundo Sexo* (2009), discute a concepção de gênero associado à condição de sexo, questionando tal construção social e afirmando que, na verdade, o gênero não é uma questão biológica, mas cultural.

Aqui é possível traçar uma linha que converge com os conceitos de primeira e segunda natureza propostos por Flusser (2007; 2013), uma vez que a construção de gênero é, tanto

para o autor, quando para Beauvoir (2009), social e, portanto, artificial. Sobre gênero, a filósofa afirma que

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2009, p. 11).

Com essa frase que definiu o que significa ser mulher, Beauvoir afirma que a mulher é, em nossa sociedade, algo como um subproduto do homem, entretanto, não há nenhum aspecto biológico que justifique o poderio masculino:

> A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 2009, p. 12).

O que Beauvoir faz é questionar o reconhecimento do Outro (mulher) baseado no Um (homem); tal dependência configura-se como submissão, visto que a figura feminina não seria capaz de existir sem a figura masculina.

> Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve não mãos dos homens (BEAUVOIR, 2009, p. 91).

A busca de Beauvoir é compreender por que existe essa submissão, ela começa a discussão fazendo um comparativo entre as minorias (étnicas, raciais, gênero etc.), considerando que elas foram tidas como inferiores a partir de acontecimentos culturais e históricos, fazendo uma ressalva de que os fenômenos são similares, mas não iguais, já que homens e mulheres podem, se quiserem, relacionar-se, da maneira mais igualitária possível, “mas mesmo em sonho a mulher não pode exterminar os homens. O laço que as une a seus opressores não é comparável a nenhum outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 13).

Não se pode desconsiderar que Beauvoir concebe essas ideias em um cenário de pós-guerra, em uma França que busca sua recuperação e vê as taxas de natalidade caindo e, por conta disso, o governo passa incentivar as mulheres a terem filhos, dando subsídios e auxílios às famílias com mais de uma criança. Neste cenário francês, existiam dois movimentos: o primeiro, focado na procriação para aumentar a população, o segundo, com a conquista do

voto em 1944, visava a emancipação feminina, com mulheres ocupando, cada vez mais, postos de trabalho.

Ainda que as mulheres começassem a criar condições de se sustentar, estudar e trabalhar, o primeiro movimento era entendido como o mais importante, logo, criar um ideal da dona de casa feliz e realizada era o foco das políticas governamentais, tendo o casamento como pilar para que as mulheres exercessem os papéis de mãe, esposa e cuidadora do lar. Sobre o casamento, Beauvoir (2009) afirma que

> O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo (BEAUVOIR, 2009, p. 185).

Evidente que o homem também precisaria se casar e isso era esperado dele, entretanto, a função social exigida pelo casamento é distinta para o homem e para a mulher. O casamento, como explica Beauvoir (2009),

> impõe-se muito mais imperiosamente à jovem do que ao jovem. Há ainda importantes camadas sociais em que nenhuma outra perspectiva se propõe a ela; entre os camponeses a celibatária é um pária; fica sendo a serva do pai, dos irmãos, do cunhado; o êxodo para as cidades não está a seu alcance; o casamento, escravizando-a a um homem , faz dela dona de um lar (BEAUVOIR, 2009, p. 190).

Não só para as mulheres daquele momento, mas para muitas de hoje, o casamento é uma maneira de emancipar-se, de ser dona de algo, ainda que isso lhe custe continuar a responder a um homem, uma vez que a dependência feminina mostra o poderio masculino, seja ele financeiro, social ou intelectual. Beauvoir escreve *Segundo Sexo* (2009) partindo deste contexto histórico e social, inaugurando um novo olhar ao feminino, em que não bastava apenas que as mulheres pudessem trabalhar, mas, também, que pudessem existir por si mesmas, sem precisar de um homem para validar sua vida.

É como se a mulher tivesse um destino pré-estabelecido, que a coloque em um grau de inferioridade em relação ao seu correspondente masculino. Beauvoir deixa claro que, na verdade, não há nada pré-estabelecido biologicamente em relação aos comportamentos de homens ou mulheres, mas uma construção antropológica e social que dita as regras e constrói as representações culturais, cria os hábitos e atribui papéis.

Ser mulher é, então, produto social, não um dado da natureza. A partir de um processo histórico e cultural, as mulheres foram se moldando e sendo moldadas, internalizando valores e significações que muitas julgam como algo natural. A contribuição de Beauvoir vem, nesse

sentido, como um questionamento em relação ao que é ser mulher em uma sociedade ocidental patriarcal, deixando claro que gênero é uma construção social e que se por um lado as mulheres vêm conquistando, a cada dia, mais espaços e direitos, por outro, ainda luta para existir por si mesma e não em relação e por causa de um homem.

Há, portanto, a necessidade de romper, cada vez mais, com esse processo sociocultural porque há uma relação de forças desigual, e os homens continuam exercendo soberania em todas as esferas, sendo a mulher sempre renegada ao segundo plano. Pensando na condição sociocultural feminina, outras pensadoras, como Judith Butler, a partir dos conceitos primeiros de Beauvoir, voltaram-se aos estudos sobre gênero, chegando a conclusões mais contemporâneas acerca do que é ser mulher, uma vez que compreende que a existência do feminino se dá no plural, ou seja, não existe mulher, mas, mulheres. Butler, ao levar a discussão a outro patamar, problematiza o conceito de gênero, ou gêneros:

> Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de "homens" se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo "mulheres" interprete somente corpos femininos. (BUTLER, 2017, p. 26)

Para a autora, não há um, mas vários corpos femininos e masculinos, entretanto, a mulher sofre uma pressão e cobrança estética, moral e ética, situações essas não vivenciadas pelos homens apenas por serem homens. A partir dessa pluralidade de femininos, muitas foram as vitórias e derrotas do movimento feminista que levantou questionamentos em todos os ambientes: industriais, acadêmicos, midiáticos ou domésticos. Neste sentido, para a pensadora:

> O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2017, p. 42)

O gênero é, portanto, plural. Se antes Beauvoir já via problemas em *fechar* o conceito, Butler deixa claro que não há mesmo como delimitar essa questão, dado o tamanho de sua complexidade. Butler traz uma definição de gênero aberta, que supera muitas das teorias feministas vigentes ao afirmar que gênero é, acima de tudo, inconstante e contextual, ou seja, "um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes" (BUTLER, 2017, p. 29).

A pensadora deixa claro que os conceitos de gênero não são estáveis, pelo contrário, mudam conforme o contexto e o momento em que estão inseridos. Cabe, nesta concepção de Butler, a ideia de artifício de Flusser (2007; 2013), já que podemos questionar a naturalização de algumas questões de gênero que são, na verdade, sociais e, portanto, artificiais.

As discussões sobre feminismo englobam, para Butler, muito mais elementos e discursos, como as demandas dos gays, lésbicas, transgêneros etc., demonstrando que a multiplicidade de possíveis identidades são o caminho para a igualdade de gênero. A pensadora afirma que:

> Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga (BUTLER, 2017, p. 213).

O caminho proposto por Butler tem inúmeros atalhos e sobressaltos, é paradoxal e tem, como premissa básica, igualar não apenas as mulheres aos homens, mas todas as pessoas que sofrem por serem quem são, por não se encaixarem no padrão binário que há tanto tempo prevalece socialmente.

Não se pode desconsiderar, tanto nas percepções de Beauvoir, quanto nas de Butler, o momento histórico em que cada uma pensa as questões de gênero. É claro que as teorias vão aprimorando-se e transformando-se à medida em que o tempo passa e a sociedade muda, portanto, ao mesmo tempo que não se pode deslegitimar, em hipótese alguma, as contribuições de Beauvoir, também não se deve ignorar os aprimoramentos e novas problemáticas propostos por Butler.

Há novas demandas em relação ao feminismo e às questões de gênero que precisam ser debatidas em todos os espaços possíveis. Sendo assim, a mídia, assim como as demais esferas sociais, deve compreender tais urgências e, aos poucos, proporcionarem mudanças comportamentais, percepções e atitudes em relação ao que significa ser mulher.

Tendo em mente que o cinema pode ser um instrumento narrativo com potencial para desnaturalizar e oferecer outros modelos possíveis de feminino, ao mesmo tempo em que os problematiza, fica claro o papel importante deste instrumento midiático enquanto portador de debates sociais e culturais. Nesse sentido, o cinema narra, artificialmente, ao mesmo tempo em que, ainda que usando artifícios, desconstrói narrativas de gênero generalizantes.

4.5 Cinema

O final do século XIX e o começo do XX marcam o início da tecnologia entendida como cinema. Naquele momento, as imagens em movimento estavam misturadas a outras linguagens e expressões artísticas e apenas pesquisadores, cientistas e alguns artistas utilizavam-se do cinema para pequenas exibições, sempre em segundo plano em relação a outras linguagens. De 1895 a 1915, o cinema sofre grandes transformações, mas ainda não alcança o *status* de linguagem:

> Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse *primeiro cinema* testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em produção, distribuição e exibição (MASCARELLO, 2006, p. 15).

Não houve apenas um descobridor do cinema, mas um conjunto de situações e aparatos que possibilitaram a projeção de imagens em movimento. A partir desse momento, o cinema começa a ficar cada vez mais sofisticado, técnico e complexo. O filme é, em sua materialidade, uma sequência de imagens que vão, rapidamente, sobrepondo-se, criando movimento; temos, então, na tela, uma representação visual e sonora, causando uma impressão de realidade:

> É claro que a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma "impressão de realidade" específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade (AUMONT, 1995, p. 21).

O que chamamos de cinema, na maioria das vezes, é uma representação idealizada da realidade e isso pode dar-se tanto em relação à matéria, quanto ao tema. Sobre o realismo dos materiais, Aumont afirma que:

> Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar (AUMONT, 1995, p. 134).

Sobre o realismo dos temas:

> É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que representam. Vamos, então, chamar de *realista* qualquer sistema de expressão, qualquer procedimento de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela (BAZIN *apud* AUMONT, 1995, p. 140).

Já Casseti, a partir da visão de Jean-Louis Braudy, afirma:

> Fornecer provas adicionais à ideia de que o cinema, sobre o disfarce de uma "máquina" que meramente obedece a leis científicas, realmente tem efeitos ideológicos devido à forma real em que é concebido. Estes efeitos gravitam ao redor de dois fenômenos: o ocultamento do trabalho que converte a realidade dentro da representação cinematográfica e a construção de um sujeito transcendental que serve como um apoio à audiência (CASSETI, 1999, p. 194).

Ainda que o cinema tenha um caráter realista e que atualmente, em relação à matéria, esteja mais elaborado, não se pode esquecer que ainda se trata de um texto ficcional. Mesmo os documentários, que têm compromisso com fatos, são, em certa medida, uma interpretação desses fatos, uma vez que é impossível retratar a realidade com fidelidade intrínseca. Então, se cinema é contar algo, logo, filmes são textos narrativos:

> A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos (AUMONT, 1995, p. 89).

A narrativa cinematográfica tem por objetivo contar uma história, sendo uma imagem figurativa em movimento sobre algo. Portanto, cinema e narrativa tornaram-se indissociáveis, uma vez que um filme existe apenas porque alguém quis relatar algo, real ou fictício e um outro alguém está disponível para ver aquela história.

> Além da analogia visual, dos códigos fotográficos já evocados, é possível citar para os filmes narrativos todos os códigos próprios da narrativa, considerados no nível em que são independentes dos veículos narrativos. O mesmo ocorre com todos os códigos do "conteúdo" (AUMONT, 1995, p. 199).

Compreendido o caráter narrativo do filme e o fato de que há uma busca por retratar uma realidade, sendo de maneira ficcional ou mais factual, muitas são as temáticas, as possibilidades técnicas, estilísticas, históricas e filosóficas de se construir uma narrativa cinematográfica que é, em sua essência, heterogênea, dinâmica e adaptável. Como acontece com as manifestações artísticas, em um dado momento, elas são separadas por caraterísticas, momento histórico, estética, temas etc., tudo isso para que seja um pouco mais fácil

compreender e classificar as produções existentes, a fim de entender melhor as questões do mundo.

Com o cinema não foi diferente. Os filmes são divididos em momentos históricos, gêneros, temáticas, entre outras classificações, de acordo com a necessidade. O cinema, enquanto uma possibilidade narrativa acompanha e retrata os acontecimentos de seu tempo, tornando-se, também, um documento histórico. Muitos foram os filmes que narraram revoluções, guerras, transformações sociais, catástrofes e uma infinidade de anseios, medos e conquistas da sociedade.

Sendo assim, podemos dizer que o cinema, junto a outras linguagens artísticas, preocupa-se com as questões do tempo em que é produzido, proporcionando reflexões sobre o agora e tornando-se, como já discutido, um documento para o futuro. Pensando em nosso objetivo de pesquisa que é nos voltarmos às questões das mulheres nas narrativas cinematográficas de Bodanzky, não podemos deixar de nos debruçarmos sobre o cinema feminino.

4.6 Cinema feminino

A partir da preocupação do cinema com as questões sociais, inúmeras são as temáticas abordadas e discutidas, uma delas, o feminino, é a discussão que nos interessa nessa pesquisa. O cinema preocupado com as questões das mulheres na sociedade chega nos anos 1960 e 1970, junto a outros movimentos sociais e artísticos que também estavam olhando para as minorias. Os filmes tinham como objetivo discutir a situação da mulher, dispondo-se a tentar compreender essas novas demandas:

> A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas em geral (STAM, 2003, p. 193).

O feminismo no cinema vincula-se, então, a esses grupos de conscientização e ativismo, acompanhando e representando, nos filmes, temas como violência doméstica, aceitação do corpo, direito ao aborto etc., com objetivo de combater o machismo que impera na indústria cinematográfica, assim como em outros tantos espaços:

> O machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresenta-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte. O cinema deixava as mulheres em um beco sem saída (STAM, 2003, p. 194).

Neste sentido, Gubernikoff explica:

> Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos 60, as mulheres do cinema ainda são construídas com base nesses estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de sua vida. Simplesmente ignora-se o feminismo no cinema (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Stam (2003) utiliza-se dos verbos no passado, mas, ainda hoje, as mulheres que trabalham na indústria cinematográfica sofrem com o machismo estruturado, enquanto os homens são tidos como os produtores de uma cultura de qualidade, às mulheres cabe um papel objetificado, em que seus corpos são utilizados para entreter as massas:

> Em uma divisão genérica de trabalho simbólico, as mulheres são responsabilizadas pelos efeitos perniciosos do consumo de cultura de massa, enquanto aos homens cabe a responsabilidade de produzir uma alta cultura socialmente crítica (STAM, 2003, p. 201).

Enquanto as cineastas, diretoras de fotografia e aquelas que querem trabalhar atrás das câmeras lidam com a falta de oportunidades, as atrizes precisam conviver com a hiper exposição, com papéis sexualizados e, em muitos momentos, protagonizando o feminino de maneira caricata e estereotipada. Outro obstáculo é o fato de o cinema feito por mulheres ser tido como uma arte menor (STAM, 2003).

No entanto, com uma participação feminina mais efetiva, o cinema passa a dar oportunidades para mulheres atuarem não apenas em frente às câmeras, mas à frente delas. Laura Mulvey (1983) reflete sobre o fato de que quanto mais as mulheres ocupam espaços no cinema, menos há espaço para abordagens machistas, uma vez que a narrativa clássica hollywoodiana se dá a partir do olhar masculino. Sendo o cinema uma possibilidade de olhar para si e para o mundo, ao levar à tela os debates sobre gênero, esse espaço pode ser um lugar para refletir sobre as demandas femininas a fim de sanar problemas, superar desacordos, compreendendo que um mundo igualitário beneficia a todos.

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1977, p. 438).

Apesar das condições e oportunidades melhorarem a cada dia, o caminho à igualdade é longo. Portanto, faz sentido que as pautas identitárias ganhem cada vez mais força e espaço no cenário mundial e nacional, uma vez que as demandas femininas e feministas têm ganhado voz e atenção. Compreendido quais são os aportes teóricos que nos guiarão, faz-se necessário um método de análise. Aqui, optamos por dois que, de maneira híbrida, nos possibilitarão pensar o feminino nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky.

5 METODOLOGIA

A partir do objetivo geral de investigar como o feminino e o poético se expressam nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky, é fundamental traçar um percurso metodológico que atenda às necessidades da pesquisa. O *corpus* é composto por quatro longas-metragens da cineasta, com destaque para o filme *Como Nossos Pais* (2017). Para tanto, a metodologia de análise de narrativas, proposta por Cândida Vilares Gancho (2006), foi escolhida como principal aporte investigativo. Em consonância, utilizaremos também da metodologia de análise fílmica criada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012).

A opção por tais métodos se dá pelo fato de compreendermos o cinema enquanto narrativa midiática, logo, faz sentido que, de maneira híbrida, analisemos as obras cinematográficas sob tais perspectivas. A análise de narrativas auxiliará na compreensão da construção do feminino na narrativa fílmica, sobretudo no tocante à construção dos personagens, que materializam esse feminino. A análise fílmica será utilizada porque a compreensão da narrativa em produtos audiovisuais se faz não apenas pelos elementos da narrativa, mas também pelos elementos não verbais, tais como cenário, figurino, enquadramentos, paleta de cores, que podem ser considerados estratégias narrativas.

5.1 Análise de Narrativa

A metodologia de análise de narrativa, conceituada pela professora brasileira Cândida Vilares Gancho (2006) é necessária nesta pesquisa uma vez que o cinema é narrativa e, portanto, capaz de mediar, interpretar e transformar a experiência humana. Para Gancho, compreende-se que:

> Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos — histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) —, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia — livro que condensa, história, filosofia e dogmas do povo cristão compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não (GANCHO, 2006, p. 4).

Torna-se claro, portanto, que a narrativa está com o ser humano desde tempos remotos e que, conforme há evoluções tecnológicas, a maneira de contar também se transforma. Ainda

que nesta pesquisa o conceito de narrativa vá além de uma definição a partir da perspectiva de gênero textual, utilizamo-nos, nas análises cinematográficas, da estrutura do texto narrativo, partindo dos cinco principais elementos propostos por Gancho: enredo; personagens; tempo; espaço e narrador. Neste sentido, entenderemos que:

> **Enredo:** o conjunto dos fatos de uma história é conhecido por muitos nomes: intriga, ação, trama, história e o largamente difundido, enredo;
> **Personagem:** a personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação;
> **Tempo:** época em se passa a história, duração, tempo cronológico e psicológico;
> **Espaço:** o lugar onde se passa a ação numa narrativa;
> **Narrador:** Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária, para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista (do narrador ou da narração) (GANCHO, 2006, 7-18).

Ainda, de acordo com a autora, toda narrativa tem um enredo e este, por sua vez, necessita de um conflito, um ponto de tensão que o desestabilize e crie reflexões e transformações, colocando em perspectiva, discussões socialmente importantes: “podemos encontrar nas narrativas os conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos; este último seria o conflito interior de um personagem que vive uma crise emocional”, (GANCHO, 2006, p. 11).

Focaremos, nesta pesquisa, exatamente nas personagens femininas, em como são construídas, em seus processos de caracterização e transformação e no que representam ao enredo, entendendo-as enquanto seres carregados de nuances e complexidades deste tempo, o que nos proporcionará perceber como o feminino é construído por meio dessas personagens e como se relacionam com as teorias que amparam esta pesquisa. Neste sentido, valemo-nos da narrativa como uma forma de interpretar problemas contemporâneos que envolvem a ideia do feminino como uma construção simbólica a ser continuamente questionada.

> A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. O personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outros personagens mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem (GANCHO, 2006, p. 10).

Para isso destacamos, conforme Gancho, que os personagens são divididos em protagonistas (heróis ou anti-heróis), antagonistas (que se opõem ao herói, como por exemplo

o vilão) e secundários (menor grau de importância comparado aos protagonistas e antagonistas, mas que desempenham papéis complementares ao enredo). Lembramos também que Gancho define os personagens como planos ou redondos.

> **a) personagens planos:** são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. Há dois tipos de personagens planos mais conhecidos:
> — tipo é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam ela econômicas ou de qualquer outra ordem Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc. [...].
> — caricatura é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas. Geralmente é um personagem presente em histórias de humor. Uma caricatura que ficou bastante popular foi a do personagem Analista de Bagé (criado por Luiz Fernando Veríssimo), que se caracteriza por ser um psicanalista que tem um estilo muito "gaúcho" (vale dizer, machista) de lidar com os pacientes: aos homens ele hostiliza, às mulheres ele ''ataca" e para os homossexuais ele receita surras. [...].
> **b) personagens redondos:** são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em: — físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas; — psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito; — sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais; — ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; — morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista. Obs.: O mesmo personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado [...] (GANCHO, 2006, p. 11-12).

Então, ao construir-se, principalmente, a partir de conflitos e personagens, a narrativa requer outros elementos, como tempo e espaço. Sobre eles, Gancho (2006) traz definições já há muito reconhecidas pela literatura, mas que podem ser reelaboradas e utilizadas na análise do audiovisual. Primeiro, o conceito de tempo:

> **Tempo cronológico**
> É o nome que se dá ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo isto e do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem que os fatos ocorreram); chama-se cronológico porque é mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos.
>
> **Tempo psicológico**
> É o nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural) (GANCHO, 2006, p. 21).

Agora, a definição de espaço:

> Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços. [...] O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens (GANCHO, 2006, p. 23).

Ressaltamos a importância do elemento espaço como uma categoria de análise para nossa pesquisa, porquanto o espaço se compõe não apenas dos elementos físicos, mas sobretudo de elementos simbólicos, perceptíveis na narrativa como estratégias auxiliares na construção poética do feminino:

> É o espaço carregado de características socioeconômicas, morais psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*. Clima é o conjunto de determinantes que cercam os personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições:
> • socioeconômicas;
> • morais;
> • religiosas;
> • psicológicas (GANCHO, 2006, p. 24).

O ambiente é a conjunção do espaço e tempo, situando-nos acerca das condições em que vivem as personagens, considerando aspectos como época, características físicas dos espaços, situações socioeconômicas e perspectivas psicológicas, morais e religiosas (GANCHO, 2006). Portanto, nesta pesquisa, a observação dos ambientes é fundamental, pois nos proporcionará um olhar ampliado sobre as narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky.

