

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

KAREN NOLASCO DE OLIVEIRA

SILVIA PRIETO E A OSTRAS E O VENTO:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA COM BASE EM ASPECTOS ECONÔMICOS,
IDENTITÁRIOS E DE GÊNERO.

FOZ DO IGUAÇU

2018

KAREN NOLASCO DE OLIVEIRA

SILVIA PRIETO E A OSTRÁ E O VENTO:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA COM BASE EM ASPECTOS ECONÔMICOS,
IDENTITÁRIOS E DE GÊNERO.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da
Integração Latino-Americana como requisito à obtenção
do título de bacharel em Cinema e Audiovisual,

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho

Co-orientador: Prof. M.e Eduardo Dias Fonseca

FOZ DO IGUAÇU

2018

KAREN NOLASCO DE OLIVEIRA

SILVIA PRIETO E A OSTRAS E O VENTO:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA COM BASE EM ASPECTOS ECONÔMICOS,
IDENTITÁRIOS E DE GÊNERO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade
Federal da Integração Latino-Americana como
requisito à obtenção do título de bacharel em
Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
Orientador

Prof. M.e Eduardo Dias Fonseca
Co-orientador

Prof. Dr. Bruno López Petzoldt

Prof. M.e Tainá Xavier Pereira

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

À frágil democracia nacional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço principalmente a todos aqueles que estiveram do meu lados durante todos esses anos, me ajudando a suportar uma cidade tão extrema como Foz do Iguacu: Gabriel Martin, Jefferson Vilela, Tamy Paniagua, Daniela Cardoso, Francieli Farias, Pedro Germano, Flávia Soares, Virgínia Westin, Adenka Luna, Guilherme Januario, Petrus Hermann, Evellyn Simões, Juan Donda. E em especial as amigas: Marcella Vieira, Ana Paula Alcântara, Micaela Lacoque, Marilia Silva, Alma Garzon, Verónica Acuña, Rocio Casafus, Bea Conde, Macarena Czernecki, Pamela Lacoque, Vicky Weirich, Fer Galeano, todas las compas de la FFUMID y del colectivo Xinéticas que me fizeram sentir na pele que: *“Todas las palabras las tienen mis compañeras, mis amigas. Todas las soluciones, todos los abrazos. Toda la fuerza, toda la motivación. Tener como inspiración de cada dia que la de al lado no es competencia, es compañera.”* (Abril Pérez. Sororidad - Que queremos todas las pibas). Todos os amigos que mesmo a distância também sempre foram presentes: Marcos Lamoreux, Danilo Souza, Talita Guglak, Ederson Rocha, Camila Rocillo, Thais Portansky, Élica Carolina, Líbia Castañeda, Mirian Carla, Andrés Kuervo, Atilon Lima, Wally Monsoon.

A todo o apoio e fomento intelectual e prático que sempre tive das professoras Fran Rebelatto, Tainá Xavier, Virgínia Flores, Ester Marçal. E de professores como: Pablo Piedras, Bruno Petzoldt e principalmente meus orientadores: Fábio Ramalho e Eduardo Fonseca.

Ao suporte da minha família que sempre me ajudou a estar aqui e se preocupou comigo; meu pai, Paulo Rogerio e minha avó Joana, que em todos esses anos sempre vieram me visitar e fortalecer ainda mais esse apoio.

E a todes aqueles que acreditaram em mim mais do que eu mesma!

“Críticar uma ditadura e um sistema repressor é um objetivo definido. Críticar as mazelas de uma sociedade aparentemente livre é altamente complexo porque seus algozes não são facilmente detectados como num período de guerra ou ditadura.”

(MARQUES, Silvia. O cinema da Paixão: Cultura espanhola nas telas.
São Paulo, Giostri Editora LTDA. 2013)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre os filmes: *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) e *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr., 1997). Comparando ambos estilos cinematográficos dos diretores, ambos momentos históricos em cada país e propondo um estudo dessas narrativas trazendo dados do contexto econômico e cinematográfico da época, além de bases teóricas sobre de identidade (como Stuart Hall e Leonor Arfuch), sobre o nomadismo (Chantal Mouffe e Gonzalo Aguilar) e gênero (Francesco Casetti, Mónica Acosta, Anna Sødal, Maria Célia Orlato Selem e Virginie Despentes).