Importante aqui destacar que a pesquisadora pontua a presença do narrador, que pode ser descrito em terceira pessoa (onisciente ou onipresente), que pode ser intruso ou parcial; ou ainda na primeira pessoa, sendo o narrador personagem, testemunha e protagonista (GANCHO, 2006). Lembrando que o narrador nem sempre é autor. Neste ponto, ela destaca a relevância de identificação do discurso, que pode ser direto, indireto ou indireto livre. Além disso, Gancho (2006), chama a atenção para a diferença entre tema, assunto e mensagem:

> *Tema* é a ideia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato(a).
> *Assunto* é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva)
> concreto(a).
> *Mensagem* é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase. Mas cuidado: nem sempre a mensagem equivale à moral da história (GANCHO, 2006, p. 30).

Mesmo relacionados, tema, assunto e mensagem são elementos diferentes. Ao defini-los, Gancho (2006) nos auxilia na compreensão epistemológica e, juntos a outros elementos observacionais, propõe uma metodologia de análise que pode ser aplicada para além do gênero textual. Por este trabalho tratar-se de análises de narrativas cinematográficas, junto à metodologia proposta por Gancho (2006), observamos a necessidade de utilizarmos, também, a metodologia de análise fílmica criada por Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012).

5.2 Análise Fílmica

A abordagem metodológica para análise fílmica será a proposta de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), que sistematiza um conjunto de técnicas para realização de análises de narrativas cinematográficas. Ao definirem o que significa analisar um filme, eles afirmam que:

> A análise fílmica significa duas coisas: a atividade de analisar (quando Roger Odin, por exemplo, fala da "análise fílmica como exercício pedagógico"); e também pode significar o resultado dessa atividade, isto é, com algumas exceções, um texto (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 13).

Nessa pesquisa, as análises fílmicas têm o objetivo de contribuir para o exercício de observar as narrativas cinematográficas enquanto produções e recortes de um tempo, de uma perspectiva e de um contexto específico. Para alcançar o propósito desse estudo, as análises fílmicas foram realizadas em etapas. Vanoye e Goliot-Lété (2012), nos chamam a atenção para o papel de quem analisa a narrativa cinematográfica:

> O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14).

Segundo os autores, a análise deve ser cuidadosa, pelo fato de que não deve extrapolar a obra, construindo uma outra obra, por exemplo, diferente daquela realizada pelo autor. Entretanto, quanto à interpretação, sabemos, sempre guarda algo de subjetivo, sobretudo quando se trata de uma narrativa poética, mais aberta e polissêmica. A análise da narrativa, somada à análise fílmica, acreditamos, fornece elementos que nos permitem realizar uma leitura com base em elementos presentes na obra, que são ressignificados por meio da intersubjetividade: o olhar do intérprete, as possibilidade poéticas/simbólicas da narrativa fílmica e seu cotejo com a realidade social.

> Hoje, todos concordam em postular que um texto autoriza uma pluralidade de interpretações. Mas é decerto importante saber se a diversidade dessas interpretações é desejada, prevista pelo autor (que teria concebido deliberadamente uma obra "aberta", ambígua ou simbólica), produzida por um texto cujo funcionamento interno se abre para diversas abordagens (sem que o autor o tenha elaborado conscientemente como tal), ou gerada pela atividade interpretativa do leitor que nela projeta suas tramas, suas obsessões e seus desejos sobre qualquer objeto de análise (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 50).

Pode-se reconhecer, também, as poéticas nesta afirmação dos autores, uma vez que são propensas a maior abertura e polissemia. Compreendido o que é e qual a função de uma análise fílmica, bem como qual o papel do analista, vamos entender como se dão as análises das narrativas cinematográficas neste trabalho.

5.3 Metodologia híbrida: análise de narrativas cinematográficas

A metodologia analítica dos longas-metragens consistiu em assistir ao filme diversas vezes e, em um primeiro momento, partindo da análise fílmica, apresentar uma descrição técnica e narrativa, contextualizando aqueles que leem a pesquisa. Importante destacar aqui que neste momento há localização do personagem feminino de maior destaque no filme e, a partir dele, a localização do enredo, já conforme Gancho (2006). Assim, depois, separamos algumas cenas sequenciais - que Francis Vanoye e Anne Goliot Lete chamam de ato -, que julgamos importantes à compreensão do filme, discorrendo sobre elas e analisando-as a partir de nossos objetivos.

Por último, levantamos questões e trouxemos contribuições interpretativas acerca do que mais nos interessou observar em cada filme: o feminino e o poético. Para a análise do longa *Como Nossos Pais* (2017), mais complexa e aprofundada, descrevemos também os diálogos e elencamos atos de destaque, propondo interpretações detalhadas. Elementos visuais

e sonoros foram levados em consideração, proporcionando um olhar mais atento às indagações desta pesquisa.

As outras três obras da diretora receberam abordagem de caráter mais panorâmico. Tendo como ponto de partida o objetivo desse projeto, buscamos, então, observar pontualmente os elementos que julgamos essenciais, como atos de maior peso dramático e que auxiliam na caracterização das personagens e no desenrolar do enredo, construção do feminino, elementos poéticos, espaço como lugar da eclosão do simbólico, do social e emocional, a fim de responder às questões propostas nesta pesquisa.

Ainda que as narrativas cinematográficas tenham sido abordadas, por vezes, de maneiras distintas, todas foram analisadas partindo das metodologias de análise de narrativa proposta por Gancho (2006) e de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012). A primeira nos permite observar os filmes a partir dos elementos narrativos, criando categorias pré-definidas, como Enredo, Personagens, Ambiente (tempo/espaço) e Narrador. Já a segunda considera os elementos cinematográficos, como a estética, diálogos e sequência de atos.

6 ANÁLISES

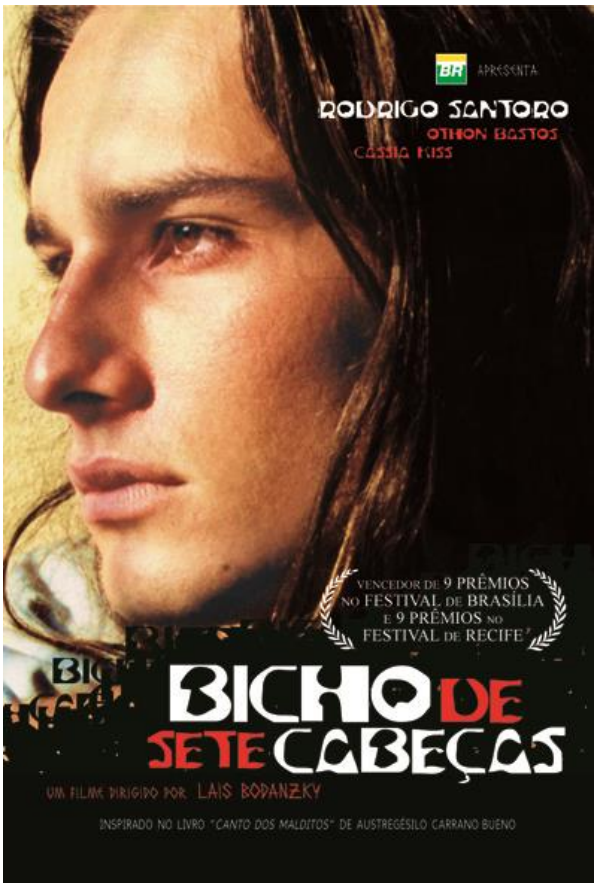
6.1 Grupo 1

A) *BICHO DE SETE CABEÇAS* (2001)
a. Descrição fílmica

Detalhes técnicos: *Bicho de Sete Cabeças* (2001) foi o primeiro longa-metragem dirigido por Lais Bodanzky, com roteiro de Luiz Bolognesi. O filme foi inspirado no livro *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano e produzido por Buriti Filmes, Gullane Filmes, Dezenove Som e Imagens e Fábrica Cinema, uma parceria ítalo-brasileira. Sucesso de público e crítica, levou 450 mil espectadores aos cinemas e, ao ser exibido na Rede Globo, atingiu 37 pontos de audiência (BURITI, 2001). Sobre a produção e roteiro (1999/2000) Laís assumiu que ficou emocionada com o texto do autor. "Quando li o livro do Carrano eu ouvi o grito que ele dava no texto e fiquei com vontade de ampliar aquele grito" (BODANZKY, 2016). E em entrevista mais recente descreveu. "Fiquei tão tocada com o tema da luta antimanicomial que decidi fazer esse filme. Não era um período fácil, o audiovisual não era reconhecido, ninguém queria se associar àquele drama" (SGANZERLA, 2019). A escolha do elenco, assim como a identificação de Rodrigo Santoro (1975) para protagonizar o filme, também foi certeira. O filme ganhou 46 prêmios sendo, os internacionais: o de melhor ator para Rodrigo Santoro no 1º Festival Iberoamericano de Cine "Cero Letitud (Equador, 2003); Prêmio Júri Jovem no Festival de Locarno (Suíça, 2001); melhor filme no 10º Festival de Cinema e Cultura Latino Americana de Biarritz (França, 2001); melhor primeiro filme, diretor estreante, júri jovem e Prêmio da Imprensa para Melhor Primeiro Filme no Festival Internacional de Cinema de Trieste (Itália, 2001); melhor filme e júri jovem no Festival de Creteil (França, 2001); melhor ator no Festival de Santo Domingo (República Dominicana, 2001); melhor filme de diretor estreante e melhor ator para Rodrigo Santoro no Festival de Cartagena (Colômbia, 2001). No Brasil, ganhou prêmios em várias categorias nos eventos Troféu APCA – Associação Paulista dos Críticos de Artes (2002); Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Academia Brasileira de Cinema (2002); 6º Festival do Recife (2002), Prêmio Qualidade Brasil (2001); Festival Sesc Melhores Filmes (2001); 5º Festival do Recife (2001); 33º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro (2000). Foi contemplado com o Prêmio Margarida de Prata – Produção comprometida com os direitos humanos da CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (2001) e com o Troféu Saruê do jornal Correio Braziliense para Rodrigo Santoro no

Prêmio ANDI/Unicef – Cinema pela Infância. A trilha sonora, feita por Arnaldo Antunes e André Abujamra, também foi bastante premiada (BURITI, 2001).

Figura 10 - Cartaz de *Bicho de Sete Cabeças*



Fonte: Buriti Filmes.

Ficha e sinopse: Neto (Rodrigo Santoro) é um jovem como outro qualquer, gosta de estar com os amigos, andar de skate, sair para se divertir, eventualmente, comete algumas insurgências, como pichar os muros da cidade e fumar maconha. Entretanto, para seus pais, Wilson (Othon Bastos) e Meire (Cássia Kiss), a maneira como o adolescente leva a vida foi motivo para interná-lo em um hospital psiquiátrico, onde ele conhece uma realidade triste, desumana e perversa (BURITI, 2001).

Roteiro: A narrativa cinematográfica traz o drama de Neto, jovem que é internado à força em um hospital psiquiátrico após seu pai encontrar um cigarro de maconha no bolso de seu casaco. O adolescente passa algum tempo no manicômio e se vê vivendo algo nunca

imaginado. Baseado em uma história real, este filme trouxe luz às discussões sobre saúde mental e internação manicomial no Brasil.

Pré-análise: Elencamos cinco atos (enquadramento da sequência), escolhidos a partir do peso dramático e, também, relevância no enredo, para analisar essa obra de Laís Bodanzky. Ainda que o protagonista da narrativa seja um homem, no caso o adolescente Neto, demos destaque para Meire (Cássia Kiss), mãe de Neto, a fim de observar como se deu a construção do feminino em *Bicho de Sete Cabeças*, uma vez que este é o objetivo de nossa pesquisa.

Quadro 8 - Roteiro de atos selecionados de *Bicho de Sete Cabeças*

Ato 1	Conhecemos Meire, a mãe de Neto, em um momento em que a família toma café da manhã. O filho sai acompanhado de uma amiga e a mãe é questionada pelo pai sobre o porquê de a garota ter dormido na casa da família. Ao final da sequência, a câmera foca em Meire jogando um cigarro dentro de um copo de café.	 Cena 00h 03m 48s **Observação:** primeiro plano – a câmera foca na personagem, mostrando o que ela está fazendo. Há metáfora na sequência.
Ato 2	Neto e o pai, Wilson, discutem porque o garoto decide viajar sem o consentimento do pai. Neto sai apressado da casa e a mãe chama-o, na esperança de, talvez, impedi-lo, mas não adianta e ela volta para dentro da residência.	 Cena 00h 09m 01s **Observação:** primeiro plano – a mãe está de costas para a câmera. Observa o filho saindo pelo portão, distante, inalcançável.

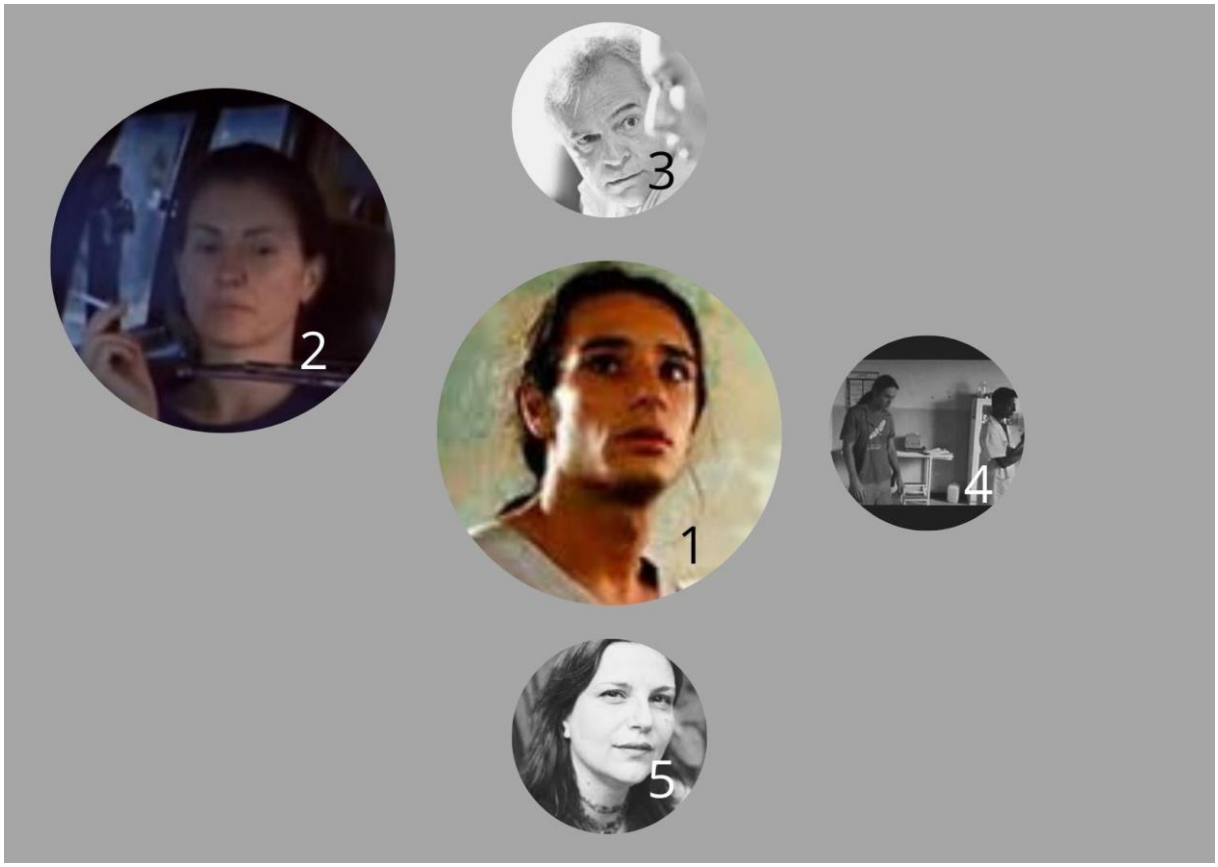
Ato 3	Wilson e Meire vão buscar Neto na delegacia. O filho foi preso por estar pichando muros pelas ruas. Todos dentro do carro estão desconfortáveis. Em breve, Neto será internado em uma clínica psiquiátrica.	 Cena 00h 18m 06s **Observação:** plano de conjunto – os personagens estão dentro do carro. Apesar de próximos, sem se falarem ou interagirem.
Ato 4	Após duas semanas de internação, a família visita Neto que toma ciência de que ficará mais alguns meses. O jovem se desespera e implora para a mãe que o tire de lá. Sem sucesso, pois Wilson está irredutível, Neto continua internado.	 Cena 00h 41m 26s **Observação:** plano de conjunto – ação dos personagens e o hospital ao fundo. Há tensão na cena.
Ato 5	Neto sai da clínica psiquiátrica muito deprimido. Meire tenta aconselhá-lo a voltar estudar, mas o garoto se nega. Ela, então, propõe que ele comece a trabalhar e, depois de relutar, Neto acaba aceitando.	 Cena 01h 24m 23s **Observação:** primeiro plano – personagens interagindo. Mãe consolando o filho.

Fonte: Elaboração própria a partir de Bicho de Sete Cabeças (Buriti Filmes).

b. Possível análise de *Bicho de Sete Cabeças*

Estreia de Laís Bodanzky na direção de um longa-metragem, *Bicho de Sete Cabeças* é um filme que levanta o debate a partir de duas questões vitais, ou seja, o enredo baseia-se em: a relação entre pais e filhos e a negligência estatal manicomial. Ainda que ambos temas sejam complexos, a cineasta consegue imprimir um olhar empático, atencioso e, de forma corajosa para a época – final da década de 1990 e início dos anos 2000 -, evidencia a necessidade de diálogo, a revisão da estrutura familiar e conceitos culturais, além das violências físicas e psicológicas resultantes do despreparo do sistema e funcionários dos hospitais psiquiátricos.

Figura 11 - Distribuição de personagens de *Bicho de Sete Cabeças*



Fonte: Elaboração própria. Protagonista Neto, ao centro; 2) a mãe Meire, 3) o pai, Wilson; 4) a instituição hospitalar; 5) a irmã de Neto.

Enquanto traz luz às experimentações rebeldes do adolescente, a diretora propõe reflexão sobre falta de comunicação e afeto entre pais e filhos. Pensado no impacto que o cinema causa na vida das pessoas e no quanto pode ter da verdade na ficção, temos, portanto, um espaço único de aproximação da realidade. A tensão e o medo demonstrado em cena com

a ausência de vínculos do protagonista, vitais à sobrevivência humana, favorecendo a alteração de conceito sobre, neste exemplo, a luta antimanicomial.

Trata-se de uma narrativa cinematográfica silenciosa, de narrador-onisciente, capaz de informar para além do diálogo, como a proposta de experiência pontuada por Silva e Santos (2015), em que narrar é experimentar, é criar pontes e novas possibilidades de estar no mundo. Esta é uma narrativa em que o não dito tem grande importância, reorganiza o enredo e nos coloca dentro daquele mundo sombrio, ou seja, experimentamos, a partir de Neto, o que é viver em um hospital psiquiátrico. Vivemos, junto com Meire, a angústia de não conseguir reagir frente a perversidade com que o filho é tratado.

Vale destacar, também, que a desconexão entre Neto e os pais, ressaltada neste mesmo silêncio imagético, possui muitos significados que, mesmo não ditos, estão postos. Existe um abismo na comunicação dessa família e, cada um ao seu modo, tenta superá-lo, ainda que, em muitos momentos, não consigam. Se para Paz (1982), poesia é transgressão, podemos pensar que *Bicho de Sete Cabeças* é um texto poético. São muitos os elementos que nos causam desconforto e nos propõe reflexões e isso é poesia. Bodanzky escolhe uma paleta de cores sóbria, fria, diálogos curtos e grandes momentos de silêncio para nos transportar àquele ambiente atroz, que mescla o espaço familiar e hospitalar no tempo contemporâneo.

Assim, somos levados para dentro do hospital psiquiátrico, mesmo quando a cena não se passa lá, em uma sensação quase claustrofóbica, de que não haverá saída para Neto. É um filme em que o que se passa *dentro* tem mais importância do que acontece fora, talvez tenha sido esse o objetivo da diretora, nos remeter para as sensações e angustias dos personagens, seja por meio das escolhas estéticas, seja por meio da construção dos personagens, na composição dos diálogos e nos momentos de silêncio.

Quadro 9 - Categorização de *Bicho de Sete Cabeças*

Enredo	**Personagens**	**Ambiente (espaço/tempo)**	**Narrador**	**Feminino**
Psicológico	Protagonista: Neto (Herói/Masculino); Antagonista: Wilson e Estado (Vilões/Masculinos); Secundário: Mãe, Meire, irmã	Familiar/Hospitalar e Contemporâneo (ano 2000)	Silencioso / Onisciente	Personagem: Mãe, Meire (plana).

Fonte: Elaboração própria.

A violência presente no hospital psiquiátrico, assim como a desumanização com que os pacientes são tratados, descortinam uma realidade cruel que, por muito tempo, prosperou no Brasil (ARBEX, 2013). Isso se dá principalmente devido a representação de um sistema que falhou, assim como a questão da corrupção e do descaso dos órgãos públicos com os manicômios. Quando a vida do personagem Neto toma outro rumo, a partir do momento em que o pai encontra um cigarro de maconha em sua jaqueta e, com o apoio da mãe e da irmã, o patriarca interna-o à força em um manicômio, observamos que além da falta de comunicação, há narrativas anteriores que dão sentido cultural às cenas. Como o fato do modelo familiar ser patriarcal e os demais membros, para além dos protagonistas, serem mulheres.

Ainda que o filme seja protagonizado por um homem, Neto, e tenha, na figura do antagonista, Wilson, pai de Neto, aqui, nos debruçamos sobre a personagem coadjuvante, no caso, secundário, composto por Meire, mãe do protagonista. Apesar de silenciosa – o que dá o tom de complexidade, ela é uma personagem plana. Na estruturação patriarcal, apesar de participar de poucos atos, Meire diz muito com o silêncio e os gestos, mas é um tipo, a típica mãe, submissa e silenciosa.

Em três dos atos escolhidos para realizar a análise (1, 3 e 5), a mãe de Neto segura um cigarro. Esse objeto, pode ser interpretado como uma maneira de ela expressar-se, uma vez que é, a todo instante, reprimida e silenciada. Ao apoiar o pai/marido quanto à internação de Neto, observamos, que não há comunicação entre os três membros, além da imposição oculta, mas existente, da vontade masculina soberana, uma vez que tradicionalmente silencia vozes como a da mãe que, a partir da maneira como age (ou como não age) e da forma como olha com certo desespero, parece ser contrária à internação. Aqui, é possível perceber o desequilíbrio de pesos na decisão, não há diálogo.

Há um descompasso pautado pela cultura de diferenciação de gêneros conforme nos conta Hollanda (2018) por meio da história, e Beauvoir (2009), por meio da teoria, de que o gênero é um conceito cultural a partir da diferença social do sexo biológico, ou seja, uma construção que nada tem de natural, sendo assim, a passividade de Meire não tem relação com o fato de ela ser mulher, mas tem a ver com uma sociedade que estabelece e distribui papéis, no caso dela, a mãe que assiste a tudo calada por depender, em certa medida, do patriarca provedor. Pensando nas representações do feminino nesta obra de Laís Bodanzky, podemos voltar nosso olhar para uma questão evidente nesta narrativa: o patriarcalismo que pode ser compreendido enquanto

> uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura (CASTELLS, p. 169, 1999).

Wilson, pai de Neto, é autoritário, centralizador e opressor. Neste núcleo familiar, apenas ele tem voz ativa e poder decisório. Ainda que tenha partido da irmã do garoto a ideia de interná-lo, é o pai, a autoridade máxima daquela família, quem dá a última palavra. Meire, mãe de Neto, é uma mulher subjugada, sem possibilidade de escolha, acata todas as decisões do marido, ainda que isso custe seu relacionamento com o filho.

Bodanzky traz, além da discussão sobre saúde mental, o debate sobre papéis comportamentais socialmente impostos. Evidencia o machismo e o patriarcalismo a partir do silêncio de Meire, a impressão é que ela não pode falar ou não tem forças para isso. O segundo e o quarto atos demonstram a incapacidade de ação dessa mulher que não consegue se comunicar com o filho que ela vê sofrer; aparentemente, na estruturação familiar não há saída para Meire. Nesta história, a única pessoa que tem escolha é Wilson.

Bicho de Sete Cabeças nos sensibiliza, faz com que pensemos nessa história por muito tempo, buscando compreender onde foi que esses personagens erraram, buscando saídas para Neto e sua mãe. É uma narrativa poética porque nos propõe reflexões, porque nos tira da zona de conforto e nos faz enxergar um mundo, por vezes, apagado e silenciado.

B) CHEGA DE SAUDADE (2007)

a. Descrição fílmica

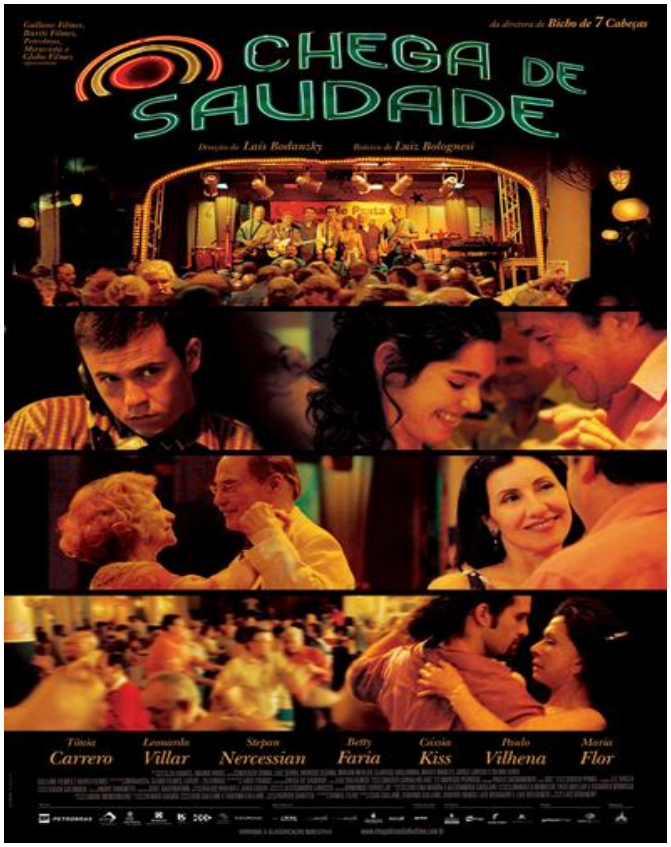
Detalhes técnicos: *Chega de Saudade* (2008, Brasil) é o quinto trabalho de direção, e segundo longa-metragem de Laís Bodanzky, roteirizado por Luiz Bolognesi. Produzido com fomentos governamentais pelas Gullane Filmes e Buriti Filmes, com coprodução da Globo Filmes, Miravista e Arté France, o filme, que tem 95 minutos, levou 500 mil espectadores para o cinema no Brasil e no mundo, sendo assistido em países como França, Alemanha, Inglaterra e Romênia. Ao todo, a comédia dramática soma 21 prêmios, sendo 12 (doze) internacionais e 9 (nove) nacionais, como o *14º Genève Film Festival* (Suíça, 2008) e do Festival de Brasília em 2007, respectivamente, este último de melhor direção (BURITI, 2019). Sobre ele, Laís afirmou que a reflexão em torno da Terceira Idade sempre foi assunto em pauta. Em entrevista recente para a Revista FAAP, ela contou que sempre teve o hábito de frequentar os salões de bailes, onde costuma ir para tomar cerveja e se divertir. “Foi um

processo muito rico. Enxergava ali uma maneira de envelhecer. Os salões da terceira idade são pura libido. Era uma sensação de alívio ter essa consciência e queria falar sobre isso" (SGANZERLA, 2019). É uma narrativa que a fez refletir sobre o próprio envelhecer. "Estou mais preparada para a terceira idade. Entendi como é possível ser velho e descobrir formas de prazer e felicidade" (ALVES JÚNIOR, 2017). No entanto, ela frisou no lançamento do filme que se trata de uma narrativa feminina:

> Este filme é feminino. Aborda questões universais, mas de um ângulo próprio das mulheres. Você ganha, você perde. E para ganhar, muitas vezes tem de ceder em algo. Neste contexto, existe a verdade da esposa, e a verdade da amante. A razão da casada, e a da solteira. A glória da arrojada e a da tímida. Sem certo e errado (BODANZKY, 2008).

Quanto à tentativa de captar imagens que resultassem numa composição próxima do natural, segundo a cineasta, deu certo. "Uma frequentadora de salão de baile assistiu à *Chega de Saudade* e perguntou como liguei a câmera lá no meio sem ninguém reconhecer os atores" (ABDALLAH, 2010). E foi justamente ao refletir sobre o passado e o futuro que a fez perceber a complexidade do tempo para além da realidade, na humanidade.

Figura 12 - Cartaz de *Chega de Saudade*



Fonte: Buriti Filmes.

Ficha e sinopse: A trama, ambientada numa única noite de baile da Terceira Idade, que ocorre no antigo salão paulista chamado Chega de Saudade (locação da União Fraterna), conta com um grupo de personagens vestidos a caráter que compõem três (3) núcleos que debatem temáticas universais, como amor, traição, vida, morte, perdão e velhice. Bel (Maria Flor) e Marquinhos (Paulo Vilhena) formam o casal jovem, ele DJ contratado para a festa e que leva a namorada porque irão viajar na sequência; Marici (Cássia Kiss) e Eudes (Stepan Nercessian) namoram e formam o casal maduro; Dona Alice (Tônia Carrero) e Álvaro (Leonardo Villar), ele viúvo de Falecida (Selma Egrei), formam o casal idoso, amantes há décadas e que moram em casas separadas - personagens protagonistas que compõem as diferentes etapas da vida de forma cronológica. Os demais personagens funcionam como coadjuvantes às histórias centrais: Elza (Betty Faria) e Nice (Miriam Mehler) são amigas e se encontram com o galanteador Ernesto (Luiz Serra); Rita (Clarisse Abujamra) vai escondido do marido à festa, onde se encontra com Argentino (Raul Bordale); Vagner (Domingos de Santis) e Liana (Marly Marley) são casados e se encontram com Aurelina (Conceição Senna), amante dele. Os demais personagens compõem o apoio narrativo, como Dionísio (Jorge Loreto), que se encontra com o amigo e narra sua experiência de quase-morte; o garçom Gilson (Marcos Cesana), que entrelaça dois personagens no atendimento; e Luan e Ana (Markus Ribas e Elza Soares), vocalistas da banda Lua de Prata, que toca músicas providenciais aos debates (BURITI, 2007).

Roteiro: O filme tem, como linha, a jornada de Bel, namorada de Marquinhos - que trabalha na casa de bailes há 5 anos. Ela, porém, nunca tinha estado em lugar similar. Menina, se encanta com o ambiente, mais precisamente com a jovialidade com que os idosos se apresentam. Na função que contrapõe a personagem Bel, temos Marici, uma mulher de meia idade, nem jovem, nem idosa, que lida com os dilemas de uma velhice próxima. Temáticas como envelhecimento, libido, amor, amizade, traição e sexualidade aparecem no salão de baile.

Pré-análise: Como a própria diretora afirmou, *Chega de Saudade* é um filme feminino. Mas, para efeito de análise, focamos nas personagens Bel (Maria Flor) e Marici (Cássia Kiss). Evidenciamos cinco atos (enquadramento da sequência), a partir do peso dramático, do enredo e da construção das personagens, observamos como o feminino é construído nessa que é uma obra com diferentes tipos de feminino.

Quadro 10 - Roteiro de atos selecionados de *Chega de Saudade*

Ato 1	Marquinhos, DJ da festa, chega com pressa, claramente atrasado para preparar o som da noite. Acompanhando-o, está Bel que, neste momento, aguarda, em frente do salão, Marquinhos guardar o carro. Enquanto espera, Bel observa, como surpresa, curiosidade e estranhamento, os frequentadores do baile chegarem. Bel, possivelmente, nunca pensou em como seria uma festa naqueles moldes. Jovem, ela parece sentir-se deslocada e quase constrangida ao observar que, para chegar ao salão, um dos homens precisou de ajuda para subir as escadas. O envelhecimento vai se apresentando a ela através das pessoas que chegam ao baile.	 Cena 00h 02m 27s **Observação:** primeiro plano – conseguimos observar detalhes da cena, como o olhar de curiosidade da personagem.
Ato 2	Os casais dançam, e Bel circula pelo salão. A jovem é observada por duas mulheres: Marici e Aurelina que, percebendo o quanto Bel está deslocada, a convidam para sentar-se à mesa com elas. Marici, mesmo não sendo a mais velha da narrativa, certamente é a que melhor representa o contraponto entre juventude e envelhecimento.	 Cena 00h 06m 24s **Observação:** primeiro plano – as personagens recebem destaque. Em lados opostos de um pilar, pode ser compreendida como uma cena metafórica.
Ato 3	Eudes chega e sabemos que ele e Marici têm um relacionamento. Os dois trocam carícias, enquanto Bel os observa e, depois, comenta sobre a animação do baile. Eudes tira a jovem para dançar e Marici parece incomodada com a situação.	 Cena 00h 07m 47s **Observação:** primeiro plano – os personagens

		conversam de maneira muito próxima, demostrando intimidade.
Ato 4	A esta altura da narrativa, Marici está bastante incomodada com a aproximação de Eudes e Bel. Neste momento, ela observa o companheiro cantando a música *Carinhoso* (Toquinho) nos ouvidos de Bel. Ela se afasta dos dois, claramente chateada com as atitudes de Eudes.	 Cena 01h 00m 11s **Observação:** primeiro plano – há uma personagem à frente e duas ao fundo. Dando às costas a Eudes e Bel, Marici está visivelmente abalada.
Ato 5	Marici está caminhando na rua em direção à sua casa; Eudes, do carro, começa a segui-la, tentando reconquistá-la com doces e palavras afetuosas. Ele recita o seguinte poema a ela: *"Se ela andava no jardim, que cheiro de jasmim, tão branca do luar... Eis tenho-a junto a mim, vencida é minha, enfim, após tanto a sonhar... Por que entristeço assim? Não era ela, mas sim, o que eu quis abraçar, a hora do jardim... O aroma de jasmim... A onda do luar..."* Ele deixa claro que Bel o encantou, que não conseguiu passar imune à juventude, porém, foi momentâneo. A mulher, ele diz à Marici, é você. Ela para de andar, provavelmente gostou do que ouviu. Marici sorri, entra no carro e vai embora com Eudes.	 Cena 01h 26m 46h **Observação:** primeiro plano – dois personagens. Marici a frente e Eudes desfocado, atrás. A cena mostra uma mulher satisfeita com o que ouve.

Fonte: Elaboração própria a partir do filme *Chega de Saudade* (Buriti Filmes).

b. Possível Análise de *Chega de Saudade*

Chega de Saudade (2007), segundo longa da cineasta Laís Bodanzky, traz, em primeiro plano, a questão da velhice e do feminino, entrelaçando-os no debate cultural do envelhecer da mulher. Dessa forma, apesar de toda amplitude que abarca o assunto, ela propõe uma narrativa democrática no que tange à vida e morte, a juventude e o envelhecer, o feminino e o masculino. Trata-se da memória, por meio da comunicação em diferentes escalas (oral e imagética), que tenta burlar a morte, oculta no debate, mas protagonista do filme, por meio do envelhecimento.

Figura 13 - Distribuição de personagens de *Chega de Saudade*

Fonte: Elaboração própria. A protagonista, Bel (ao centro); 2) Marici; 3) Eudes; 4) Marquinhos; 5) Alice; 6) Álvaro.

A cineasta, não à-toa, costuma afirmar que "mais do que uma locação, o salão União Fraterna, onde o filme foi rodado, em São Paulo, é personagem de *Chega de Saudade*." (BODANZKY, 2008, p.11). O salão é, então, uma miscelânea de personagens, uma possível metáfora da própria vida, buscando revelar conflitos humanos universais, sem juízo de valores ou morais, mas que constroem um filme aparentemente singelo e que pode escapar do

espectador distraído o abundante leque de possibilidades interpretativas presentes no enredo polifônico da narrativa de Bodanzky. Não há certo ou errado, mas diferentes olhares para aflições em comum. A diretora afirma que

> Este filme é feminino. Aborda questões universais, mas de um ângulo próprio das mulheres. Você ganha, você perde. E para ganhar, muitas vezes tem de ceder em algo. Neste contexto, existe a verdade da esposa, e a verdade da amante. A razão da casada, e a da solteira. A glória da arrojada e a da tímida. Sem certo e errado (BODANZKY, 2008, p.10).

Essa narrativa polifônica onisciente é também musical e imagética, capaz de informar para além do diálogo proposto em cena. "Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária" (BENJAMIN, 1994, p. 200), ou seja, é mais do que história é, também, a possibilidade de pensarmos sobre nossa própria realidade, já que o que acontece em cena é possível fora dela.

Se "a atividade poética é revolucionária por natureza (PAZ, 1982, p. 15)", *Chega de Saudade* é uma narrativa poética porque potencializa a experiência de quem entra em contato com o texto, não apenas por que propõe reflexões ao invés de impor perspectivas, mas, também, por descortinar o debate sobre questões estigmatizadas, como a velhice.

O ser humano necessita da comunicação para existir em sociedade, Silva (2013), interpretando Flusser, nos conta que "para que o homem possa estabelecer comunicação, símbolos são organizados em códigos, que procuram fazer com que a humanidade se esqueça, ainda que temporariamente, da sua condição inescapável de mortal" (SILVA, 2013, p. 264). São muitos os símbolos desta narrativa que comunicam. E todos têm relação direta com a vontade de humana de permanecer, de existir o tanto quanto for possível.

Uma das primeiras cenas do filme é um enquadramento de um relógio, objeto que simboliza a passagem do tempo e metáfora para a velhice, todos, se não morrerem, inevitavelmente, envelhecem. Outra questão metafórica e poética é o fato de a narrativa levar o nome do baile que leva o nome de uma música: chega de saudade; muitas são as possibilidades interpretativas e as relações que podemos estabelecer apenas a partir do título/música que a narrativa carrega.

Muitos, portanto, são elementos significativos e poéticos nessa que é um olhar delicado sobre a velhice. O fato de haver uma personagem redonda, que é jovem, como Bel, que passa por transformações, em contraponto a personagens que estão na terceira idade, como no caso de Alice, ou perto de estar, como Marici – essa uma personagem plana, o tipo divorciada e sozinha -, nos contextualiza e nos propõe pensar o que significa envelhecer. A

juventude da personagem Bel se exalta no filme e possibilita uma jornada de transformação não apenas dela, mas das demais personagens também. É no contraste que a narrativa se alicerça.

Quadro 11 - Categorização de *Chega de Saudade*

Enredo	**Personagens**	**Ambiente (espaço/tempo)**	**Narrador**	**Feminino**
Psicológico	Protagonistas / antagonistas: Bel e Marici (femininos); Secundários: Eudes e Marquinhos; Alice e Álvaro.	Salão de Bailes e Contemporâneo (ano 2007)	Musical / Onisciente	Personagens femininos: Bel e Marici (redonda e plana, respectivamente)

Fonte: Elaboração própria.

A escolha em analisar Bel e Marici de maneira mais aprofundada, se deu por entendermos que elas cumprem papéis opostos na narrativa, o mais interessante que é as funções de protagonista e antagonista – ou heroína e anti-heroína – não são fixas, ambas transitam por esses papéis, dependendo da situação, mostrando-se complexas e profundas, ou seja, personagens redondas (GANCHO, 2006).

Bel, no Ato 1, está curiosa com o que pode haver dentro daquele salão. É um ambiente totalmente desconhecido, fazendo-nos entender que ela sequer parou para pensar sobre o fato de que um dia irá envelhecer. Marici e Bel dividem o Ato 2, a primeira busca tentar decifrar o que a jovem está achando do lugar, aparentemente, procurando marcar território naquele que é um ambiente muito familiar para ela, nesta cena há um pilar que as coloca em lugares opostos, mostrando, simbolicamente, que há um embate.

No decorrer da narrativa, observamos uma Bel que, aos poucos, sai da adolescência, tornando-se adulta. Ela perde, gradativamente, sua ingenuidade, o fato de ela corresponder às investidas de Eudes parece ter mais relação com a curiosidade que ele e aquele ambiente despertam do que, propriamente, com um interesse genuíno. Ela é uma mulher jovem, tem tempo e disposição para experimentar.

Em contrapartida, Marici tem consciência do que é estar envelhecendo. No Ato 3, ela busca evidenciar o lugar que ocupa, deixar claro que Eudes pode até estar efemeramente interessado em Bel, mas que, no final das contas, é com ela que ele ficará. Mesmo com a

autoconfiança que ela demonstra ter, em alguns momentos, parece sentir-se insegura, no Ato 4, por exemplo, se abala com a proximidade de Eudes com Bel.

Entretanto, Marici representa um feminino maduro e consciente, em determinado momento do filme, diz que sua força vem do útero, ou seja, de seu sistema reprodutor, de sua natureza feminina. Ela é, então, aquela que representa a emancipação da mulher. Enquanto Bel parece ter descoberto sua força na última cena em que participa, ao terminar o relacionamento com Marquinhos. Durante toda a narrativa, elas caminham em busca de autoconhecimento.

O baile é o lugar de transformação dessas mulheres, porém, de maneiras diferentes. Enquanto Bel liberta-se de um relacionamento que não funciona mais, Marici, no Ato 5, deixa claro que, no final das contas, sua feminilidade, maturidade e experiência são mais relevantes do que a juventude inocente e, por vezes, insegura da jovem.

Mais uma vez Bodanzky, busca que ficção e realidade se cruzem e proponham a reflexão em torno da humanidade que existe em nós. A narrativa parece ser, então, uma crônica da vida cotidiana. Vale pontuar que, cada qual a seu modo, as mulheres de *Chega de Saudade* podem ser observadas sob a perspectiva do poético, Bodanzky nos apresenta uma narrativa heterogenia no que diz respeito ao feminino, ou seja, são muitas as maneiras de ser mulher, não há idealizações ou padrões, há femininos possíveis.

Laís Bodanzky fez de *Chega de Saudade* um filme feminino. Trouxe elementos novos no que diz respeito a representação de mulheres mais velhas, uma vez que evidenciou a sexualidade, a libido, a possibilidade escolher o que se quer e como se quer. Ou seja, tirou suas personagens de modelos preestabelecidos que permeiam o imaginário popular, como por exemplo a ideia de que uma mulher com mais de sessenta anos de idade vive apenas em função da família ou que não possua desejos e objetivos.

Esta é uma narrativa contemporânea, com enredo psicológico que descontrói padrões e constrói possibilidades de existir. O feminino de *Chega de Saudade* é plural, transgressor, quebra barreiras socialmente estabelecidas e coloca as mulheres em evidência, sendo protagonistas de suas vidas e escolhas, independentemente do estágio cronológico em que estejam.

C) AS MELHORES COISAS DO MUNDO (2010)

a. Descrição fílmica

Detalhes técnicos: *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), dirigido por Laís Bodanzky e com roteiro de Luiz Bolognesi, foi baseado na série de livros *Mano* (Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto), que revela a realidade de adolescentes da classe média paulistana e toca em temas como *bullying*, homossexualidade e preconceito. Foi produzido por Gullane Filmes, em coprodução com Warner Bros Pictures, Casa Redonda, Buriti Filmes e Rio Filmes com patrocínio da Petrobrás. Ganhou prêmios nacionais e internacionais, entre os quais, no Brasil, ainda em 2010, no Cine PE – Festival do Audiovisual (Pernambuco), os prêmios de melhor filme, diretor (para Laís Bodanzky), ator (Francisco Miguez), roteiro, fotografia, direção de arte, edição de som e prêmio da crítica; venceu o Prêmio Contigo! de Cinema na categoria de melhor atriz para Denise Fraga, o Prêmio APCA de melhor direção e roteiro. Em 2011, levou o prêmio de melhor ator coadjuvante para Caio Blat no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, o Prêmio FIESP/SESI de Cinema Paulista, vencendo como melhor direção de arte e melhor trilha sonora. Já em 2012, ganhou nas categorias melhor trilha sonora e fotografia no II Anápolis Festival de Cinema. No exterior, venceu como melhor filme no Festival Filmar em América Latina (Genebra/Suíça, 2011), no VIII Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud (Madrid/Espanha, 2011) e no 13º Festival de Cinema Brasileiro em Paris (França, 2011), (BURITI, 2010).

> Nunca tinha ouvido falar do *bullying* (uso do poder e da força para perseguir outros alunos). Depois descobri que ele sempre existiu, só que agora tem nome. Com a tecnologia, essa opressão extrapolou a sala de aula. Está no ar, você não tem controle (MORISAWA, 2009).