Palavras chave: *Anos-90, Economia, Identidade. Nomadismo. Gênero, Martín-Rejtman. Walter-Lima-Júnior. Silvia-Prieto. A-Ostra-E-O-Vento.*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis comparativo entre las películas: *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) y *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr., 1997) . Comparar los dos estilos cinematográficos de los directores, los dos momentos económicos de los países y proponer un estudio de estas narrativas trayendo datos económicos y cinematográficos de la época, además de bases teóricas acerca de la identidad (como Stuart Hall y Leonor Arfuch), acerca del nomadismo (Chantal Mouffe y Gonzalo Aguilar) y género (Francesco Casetti, Mónica Acosta, Anna Sødal, Maria Célia Orlato Selem y Virginie Despentes).

Palabras-clave: *Años-90, Economía, Identidad. Nomadismo. Género, Martín-Rejtman. Walter-Lima-Júnior. Silvia-Prieto. A-Ostra-E-O-Vento.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. SILVIA PRIETO.....	10
2.1 A <i>MIRADA CRUDA</i> : UMA ESTÉTICA ECONÔMICA.....	11
2.2 OS LUGARES: A FALTA DE QUALIDADES.....	13
2.3 A ECONOMIA: A ESCOLHA E A SÉRIE.....	16
2.4 O DESPOJAMENTO: O NOMADISMO IDENTITÁRIO DE SILVIA.....	19
3. A OSTRA E O VENTO.....	24
3.1 A CARREIRA: CINEMA NOVO E COPRODUÇÕES.....	25
3.2 ESPAÇO: A ILHA.....	28
3.3 TEMPO: AS DISTINTAS NARRATIVAS TEMPORAIS.....	33
4. MULHERES EM MUDANÇA DE CICLO - ANÁLISE COMPARATIVA.....	36
4.1 ECONOMIA.....	37
4.2 A BUSCA POR IDENTIDADE.....	39
4.3 O FEMININO.....	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
6. REFERÊNCIAS.....	43
7. ANEXOS A - <i>SILVIA PRIETO</i> (1999).....	46
8. ANEXOS B - <i>A OSTRA E O VENTO</i> (1997).....	50

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a um estudo comparativo entre as obras filmicas *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) e *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr, 1997), analisando o estilo cinematográfico de ambos diretores e seu contexto de produção com o intuito de propor um estudo de identidade acerca dessas narrativas. E a posteriori traçar distinções e paralelos entre as duas obras e suas personagens principais: mulheres que vivem momentos de uma mudança de ciclo em suas vidas.

Quando pensamos em um estudo comparativo com essas duas obras em questão, em um primeiro momento é de se estranhar, porque além de compartilharem quase o mesmo período de produção e terem como personagem principal uma mulher, quase não se pode traçar nenhum paralelo entre as obras, porém tenho também o intuito de usar essas grandes diferenças para justificar e afirmar que essa escolha não foi por acaso.

Walter Lima Jr. e Martín Rejtman são diretores muito diferentes. Enquanto Walter nos anos 90 já tem anos de experiência vindos desde os anos 60, e de seu trabalho com grandes nomes como Glauber Rocha; nessa época ele já é um diretor de renome nacional e internacional com co-produções de sucesso e prêmios como o urso de prata do Festival de Berlim (*Brasil Ano 2000*, 1969). E através de suas distintas obras mostrando que é um diretor versátil capaz de criar tanto narrativas clássicas quanto narrativas mais experimentais. Diferente de Rejtman que começa a fazer cinema em meados dos anos 80 e que nesse momento dos anos 90, com seu estilo cinematográfico singular sendo imortalizado em seu primeiro longa-metragem (*Rapado*, 1992/1996) que abre as portas para sua consagração como um dos grandes nomes do cinema argentino da época.

Apesar de não terem muito em comum, Silvia e Marcela são duas mulheres em meio a mudanças de ciclo. Marcela enfrenta um grande momento de sua vida que é a menarca, esse momento de transição que deixa a menina cada vez mais ansiosa por sua saída da ilha, por poder construir se outra, agora uma mulher. Silvia tem 27 anos recém completados, o que lhe traz um estalo sobre sua forma de vida, e assim ela decide que irá mudar totalmente de vida, que será outra e assim o faz. Ambas se encontram em um despojamento de sua vida com o objetivo de ser algo novo daí por diante. De maneiras distintas as duas obras esvaziam essas personagens ao ponto de você poder crer em sua mudança identitária. Silvia se torna Luiza e Marcela não sabemos se agora não é a própria

ilha. Nenhuma delas termina sua jornada sendo a mesma, mesmo que continuem no mesmo ambiente e com uma vida parecida.