Para descobrir que “Something”, dos Beatles, uma de suas preferidas na juventude, era uma melodia conhecida dos garotos de 2010, Laís passou dois meses se encontrando com alunos de sete escolas particulares de São Paulo e fez uma espécie de peneira em 2.500 entrevistas com os jovens, mas somente o estudante Francisco Miguez e Fiuk, filho de Fábio Jr., foram escolhidos para protagonizarem o filme. Neste percurso ela diz que ficou surpresa ao sentir-se empática. “Fiquei surpresa porque me identificava com eles. Ficou claro que adolescência é adolescência sempre: os medos, as dúvidas, as inseguranças, os desejos, as gargalhadas. Muda a tecnologia, a maneira de se expressar” (ABDALLAH, 2010).

Figura 14 - Cartaz de *As Melhores Coisas do Mundo*

Fonte: Buriti Filmes

Ficha e sinopse: Mano (Francisco Miguez) tem 15 anos e faz coisas típicas de adolescentes de sua idade, uma delas, é aprender a tocar guitarra com Marcelo (Paulo Vilhena) com o objetivo de chamar a atenção de uma menina. Em meio a seus próprios dilemas, ele e o irmão Pedro (Fiuk) precisam lidar com a separação de seus pais, Camila (Denise Fraga) e Horácio (José Carlos Machado). Sempre acompanhado de sua melhor amiga e confidente, Carol (Gabriela Rocha), apaixonada pelo professor Artur (Caio Blat), o adolescente precisa lidar com as questões inerentes a este momento da vida. Os demais personagens, como Deco (Gabriel Illanes), Lucas (Carlos Mandel), amigos mais próximos de Mano, Bruna (Maria Eugênia Cortez), a garota que sofre *bullying* na escola, Valéria (Sophia Gryschek), a menina que Mano gosta e Gustavo (Gustavo Machado), namorado de Horácio, são coadjuvantes que dão suporte à trama e ao desenrolar do enredo (BURITI, 2010).

Roteiro: A narrativa tem como protagonista o adolescente Hermano, mais conhecido como Mano. Morador da cidade de São Paulo e estudante de um colégio particular de classe média/alta, ele precisa lidar com os dilemas próprios da juventude e, também, com algumas questões da contemporaneidade, como o uso da tecnologia, o *bullying*, o relacionamento homoafetivo de seu pai e o quadro depressivo de seu irmão.

Pré-análise: Para análise dessa narrativa, separamos cinco atos (enquadramento da sequência), a partir do peso dramático e, também, visando nosso objetivo maior que é o de observar como o feminino é retratado na obra de Laís Bodanzky. Assim, focaremos nossas observações nas personagens Camila (Denise Fraga) e Carol (Gabriela Rocha), mãe e melhor amiga do protagonista, respectivamente.

Quadro 12 - Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*

Ato 1	Ao final da aula, um grupo de alunos começa a rir de uma caricatura de Bruna exposta no painel de informativos. Carol se sente incomodada, não apenas pelo conteúdo homofóbico do desenho, mas por saber que foi Mano, seu melhor amigo, quem fez.	Cena 00h 10m 27s **Observação:** primeiro plano – a personagem está à frente, atrás, pessoas gargalham. Percebe-se que ela não gosta daquilo que vê.
Ato 2	Mano foi a uma festa de quinze anos, beijou a menina que gosta. Camila vai buscá-lo e faz uma série de perguntas sobre a vida amorosa e sexual do filho, dando uma camisinha a ele que fica envergonhado	Cena 00h 26m 35s **Observação:** primeiro plano – dois personagens

	com a situação.	conversam. A mãe, com uma camisinha em mãos parece, com este ato, aconselhar e conhecer mais o filho.
Ato 3	Carol se aproxima do Prof. Artur, os dois tomam café juntos e acabam se beijando e um dos meninos do colégio vê. Dias depois, voltando do colégio, Mano confessa que transou com Valéria e Carol confessa que beijou o Prof. Artur, nenhum dos dois gosta de saber o segredo do outro.	 Cena 00h 47m 33s **Observação:** primeiro plano – personagens conversam de maneira muito próxima. Sem perceber, outro personagem está ao fundo e esse detalhe é importante na resolução do conflito.
Ato 4	Em casa, ajudando a mãe a guardar as compras, os dois conversam sobre o porquê de Camila ter contado a outras mães que Horácio é homossexual, ovos caem no chão e os dois começam a descontar a raiva quebrando ovos na parede, mãe e filho choram juntos.	 Cena 01h 10m 14s **Observação:** primeiro plano – personagens estão em uma cozinha, em um momento bastante emocional. Eles jogam ovos na parede, ato que pode ser compreendido como uma metáfora para a vida.
Ato 5	Mano e Carol estão no hospital visitando o irmão de Mano, Pedro, que tentou cometer suicídio. No corredor, Mano pega o caderno que tem as melhores coisas do mundo, segundo ela. Depois, os dois se beijam.	 Cena 01h 35m 21s **Observação:** plano americano – personagens estão

		interagindo, em lugar aberto e iluminado. Há surpresa e descontração na cena.

Fonte: Elaboração própria a partir do filme As Melhores Coisas do Mundo (Buriti Filmes).

b. Possível Análise de *As Melhores Coisas do Mundo*

As Melhores Coisas do Mundo é uma narrativa que explora o universo adolescente em diversas perspectivas. Entre os temas, observamos questões relativas à família, como separação dos pais, relações homoafetivas, depressão e suicídio, sinalizando um enredo que mescla conflitos morais e psicológicos conforme pontua Gancho (2006); o ambiente também é mesclado, entre familiar e escolar, neste último é possível localizar assuntos como *bullying*, amor e sexo, amadurecimento. Nesta narrativa dialógica e onisciente, temos a história de Mano e sua jornada de transição.

Figura 15 - Distribuição de personagens de *As Melhores Coisas do Mundo*

Fonte: Elaboração própria. No centro, o protagonista Mano; 2) a mãe, Camila; 3) a amiga, Carol; 4) o irmão, Pedro; 5) o pai, Horácio; 3) o professor, Arthur.

De fato, nessa narrativa, como temos percebido em outras obras de Laís Bodanzky, os temas pessoais e introspectivos funcionam como pano de fundo para debater temas universais. A diretora faz uso de elementos visuais e sonoros, como o uso da música *Something* (Beatles) em diversos momentos reflexivos da obra. Ou, quando Mano e sua mãe jogam ovos na parede da cozinha, tornando a abordagem de assuntos contemporâneos que, muitas vezes, são difíceis de serem discutidos, mais fáceis devido ao caráter poético das narrativas cinematográficas da diretora.

Dentro desta perspectiva com muitas nuances, Mano, o protagonista, se transforma conforme as situações surgem. Entretanto, há três grandes momentos que parecem mudar o rumo da vida e da percepção do garoto. O primeiro, a separação dos pais; o segundo, a descoberta de que seu pai está vivendo um relacionamento homoafetivo; e o terceiro, a tentativa de suicídio de seu irmão. As outras questões aparecem, ou são consequência desses três fatos – todos universais. Tratar da separação promove reflexão sobre a dor, o partir-se para depois, reconstruir-se.

Falar sobre a relação homoafetiva vinculada à figura paterna de um protagonista masculino é trazer à tona o auge da contemporaneidade e, por consequência, sua desconstrução cultural e social sugerida por Butler (2017) a partir do conceito de gênero como concepção cultural. Enquanto tratar o suicídio, a partir do personagem Pedro, é remeter a narrativa à falta de comunicação que nos obriga a lidar com a ideia da morte eminente. Flusser reflete que:

> A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da "natureza", o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. (FLUSSER, 2013, p. 87).

A ideia de finitude parece acompanhar o irmão de Mano que tem dificuldade de expressar o que sente. Há, nesse personagem, uma sensibilidade angustiante, que se expressa nas roupas, nos gestos e atitudes, como o hábito de escrever um diário on-line. Pedro é um adolescente que lida com questões existenciais profundas e que precisa, em certa medida, externa-las e, muitas vezes, não sabe como fazer.

Já o *bullying*, uma situação bastante comum no ambiente escolar, está presente em diversos diálogos e cenas. Mano é homofóbico com uma colega do colégio e, depois, sofre o mesmo preconceito pelo fato de seu pai também ser homossexual. Bruna e Horácio são duas

pessoas assumidamente homossexuais e Mano precisa lidar com seu preconceito, tanto no ambiente familiar, quanto no escolar.

No decorrer da narrativa o observamos mudar e passar a também defender a causa. A transformação é proposta também ao telespectador em narrativa sutil. Esta sutileza aparece na maneira como as situações acontecem, nada é gritante, ou exagerado, até mesmo em sequências mais difíceis, como o momento em que Mano e Pedro apanham dos colegas do colégio quando o fato do pai estar em um relacionamento homoafetivo vem a público, são cenas que possuem certa delicadeza.

Bodanzky apresenta os debates que são, muitas vezes, tabus, de uma maneira leve. Observamos as transformações dos personagens aceitando seus acertos e erros. Parece que o objetivo da diretora não foi propor juízo de valor, mas sim, diálogo. A sutileza em retratar algumas questões, sem cair em uma abordagem demagoga, faz de *As Melhores Coisas do Mundo* uma narrativa poética, a partir da relação que estabelecemos com o outro, através do corpo:

> o poético consiste em um processo erótico, que visa proporcionar uma experiência para o corpo, com todos os seus sentidos, oferecendo formas orgânicas, imagens, materialidades que, mais do que representar, incorporam marcas qualitativas daquilo que representam, a ponto de criar novas possibilidades sensíveis de percepção, em uma comunicação analógica (PICHIGUELLI; SILVA, 2017, p. 5).

Ou seja, nos comunicarmos e nos transformarmos principalmente através dos vínculos que estabelecemos. Nesta obra, os elementos são (re)criados e (re)significados a todo instante, conforme o enredo avança. Todos personagens necessitam do coletivo para se transformarem e transgredirem. Aqui, tratamos mais dos relacionamentos interpessoais, das experiências dos personagens para concluir que se trata de uma narrativa poética, entretanto, aspectos estéticos, como uso de cores, músicas e sons também são elementos carregados de sentido.

Quadro 13 - Categorização de *As Melhores Coisas do Mundo*

Enredo	**Personagens**	**Ambiente (espaço/tempo)**	**Narrador**	**Feminino**
Psicológico / Moral	Protagonista: Mano (Masculino); Secundários: Camila, Carol, Pedro, Horácio e Arthur.	Familiar e Escolar / Contemporâneo (ano 2010)	Dialógico / Onisciente	Personagens femininos: Camila e Carol (redondas)

Fonte: Elaboração própria.

Ainda que de forma bastante sutil, mas que aqui colocaremos em evidência, por tratar-se do objetivo de nossa pesquisa, há a discussão sobre o feminino. Neste núcleo, a mãe de Mano, Camila, uma mulher que passa por diversas situações complicadas (representa uma personagem redonda), precisando lidar com elas praticamente sozinha e Carol, melhor amiga do protagonista, igualmente redonda, que é uma menina que pode representar bem essa nova ideia de feminino que vem surgindo, foram as personagens coadjuvantes escolhidas para analisarmos. Separamos, então, cinco atos para direcionar e aprofundar nossa análise acerca das figuras femininas da narrativa.

Não se pode esquecer que esse é um filme que foi adaptado de um livro, entretanto, é possível observar que a diretora imprimiu seu olhar nas construções dos personagens que são complexos e redondos (GANCHO, 2006). A figura da mãe passa, de maneira particular e solitária, por uma série de questões como a homossexualidade de Horácio, a separação e as questões dos filhos. A melhor amiga, apesar de passar por situações complicadas, como o envolvimento com um professor e ser vítima de *bullying* por conta disso, mostra-se madura e com princípios livres e progressistas.

Camila, mulher que está em processo de separação, mãe de dois filhos homens e um ex-marido que namora um outro homem, sente que precisa dar conta de tudo e todos, está cansada. No ato 1, ela questiona o filho sobre questões que preocupam as mães, mas dá uma camisinha para Mano, atitude que mostra o quando ela é aberta ao novo. Isso fica claro, também, por fazer o papel de moderadora entre o pai e os filhos, já que Mano e Pedro, a princípio, não aceitam o fato de Horácio estar se relacionando com outro homem.

O ato 3 é um dos momentos mais poéticos e metafóricos da narrativa. Camila e o filho jogam ovos na parede, choram e se acolhem em suas dores, já que ambos passam por momentos difíceis. Sobre essa cena, Bodanzky revelou ter chorado ao gravá-la:

> Sou concentrada. Raramente eu choro. Mas, me emocionei com a cena em que a Denise Fraga atira os ovos na parede da cozinha. Eu tinha tanto medo de essa cena ficar uma caricatura, que fizemos sem ensaio e eu fiquei surpresa, virei público, não falava nem “corta”. Chorei porque o ator me convenceu e eu percebi que era uma grande cena. Pensei: “Acho que nunca mais vou fazer uma cena assim” (ABDALLAH, 2010).

A personagem tem, apesar da melancolia do momento que vive, a tranquilidade da mulher madura que sabe de suas escolhas e compreende – ou pelo menos tenta – as escolhas

dos outros. O feminino que aparece na figura de Camila explora uma das múltiplas maneiras de ser mulher.

Carol, garota de quinze anos, é uma personagem que nos remete aos movimentos feministas contemporâneos, não que ela levante bandeiras ou ideologias, mas suas atitudes condizem com pautas progressistas em relação à equidade de gênero. Com um olhar mais livre e vanguardista, ela é o contraponto às atitudes de Mano e os demais colegas que, em vários momentos, têm atitudes machistas e preconceituosas. No ato 1, a adolescente está visivelmente incomodada com o *bullying* sofrido por Bruna, uma amiga homossexual, em diversas situações, é Carol quem propõe o debate.

Entretanto, isso não a impede de também ter sido vítima de *bullying*. A jovem se apaixona por seu professor, Arthur, beijando-o em determinado momento, fato que vem à tona e desencadeia uma série de discussões acerca de machismo, posições de poder etc. Carol é, de certa maneira, a representação das mudanças e da quebra de muros que precisam ser realizadas, apesar de ter um papel importante no percurso de Mano, ela tem papel de destaque também por suas próprias escolhas e atitudes. Existe, na representação dessa personagem, a personificação de pautas femininas atuais que, ora convergem, ora divergem sobre inúmeros temas.

No ato 5, ela protagoniza, junto a Mano, uma cena conciliadora: ambos estão no corredor do hospital, depois de visitar Pedro, Carol está escrevendo em seu pequeno caderno sobre as melhores coisas do mundo, em sua perspectiva. A segunda melhor coisa do mundo, para ela, é ver Mano tocando *Somethings* (Beatles), a primeira, é bomba de chocolate da padaria que só vai perder o posto quando Carol estiver gostando de alguém. Mano pega o caderno de sua mão e lê, eles se olham e se beijam. Essa foi uma maneira poética que a diretora encontrou para finalizar a narrativa e nos diz que, coisas boas acontecem, apesar dos percalços no meio do caminho.

6.2 Grupo 2

D) COMO NOSSOS PAIS (2017)

a. Descrição fílmica

Detalhes técnicos: *Como Nossos Pais* (2017, Brasil) é o quarto longa-metragem dirigido por Laís Bodanzky, sendo seu primeiro trabalho na roteirização em parceria com Luiz Bolognesi. Produzido por Gullane e Buriti Filmes com Coprodução de Globo Filmes, o filme ganhou prêmios nacionais e internacionais. Como Melhor Filme no FestIN Lisboa (Portugal, 2018), Melhor Filme e Melhor Atriz para Maria Ribeiro na 24ª Mostra de Cinema Latinoamericà de Catalunya (Espanha, 2018), Melhor Direção para Laís Bodanzky e Melhor Atriz para Clarisse Abujamra no 21º Festival de Cine de Punta del Este (Uruguai, 2018), Melhor Filme no 19º Festival Du Cinéma Bresilien de Paris (França, 2017) e ganhador do Prêmio Platino na categoria Cinema, Educação e Valores (Espanha, 2017). No Brasil, ganhou nas categorias Melhor Direção para Laís Bodanzky e Melhor Atriz para Clarisse Abujamra no 12º Prêmio FIESP/SESI-SP de Cinema e TV (2018), Melhor Atriz para Clarisse Abujamra no Festival SESC Melhores Filmes (2018), Melhor Elenco, Melhor Atriz Coadjuvante para Clarisse Abujamra, Melhor Atriz para Maria Ribeiro e Melhor Filme no 23º Prêmio Guarani (2018), Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem para Rodrigo Menecucci, Melhor Atriz para Maria Ribeiro, Melhor Ator para Paulo Vilhena e Melhor Atriz Coadjuvante para Clarisse Abujamra no 45º Festival de Cinema de Gramado (2017), Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Interpretação para Clarisse Abujamra no 24º Festival de Cinema de Vitória (2017), na Categoria Cinema, como Melhor Atriz para Clarisse Abujamra no APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) (2017) e o Prêmio da Crítica Carioca na ACCRJ – Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (2017), (BURITI, 2017).

Figura 16 - Cartaz de *Como Nossos Pais*

Fonte: Buriti Filmes

Ficha e sinopse: Rosa (Maria Ribeiro) é uma mulher de 38 anos, mãe de duas meninas, Nara (Sophia Valverde) e Juliana (Annalara Prates), casada com Dado (Paulo Vilhena), que vê sua vida tomar outros rumos a partir de um almoço de domingo na casa de sua mãe, Clarice (Clarisse Abujamra). Sua busca por ser uma mãe, esposa e profissional perfeita, onipresente e engajada, faz com que deixe de lado suas próprias vontades e dedique-se apenas aos outros. Depois do episódio no almoço, Rosa parte para uma jornada de autoconhecimento (BURITI, 2017).

Roteiro: Tudo começa em um almoço de família. Clarice, mãe de Rosa, serve uma moqueca, em homenagem ao genro, para a família: sua filha Rosa com o marido Dado e as filhas Nara e Juliana, seu filho José Carlos (Cazé Peçanha), casado com Alessandra (Gabrielle Lopes), e o filho do casal. Rosa está visivelmente incomodada com a atenção e valorização direcionada a

Dado por parte de sua mãe, uma vez que ela é compreendida como apenas uma profissional responsável por criar anúncios para um site de louças para banheiro, enquanto o marido é um acadêmico da área de preservação ambiental. Existe uma tensão no ar entre todos os presentes no almoço.

Começa a chover e todos correm para dentro da casa. Dado sai com as filhas para cantar e dançar na chuva enquanto Rosa pede para que eles voltem para dentro. Todos estão na cozinha, e Dado está lavando a louça, quando Rosa chega próxima a ele e diz que o marido realiza trabalhos domésticos apenas quando há outras pessoas observando. Rosa senta à mesa com sua mãe, e as duas passam a discutir, a filha defendendo o pai, Homero (Jorge Mautner), e Clarice, que é separada dele há algum tempo, ao ficar irritada com as colocações da filha, revela um segredo guardado há 38 anos: Rosa não é filha biológica de Homero, mas de um homem que ela conheceu em um Congresso em Cuba. Essa notícia deixa Rosa abalada; mais tarde ela vai à casa do irmão e os dois conversam sobre o fato revelado pela mãe.

No outro dia, pela manhã, Rosa vai à casa do pai que está sendo despejado por sua atual esposa, Didi (Gilda Nomacce). Rosa toma ciência que Romero, um artista desempregado, está totalmente sem dinheiro e não paga a escola de Caru (Antonia Baudouin), irmã por parte de pai da protagonista, há alguns meses, ocasionando um tumulto familiar. Seu pai vai para um hotel e uma mala com vários fantoches é levada por Rosa. No carro, ao parar no semáforo, Rosa olha para os fantoches e tem lembranças de uma festa de aniversário na qual vê o pai traindo sua mãe atrás das cortinas de encenação.

Rosa trabalha em algo que parece ser uma peça teatral, posteriormente, observamos a protagonista em uma fila, entregando um envelope. Atrasada, ela chega correndo a uma reunião de trabalho com roupas que não condizem com esse tipo de momento, vestindo jeans, camiseta e um tênis *All Star* azul, e, ao entregar o projeto que havia feito para a empresa, ela percebe que trocou os envelopes: o que era para ser entregue ao concurso de peças teatrais foi entregue à empresa e vice-versa. Em casa, à noite, ela discute com seu chefe por telefone e é demitida. Conversando com Dado, os dois discutem sobre dinheiro, a situação da relação e Rosa desabafa sobre como tem se sentido.

Amanhece, Rosa começa sua rotina de apartar brigas das filhas, preparar o café da manhã, enquanto Dado vai para mais uma viagem de trabalho, enquanto ela fica com os trabalhos domésticos. Mais tarde, no supermercado, ela encontra Pedro (Felipe Rocha), pai de uns dos colegas de Juliana da escola. Os dois começam a conversar e, de repente, Rosa está dentro do carro de Pedro falando sobre todos os problemas que está enfrentando. Pedro a

encoraja a procurar a mãe para saber sobre sua origem e a questiona sobre o fato dela achar que precisa cuidar de tudo.

Rosa procura por Clarice. As duas discutem, e a mãe fala o nome do pai biológico da filha, Roberto Natan (Herson Capri), Ministro da Casa Civil. Rosa não tem tempo nem de se surpreender, pois Clarice revela outro fato: está com um câncer de pâncreas irreversível, com poucos meses de vida; a filha parece estar bastante preocupada com a mãe. Em casa, Rosa está colocando as filhas para dormir, lendo uma história sobre uma situação maternal e se emociona, enquanto isso, Dado avisa que vai jantar com os colegas de trabalho, o que faz a protagonista se irritar com o marido, sempre ausente.

Enquanto Rosa faz uma pesquisa sobre seu pai biológico, liga para Pedro a fim de conversar, mas ele precisa desligar rapidamente porque sua esposa chega; ela se sente envergonhada com a situação. Homero chega, de surpresa, com Caru. na casa de Rosa, e pede para que a irmã possa passar um tempo lá. Quando o pai vai embora, Roberto Natan aparece no noticiário da televisão e Rosa pergunta a Caru se eles são parecidos; a irmã responde que eles têm algo em comum.

O despertador toca. e Rosa pede ajuda para Dado, que diz estar cansado por ter ido dormir tarde na noite anterior. Ela vai acordar as filhas, e Rosa e Nara começam a discutir porque a filha quer ir de bicicleta para a escola, e a mãe não permite. No carro, levando as meninas à escola, Rosa e Pedro se encontram. À noite, na hora do jantar, Rosa pede, novamente, ajuda para Dado, que está em uma chamada de vídeo com uma colega de trabalho, Rosa entra no escritório sem bater à porta e vê a conversa; ela começa a desconfiar que o marido está tendo um caso. Caru observa toda a situação e, discretamente, retira uma matéria de uma revista e coloca na agenda de Rosa.