A década de 90 foi um momento histórico muito conturbado em ambos os países, dentre crises econômicas e sociais. Deixando ambas cinematografias em crise, mas também foi cenário fértil a produção cinematográfica assim como nos anos 60, e não é por acaso que essa nova geração dos anos 90 também ganha destaque como: um (outro) novo cinema nacional.

Me concentro em fazer um recorrido de escritos sobre a vida e carreira de ambos os diretores, assim como sobre a economia, sociedade e indústria cinematográfica da época. Além de buscar nas teorias identitárias de: Stuart Hall e Leonor Arfuch; nas teorias sobre nomadismo de: Gonzalo Aguilar e Chantal Mouffe; além dos textos de Francesco Casetti e Virginie Despentes sobre gênero, com a finalidade de analisar e comparar ambas obras cinematográficas, suas narrativas e personagens.

2. SILVIA PRIETO

“Ao começar a escrever este ensaio, as primeiras questões que me vieram foram: o que poderia dizer de novo sobre a obra de ficção de Martín Rejtman? O que poderia acrescentar ao que já foi trabalhado por Gonzalo Aguilar, David Oubiña, Emilio Bernini, Beatriz Sarlo, Mariana Sanjurjo, Fabio Ramalho, entre outros? Então, parece-me conveniente esclarecer que meu objetivo é, mais que comentar exaustivamente os filmes do diretor argentino, usá-los como emblemas de uma poética do cotidiano, de uma sensibilidade do banal, de uma afirmação do real, que se tornaram centrais no cinema latino-americano das duas últimas décadas.”

Angela Prysthon

Martín Rejtman é um escritor, produtor, roteirista e diretor argentino, nascido em Buenos Aires em 3 de janeiro de 1961. Estudou cinema em Buenos Aires e Nova York; no Museo del Cine, na Escuela Panamericana de Arte e no Departamento de Cinema e TV da Universidade de Nova York durante os anos 80. Também durante os anos 80, realizou quatro curtas-metragens: *Just a Movie* (1982, 16mm), *Doli vuelve a casa* (1984, 16mm), *New York Diaries* (1985, video) *Sitting On a Suitcase* (1987, 16mm). E até o momento realizou quatro longas-metragens de ficção: *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999), *Los Guantes Mágicos* (2003) e *Dos Disparos* (2014). Um filme para televisão: *Copacabana* (2006) e o média metragem; *Entrenamiento elemental para actores* (2009). E publicou os livros: *Rapado* (1992), *Velcro y yo* (1996), *Literatura y otros cuentos* (2006) e *Tres cuentos* (2012).

Este presente trabalho se concentra em uma parte específica da filmografia de Rejtman que foi realizada durante os anos 90, que incluem seus três primeiros longa metragens: *Rapado*, *Silvia Prieto* e *Los Guantes Mágicos*, sendo os últimos dois parte do movimento cinematográfico denominado como *El Nuevo Cine Argentino de los 90*. Mesmo seu primeiro longa, *Rapado* tendo sido finalizado em 1992 e somente exibido na Argentina em agosto de 1996 é tido como um impasse entre estudiosos desse período cinematográfico. Alguns o incluem como precursor desse movimento e outros o deixam de fora dessa periodização. Cinematografia específica esta, que nos ajudará a entender e delimitar melhor as características do cinema do diretor, que poderemos relacionar com esse momento histórico.

Durante os anos 90, que é quando Rejtman começa a produção de seus primeiros longas em seu país, a Argentina passa por momentos de turbulência social-econômica, em decorrência das mudanças econômicas neoliberais, o que influencia no consumo cultural do país. É nesse momento de paridade entre o peso e o dólar que se tem uma mudança drástica nesse modo de consumir o produto audiovisual nacional, existe um crescimento da tv a cabo, como também dos videocassetes e de eletrodomésticos em geral também. Os primeiros anos do menemismo são marcados por uma grande diminuição do consumo do produto cultural nacional. Mesmo assim, como destaca Irene Chauvin, o estilo de Rejtman tanto afastou quanto atraiu espectadores e crítica, dada a sua linguagem minimalista e sua indeterminação, vide suas narrativas cheias de irresoluções e tramas construídas através da circulação de objetos e casualidades (CHAUVIN, 2007).

2.1 A MIRADA CRUDA: UMA ESTÉTICA ECONÔMICA

A linguagem minimalista e as tramas sem resoluções são características que podemos classificar como parte do estilo cinematográfico do diretor para expressar as banalidades do cotidiano, sendo o possível causador também de uma forte identificação, mesmo que tardia, com esse momento econômico do país.