Na casa da mãe, as duas conversam e parecem começar a se entender. Rosa consegue o contato de seu pai biológico. Mais tarde, ela e Dado vão à terapia de casal; ela reclama da falta de companheirismo do marido e ele, reclama da falta de sexo no relacionamento. Os dois não chegam a uma resolução.

No outro dia, observamos Dado, as filhas e Caru preparando o café da manhã. Ele tenta realizar as tarefas domésticas, mas não parece ter muita familiaridade com essas situações. É noite e sabemos que Rosa não está em casa; Dado manda um áudio para ela querendo saber onde ela está, porém, não há resposta. Amanhece com Dado e as filhas perdendo a hora para ir à escola; o pai tem dificuldade para acordar as filhas. À noite, comendo pizza, Rosa manda uma mensagem dizendo que está tudo bem e que ligará mais tarde para conta a história sobre a personagem bíblica Eva; Caru se choca com essa história.

Vemos Rosa, de costas para nós e de frente para Brasília, mais precisamente o Planalto central, ela está nua e observa a paisagem através de uma enorme janela. Sabemos que ela foi ao encontro de seu pai biológico. Rosa se encontra com Roberto Natan, os dois conversam brevemente, ele deixa claro que não poderá assumi-la como filha. Os dois procuram por algo em comum e Roberto diz que o fato de ele ter netas, causa certa emoção. O pai biológico dá um livro à filha, mas ela não o leva embora.

Rosa volta para casa e é recebida com entusiasmo por sua família. Ela recebe uma ligação do gabinete de Roberto Nathan e passa seu endereço para que o livro que deixou lá seja enviado. Neste momento, a família brinca com os fantoches que Homero deixou na casa da filha. No outro dia, Rosa vai até o endereço no qual o pai está morando para deixar a mala com fantoches e o chama para conversar, aparentemente decidida a contar sobre o pai biológico; na lanchonete, Rosa desiste de contar sobre Roberto e parece aceitar a situação.

Na casa de Clarice, as duas conversam sobre a ida de Rosa à Brasília e sobre sexo, traição e monogamia. Mais uma vez Rosa e Pedro se encontram no mercado, e ela fala sobre a peça que está escrevendo; os dois vão andar pela cidade de bicicleta. Rosa tira a blusa em uma avenida movimentada e Pedro a cobre, os dois acabam se beijando. Rosa chega em casa e encontra Caru beijando outra garota; ela fica desconfortável com a situação, elas conversam sobre monogamia, maternidade e liberdade sexual. Elas vão embora e Rosa encontra a matéria que a irmã mais nova deixou em sua agenda.

Rosa está sozinha em casa trabalhando em sua peça e, a partir da matéria que a irmã deixou para ela, muda o nome do texto para *Amores Livres*. Mais tarde, acompanha sua mãe na consulta médica e, depois, as duas andam pela cidade e Clarice compra um sapato vermelho.

Ao chegar em casa, Caru e as meninas estão assistindo à tv; e o celular de Dado, que está tomando banho, começa a tocar. Uma das meninas atende e a pessoa desliga. Desconfiada, Rosa pede para Nara desbloquear o celular de Dado e há uma mensagem e uma foto de uma mulher com os seios à mostra. Rosa vai tirar satisfação com Dado, mas eles são interrompidos por um telefonema do hospital, sua mãe foi internada às pressas.

A mãe sai do hospital e as duas se reconciliam, falam sobre filhos e sobre a vida. Rosa, acompanhada da cunhada, encontra Pedro no supermercado. Ele oferece um trabalho de tradução em um congresso que vai acontecer em Ilhabela, litoral de São Paulo; Rosa aceita.

Após o congresso, Pedro dá um livro para Rosa, que traz princesas de contos de fadas em situações reais: limpando a casa, cuidando os filhos etc. Os dois caminham pela praia, conversam sobre o livro, sobre questões de gênero e, ao voltar para a pousada, acabam

transando. Interessante a construção estética desse momento, Bodanzky usa da ambiguidade e, em determinado momento, o casal vira-se e, ao invés de observarmos Rosa e Pedro, vemos ela e Dado.

Clarice está em um balanço com seus sapatos vermelhos, conversando com a filha, que mostra para ela o livro que ganhou de Pedro. As duas riem da situação, e Rosa fala de seu casamento. Clarice deixa uma mensagem à favor de Dado no caderno da filha. *Rosa* elogia o sapato da mãe.

Clarice toca a música *Como Nossos Pais* de Belchior, eternizada na voz de Elis Regina, ao piano, com o cigarro na boca. Uma monja realiza uma cerimônia, todos estão chorando e percebemos que a mãe de Rosa morreu. Rosa está na casa da mãe, guardando os livros, observando os objetos. Ela usa o sapato vermelho de Clarice e termina a peça teatral que está escrevendo. Mais tarde, apresenta aquilo que criou para uma diretora de teatro que se compromete a dar um retorno à Rosa.

Em uma reunião de pais do colégio em que as meninas estudam, Rosa encontra Pedro e sua esposa, eles se olham, mas não se falam. Ao voltar para casa, ela parece refletir sobre sua vida e os acontecimentos, vai ao quarto das filhas e vê as meninas dormindo e a foto de Clarice na cabeceira, joga no lixo o tênis *All Star* que a acompanhou e senta no sofá com Dado, fala para ele que o relacionamento precisa mudar para continuar. O filme termina com Rosa, Lara e Juliana molhando as plantas da casa de Clarice e, depois, as três indo à escola de bicicletas.

Composição para análise:

A análise do filme *Como Nossos Pais* se deu a partir de quinze atos que julgamos fundamentais à compreensão do feminino sob a ótica da cineasta Laís Bodanzky nesta obra. O que norteou a decisão por essas sequências, foram peso dramático, ações da protagonista Rosa, relações estabelecidas entre ela e demais personagens coadjuvantes e peso estético, principalmente no que diz respeito ao poético.

Partindo da metodologia de análise de narrativas proposta por Gancho (2006) e da análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), propusemos uma categorização analítica com enredo, personagens, ambiente e diálogos estabelecidos entre as personagens como focos principais. Depois, observamos elementos visuais e sonoros que pudessem auxiliar nas análises.

Quadro 14 - Roteiro de atos selecionados de *Como Nossos Pais*

Ato 1

00h 02m 48s – 00h 05m 10s: A família está em volta da mesa almoçando. Estão presentes Rosa, Dado, Clarice, José Carlos, Alessandra e três crianças, duas meninas e um menino.

Plano de Conjunto – trata-se de um plano descritivo e de ação, centrado na caracterização / interação do grupo familiar. A ênfase está na relação entre os personagens, mais que no ambiente, embora o espaço possa compor um contexto para o desenvolvimento da ação dos personagens.

Cena 00h 04m 59s

Diálogo:

Clarice: *Depois de vinte anos, eu resolvi fazer essa moqueca para homenagear o Dado! Nosso defensor da Amazônia.*
Dado: *Você não sabe como eu me alimentei mal nessa viagem. Essa moqueca é uma dádiva.*
Rosa: *A gente pode se servir também ou é só para o Dado?*
Clarice: *Claro que pode! Só você para me inspirar a buscar minha receita da época de casada.*
Alessandra: *Eu também quero ser homenageada, sogrinha.*
Clarice: *Meu amor, assim que você parar de dizer que vai separar do meu filho, eu faço uma homenagem linda para você.*
Alessandra: *Mas sobreviver a um casamento não é motivo suficiente para uma homenagem? Ainda mais com seu filhinho?*
Rosa: *Você sabe que eu estava lendo em uma revista, uma matéria em que as mulheres fazem uma moqueca dos maridos, um banquete!*
Alessandra: *Mas só se for com bastante pimenta, para ficar bom.*
Dado: *Onde é que você leu essa matéria, Rosa? Não é revista minha, né? Provavelmente não!*
Rosa: *Provavelmente.*
Dado: *Acho que você não entendeu o que dizia o artigo.*
Rosa: *O que eu não entendi?*
Dado: *O que você não entendeu foi que as mulheres não faziam moquecas ou então acabavam com seus maridos. A matéria falava sobre um ritual simbólico da mitologia antropofágica. Inclusive, nesse artigo tem um box que fala sobre como os adultos da tribo cuidam das crianças, né?! No dia a dia.*
Rosa: *Você poderia aprender um pouquinho com essa tribo, né?! Coisas do dia a dia.*
Clarice: *Eu não acredito que você está pedindo para o seu marido abandonar tudo o que ele faz para dar banho nas suas filhas, mais importante do que preservar a reserva Yanomami, a floresta*

amazônica, enfrentar as mineradoras poderosas e escrever um texto para um site de banheiro com o objetivo de obrigar as pessoas a clicarem e curtirem, minha filha. Você prefere que o seu marido fique na sua casa dando banho nas suas filhas? Um menino com um projeto, um trabalho ambientalista desse? Que egoísmo, Rosa! Fique esperta.

Observação: observamos um almoço familiar. Ainda que as mulheres sejam maioria, inclusive com a matriarca da família sentada na ponta da mesa, lugar, normalmente, ocupado pela pessoa com maior importância, o foco do diálogo é um homem, Dado. Na conversa estabelecida, nota-se a valorização despendida ao marido de Rosa, enquanto ela e sua cunhada são menosprezadas por Clarice, mão de Rosa e sogra de Alessandra. Essa é uma cena que ilustra muitas mulheres que deixam, parcial ou totalmente, seus sonhos e objetivos pessoais para poderem cuidar da vida doméstica e dos filhos e se vendo apagadas em suas relações pessoais. Rosa está incomodada com a situação, com o fato de Dado se dedicar a sua vida pessoal e profissional, deixando para ela toda a carga doméstica. Percebemos, a partir dessa cena, que há ao menos dois núcleos que nortearão à narrativa. Rosa e sua mãe, em um conflito de gerações. Rosa e Dado, que enfrentarão questões sobre gênero, casamento e infidelidade. Ela está com raiva do marido e da mãe, pois nenhum dos dois parece olhá-la como ela gostaria, parecem não se importarem com os anseios e desejos da protagonista. Logo de início, percebemos que o filme trará luz às questões da mulher.

Ato 2

00h 08m 22s – 00h 09m 36s: Clarice e Rosa estão sentadas em uma mesa dentro da cozinha. Dado lava a louça ao fundo e José Carlos está sentado próximo à porta.

Plano médio: centrado na ação dos personagens, por enfatizar o rosto, é um plano mais dramático, portanto, enfatiza a psicologia dos personagens.

Cena 00h 08m 43s

Diálogo:
Clarice: *Você foi concebida na minha viagem a Cuba e o Romero não estava lá.*
Rosa: *O que é que é?*
Clarice: *Um congresso de Sociologia e Educação*.
Rosa: *Você bebeu, né?! Só pode estar louca.*
Clarice: *Eu tive um caso rápido. Havana, um congresso, foi lá.*
Rosa: *O que você está me dizendo?*

Clarice: *O Homero não sabe nada disso, nada, ele nem sonha. Ele* (o pai biológico) *era um sociólogo, brasileiro, militava na educação, como eu, mas eu não tenho notícias dele, não tenho o contato dele, não tenho absolutamente nada.*
(Rosa sai da cozinha)
José Carlos: *Você escondeu isso da gente o tempo todo, mãe? Não fala nada, mãe?*
Clarice (se dirigindo para José Carlos): *Você é filho do Homero.*

Observação: ainda que a protagonista do filme seja Rosa, e que ela seja a representação da mulher atual, Clarice, sua mãe, também deve ser considerada contemporânea. Ao contar à filha, e a todos os presentes, o fato de Rosa ser fruto de um caso extraconjugal, Clarice rompe com modelos pré-estabelecidos para mulheres com sua faixa etária. O que a mãe fez, não é socialmente aceito e o fato dela demonstrar, claramente, que não se arrepende, torna-a uma mulher à frente de seu tempo. A transformação de Rosa, e o caminho que ela passa a trilhar, começa nesse momento. Apesar de ter outras pessoas no ambiente, a cena é protagonizada apenas por mãe e filha.

Ato 3

00h 20m 30s – 00h 22m 58s: Rosa conversa com Dado no banheiro do casal, depois dela ter sido demitida por telefone. Os dois estão sentados em cima da pia e fumam um cigarro de maconha.

Plano médio – trabalha para mostrar a ação/interação entre os personagens.

Cena 00h 20m 43s

Diálogo:
Rosa: *Você pode correr atrás de seu sonho simplório que é, simplesmente, salvar a Amazônia, né?! Sem ter que dividir isso com outro emprego, sendo que essa sua causa não coloca dinheiro nessa casa. É isso, né? Você está preocupado com a grana, você está preocupado que agora você vai ter que bancar isso aqui. É isso?*
Dado: *Pode ser. Pode ser também. Só que não é só isso. Com o que eu me preocupo é ver você assim.*
Rosa: *Assim como?*
Dado: *Assim, desnorteada! Sem saber o que fazer, sem saber para onde ir. Falando ao telefone como se fosse um bicho.*
Rosa: *Eu estou de saco cheio, Dado. Não quero mais fingir que sou uma mulher que dá conta de tudo. Eu não dou conta de tudo.*

Dado: *Tudo bem, então pede ajuda. Fodido estamos todos! Como cada um lida com isso é que...*
Rosa: *Você viaja a hora que quiser, Dado. Você faz o que você quiser porque você sabe que eu estou aqui, que vou levar as meninas na escola, que vou ver agenda, que vou fazer mercado... é diferente!*
Dado: *Você acha que eu nunca abri mão de nada? É isso?*
Rosa: *Do que você abriu mão, Dado?*
Dado: *Sabe há quantos anos eu não bato uma bola com meus amigos no final de semana?*
Rosa: *Ah, você abriu mão do futebol...*
Dado: *Sim!*
Rosa: *Eu abri mão de escrever! De escrever uma peça! De ser dramaturga, entendeu? Eu fico escrevendo folder de cerâmica de banheiro. Eu não quero mais.*
Dado: *Eu estou cansado!*
Rosa: *Eu também estou exausta... Há uns quinze anos! Pode deitar, eu já vou.*
Dado: *Você quer falar mais alguma coisa?*
Rosa: *Não.*

Observação: na conversa com Dado, Rosa demonstra ter consciência de que tem deixado de lado seus sonhos e objetivos pessoais para viver em função do núcleo familiar. Ao confrontar Dado e comparar aquilo que ela abriu mão e o que ele deixou de fazer, fica nítido que há uma relação injusta. O diálogo estabelecido pelo casal demonstra o quanto a protagonista se sente sobrecarregada e subjugada, como se não fosse permitido que tivesse propósitos para além de casar e ter filhos. Outro ponto que chama a atenção, é o fato de Dado chamá-la de *desnorteada*. Denominar uma mulher como louca, desorientada, doida e tantos outros adjetivos pejorativos é uma maneira de deslegitimar suas indagações, anseios e reivindicações. Por último, Dado e Rosa estão fumando um cigarro de maconha enquanto discutem. Mostrar, em um filme que trata de relações familiares e papéis socialmente estabelecidos, uma droga ilícita, sendo consumida por pessoas comuns, sem aquele estereótipo de usuário de drogas, é interessante porque não deixa de ser uma quebra de paradigmas em dois movimentos. O primeiro, são muitas as pessoas que consomem drogas ilícitas e levam uma vida comum, sem que isso atrapalhe social ou profissionalmente. O segundo, é o estranhamento causado em relação à Rosa, pois uma mulher, mãe dedicada, de classe média, dificilmente é retratada fumando um cigarro de maconha. Bodanzky apresenta uma mulher comum, que, entre erros e acertos, tenta encontrar um caminho para seus dilemas. A diretora traz uma protagonista mais próxima do real, sem idealizações.

Ato 4

00h 24m 50s – 00h 26m 21s: Rosa e Pedro estão conversando no carro dele. Ela conta a ele sobre a revelação da mãe acerca do pai biológico dela.

Primeiro plano – ênfase no rosto – plano psicológico – enfatiza o drama interior dos personagens.

Cena 00h 24m 58s

Diálogo:
Rosa: *Eu nunca mais vou olhar na cara dela.*
Pedro: *Não fala assim. Dá um tempo... Você nunca vacilou com as suas filhas? Ela fez o que pode, ela te contou um negócio que estava guardado do jeito que ela imaginava... Quantas vezes ela não quis falar para você...*
Rosa: *Mas o jeito que ela falou...*
Pedro: *Foi o jeito que ela encontrou, o jeito que deu para falar...*
Rosa: *Para mim, uma coisa está resolvida, eu nunca mais vou olhar para a cara dela, eu não quero saber...*
Pedro: *Você tem que saber quem é esse cara, você tem que saber como é que essa história continua, de onde você vem, do que você é feita.*
Rosa: *Meu pai é o Homero, há trinta e oito anos e vai continuar sendo...*
Pedro: *Com certeza!*
Rosa: *Para mim tanto faz, se no final das contas...*
Pedro: *Você é forte assim mesmo? A super Rosa?*
Rosa: *Você acha que isso é ser forte?*
Pedro: *Ué! Eu não preciso saber de nada, a vida continua ou o quê? Você é a mulher de aço?*
Rosa: *Pode ser medo também. Eu sou pura fachada, Pedro. Nunca banco meus pensamentos.*
Pedro: *Você é linda... Fala com ela!*

Observação: depois de ela ter tentado conversar sobre seus sentimentos com o marido, sem ser compreendida, Pedro lhe dá atenção e ouve ela falar sobre seus problemas. Rosa está fragilizada e desabafa suas questões com o homem que, até pouco tempo atrás, era apenas o pai de um colega de Juliana, sua filha. Os dois estão dentro de um carro, em um lugar reservado, Rosa fala com ele que, ao final da conversa, faz um elogio a ela. Ainda que de maneira sutil, ele usa da fragilidade dela para paquerá-la. Esse é um momento de revelação para Rosa, quando ela se dá conta de que não consegue ser perfeita e que essa perfeição, na verdade, não existe. É um instante de tomada de consciência, em que ela percebe não ser possível corresponder a todas as expetativas impostas para si. Pedro é importante no processo de transformação de Rosa, uma vez que é através da relação estabelecida entre os dois que ela avalia todas as outras relações que têm com os demais homens de sua vida, como o marido e o pai.

Ato 5

00h 41m 20s: Leite, ao ferver, derrama no fogão. Rosa está na sala de jantar, pensativa por causa de uma discussão com a filha.

Plano de Detalhe – indicia algum outro acontecimento. Funciona, neste caso, como uma metáfora.

00h 41m 22s

Observação: o leite ferve e esparrama pelo fogão. Esse é um instante simbólico no filme e pode ser relacionado com os acontecimentos na vida de Rosa. O leite derramado representa os paradigmas e as certezas que a protagonista tinha e que agora não tem mais. Por vezes, Bodanzky utiliza-se de elementos visuais, de forma implícita, que falam pelos personagens e, também, pelo enredo.

Ato 6

00h 46m 42s – 00h 48m 13s: Rosa e Dado estão em uma sessão de terapia. Discutem sobre o relacionamento e aquilo que incomoda um ao outro.

Plano Médio – ênfase na interação entre os personagens.

Cena 00h 46m 46s

Diálogo:

Rosa: *Quer dizer então que o que faz um casamento ser legal ou não é o sexo? O casal está se dando super mal, brigando o dia todo, mas se chega de noite e transa, está tudo bem. Agora, se esse mesmo casal, brigando o dia todo, não transa, então tem que separar. Quer dizer então que a questão não é o casamento. A questão é só o sexo.*

Dado: *Calma Rosa, você está alterada. Sim! Eu acho sexo importante. Aliás, eu acho que sem sexo, não existe o casamento.*

Rosa: *Ok! Mas você já parou para pensar o que faz uma mulher ter vontade de fazer sexo?*

Dado: *Tesão.*

Rosa: *E o que faz uma mulher ter tesão? O cara ser parceiro, o cara ser legal, entendeu? Para eu ter tesão em você de noite, você tem que ter sido legal o dia inteiro comigo, ter me ajudado nas tarefas do dia a dia. Eu não consigo, simplesmente, ter tesão em você de noite, abstrair de tudo isso e gozar. Não é simples.*

Dado: *Quando é que você quer transar? Nunca, Rosa.*

Rosa: *Eu não vim aqui para falar de sexo. O que eu quero falar aqui é porque eu não tenho desejo suficiente para fazer sexo, esse é o ponto.*

Terapeuta (dirigindo-se para Rosa): *Você sente desejo por outras pessoas? Você sente desejo?*

Rosa: *Ele eu sei que sim.*

Terapeuta: *Estou falando de você. Você sente desejo?*

Observação: Dado e Rosa tem visões diferentes sobre sexo e relacionamento e deixam isso vir à tona em uma sessão de terapia. Bodanzky não abordou esse contraponto de maneira romantizada, pelo contrário, ficou claro que sexo é apenas um dos pontos de um relacionamento, que para que as coisas deem certo, é preciso que haja cumplicidade, divisão de tarefas, compreensão etc. Mais uma vez, o machismo não permite ao marido de Rosa, enxergar os anseios da esposa. Ao ser questionada se sente desejo por outras pessoas, Rosa não responde. Talvez a culpa, as incertezas, o medo de ser julgada, a impeçam de ser sincera acerca daquilo que sente e daquilo que gostaria de fazer. Há, nessa cena, mais um elemento de desconstrução. Os anseios e as vontades femininas que são tidas como proibidas,

erradas e pecaminosas, são abordadas por Bodanzky de maneira realista e transparente, mesmo que a protagonista aparente ter algumas ressalvas sobre seus sentimentos.

Ato 7

00h 52m 12s – Rosa vai à Brasília encontrar o pai biológico que é o Ministro da Casa Civil. Nessa cena, ela está nua, no hotel, de costas para a câmera e de frente para o Planalto Central.

Primeiro Plano – personagem e ambiente ao fundo – plano descritivo. A nudez também pode ser uma metáfora ou um indício do que a personagem está vivendo interiormente.

Cena 00h 52m 12s

Observação: a beleza da cena está no contexto e em seus aspectos visuais, como a composição das cores e, também, a metáfora da cortina se abrindo, como se ela estivesse experimentando o novo. Há muito simbolismo em uma mulher nua de frente para o Planalto Central, lugar ocupado majoritariamente por homens que, por sua vez, são extremamente poderosos. Nesse momento, Rosa está vivendo o novo, experimentando, abandonando uma mulher que buscava ser perfeita e acolhendo outra que aceita seus pormenores.

Ato 8

00h 52m 50s – 00h 56m 28s: Rosa se encontra com o pai biológico, Roberto Nathan, no escritório dele.