O cinema rejtmaniano tem traços fortes e bem definidos, como a estética econômica; que pode ser observada de várias formas no estilo do diretor, desde a direção de arte discreta, a utilização de planos fixos e em sua maioria conjuntos, as narrativas sem aprofundização e até mesmo pode refletir o seu modo e contexto de produção.

Silvia Prieto (Rosario Bléfari) é uma jovem argentina que vive na cidade de Buenos Aires e que, ao cumprir 27 anos, decide mudar de vida. O filme começa com sua voz

em off anunciando que: *“Estaba completamente decidida. Nada iba a ser como antes”*, ela começa com coisas simples e rotineiras como levar a roupa para a lavanderia, conseguir um trabalho em um bar, comprar um canário que não canta e até mesmo contar para o *dealer* que vai parar de fumar maconha. Depois de descobrir a existência de outra Silvia Prieto em Buenos Aires, essa ideia de mudança de vida começa a tomar todos os aspectos da vida da personagem.

Em *Silvia Prieto* podemos notar a estética economia através da direção de arte, por meio da repetição de figurinos das personagens em distintas situações, como Silvia, usando seu macacão de trabalho para viajar, e depois cogitando vesti-lo no encontro com a outra Silvia Prieto e também em uma cena dela chegando em casa quando o macacão amarelo vira um objeto de cena pendurado em um gancho da parede. Ou também como acontece em *Los Guantes Mágicos* que Alejandro (Gabriel "Vicentico" Fernández Capello) depois de ganhar o suéter de losangos de Valéria (Valeria Bertuccelli) passa a usá-lo recorrentemente até o fim do filme. Como declara o diretor em entrevista: *“Siempre que me preguntan qué es lo que tienen común las películas del nuevo cine argentino lo que contesto es la crudeza de la mirada, la intención de despojarse de cierta artificialidad del cine argentino previo”* (PEÑA, 2003, p.165). Repetir um objeto de diferentes maneiras na vida da personagem, é também um modo de imageticamente construir e permitir ao espectador compreender esse personagem e seu mundo.

Essa estética econômica de Rejtman pode também ser vista como um reflexo da própria economia argentina dos anos 90. Que durante o governo de Carlos Menem, de julho de 1989 a dezembro de 1999, e teve nos primeiros cinco anos o êxito do plano econômico de Domingo Cavallo com a Lei de conversibilidade quando um peso valia o equivalente a um dólar e a população poderia a qualquer momento ir ao banco e trocar seus pesos por dólares. Até que, em 1995, os investidores de capital estrangeiro percebem a fragilidade desse sistema diante da crise econômica no México, o que culmina com a saída de boa parte desse capital estrangeiro do país antes da desvalorização, que foi controlada até o início dos anos 2000, resultando na inevitável desvalorização da moeda argentina.

A recessão do final dos anos 80 e a economia instável dos anos 90 podem se traduzir através desses aspectos estéticos das narrativas do diretor. O uniforme do trabalho de garçomete que Silvia tem no café é ressignificado de diversas outras formas, sendo reaproveitado frente a instabilidade econômica. Da mesma forma que a extravagância do

casaco de pele de sua avó que passado de geração para geração, tenta manter mesmo que visualmente a estabilidade financeira, esse status do casaco de pele pode ser bem notado quando Brite (Valeria Bertuccelli) o pede emprestado a Silvia dizendo que necessita uma roupa distinta para ir jantar fora com Marcelo (Marcelo Zanelli).

Na cinematografia de Rejtman podemos perceber ainda mais essa crueza não só na estética econômica que tem os filmes, para além de uma direção de arte que não é rebuscada, planos fixos, planos conjuntos de espaços e pessoas, planos detalhe de objetos, com pouca movimentação de câmera e sim das personagens dentro de quadro. Como na própria narrativa que segue o fluxo de vida nas grandes cidades, onde a personagem pouco interfere em seu destino e é levado pelas situações absurdas que lhe aparecem no cotidiano.

Quando o diretor explica em entrevista que não cria as personagens para que elas expressem algo no filme (PEÑA, 2003) mas que como define David Oubiña em seu livro sobre as narrativas do diretor: “*os personagens estão ali em função dos acontecimentos, esses que por sua vez não se explicam, só acontecem*” (OUBIÑA, 2005, p.05). Por isso muitas vezes nos encontramos perdidos em meio as tramas do diretor, pois não seguem uma linearidade das histórias das personagens e sim a aleatoriedade do cotidiano.