Plano de conjunto – personagens e cenário – descreve o lugar e indica a ação interação entre os personagens.

Cena 00h 55m 21s

Diálogo:

Rosa: *Oi.*

Roberto Nathan: *Como vai?*

Rosa: *Tudo bem?*

Roberto Nathan: *Tudo bem.*

Rosa: *Você sabe o motivo da minha visita?*

Roberto Nathan: *Sei. Eu vou tentar ser o mais sincero possível. Eu não poderia demonstrar um afeto que eu não ainda não aprendi a sentir. Eu gostaria de estar emocionado agora, mas não estou.*

Rosa: *Eu também não estou. Não sei o que eu estou sentindo, na verdade.*

Roberto Nathan: *Eu preferiria que tivéssemos nos conhecido em outro lugar...*

Rosa: *O ambiente não me incomoda, não. Eu não sou nada ligada em política, ao contrário da minha mãe. Então, conhecer esses bastidores, assim, sei lá! É até engraçado.*

Roberto Nathan: *O mundo da política, hoje em dia, me interessa cada vez menos, mas, estou afundando nele até a alma, não tenho mais escolha. Esse lugar aqui tem alguma coisa que faz eu me sentir, sei lá, artificial. Você entende isso?*

Rosa: *Isso não é um privilégio seu, nem desse ambiente.*

Roberto Nathan: *Você também se sente assim?*

Rosa: *Não o tempo todo, mas... sim! Várias vezes durante o dia eu me pergunto se eu estou fazendo o que eu queria estar fazendo.*

Roberto Nathan: *Bom, nesse aspecto, eu acho que tenho pós-graduação.*

Rosa: *Imagino.*

Roberto Nathan: *Essa sensação de usar o tempo todo uma máscara não é o pior. O mais difícil mesmo é conseguir encontrar alguém que não me passe a sensação de falsidade quando fala comigo. Até eu sinto que meus filhos parecem meio estrangeiros, os seus irmãos.*

Rosa: *Você tem duas netas, sabia?*

Roberto Nathan: *Eu fiquei sabendo. Juliana e Nara. Engraçado! A palavra "netas" me dá uma emoção.*

Rosa: *Imagino que deve te assustar um pouco minha presença aqui. Natural! E "netas" é mais doce.*

Roberto Nathan: *É! Pode ser. Eu estou me sentindo muito bem aqui, com você. A gente acabou de se conhecer. Mas esse seu jeito aí de me olhar...*

Rosa: *Que bom.*

(Ambos vão até o gabinete de Roberto Nathan.)

Roberto Nathan: *Eu estava procurando esse livro. Eu queria te dar esse, nenhum outro. E, também, queria te fazer um pedido... eu não posso manter contato com você nesse momento da minha vida. É*

delicado para minha família. Quando eu sair do governo, talvez daqui a dois anos, eu te procuro.
Rosa: *Está certo, é tudo muito estranho mesmo. Na verdade, eu só vim porque eu queria conhecer o homem que minha mãe disse que era meu pai. Eu sei que os desdobramentos dessa história são questões duras para todo mundo... E vai ver, minha mãe pirou, né? De qualquer forma, eu vou fazer um DNA porque minha cabeça ficou assim... Eu preciso saber de onde eu vim, sabe? Enfim, não é por uma questão de...*
Roberto Nathan: *Não precisa fazer DNA nenhum. Já dá para perceber as nossas semelhanças. Pega o livro.*

Observação: Roberto Nathan aparenta ser muito mais alto do que a filha. Nas cenas, ele sempre está olhando para baixo e ela para cima. Talvez, nesse aspecto, fique explicita uma relação de poder e de decisões. O pai, apesar de certa ternura e da fala mansa, deixa claro para Rosa que não pode manter contato com ela. Assim como acontece com os demais homens na vida de Rosa, ela parece ter dificuldade de manter uma relação com Roberto Nathan. Ele, apesar da cordialidade, também não quer essa aproximação. Bodanzky coloca homens no caminho de Rosa e, a cada cena, torna-se evidente de que, no final das contas, quem estará ao lado dela serão mulheres.

Ato 9

00h 57m 00s – 00h 58m 00s: Rosa volta para casa. Encontra as filhas, Caru e Dado na sala. Todos estão felizes com o retorno dela, o celular de Rosa toca, é a secretária de Roberto Nathan pedindo o endereço para enviar o livro que ela deixou no gabinete do pai. Enquanto isso, as meninas e Dado começam a brincar com os fantoches de Homero.

Plano de conjunto – personagens e ação. Muitos objetos de cena espalhados – índice de confusão, desorganização, mas também de liberdade.

Cena 00h 57m 50s

Diálogo:
Rosa: *Gente, os fantasmas do meu pai, não...*
Nara: *Fantasmas?!*
Rosa: *Fantoches! Os fantoches do meu pai, não.*

Observação: Homero, pai de Rosa, tem alguns fantoches pelos quais ela nutre muita afeição. Quando

as filhas começam a jogar os fantoches de um lado para o outro, Rosa repreende-as e acaba chamando-os de *fantasmas*. A figura paterna já era uma questão para ela, entretanto, torna-se mais complicado depois da descoberta sobre o pai biológico. O jogo de palavras na cena, diz muito sobre os sentimentos e inquietações de Rosa.

Ato 10

01h 04m 14s – 01h 06m 22s: Pedro e Rosa se encontram no supermercado. Tomam um vinho que está sendo servido para degustação e ela fala sobre seus sentimentos e objetivos com a peça teatral que está escrevendo.

Plano americano – ressalta a interação entre os personagens e pouco o ambiente.

Cena 01h 04m 20s

Diálogo:

Rosa: *Estou me sentindo a própria Nora. Sabe a personagem principal da peça "Casa de Bonecas" do Ibsen?*
Pedro: *Não. Isso é bom ou é ruim?*
Rosa: *É ótimo! Ela termina a peça deixando tudo para atrás, o marido, a casa, a família. Ela se dá conta de que aquele casamento só existia porque ela não continuava nada, porque ela era totalmente alienada. Então, ela percebe que ela não precisa mais ser submissa a um homem para ser respeitada como mulher, sabe?*
Pedro: *Que legal!*
Rosa: *Uma libertação, assim...*
Pedro: *E aí ela faz o quê?*
Rosa: *Aí a peça acaba!*
Pedro: *A gente termina... Acaba aí, Nora? Não, desculpa! Rosa! O que acontece? O que a Rosa quer? Depois... O que você está procurando?*
Rosa: *Ah, essa pergunta é muito difícil. Mas, eu sei o que eu quero! Um cara que seja meu parceiro, um companheiro, assim, presente e que saiba que as diferenças entre homens e mulheres são mínimas... E também quero ter vários homens. Assim, experimentar vários homens, para poder comparar mesmo. Deveria ter escrito essa frase no segundo ato da minha peça!*
Pedro: *Mas escreve lá...*
Rosa: *Não, agora não dá! Eu perdi o prazo do concurso, já foi.*

Pedro: *Mas você escreve para o concurso ou para você?*

Observação: Pedro e Rosa estão em um supermercado, lugar majoritariamente feminino, mas que é cenário para várias cenas dos dois juntos. Talvez a intensão seja a de apresentar Pedro como um homem a frente de seu tempo, que divide as tarefas com a parceira e, por conta dessas características, tenha despertado o interesse de Rosa. Os dois degustam um vinho, de maneira descontraída que parece um encontro. Rosa está diferente, fala mais, conta sobre seus objetivos de escrever uma peça teatral, seus anseios e desejos. Ela parece decidida a viver novas experiências, com diferentes pessoas, ele a incentiva. A Rosa dessa cena é diferente da Rosa da cena inicial. Os conceitos estabelecidos que ela tinha foram mudando e observamos uma mulher mais atenta a si mesma, às pautas femininas e às próprias vontades.

Ato 11

01h 06m 37s: Ao sair do mercado, Rosa e Pedro vão andar de bicicleta pelas ruas de São Paulo. Em determinado momento, eles param em um viaduto, Pedro tira a camiseta e Rosa faz o mesmo, causando surpresa nele e nos passantes.

Plano de conjunto – ação dos personagens mas valoriza o espaço – o que é importante em função de mostrar o ambiente urbano.

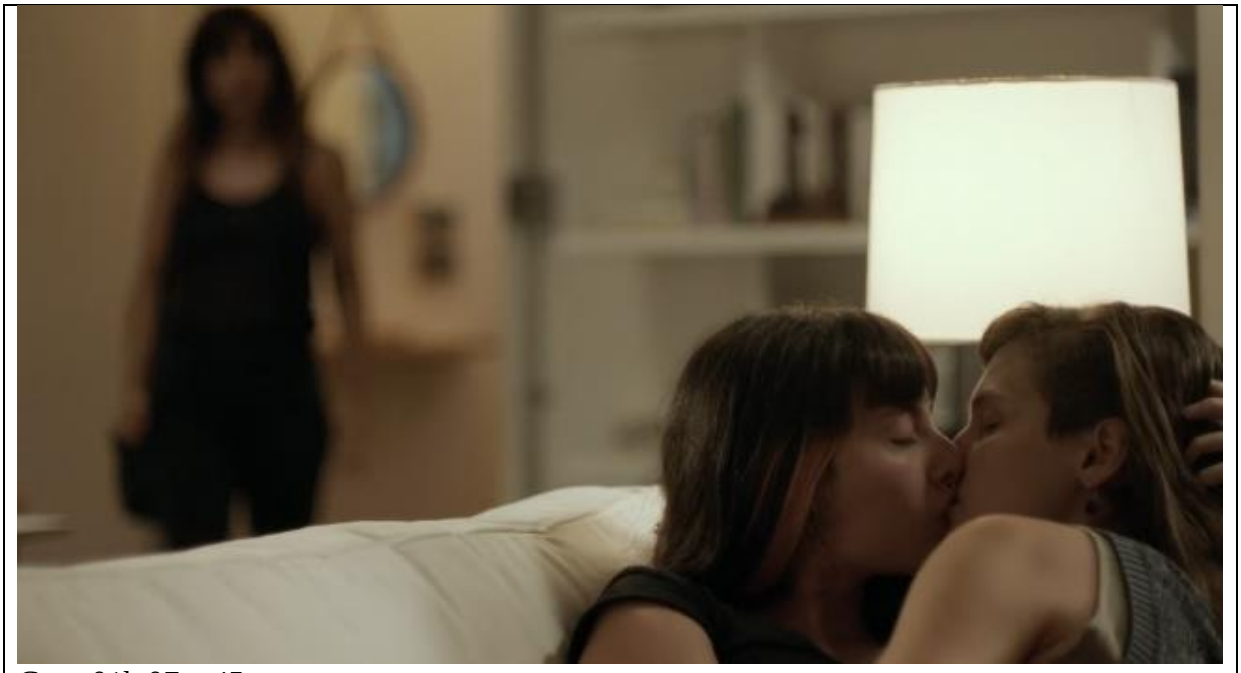
Cena 01h 07m 27s

Observação: Rosa tira a blusa, assim como Pedro. Faz o que tem vontade, mas as pessoas na rua não aceitam, buzinam e logo ele a cobre com sua camisa. Bodanzky parece fazer uma crítica às permissões socialmente aceitas para homens e mulheres. A protagonista se sente livre, mas as pessoas não parecem estar dispostas a aceitar a liberdade feminina.

Ato 12

01h 07m 50s – 01h 09m 35s: Rosa volta para casa e se depara com Caru beijando uma outra garota na sala. Ela sente-se incomodada com a situação.

Primeiro plano – ação das personagens – fundo desfocado.



Cena 01h 07m 45s

Diálogo:
Rosa: *E aí, Caru?*
Caru: *Oi, Rosa. Essa é a Tocha, ela faz box comigo na academia.*
Rosa: *E aí, Tocha, tudo certo?*
Tocha: *Você não parece tão careta quanto a Caru falou.*
Rosa: *Mas, eu acho que sou. Acho que sou bem careta. Caru, aqui não dá. Tem as meninas, foi mal.*
Tocha: *É! Agora parece ser bem careta.*
Caru: *Rosa, você não leu a matéria da revista que eu deixei para você?*
Rosa: *O que tem a ver uma coisa com a outra? Não sei do que você está falando.*
Caru: *Eu deixei uma matéria no seu caderninho, que você leva de lá para cá... Eu deixei aí dentro.*
Rosa: *E diz o que a matéria?*
Caru: *Você acha que esse modelo de família careta aguenta uma vida inteira? Está dizendo, aí nessa matéria, que esse é um tipo de relacionamento que precisa mudar, que o ser humano vai viver trezentos, quatrocentos anos e ninguém vai aguentar ser careta e monogâmico durante tanto tempo. Ou então, continua com esse modelo de família patriarcal, baseado na mentira, com todo mundo chifrando todo mundo, fazendo pose de santo. Ou, se não chifra, queria chifrar, e é um frustrado, infeliz a vida inteira...*
Rosa: *Caru, eu acho super legal tudo isso que você está falando, mas, quando você tiver filhos, a gente conversa.*
Caru: *Rosa, você acha que ser mãe é ficar confinada dentro de casa, igual uma freira no convento? Vem, Tocha, vamos embora.*
Rosa: *Tchau, Tocha.*
Tocha: *Tchau, tchau.*

Observação: se antes Rosa tirou a blusa em meio a uma avenida e foi jugada por sua atitude, agora, ao chegar em casa e ver Caru beijando outra garota, ela julga a irmã. O diálogo estabelecido pelas duas traz dois pontos importantes: a ideia de família tradicional e o preconceito. O primeiro ponto aborda as diversas possibilidades familiares possíveis e que a configuração patriarcal e a monogamia precisam ser repensadas. O segundo ponto, levanta a dúvida se o que incomodou Rosa foi, na verdade, o fato de Caru estar beijando outra menina. Colocar essa cena logo após Rosa ter tirado a blusa no meio da avenida, mostra o quanto há de machismo para ser desconstruído, não apenas a partir dos homens, mas das mulheres também. Bodanzky, nessa sequência, abordou uma diversidade de temas considerados tabus, propondo o debate acerca desses assuntos.

Ato 13

01h 27m 31s: Clarice está ao piano, tocando a música *Como Nossos Pais*. Enquanto a música é entonada, cenas dela e de seu funeral se mesclam.

Plano americano – com valorização da ação do personagem e parte do espaço.

Cena 01h 27m 50s

Observação: talvez as cenas mais poéticas da narrativa cinematográfica sejam os momentos em que Clarice, ao piano, toca a música *Como Nossos Pais* (Belchior), intercalando com cenas de seu funeral. Por ser uma música amplamente conhecida e depois de acompanhar a jornada de Rosa, é provável que os telespectadores relacionem música e filme. Clarice, com o cigarro na boca, com um semblante calmo, ao piano e, em seu funeral, quem realiza a cerimônia é uma monja, todos esses elementos reforçam e valorizam a força feminina.

Ato 14

01h 32m 25s – 01h 37m 57s: Rosa chega em casa após a reunião de pais e encontra Dado na sala, assistindo ao jogo de futebol na televisão, vai ao quarto das filhas, deseja boa noite e sai. Ela tira os tênis *All Star* e joga na lixeira da cozinha, senta-se com o marido no sofá e os dois começam a conversar.

Plano americano – interação entre os personagens valorizada.

Cena 01h 34m 12s

Diálogo:

Rosa: *Dado, está ruim.*
Dado: *Mas você pediu para eu fazer* (a massagem no pé) ... *Quer mais leve?*
Rosa: *Estou falando do nosso casamento.*
Dado: *Como assim? Rosa, a gente transou como dois adolescentes há dois dias atrás, como é que está ruim? Para mim, foi ótimo! Você não achou? É isso?*
Rosa: *A gente não combinou que a gente ia falar sempre a verdade um para o outro?*
Dado: *Sim! E daí?*
Rosa: *Você está tendo um caso com aquela antropóloga? Silvana, né?*
Dado: *Rosa, por favor! Quantas vezes eu já falei para você? Não estou tendo um caso com ninguém, muito menos com ela! Não tem nada, não tem nada. Vamos lá, já que é para falar a verdade: você quer me falar alguma coisa?*
Rosa: *Eu me apaixonei por outro cara. Só que já passou. Dado, já passou! Mas, eu sinto que se a gente não mudar o jeito que a gente está se relacionando, vai acontecer de novo, a qualquer momento.*
Dado: *Eu amo você.*
Rosa: *Se você fosse franco comigo, se você jogasse limpo comigo, até esse ciúme eu ia conseguir controlar.*
Dado: *Você está me propondo o quê? Um relacionamento aberto?*
Rosa: *Não! Não estou te propondo um relacionamento aberto. Estou te propondo que a gente fale a verdade um para o outro. Eu tinha que te contar, não estava mais aguentando! Eu não aguento mais mentira na minha vida, nenhuma. Eu quero de outro jeito.*
Dado: *Eu não menti para você.*
Rosa: *Eu não acredito em você, Dado. Eu não acredito.*
Dado: *E por quê?*
Rosa: *Intuição. Minha intuição, sabe? Intuição.*

Observação: esse é o momento que conhecemos uma outra Rosa, mais decidida, consciente de suas escolhas e atitudes, desprendida de alguns tabus e reconhecendo sua força feminina. A protagonista deixa claro aquilo que quer de sua vida e não vai aceitar as situações que vinham ocorrendo. A atitude de Rosa em jogar o tênis azul no lixo é simbólica porque mostra que ela está se desprendendo de sentimentos, coisas, memórias e todo o peso que ela carregava por querer agradar e fazer tudo por todos. Através do diálogo estabelecido entre ela e Dado, não conseguimos saber que ele a traiu ou não, Bodanzky deixa isso em suspenso, talvez para que cada espectador tire suas próprias conclusões. Rosa está transformada, percebemos isso a partir dessa cena.

Ato 15

01h 38m 57s – O filme termina com Rosa andando de bicicleta com as filhas. Plano de conjunto – ambiente e ação dos personagens.
 Cena 01h 38m 57s
Observação: ir à escola de bicicleta era o que as filhas mais queriam e a mãe tinha medo. Mostrar as meninas e a mãe andando de bicicleta, pode ser uma maneira de dizer que Rosa, agora, não sente medo, que está vivendo sua vida da maneira que quer, sem culpa. O semblante das três é de alegria, elas parecem felizes de estarem fazendo isso juntas.

Fonte: Composição própria a partir de *Como Nossos Pais* (Buriti Filmes).

b. *Como Nossos Pais,* uma narrativa poética possível sobre o feminino

Como Nossos Pais é um filme sobre papéis que, a partir do ponto de vista da protagonista Rosa, discute o sistema patriarcal que faz exigências a todos, mas, principalmente às mulheres. Os atos escolhidos para compor a análise, são importantes por trazerem as indagações da mulher contemporânea e, também, para observar os recursos visuais e sonoros que Bodanzky utilizou para construir o filme, narrativa esta que aborda uma

das possíveis representações do feminino, uma vez que “as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 34)”.

Figura 17 - Distribuição de personagens de *Como Nossos Pais*

Fonte: Elaboração própria. Protagonista Rosa, ao centro; 2) a mãe Clarice, 3) a irmã Caru; 4) as filhas, Nara e Juliana; 5) o marido, Dado; 6) o pai, Homero; 7) Pedro, o amante; 8) Roberto, pai biológico.

Nosso objetivo foi, portanto, analisar *Como Nossos Pais* a partir dessa perspectiva sociocultural em que o cinema não só faz parte, como também reflete e discute sobre as demandas do tempo em que está inserido, observando, a partir de categorias narrativas propostas por Gancho (2006), como se dão as relações estabelecidas entre a protagonista e demais personagens.

Rosa tenta organizar sua vida em busca de equilíbrio; isso significa que está à procura de algo novo, de algo diferente do que ela é e do que ela foi. Sua vida tem uma reviravolta a partir de dois segredos revelados por sua mãe, Clarice – personagem emblemática e que foge aos padrões que se tem da figura materna – que, a todo instante, provoca Rosa, tenta trazê-la para uma vida mais interessante.

Temos, nestas duas personagens, as figuras da protagonista (Rosa) e da antagonista (Clarice), um contraponto evidente entre mãe e filha. Em diversos momentos, Clarice parece *atrapalhar* a filha de alguma maneira, opondo-se às suas ações e maneiras de pensar, poderíamos, também, colocá-las, de acordo com Gancho (2006), nos papéis de heroína e anti-heroína, respectivamente.

Além dos papeis femininos, há os arquétipos masculinos que acabam reproduzindo os comportamentos machistas: o pai de Rosa, Homero, é ausente, infiel às companheiras que têm no decorrer da vida, porém, é amoroso e diz, em relação ao fato de não ser fiel, que "os homens são assim mesmo". Dado, o marido de Rosa é, aparentemente, um homem à frente de seu tempo: biólogo militante, pesquisador, ativista e ambientalista, mas dentro do núcleo familiar, reproduz atitudes misóginas e que não condizem com o que busca representar. Há, ainda, Pedro, homem com quem Rosa tem um pequeno romance e um dos pontos de conflito e mudança da protagonista.

Bodanzky constrói um enredo que aposta nas relações entre as personagens, tendo Rosa como âncora e elemento de ligação. São, em sua maioria, personagens redondas: complexas, com características morais, físicas, psicológicas, sociais e ideológicas (GANCHO, 2006) cambiantes, marcadas por incoerências, medo e mudanças, proporcionando que o espectador possa ser atraído ou sentir-se repelido conforme as atitudes vão sendo tomadas e os acontecimentos se sucedendo.

O filme traz reflexões interessantes a partir do ponto de vista do feminino, já que é dirigido e protagonizado por mulheres. Mesmo sendo uma obra ficcional, o cinema é, de certa forma, extensão de nossa realidade, como já exposto; logo, analisar esse filme é ter a possibilidade de refletir sobre como a sociedade entende as relações de gênero. Casseti, a partir da visão de Jean-Louis Braudy, afirma:

> Fornecer provas adicionais à ideia de que o cinema, sobre o disfarce de uma "máquina" que meramente obedece a leis científicas, realmente tem efeitos ideológicos devido à forma real em que é concebido. Estes efeitos gravitam ao redor de dois fenômenos: o ocultamento do trabalho que converte a realidade dentro da representação cinematográfica e a construção de um sujeito transcendental que serve como um apoio à audiência (CASSETI, 1999, p. 194).

O cinema é, portanto, um produto cultural, um artifício, como Flusser (2007) afirma acerca de todos os aparatos e formas de comunicação criadas, codificadas por nós, humanos, em nossa cultura.

A narrativa cinematográfica é uma fusão de duas linguagens: narrativa e figurativa, ou seja, uma narrativa feita de imagens que, de certa maneira, pode nos colocar frente a frente com a realidade que nos cerca. Ao assumir o caráter de realidade que o cinema, em alguns momentos toma, nota-se que a personagem Rosa tem inquietações muito presentes na vida de grande parte das mulheres desse tempo: a conquista de maior emancipação financeira e social, mas que ainda vive em uma sociedade fortemente patriarcal, misógina e machista.

Este conflito aparece, de maneira evidente, nas primeiras sequências da narrativa, uma vez que Rosa se sente encurralada por todas as pressões que sofre e se vê, em muitos momentos, reproduzindo comportamentos que ela mesma afirma repudiar, resquícios de uma educação em que ela é coadjuvante e não protagonista, na qual ela só pode existir a partir da existência de um homem. Mulvey afirma que:

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1977, p. 438).

No 3º ato, quando Rosa e Dado discutem no banheiro, tudo naquele ambiente, a falta de luminosidade, o silêncio, as cores frias, remete a como ela se sente: acuada, sem perspectiva e confusa, logo, a imagem é mais escura, acinzentada, sem luz. Ao contrário, por exemplo, do7º Ato, que mostra Rosa de frente para uma Brasília clara e iluminada ao fundo; ela, naquele momento, já havia entrado no processo de transformação, nada mais existia da Rosa que discutiu no banheiro com o marido.

Outros elementos de cena compõem o poético da narrativa, como o tênis, o piano, o quadro do Congresso em Cuba, os fantoches de Homero, o sapato vermelho, o leite fervendo, as cenas do corpo nu, seja em meio a um centro urbano ou de frente para a janela em Brasília, são elementos simbólicos, carregando mensagens que vão, a cada cena, se tornando mais claras e significativas, demonstrando o percurso de Rosa em busca de autoconhecimento. O 5º Ato, momento em que o leite ferve e esparrama pelo fogão, além de ser uma escolha estética carregada de sensibilidade e poesia, também pode representar a mensagem de que as coisas vão mal na vida de Rosa.

Até o 6º Ato, observamos uma Rosa à sombra, silenciada e resignada com sua vida e suas escolhas, como espectadora de sua própria vida. Porém, ao decidir encontrar o pai biológico, indo à Brasília sozinha, a protagonista começa a transformar-se. Vemos, no 7º Ato, Rosa nua de frente ao Palácio do Planalto.

Este, como já observado, é um momento da narrativa carregado de significados, símbolos e poesia. Há rompimento e transgressão, e é nesta tomada que entendemos que a vida de Rosa vai mudar. Ao se dar conta de que sua vida não é, de fato, sua, Rosa irrompe com essa condição social e passa a exigir seu espaço, sua individualidade, seu protagonismo: ela é, agora, independente, dona de si.

Bodanzky não traz o questionamento feminino apenas a partir da protagonista e seus relacionamentos amorosos e íntimos, há um conflito de gerações, há a Rosa mãe e a Rosa filha. A primeira, reproduz discursos mais conservadores e retrógados, como no 12º Ato, momento em que ela se depara com Caru beijando outra garota na sala de estar, repreendendo-a, julgando impróprio e inadequado. A segunda é aquela que questiona esses mesmos discursos, principalmente quando partem de sua mãe, porém, no 11º Ato, com Pedro, Rosa tira a blusa em meio a uma avenida.

São muitas, então, as Rosas dessa narrativa. Bodanzky traz, para o debate, que não existe mulher perfeita, que, assim como Rosa, as mulheres estão em busca de se desconstruírem para se reconstruírem novamente e, assim, sucessivamente. A Rosa filha e a Rosa mãe são diferentes, por vezes hipócritas, mas estão apenas fazendo o melhor que podem. Em entrevista ao site A Tarde, Bodanzky diz que:

> A ideia era abordar aquele período em que eu considero um momento sanduíche da vida, sabe? Com duas gerações se espremendo. No caso, a geração da Rosa (personagem da Maria Ribeiro), ainda com seus pais vivos, que precisa agir na postura de filha, mas que, ela mesma, já formou família. Ela já é mãe e tem dois papeis: o materno e o de filha, também. Em alguns momentos ela vira mãe da própria mãe, em outros ela vira filha da própria filha. Há essa confusão de papeis misturados na rotina dessa mulher que quer dar conta de tudo, quer ser perfeita, mas é impossível ser perfeita e acaba se culpando. Eram temas que, para mim, eram urgentes enquanto mulher, mas que as pessoas não falavam de forma tão clara como hoje, com a internet e as redes sociais tão ativas. Eu acho que esse movimento novo da mulher, um novo movimento feminista, é de dois anos para cá. É recente. Mas o filme já estava em pleno processo. Assim como eu, tantas outras mulheres estavam com esse desejo de falar. Cada uma no seu espaço, mas querendo fazer o seu discurso. E eu sentia esse desejo (BODANZKY, 2017).

Pedro, aliás, é um personagem importante na transformação de Rosa. Ela o vê como o oposto a Dado, seu marido, e consegue, finalmente, a partir dessa rápida relação, compreender que a mudança, na verdade, está nela e não no outro.

Ainda que Pedro tenha relevância na jornada de Rosa, não é por causa dele que ela se transforma. Ele, assim como os outros personagens homens, tem o papel de ajudá-la a ver além, provocando-a com questões que são caras à protagonista, como no 10º Ato, em que ele

a faz pensar sobre o que quer para sua vida. Rosa precisou sair de seu núcleo familiar para conseguir olhá-lo e entendê-lo e, assim, perceber como sua vida é constituída mais pela vontade dos outros que por sua própria.

Ao mostrar tipos femininos tão diferentes dentro de uma mesma narrativa, a diretora rompe com a ideia de que as mulheres são produtos a serem consumidos pelos homens. Há pensamento crítico nessa representação do feminino, há um paradoxo do que elas realmente são e do que querem que elas sejam. No cinema, ainda há um fetichismo em relação ao físico e às atitudes das mulheres:

> Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos 60, as mulheres do cinema ainda são construídas com base nesses estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de sua vida. Simplesmente ignora-se o feminismo no cinema (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Bodanzky apresenta, de maneira elaborada, uma protagonista que não corresponde aos estereótipos femininos produzidos em massa pela indústria cinematográfica. Há, nessa narrativa, o feminino possível, de verdade, que corresponde à realidade de muitas mulheres.

Como Nossos Pais não é uma narrativa de militância, não parece ser este o objetivo da diretora, mas, não deixa de ser um filme que faz pensar, que propõem uma ressignificação dos papeis de gênero socialmente estabelecidos. E, ainda que os temas abordados sejam difíceis de serem discutidos, Bodanzky nos mostra uma narrativa poética, reflexiva e transformadora.

Uma vez que poesia é rompimento e transgressão, a diretora propõe, neste filme, uma ruptura com o cotidiano, com o dia a dia, com o óbvio, a partir de um olhar mais apurado às situações tão banais e tidas como normais, e sinaliza que, cada vez mais, as mulheres vão exigir os espaços que cabem a elas.

O poético está, então, presente na surpresa, nas rupturas e nos elementos estéticos, como cores, sons, silêncio e metáforas. Há, portanto, a construção desse feminino que tem que se reinventar e transgredir, logo, quando Rosa se dá conta de sua condição, ela mergulha em busca do que realmente acredita, passando a ser outra. Todo o percurso da protagonista no decorrer do filme, demonstra que os elementos são importantes e sensibilizam, que são, como Silva (2007) afirma, a possibilidade de comunicar através do sensível.

Há, também, outros momentos bastante poéticos em que o espectador é tocado pela história. Um deles é quando Clarice, mãe de Rosa, já bastante doente, toca a música *Como Nossos Pais,* de Belchior, ao piano, no 13º Ato. A construção dessa sequência dá uma nova perspectiva à canção, arrancando-a do clichê. Música bastante popular no Brasil, torna-se

possível que aquelas que a conhecem, tenham feito a correlação entre enredo e canção, tenham entendido que somos, inevitavelmente e por toda a vida, pais e filhos ao mesmo tempo.

> Minha dor é perceber
> Que apesar de termos
> Feito tudo o que fizemos
> Ainda somos os mesmos
> E vivemos
> Ainda somos os mesmos
> E vivemos
> Como os nossos pais
> (BELCHIOR, 1976).

A morte é elemento de significado à progressão de Rosa. Ao descobrir que a mãe estava muito doente e com poucos meses de vida, a filha começa a enxergar a relação com Clarice de outra maneira: elas passam, então, a comunicar-se, de fato:

> (...) a comunicação humana aparece aqui como propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível. Esse propósito busca alcançar a comunicação, na medida em que estabelece um mundo codificado, ou seja, um mundo construído a partir de símbolos ordenados, no qual se represam as informações adquiridas (FLUSSER, 2007, p. 96).

Nesse momento, então, a comunicação surge como elo de afeto entre as duas:

> O pensamento profundo sobre algo só o é na medida em que possui conexões autoprodutoras e auto-realizadoras em si mesmo. O pensar profundo é o pensar amorosamente, isto é, o pensar que adota o princípio da religação ou princípio com" (DRAVET; SILVA, 2006, p. 6).

Tomamos as palavras dos autores para definir a reconexão entre essas duas mulheres, mãe e filha, que ao se depararem com a morte, unem-se para tornar tudo mais tolerável. Ao final do filme, Clarice, a mãe, morre, e Rosa, de alguma maneira, completa uma etapa da sua vida, abandonando uma mulher preocupada, entediada e infeliz, para ressurgir decidida a mudar o rumo de sua vida. O rompimento ocorre nos últimos minutos do filme, 15º Ato, quando Rosa, em uma conversa com Dado, joga no lixo o tênis que ela usou o tempo todo, ou seja, aquela vida não serve mais.

A jornada de Rosa foi intensa, muitas situações a transformaram e fizeram com que ela repensasse seu lugar e papel no mundo. Não sabemos quais escolhas amorosas ela fez, mas observamos, na 15ª sequência, última da narrativa, uma mulher levando as filhas para a escola de bicicleta, uma mulher aparentemente mais em paz consigo e com o mundo. A bicicleta,

aliás, é um elemento simbólico da liberdade, que em uma das cenas ela negou à filha – e negou a si mesma. Participar da ida à escola, com Nara e Juliana, de bicicleta, é uma forma poética de construir uma narrativa mais sensível e mais liberta. Uma liberdade construída e compartilhada entre mãe e filhas.

Durante todo o filme, o clima dos ambientes muda a partir das transformações de Rosa. Gancho (2006), sinaliza que o ambiente tem as funções de situar as personagens no espaço/tempo e, também, refletir os conflitos vividos. Ou seja, é um elemento narrativo de grande importância e aparece, em *Como Nossos Pais*, não apenas enquanto plano de fundo, mas como uma possibilidade de observar e acompanhar a jornada da protagonista.

Rosa, muitas vezes, é antagonista de si mesma. Além de ser antagonista das filhas, de Caru e até do marido. A riqueza das personagens está no fato de desempenharem papéis cambiantes. Rosa é a protagonista maior do filme. Mas os personagens e suas funções mudam conforme Rosa muda. Ela é uma espécie de centro gravitacional no qual os demais personagens orbitam, mas de forma dinâmica, exercendo papéis distintos conforme as relações mudam.

Quadro 15 - Categorização de *Como Nossos Pais*

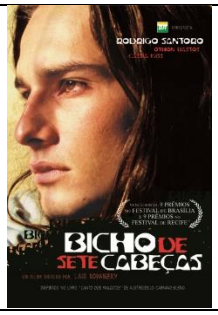
Enredo	**Personagens**	**Ambiente (espaço/tempo)**	**Narrador**	**Feminino**
Psicológico / Moral	Protagonista: Rosa (feminino); Antagonista: Mãe, Clarice (feminino); Secundários: Homero, Dado, Pedro, Caru, Nara e Juliana, Roberto.	Familiar / Contemporâneo (ano 2017)	Dialógico / Onisciente	Personagens femininos: Rosa e Clarice (redondas).

Fonte: Elaboração própria.

Como Nossos Pais é, então, um filme que trata, de maneira poética, sobre a transformação de uma mulher que, ainda inserida numa sociedade machista e patriarcal, consegue transgredir e ser um pouco mais livre (do que era ao iniciar o filme). Bodanzky usa do olhar feminino para desenvolver uma narrativa envolvente e, ao mesmo tempo, muito real e mundana, pois tudo no filme pode ser vivido por qualquer pessoa. Vemos o despontar das mudanças, as conexões que são, ao mesmo tempo, banais e significativas. Rosa termina e começa o tempo todo, acaba e ressurge, deixa no passado o par de tênis velho que tanto a acompanhou para poder calçar novos. Ser, então, outra, outras.

6.3 Análise geral

Quadro 16 - Análise Narrativa Geral dos quatro filmes

FILMES / CLASSIFICAÇÃO				
AMBIENTES	Familiar e Hospitalar (Governamental)	Salão de Bailes	Familiar e Escolar	Familiar
PERSONAGENS	Protagonista /Antagonista: Filho e pai (masculinos); Secundários: Mãe, irmã e equipe médica.	Protagonista/ Antagonista: Bel e Marici (femininos); Secundários: Marquinhos e Eudes, Alice e Álvaro	Protagonista: Mano (masculino); Secundários: Camila, Carol, Horário, Pedro e Arthur.	Protagonista: Rosa (feminino); Antagonista: Clarice (feminino); Secundários: Caru, Nara, Juliana, Dado, Homero, Pedro, Roberto
ENREDOS	Psicológico Com temas sobre adolescência, relações familiares, negligência manicomial.	Psicológico Com temas sobre vida, morte, juventude e velhice.	Psicológico e Moral Com temas sobre separação, rejeição, preconceito.	Psicológico e Moral Com temas sobre abandono, vida, morte, traição e perdão.
NARRADOR	Silencioso e Onisciente	Polifônico e Onisciente	Dialógico e Onisciente	Dialógico e Onisciente
FEMININO	Personagem feminino (secundário): Meire (plana).	Personagens femininos (protagonistas): Bel e Marici (redonda e plana, respectivamente).	Personagens femininos (secundários): Camila e Carol (redondas).	Personagens femininos (protagonista e antagonista): Rosa e Clarice (redondas).

Fonte: Elaboração própria.

Dentre os achados, após as análises fílmicas e narrativas, os componentes esboçam um perfil da composição cinematográfica de Laís Bodanzky, o que nos sinaliza uma transformação no percurso da criação. Se observarmos, conforme o quadro 17 (acima), dentre os quatro filmes, três ocorrem em ambientes contemporâneos e familiares associados a

externos, como hospital ou escola. A exceção é o *Chega de Saudade*, que ocorre no salão de baile, mas tem um ambiente familiar oculto a partir da tomada dos atos intimistas.

Os personagens são, na maioria, secundários e distribuídos como satélites dos protagonistas. Importante destacar que dois longas contam com protagonistas masculinos e outros dois femininos. Relevante também é a questão de os personagens femininos serem, em maioria, redondas, ou seja, conforme Gancho (2006), personagens complexas e que se transformam conforme avança a narrativa. Bodanzky inicia sua direção com Meire, em *Bicho de Sete Cabeças*, uma personagem secundária e plana, enquanto o personagem Neto, divide parte do protagonismo com o pai, então antagonista.

A cineasta migra, então, em *Chega de Saudade*, para duas personagens que se alternam no desempenho entre protagonista e antagonista, mas que são plana e redonda. Como a típica divorciada Marici, plana, e a jovem Bel, redonda. Já em *As Melhores Coisas do Mundo*, os personagens femininos voltam a ser secundários, mas desta vez ambos são redondos, como Camila, a mãe e Mano (o protagonista), e Carol, amiga dele. E, por fim, em *Como Nossos Pais*, ambas personagens, protagonista e antagonista, são redondas.

Os enredos são psicológicos, dois deles em associação a um conflito moral, como o caso de *As Melhores Coisas do Mundo* (a questão da relação homoafetiva é posta em debate) e *Como Nossos Pais* (sobre abandono paterno e traição conjugal). Já os temas tratados nos quatro longas são universais, possivelmente explicando o sucesso internacional da produção. Percebe-se que a cineasta tem um olhar inclinado para questões sociais, como doenças mentais, consumo de drogas, tolerância, machismo, envelhecimento, homofobia, depressão, suicídio, *bullying*, feminismo e empoderamento. Dentre os assuntos, o amor e a tristeza estão em todas as narrativas que, abarcam também medo e morte.

Importante destacar que com relação à temática, há transformação. Bodanzky começa retratando a luta antimanicomial em *Bicho de Sete Cabeças* e dá o teor de denúncia oculta, propondo reflexão. Fato similar ocorre em *Chega de Saudade*, que propõe a discussão em torno do envelhecer feminino, incluindo a sexualidade na terceira idade. No entanto, a partir de *Chega de Saudade*, passando pelo *As Melhores Coisas do Mundo* e chegando em *Como Nossos Pais*, as histórias sinalizam uma narrativa de transformação, possibilitando aos principais personagens a alteração no percurso da vida.

Ao observar as similaridades e diferenças dos filmes, percebe-se também que Bodanzky se vale de recursos cinematográficos para ressaltar o narrador sempre onisciente, proposta natural do cinema, mas com alteração entre narrativa silenciosa, polifônica e dialógica. Em *Bicho de Sete Cabeças*, ela se vale da falta de diálogo para expor o achismo que existe em

torno de tabus como adolescência, uso de drogas e corrupção – principalmente para o tempo de início dos anos 2000, quando o longa foi produzido.

Já em *Chega de Saudade*, Laís propõe uma experimentação junto da polifonia de personagens e se lança na trilha sonora como complemento dialógico, uma vez que as letras das músicas expostas complementam cenas e diálogos. Já em *As Melhores Coisas do Mundo* e *Como Nossos Pais*, Laís propõe uma narrativa polifônica com vários personagens secundários e com a alternância entre atos sonoros e silenciosos.

A questão do gênero é debatida em todos os filmes, mas a constância ressalta o pensamento da cineasta. Enquanto em *Bicho de Sete Cabeças* o tema é secundário, com a tipificação da mãe submissa, o feminino vem à luz em *Chega de Saudade*, quando o enredo discute sexualidade e envelhecimento. Em *As Melhores Coisas do Mundo*, Bodanzky amplia a discussão incluindo as relações homoafetivas, e deixa o debate claro em torno do feminismo em *Como Nossos Pais*, o que sinaliza que a cineasta compreende com profundidade tanto a importância da discussão, quanto o equilíbrio entre os gêneros por meio da aceitação da diversidade, principalmente de pensamentos e comportamentos.

Por fim, o poético está presente em toda a obra da cineasta e demonstra, não só sua identidade como diretora, mas sua assinatura. Laís tem uma conduta intimista com os vídeos e sensível com os temas, propondo que o telespectador acompanhe a narrativa de perto. O poético é compreendido em todos os filmes por meio de delicadezas, silêncios e surpresas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa buscou, como objetivo geral, analisar como o feminino é representado nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky. Para isso, foram analisados personagens do gênero feminino dos longas-metragens *Bicho de Sete Cabeças* (2001), *Chega de Saudade* (2008), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) e *Como Nossos Pais* (2017), esse último, com recorte diferenciado dos demais – com seleção de mais atos, detalhamentos de cenas, descrição de diálogos e ampliação das análises –, não apenas por ser a produção mais recente da diretora até então, além de obra em que a cineasta acumula funções de direção e roteirista pela primeira vez, mas, também, por apresentar elementos narrativos que permitiram nos aproximar do nosso objetivo de pesquisa que é observar o feminino.

Para compreensão da obra de Bodanzky, a vida e demais produções da cineasta, como curtas-metragens e documentários, também foram apresentados - sempre com o olhar voltado à questão da representação do feminino. Buscamos contribuir, no que diz respeito ao estado da arte, com uma pesquisa que demonstre a importância de um cinema que construa narrativas sobre o feminino por meio de um olhar sensível e que faça reflexões acerca das contradições desse mesmo feminino contemporâneo. Exemplos são os estudos de França (2017), Mendonça (2012) e de Nagib (2012), que colaboram com o resgate histórico do cinema e do percurso das brasileiras atrás e à frente das câmeras.

A escolha por dois métodos de análise, narrativa e fílmica, foi importante para que pudéssemos olhar para as produções de maneira completa. Para observar as especificidades próprias de um texto narrativo, com elementos como personagens planos ou redondos, enredo, ambiente e narrador (GANCHO, 2006), essenciais por entendermos a narrativa como forma de mediação. Já para as análises fílmicas, elementos técnicos e estéticos foram fundamentais para a compreensão do poético, como a localização de objetos, posicionamento de luz e enquadramentos (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

Assim, foi possível verificar que a cineasta Laís Bodanzky possui um perfil que sinaliza uma transformação em seu percurso de criação. Os ambientes dos quatro filmes estão alicerçados no tempo contemporâneo e no espaço familiar – mesmo em *Chega de Saudade*, produzido em um salão de bailes, a familiaridade é oculta no ambiente intimista. Há simplicidade na distribuição de personagens, na maioria secundários que são satélites dos protagonistas; estes últimos encabeçados em dois longas com personagens masculinos e no outros dois, femininos.

No entanto, observa-se que a cineasta tem uma maneira particular de construir suas personagens femininas. Consciente e longe de carregar a bandeira ativista do feminismo, ela não aborda temas raciais e socioeconômicos, mas se vale de enredos com conflitos psicológicos contemporâneos. E é neste local que os personagens femininos de Bodanzky são trabalhados a partir de uma abordagem poética. Característica evidenciada de diferentes maneiras, mas principalmente nos recursos cinematográficos que ressaltam o narrador sempre onisciente, proposta natural do cinema, mas com alteração entre narrativa silenciosa, polifônica e dialógica. Além, também, de elementos visuais e sonoros que propõem reflexões acerta da realidade, transformando e debatendo temáticas importantes.

Como a questão de as personagens femininas serem, em maioria, redondas, ou seja, complexas e com transformação evidente de percurso, a cineasta rompe com a imagem tradicional do protagonista herói, no caso, heroína, conforme avisa França (2016), tão desempenhado no cinema. A obra de Bodanzky nos causa, em diversos momentos, diferentes sentimentos e sensações, seja na abordagem temática, nas construções dos personagens ou nos aspectos estéticos, e, por conta de seu caráter poético, as representações do feminino são carregadas de complexidades e nuances. Como exemplo as personagens de *Chega de Saudade*, que assim como propõe Mendonça (2012), também rompem com a imagem da velhice feminina estereotipada e silenciada; no olhar de Bodanzky, além da diversidade de personagens, diferentes entre si, demonstram que não há uma, mas várias maneiras de viver o feminino.