Em *Silvia Prieto* essa economia estética é importante para entender melhor as próprias personagens que vivem essa situação econômica ora estável e ora instável mostrada através de situações e objetos que mesmo sendo banais possuem mais emoções que as personagens. Estas que tem sempre um tom de voz limpo e monocórdio que representa a crueza de um mundo no qual as coisas ‘simplesmente acontecem’ (CHAUVIN, 2007).

2.2 OS LUGARES: A FALTA DE QUALIDADES

Os lugares na cinematografia de Martín Rejtman tem um ponto de grande importância justamente por pouco dizerem sobre as personagens ou as situações, um exemplo é a repetição dos mesmos lugares comuns que não definem nada e nem ninguém (SANJURJO, 2007) como o restaurante chinês, a esquina na qual distribuem amostras de sabão em pó em *Silvia Prieto*, também o carro de Alejandro em *Los Guantes Mágicos* ou a casa de *videojuegos* e a própria casa de Lúcio (Ezequiel Cavia) em *Rapado*. Ou como propõe Beatriz Sarlo (2003), estes são “lugares sem qualidades” os quais as personagens estarem ali ou em outra localidade não diz nada sobre eles.

Esses “lugares sem qualidades” aos quais Beatriz Sarlo se refere podem ser comparados também às próprias personagens de Rejtman, que sem qualquer qualificação sempre estão em postos de trabalho que tão pouco necessitam de qualidades, postos esses que Beatriz Sarlo propõe que sejam típicos de um mundo do *postrabajo*, que não exigem destreza ou qualificações, que você faz por estar desocupado, o que qualquer outro desocupado poderia fazer (SARLO, 2003). Podemos pensar esses espaços da mesma forma, lugares que dizem muito mais sobre um contexto, ou sobre alguma situação que das próprias personagens em si, pois poderiam estar em qualquer outra parte que lhes oferecesse o mesmo. Assim como são representadas as boates, que são recorrentes nos filmes de Rejtman e são caracterizadas por nada mais que um lugar escuro com luzes e música, em algumas dessas representações nem vemos ninguém além das próprias personagens dançando, caracterizando assim um lugar extremamente genérico e sem qualquer qualidade.

De fato os lugares no cinema Rejtman são esvaziados de sentido, pois em todo filme há alguma personagem que viaja, porém nunca se vê nada dessa viagem quando muito vemos uma ida até o aeroporto e decolagens e pousos de aviões e essas personagens pouco falam dessas viagens, geralmente falam coisas genéricas como o clima, colocando todas as situações no nível do cotidiano e banal. Temos diversos exemplos na filmografia do diretor como em *Rapado* quando a avó de Lúcio falece e sua mãe viaja para o Canadá, ele e o pai a levam ao aeroporto e ele lhe entrega uma lista de discos para que ela traga; durante a viagem quando eles se falam ao telefone conversam sobre o fuso horário e o clima, nada sobre os discos, a família ou o lugar. Ou até mesmo em *Los Guantes Mágicos* que Valéria é aeromoça e pouco comenta sobre suas viagens, geralmente comenta coisas insignificantes como o fato de um grupo de argentinos que foi para o Brasil eram de maioria do signo de sagitário. Inclusive a própria Cecília (Cecilia Biagini) ou Susana (Susana Pampím) quando vão para o spa no Brasil pouco falam de como foi, acabam dando mais ênfase aos quilogramas perdidos ou ao humor recuperado.

Em *Silvia Prieto* a viagem que Silvia faz a Mar del Plata serve a ela como uma pequena mudança de espaço, onde ela leva consigo até o canário e além de ir ao bar e conhecer por acaso um gringo que fomentará através de uma pequena informação sua busca por mudança total. Mas além dessa ida ao bar não a vemos passear por Mar del Plata, mesmo que ela comente ser um dos mais belos lugares do mundo, apesar de não nessa época do ano. Da mesma forma que todos questionam Gabriel (Gabriel Julio Fernández Capello

"Vicentico") de como era a vida em Los Angeles e ele nunca responde da forma que as pessoas esperam; e isso se mescla a forma estética como explora, Beatriz Sarlo:

Cuando en Silvia Prieto aparece la costanera uno se pregunta si la película va a sucumbir a la tentación de poner al menos un plano altamente orquestado, y no lo hace. Los dos amigos que ahí se encuentran no deben ninguna comunicación, ni siquiera a partir de sus historias anteriores. Al que pasó tres años en Los Ángeles le preguntan cómo es esa ciudad y él contesta: “Y bueno, como todos los lugares del mundo”. Nada más. La representación no busca cualidades en el paisaje. Y si se muestra el río, el director le dice a los espectadores: “Yo elijo este plano para corroer, para expulsar una dimensión poética, que no puede existir en la vida contemporánea”. Todo eso me parece que está en el plano neutro y chato de la costanera. (SARLO, 2003, p.136)

Os lugares nesses filmes dizem muito mais sobre as narrativas de Rejtman que estão no âmbito do cotidiano e banal, do que de fato sobre as personagens que pouca ligação tem com aquele espaço e só o frequentam por necessidade, lazer, costume, facilidade ou qualquer outro motivo do cotidiano que nos faça dar preferência a ir em um determinado lugar que em outro. De uma mesma forma que o deslocamento geográfico dessas personagens também pouco reflete nelas mesmas.

Um outro viés desse lugar sem qualidades onde vive Silvia é que também percebemos a quantificação banal e cotidiana que ela faz de diversas coisas em sua vida. Como contar a quantidade de cafés que serve e deixar o emprego no bar pois já estava ficando complicado demais continuar a conta dos cafés que ela servia, ou como para o jantar com Devi (Gabriel Correa), que ela corta quatro frangos cada um em doze pedaços como se representasse com isso uma data, uma quantificação literal do tempo que comprou maconha com ele. O que é justamente o que Beatriz Sarlo (2003) propõe em seu texto, no qual ela diz que o mundo em que Silvia está inserida é um mundo sem qualidades e conseqüentemente seu trabalho também é pois não exige qualificações e o único modo de acrescentar importância a isso é através da quantificação, que também quando já não é mais possível contar não lhe agrega mais nada, pois não a define como sujeito somente lhe possibilita ter um salário e se manter.

Essa falta de qualidades é ainda mais acentuada pelo que Irene Chauvin (2007) chama de vozes brancas, que são caracterizadas pelo tom monocórdio, sem ênfase, e sem emoções que embalam as conversações banais as qual os atores de Rejtman são submetidos em suas atuações; o que segundo a crítica dá um tom capaz de suspender o juízo e o sentido, assim sendo julgado por eles de não passível de uma relação produtiva com a realidade, porém também podemos pensar nessas vozes e nesse suspender de juízo como uma relação

para com a realidade do outro, uma impessoalidade ou uma banalização da experiência alheia. O que em *Silvia* gera uma impessoalidade consigo mesma. Uma vida narrada sem expectativas e contada através de números sem importância que simbolizam apenas os ciclos, cotidianos e diários.

2.3 A ECONOMIA: A ESCOLHA E A SÉRIE

Outra característica do cinema de Martín Rejtman é a constante presença da economia, sendo ela no sentido estético ou até mesmo no sentido da ciência que estuda e analisa a circulação de bens, materiais e serviços. E essa economia acontece através do que Gonzalo Aguilar define como; um duplo sistema que guia as narrativas do diretor: a série e as escolhas (AGUILAR, 2006). Sempre depois de uma decisão da personagem começam a se desenvolver uma série que envolve acontecimentos, e trocas de objetos, intercâmbio de pessoas e lugares. É a escolha e a série que guiam as narrativas do diretor através de um fluxo de acontecimentos.

A série em *Silvia Prieto* é todo o universo de personagens que vão interagindo entre si das formas mais inusitadas possíveis. Se inicia com Silvia e seu ex marido Marcelo, ele conhece Brite que logo conhece Silvia e a apresenta para seu ex marido, Gabriel, que estudou junto com Marcelo e que fazem contato com Mario Garbuglia (Mucio Manchini), um outro colega que estudou com eles e está participando de um programa de TV, através do qual conheceu sua futura esposa, Marta (Susana Pampín) que vira massagista de Brite e que ela indica a Silvia por estar com uma postura muito tensa. Todo o fluxo dos acontecimentos acontece nesse universo de pessoas que constituem este ciclo de trocas de casais, serviços, objetos e informações entre si e que também reverberam para fora.