Confirmando, a partir de Benjamin (1994), que a narrativa é uma experiência equiparável aos fenômenos concretos. Sendo a, narrativa poética possível a partir do diálogo, da transgressão, muda a perspectiva, nos faz experimentar o novo (SILVA, 2009). Ao nos debruçarmos sobre as produções de Laís Bodanzky, como curtas-metragens e documentários, observamos que são obras que apresentam um olhar aguçado às questões da mulher. Não à toa, sua primeira produção fílmica, *Cartão Vermelho* (1994), foi sobre uma menina descobrindo a sexualidade; houve, também, o documentário *Mulheres Olímpicas* (2013), que retrata atletas e suas dificuldades em participar das Olimpíadas por serem mulheres. Laís Bodanzky tem uma visível preocupação com as demandas femininas e, em suas narrativas ficcionais e reais, várias questões sobre gênero aparecem, tais como o *bullying* que a personagem Fernanda (*Cartão Vermelho*) sofre apenas por ser uma garota que gosta de jogar futebol, ou as angústias de Camila (*As Melhores Coisas do Mundo*), deixada pelo marido que foi viver com outro homem.

Já ao analisarmos o primeiro longa-metragem, *Bicho de Sete Cabeças* (2001), foi possível observar uma preocupação da diretora com um aspecto social e de saúde pública que foi a questão dos hospitais psiquiátricos no Brasil. Bodanzky contou uma história com muitas camadas complexas, como a realidade manicomial, o patriarcalismo, a criminalização das drogas, as relações familiares e, ainda assim, não deixou de retratar Meire, a mãe do protagonista, de maneira a nos propor reflexões. A não idealização de Meire, enquanto uma mãe desprovida de sentimentos ruins e perfeita em suas atitudes, aparece de forma poética por meio do silêncio, expressões e objetos simbólicos, como o cigarro e os calmantes que ela usa. Meire fuma em um ato (aparentemente inconsciente) de busca por transgressão, já que ela é omissa em suas atitudes, uma vez que vê o filho sendo internado por causa de drogas, enquanto ela é, também, viciada em cigarros e comprimidos. Meire e Neto são vítimas de um patriarcalismo que oprime e a fuga dessa realidade se dá, para ambos, por meio dos vícios.

Chega de Saudade (2007), também apresenta mulheres possíveis. Bodanzky não traz apenas a questão do feminino, mas a velhice, temática pouco abordada pelo cinema. Nessa narrativa, a cineasta constrói um ambiente com diferentes tramas, descompassos e intrigas, mostrando que em qualquer época da vida, as pessoas querem se relacionar, viver contextos amorosos e serem notadas. Como a diretora disse (2007), se trata de um filme sobre mulheres, uma vez que os olhares estão voltados, principalmente, para os debates femininos e suas nuances; a partir de um choque geracional, observamos as indagações, vivências e aflições de mulheres que compartilham as angústias e alegrias de envelhecer. O recorte que fizemos, evidenciando as personagens Bel e Marici, nos dá a possibilidade de agregar outros debates que cercam as questões de gênero, como a jovem Bel envolver-se com um homem de meia-idade - Eudes, companheiro de Marici -, em uma possível disputa entre as duas pela atenção dele. Entretanto, Bodanzky desconstrói esta que é uma atitude socialmente estruturada e aceita (e, por vezes, incentivada), propondo uma perspectiva sem idealizações padronizadas.

Apesar do filme *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) ter a juventude e as implicações que os adventos tecnológicos têm causado até então, transformando o mundo e trazendo novas demandas sociais, como foco, essa não deixa de ser uma narrativa cinematográfica que também apresenta suas mulheres a partir de uma perspectiva complexa. As personagens Carol, melhor amiga do protagonista, e Camila, mãe do protagonista, são exemplos de como as indagações femininas estão presentes e são validadas. A primeira, uma garota à frente de seu tempo, mas, que em certo momento, acaba se apaixonando por um professor, situação amplamente abordada no cinema. A segunda, uma mãe que se vê abandonada pelo marido e com problemas com os filhos, outra questão cotidianamente representada pelas narrativas

cinematográficas. Mesmo que esses sejam temas corriqueiros, Bodanzky propõe um desfecho para ambas com possibilidades de escolhas, ainda que elas sofram com o machismo em alguns momentos, podem decidir por si mesmas, há emancipação e protagonismo, há um cuidado ao olhar para as demandas das mulheres.

A maior prova de que as discussões femininas contemporâneas estão presentes no cinema de Laís Bodanzky, e que são abordadas a partir do poético, é o filme *Como Nossos Pais* (2017). A vida de Rosa, protagonista do filme, é a maneira como a diretora encontrou para tecer críticas ao patriarcado, aos preconceitos de gênero e às cansativas obrigações da mulher desse tempo, impostas pela sociedade. Rosa é construída de maneira a aproximar quem assiste dos conflitos, dúvidas e vontades da protagonista; mais uma vez, a cineasta foi realista ao apresentar um feminino possível, que sofre com pressões de toda ordem, em uma sociedade que exige o tempo todo das mulheres. Esse é um filme que deixa clara a preocupação de Bodanzky em descortinar problemas e indagações femininas, promovendo reflexões urgentes em nossa sociedade. Ao trazer Rosa para o primeiro plano, a diretora promove questionamentos sobre desigualdades e um conflito de gerações, uma vez que Clarice, mãe da protagonista, pode ser compreendida como uma espécie de antagonista e, a partir do conflito com a filha, provoca transgressões em Rosa. Mais uma vez, Bodanzky faz um filme que aborda a mulher possível, não ficando no debate raso ou preocupada em achar culpados, aparentemente, a cineasta quer criar pontes e possibilidades dialógicas em relação à questão de gênero.

As análises realizadas nos fizeram chegar a algumas possíveis conclusões. Deixamos claro que não pretendemos esgotar as possibilidades interpretativas proporcionadas pela obra de Laís Bodanzky, mas, na verdade, contribuir aos estudos sobre cinema, mais precisamente sobre o feminino representado nas narrativas cinematográficas. A primeira consideração a que chegamos, após analisar a obra da cineasta, é que existe uma abordagem fílmica sensível. Bodanzky constrói narrativas poéticas a partir de diversas perspectivas, proporcionando o que Nagib (2002) vem chamar de imagem mais acurada da realidade. A começar pelo cuidado em tratar personagens mulheres, não há representações caricatas ou idealizadas, há o feminino possível, as mulheres de verdade. Tanto os aspectos estéticos, como figurino e cenários, quanto os aspectos narrativos, como personagens, enredo e conflito, possuem complexidade, por exemplo, a proeminência de cores sóbrias em *Bicho de Sete Cabeças*, a personagem Clarice, ao piano, tocando a música *Como Nossos Pais* no filme de mesmo nome, ou os personagens Mano e Camila jogando ovos na parede em *As Melhores Coisas do Mundo*, todos esses elementos são carregados de significados que propõem a reflexão.

Há preocupação, por parte da diretora, em não reproduzir abordagens sexistas. Outro ponto a ser observado é o fato que não haver objetificação do corpo feminino nas narrativas analisadas. Mesmo quando há nudez ou cenas de sexo, os envolvidos são retratados da mesma maneira, sem abordagem pejorativa. Laís Bodanzky aparenta valorizar os debates que dizem respeito às mulheres em suas narrativas. O achado está nos ambientes, que também são significativos na narrativa, como o salão de baile de *Chega de Saudade*, e na narrativa intimista, que busca, principalmente por meio dos enredos e diálogos, levantar reflexões acerca das questões humanas, com temáticas universais, como, por exemplo, relacionamentos, juventude, velhice, amadurecimento, amor e autodescoberta.

Outro ponto que observamos, retomando as perspectivas de Flusser (2007), é que as narrativas de Bodanzky demonstram, a partir dos personagens, jornadas de transformações, autoconhecimento e relações pessoais, a possibilidade, de refletirmos e questionarmos as esferas de vida e morte que são fundamentais para compreensão de qualquer fenômeno humano. Portanto, a possibilidade de transgredir a partir das narrativas pode nos auxiliar a pensar nossa própria existência e é nessa mediação que está o fundamento da comunicação "como propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível" (FLUSSER, 2007, p. 92).

A partir das análises realizadas e dos aportes que viabilizaram as reflexões contidas nessa pesquisa, chegamos à conclusão de que toda obra de Laís Bodanzky conta com um olhar poético para o feminino, uma vez que nos apresenta elementos, sejam eles objetivos, como diálogos, objetos, figurino, luzes, ou subjetivos, como metáforas, ambiguidades, jogos de palavras e inferências, que nos proporcionam refletir, indagar e transformar, a partir das narrativas. Se "a poesia existe nos fatos" (ANDRADE, 2001, p. 16), então, obras que nos mostram a vida como ela é, ao mesmo tempo em que nos possibilitam diferentes interpretações e maneiras de existir, podem ser, portanto, transformadoras. Ousamos concluir que a abordagem feminina nas narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky são poéticas por tratarem com lirismo, sensibilidade e simbolismo os aspectos dos femininos, por representar mulheres possíveis, por não se deixar sucumbir a idealizações ou padrões. Há a beleza, a agressividade, a dor, a miríade dos muitos sentimentos possíveis que compõem não um, mas muitos femininos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil.** São Paulo, Globo. 2001.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

AUMONT, Jacques. *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELCHIOR, Antonio Carlos. **Como Nossos Pais.** Álbum: Alucinação. São Paulo: Polygram, 1976. LP.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *In:* BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER. Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASSETI, Francesco. **Teorias do cinema: 1945-1995**. Austin: University of Texas, 1999.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVASSANI, Maria Fernanda. Como Nossos Pais: o poético na narrativa cinematográfica feminina. *In:* PICHIGUELLI, Isabella; SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica; SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; HEIDEMANN, Vanessa. (org.). **Afetos em Narrativas.** Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Editora Jogo de Palavras & Provocare Editora, 2019, p. 239-260.

CAVASSANI, Maria Fernanda. Análise do filme Como Nossos Pais sob os conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin. Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura, III, 2019, São Caetano do Sul. **Anais**. São Caetano do Sul: USCS, 2019. v. 1. p. 259-271.

CAVASSANI, Maria Fernanda. A Construção das Figuras Femininas na Narrativa Cinematográfica Chega de Saudade de Laís Bodanzky. Interprogramas Cásper Pesquisa, 13º, 2019, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Cásper Líbero, 2019.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

DRAVET, Florence; SILVA, Gustavo. O pensamento comunicacional mediante o pensamento poético. **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 6º Encontro do Núcleo de Pesquisa da Intercom, 2006**, Brasília (DF). Disponível em:

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1592-1.pdf. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naif, 2007; 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

GABRIEL, Gisele; SILVA, Míriam Cristina Carlos. O poético na comunicação ambiental. **Tríade: Comunicação, Cultura E Mídia**. Sorocaba, v. 7, n. 15, p. 93-113; 10/2019.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006, 9. Ed.

GROSSI, Miriam Pillar. A revista Estudos Feministas faz 10 anos: uma breve história do feminismo no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. SPE, 2004, p. 211-221.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

HELLER, Bárbara. **Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920). 1997**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: **Arte, cultura, política e Universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IBGE. **Síntese de Indicadores Sociais: Uma análise da condição de vida da população brasileira**. 2014. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95011.pdf. Acesso em 28 fev. 2020.

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem**. Bloomigton: Indiana University Press, 1984.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação: contatos antecipados com a nova teoria**. São Paulo: Paulus, 2014.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. *In:* XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, 2005, p. 77-98.

PICHIGUELLI, Isabela; SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva. Comunicação, Poesia e o Religare. **Revista Comunicologia**, Brasília, v. 10, n. 2, jul./dez. 2017, p. 3-18.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, n. 36, 2010, p. 15-23.

PROSS, Harry. **Medienforschung: Film, funk, presse, fernsehen**. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SCOTT, Joan Wallach. História das Mulheres. *In:* BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História.** São Paulo: EDUNESP, 1992, p. 63-95.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Comunicação como artíficio: uma leitura sobre Vilém Flusser. Organizado por Luiz Claudio Martino; tradutores Sigrid Janus, Luiz Claudio Martino *In:* **Teorias dos meios de comunicação no Brasil e no Canadá**. Salvador: eduFBa, 2013.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; *et al*. Assessoria de imprensa, narrativas midiáticas e saúde: simbiose de fontes, jornalistas, leitores, personagens e afetos. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 38, jan./abr. 2017, p. 197-224.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Porto Alegre: Sulina; Sorocaba: Eduniso, 2007.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Representações Poéticas da Morte nas Narrativas Midiáticas: Um Conto Chinês. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2018, p. 1-17.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. O narrador e as narrativas: entre o fato e o acontecimento. *In:* **XXII Encontro Anual Compós**, 2013, Salvador: Cultura das Mídias, 2013.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **A pele palpável da palavra: a comunicação erótica em Oswald de Andrade**. Sorocaba: Provocare, 2009.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; SANTOS, Tarcyanie. Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. **E-Compós (Brasília)**, 2015, p. 1-15.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; CAVASSANI, Maria Fernanda; SILVA, Renata Brito. Comunicação, mediação e narrativas: por um possível diálogo. *In:* **XIII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura**, 2019, Sorocaba. Comunicação, cidade e territorialidades contemporâneas. Sorocaba: Uniso, v. 1, 2019, p. 141-154.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; PICHIGUELLI, Isabella. Comunicação, Poesia e Religião. *In:* **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom)**, 40º, 2017, Curitiba/PR. Disponível em: http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2017/resumos/R12-1742-1.pdf. Acesso em 01 de fev. 2020.

SILVA, Paulo Celso; SILVA, Míriam Carlos. Em busca de um conceito de comunicação. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 9, n. 16, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

APÊNDICE A - Estado da Arte

ACSERLRAD, Marcio. A Teoria Feminista vai ao cinema: configurações e Reconfigurações do feminino na tela. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 01, p. 91-102, jan./jun. 2015. Disponível em: https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/6827/4537. Acesso em: 10 fev. 2020.

FRANÇA, Luana Araújo de. **Mulheres à frente e atrás das câmeras**: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2017.

FONSECA, Ethiene Ribeiro. **A representação do protagonismo feminino no audiovisual televisivo:** a análise da caracterização das heroínas na telenovela Cheias de Charme. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, 2016.

HOLANDA, Karla. Tata Amaral – Cinema de autoria feminina. *In:* **Mulheres em Cena**. Org. Andrea Armentano, São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, 2017, p. 1393-1404. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v25n3/1806-9584-ref-25-03-01393.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

MACHADO, Patrícia Santos. **A mulher além do bem e do mal:** Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2016.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura – Revista de Educação e Letras**, Canoas, v. 18, n. 36, 2016, p. 250-264. Disponível em:

http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588/1463. Acesso em: 10 fev. 2020.

MARTINS, Carla Ludmilla Maia. **Sob o risco do gênero**: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.

MATTOS, Georgia de. **A produção de sentido da transexualidade na telenovela A Força Do Querer:** uma análise comunicacional a partir do circuito da cultura. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba, 2018.

MAYER, Carolina Aires. **O protagonismo feminino proativo nas narrativas audiovisuais de ficção científica.** 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2018.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de.; SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. **A Representação do feminino no cinema brasileiro contemporâneo**: Um novo olhar sobre a velhice e o envelhecimento em *Chega de Saudade.* Razon Y Palabra (Monterrey), n. 78, nov.2011/já/n.2012. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/06_MartinsMotter_M78.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de.; FERREIRA, Ceiça. Envelhecimento feminino, consumo e protagonismo. É a (voz da) vovozinha! **Dossiê Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, ano 11, v. 11, n. 32, set./dez. 2014, p. 119-136. Disponível em: http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/838. Acesso em: 10 fev. 2020.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, Jan/Jun 2012. Disponível em: http://opiniaopublica.ufmg.br/~devires/index.php/Devires/article/view/208/77. Acesso em: 10 fev. 2020.

PAULA, Lívia Perez. **A Representação da mulher em Iracema – Uma Transa Amazônica**. 2016. Dissertação (Mestrado em Multimeios, Mídia e Comunicação) - Programa de Estudos de Pós-Graduação em Multimeios, Mídia e Comunicação, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2016.

REIS, Thais Botrel. **A Mulher e o Cinema:** representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2017.

SUZUKI, Camila. **A Representação da Mulher na Obra de Alice Guy-Blaché**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2016.

VASCONCELOS, Adriana Santos. **A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretos em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e o Céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2010.
WANDERLEY, Natália Lopes. **A mostra Cinema de Mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano.** 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

APÊNDICE B - *Corpus* descritivo

ABDALLAH, Ariane. Laís Bodanzky: Olhar Pontiagudo. **Revista TPM**, São Paulo, 2 jun. 2010. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/tpm/lais-bodanzky. Acesso em: 10 fev. 2020.

ALMEIDA, Miguel de. Entrevista: Laís Bodanzky. *In:* ARMENTANO, Andrea; *Et al*. **Mulheres em Cena**. [Transcrição Bruno Christofoletti Barrenha] São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. p. 109-121.

ALVES JÚNIOR, Dirceu. Quem é Laís Bodanzky, a diretora do premiado 'Como Nossos Pais'. **Veja São Paulo**, São Paulo, 27 set. 2017. Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/perfil-lais-bodanzky-como-nossos-pais/. Acesso em: 10 fev. 2020.

BATISTA, Everton Lopes. A mulher criativa sempre existiu, mas a história apagou, diz Laís Bodanzky. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 jan. 2020. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/a-mulher-criativa-sempre-existiu-mas-a-historia-apagou-diz-lais-bodanzky.shtml?origin=folha. Acesso em 05 de fev. 2020.

BARRETO, João Paulo. Como Nossos Pais: entrevista com a diretora Laís Bodanzky. **A Tarde**, São Paulo, 2 set. 2017. Disponível em: http://www.atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1891403-como-nossos-pais-entrevista-com-a-diretora-lais-bodanzky. Acesso em: 25/01/2020.

BURITI FILMES. **A Guerra dos Paulistas**. 2002. Disponível em http://www.buritifilmes.com.br/filmes.php?cat=filme&mostra_filme=14. Acesso em 10 de fev., 2020.

BURITI FILMES. **Cartão Vermelho**. 1994. Disponível em http://www.buritifilmes.com.br/filmes.php?cat=filme&mostra_filme=6. Acesso em 10 de fev., 2020.

BURITI FILMES. **CINE Mambembe – O Cinema Descobre o Brasil**. 1999. Disponível em http://www.buritifilmes.com.br/filmes.php?cat=filme&mostra_filme=14. Acesso em 10 de fev., 2020.

BURITI FILMES. **Educação.doc**. 2013. Disponível em http://www.buritifilmes.com.br/filmes.php?cat=filme&mostra_filme=17. Acesso em 10 de fev., 2020.

BURITI FILMES. **Mulheres Olímpicas**. 2013. Disponível em http://www.buritifilmes.com.br/filmes.php?cat=filme&mostra_filme=16. Acesso em 10 de fev., 2020.
BURITI FILMES. **Sobre nós: Laís Bodanzky**. Disponível em: http://www.buritifilmes.com.br/a-lais.php?cat=lais. Acesso em 06 de fev, 2020.

COLEÇÃO APLAUSO: CINEMA BRASIL. **Chega de Saudade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

GENESTRETI, Guilherme. Laís Bodanzky assume SPCine e diz que planeja ajudar cinemas de rua. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 de maio de 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/lais-bodanzky-assume-spcine-e-diz-que-planeja-ajudar-cinemas-de-rua.shtml. Acesso em: 10 fev 2020.

ITAÚ CULTURAL. **Laís Bodanzky**. 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14017/lais-bodanzky. Acesso em 06 de fev. 2020.

MEMÓRIA DO ESPORTE. **Mulheres Olímpicas**. 2013. Disponível em: http://memoriadoesporte.org.br/2013/08/14/mulheres-olimpicas/. Acesso em 10 de fev. 2020.

MORISAWA, Mariane. Entrevista com Laís Bodanzky, a cineasta da delicadeza. **Marie Clarie,** São Paulo, 2009. Disponível em: http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT138402-17735,00.html. Acesso em: 10 fev 2020.

QUEM SOMOS NÓS. **Cinema brasileiro por Laís Bodanzky**. São Paulo, 9 ago. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=agCDioT3aWI. Acesso em: 10 fev. 2020.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. Revolução de 32 vira documentário na TV. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 9 de jul. 2002. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0907200211.htm. Acesso em 4 de fev. 2020.

SGANZERLA, Carol. O futuro do Cinema. **Revista FAAP**, São Paulo, dezembro de 2019. Disponível em: http://revista.faap.br/o-futuro-do-cinema-marina-person-caio-gullane-martha-nowill-lais-bodanzky-vestibular/. Acesso em: 10 de fev 2020.

SPCINE. Sobre. http://spcine.com.br/sobre/. Acesso em 10 de gev. 2020.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Documentários Educação.doc dialogam, no Youtube, sobre qualidade na Educação**. 2013. Disponível em: http://www.cca.eca.usp.br/content/documentarios-educacaodoc-dialogam-youtube-sobre-qualidade-educacao. Acesso em 5 de fev. 2020.

APÊNDICE C - Filmografia

A GUERRA dos Paulistas. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 2002. (55 min.).

AS MELHORES Coisas do Mundo. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: warner Bros, 2010. (105 min.).
BICHO de Sete Cabeças. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, Gullane, Dezenove Som e Imagens e Fábrica Ci, 2001. (84 min.).

CARTÃO Vermelho. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 1994. (14 min.).

CHEGA de Saudade. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes e Gullane, 2007. (95 min.).

CINE Mambembe – O Cinema Descobre o Brasil. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 1999. (52 min.).

COMO Nossos Pais. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Gullane e Buriti Filmes, 2017. (120 min.).

EDUCAÇÃO.DOC [seriado com 5 episódios]. Direção: Luiz Bolognesi e Laís Bodanzky. Produção: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, São Paulo: Buriti Filmes, 2013. (26 minutos cada episódio).

EX-PAJÉ. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2018. (1h21min).

FRANCES Ha. Direção Noah Baumbach. EUA: IFC Film, 2013. (1h35min).

IRACEMA, uma transa Amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. São Paulo: Stopfilm Ltda.; Jorge Roberto Bodanzky e ZDF, 1976. (1h32 min)

MULHERES Olímpicas. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 2013. (52 min.).

OS MUCKERS. Direção Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. São Paulo: Stopfilm Ltda, 1978. (1h45min).