Em *Rapado*, Lúcio começa o filme tendo sua moto roubada, o ladrão leva todo o dinheiro e os tênis do rapaz. Que em seguida vai para a casa de *videojuegos* e depois a casa de seu amigo, Damián (Damián Dreizik), que lhe empresta dinheiro para voltar pra casa, uma nota de 100 pesos que percorre a trama do filme durante um tempo pois é falsa, e sempre a identificam dizendo: “*Mira los ojos, son bizcos*”. Depois dessa longa noite Lúcio, passa em frente um salão de cabeleireiro e decide raspar o cabelo, conforme define Mariana Sanjurjo (2007) é como se ele fizesse uma troca de pele, como se daquilo em diante começasse do zero. Depois de uma conversa com o amigo sobre o roubo da moto do primo de Damián, que acabou conseguindo recuperá-la, Lúcio e ele começam com tentativas de roubar uma moto,

ambos têm a primeira tentativa frustrada, porém, Lúcio segue tentando até obter êxito em sua empreitada. Ele leva a moto para seu quarto, a modifica e tenta uma fuga com ela, que quebra na estrada e o faz voltar pra casa, mas antes ele passa na casa de *videojuegos* e encontra o amigo, que está jogando um jogo que simula motos na estrada.

Em *Los Guantes Mágicos*, Alejandro trabalha como *remisero* com seu Renault 12, em uma de suas viagens um passageiro, Sergio (Fabián Arenillas) o confundi com um antigo colega de escola de seu irmão mais novo, mesmo afirmando não ser a pessoa de quem ele se lembra Alejandro e Sérgio fazem amizade e depois do término do relacionamento de Alejandro e Cecilia ele começa a trocar viagens de carro por morar no apartamento do irmão mais novo de Sergio, Luis interpretado por Diego Olivera que é um ator porno e está no Canadá, e que quando volta compra o velho Renault 12 de Alejandro para que ele tenha dinheiro para investir com ele e Sergio na importação de luvas para o inverno de Buenos Aires. O que no primeiro container dá muito certo, Alejandro pode comprar de volta seu carro e investir em outro lote de luvas, esse que chega tarde demais e só trás prejuízos aos três. Além da circularidade dos donos do Renault 12, e do próprio Alejandro com outros Renaults 12 que ele encontra na rua e os abre e fecha ou até mesmo leva ao lava-jato; também existe no filme uma circulação tanto dos casais que vão terminando e se formando. Também as doenças começam a circular entre as personagens rejtmanianas assim como os animais e os objetos (SANJURJO, 2007); como quando Susana diagnóstica Cecilia com depressão e passa a lhe fornecer receitas médicas para remédios, o que acaba fazendo ela se aproximar do passeador de cães, Daniel (Leonardo Azamor) também com depressão, o que ao fim acaba afetando até a própria Susana que se junta ao novo casal em um ciclo de automedicação que termina com sua mudança ao Brasil e a ida de Cecília para o Canadá.

Ou como é o caso da circularidade de animais, como no caso do cão Luthor, que é dado a Daniel como pagamento de seus serviços como passeador, quando sua dona morre e que é usado como presente de aniversário quase que coletivo para Alejandro - é um presente de Susana que Daniel dá de presente os passeios e Cecilia paga as corridas de *remis* para Daniel passear com o cão, que ao final do filme acaba indo para o Brasil com Susana. Como também é o caso do canário de Silvia, que a acompanha na viagem a Mar del Plata, que vai com ela visitar Gabriel na cadeia e é barrado pelos guardas ficando esquecido em um boteco por mais de uma semana e que ao fim é enviado pela personagem para sua mãe.

O ex colega de escola que comumente re aparece nos filmes de Rejtman vem para abalar as personagens pois é quase um confronto com um alguém do passado que a personagem era, e que tinha sonhos pretensões e desejos que neste novo momento já são outros ou ainda continuam os mesmos. De forma que faz a personagem se confrontar com seu passado e sua visão de futuro do passado, com o seu presente e sua visão para o futuro. O que pode gerar tanto sua escolha, como o início dessa série ou até mudar os rumos dela.

Uma especificidade da série em *Silvia Prieto* é o seu ciclo bem fechado, como é o caso da boneca de porcelana que Gabriel traz de presente de Los Angeles a Brite, que a repassa para Silvia que em um determinado momento a joga pela janela do ônibus e depois de enfrentar sol e chuva na rua, a boneca é recolhida por um rapaz que a leva para sua casa e a junta com outros objetos que tem em seu quarto. Esse personagem vai para o show da banda *El Otro Yo*, banda cuja a baixista Maria Fernanda interpreta a filha da outra Silvia Prieto; fechando o ciclo dos “outros eus” da personagem de Rosario Bléfari.

Em entrevista, Rejtman diz que um dos temas em *Silvia Prieto* é a multiplicação, tanto de objetos como de personagens, o que também acaba deixando as personagens menos humanizadas; “*que tengan casi el mismo valor que los objetos que circulan*” (PEÑA, 2003, p.161). Um exemplo claro disso é o caso da *lámpara de botella* que Silvia faz com a garrafa de whisky que Gabriel levou para sua casa, ela faz com o intuito de dar de presente a outra Silvia Prieto e é criticada por Brite por dar de presente um abajur sem cúpula e ao fim acaba presenteando o próprio Gabriel, que fala para Silvia que na época de escola foi apelidado justamente de *lámpara de botella* e que nunca entendeu bem o porque, é quando Silvia o explica que em sua escola chamavam assim aos que não eram bons em nada, os inúteis, adornos baratos como afirma Garbuglia a Gabriel achando que o que chamavam na escola de *lámpara de botella* era o ex marido de Silvia e não o próprio Gabriel.

Em *Silvia Prieto* também percebemos como a economia acontece entre as personagens através do repasse de dinheiro, presentes e objetos. Partindo da escolha de Silvia de mudança de vida, ela entra em um despojamento com as coisas e ao final inclusive com as pessoas. Mas para além de Silvia, diversos objetos circulam entre as personagens durante o filme, ademais de objetos os casais também circulam, vide que Silvia começa a sair com o ex-marido da atual namorada de seu ex-marido. Muitas vezes, essa série se dá na forma de uma economia solidária, como é o caso, já mencionada, da série que protagoniza a boneca de porcelana; ou até mesmo a comida que Silvia faz para Devi e ao fim eles a separam em sacos

e distribuem aos pobres e saem para jantar no restaurante chinês. Para Rejtman, essa circulação de objetos traz a essas personagens uma carga maior das relações dessa faixa etária onde sentem que já não existe mais novidade no mundo, como se desde os objetos até os amores tudo fosse de segunda mão (PEÑA, 2003).

Vemos também uma economia que envolve capital como a venda do blazer Armani que Silvia rouba de um italiano (Mario Rubinacci), em Mar del Plata, e depois o dá para Gabriel que vende para Marcelo que ao fim o vende de volta para o estrangeiro, que o encontra no mesmo restaurante chinês ou os dólares que Marcelo dá de presente para Silvia e ela empresta uma pequena parte para Gabriel, que a paga de volta com o dinheiro do próprio Marcelo que comprou dele o blazer.

Se percebe nesse ponto da economia de qual forma a estética econômica do diretor se une com a própria narrativa dos filmes. Tudo acaba se resumindo a essa série de pessoas e objetos que dentro de um determinado espaço tempo tem um impacto que pode proporcionar ou não uma mudança nessas personagens. Mais especificamente em *Silvia Prieto*, essa economia também se relaciona ao momento da vida dessas personagens que com quase 30 vêem o momento crucial de uma tentativa de estabilidade social e financeira para a vida, se associando também ao contexto econômico argentino da época.

2.4 O DESPOJAMENTO: O NOMADISMO IDENTITÁRIO DE SILVIA

Em entrevista a Gabriel Bobillo, Rejtman diz que em *Silvia Prieto* são retratados jovens de quase 30 anos, os quais se encontram em um certo momento da vida adulta no qual se tem que decidir que tipo de vida irão ter (PEÑA, 2003). Tratando os 30 anos como uma nova fase da vida, o fim de um ciclo como um jovem e agora começando de fato a vida adulta e se encaminhando para a velhice; sendo essa idade o pontapé inicial desse novo ciclo que, se não iniciado de uma boa forma agora, não será tão bem sucedido, podendo não proporcionar conforto e estabilidade durante a velhice.

Silvia Prieto não conta apenas a história de Silvia Prieto e sua mudança de vida. O filme conta diversas histórias que, em algum nível de seu caminho, passam por Silvia e interferem no seu processo de mudança. Um exemplo disso é o homem com quem ela começa a se relacionar; Gabriel, que aparece em sua vida em decorrência do novo relacionamento de seu ex marido, e por uma confusão entre a saída da prisão dele e de um outro homem Silvia chega ao momento crucial dessa mudança, quando no final do filme diz que àquela altura já

não lhe importava mais nada e por isso, ela resolve mentir a um completo estranho sobre a gravação do casamento que ela o mostra, mentindo sobre sua própria identidade.

A aleatoriedade dos acontecimentos e a indiferença das personagens frente a grandes ou pequenos equívocos do dia-a-dia, pode ser interpretada como um ponto chave para entender melhor as narrativas de Rejtman, nas quais as personagens não se apegam a esses detalhes porque estão sempre abertos ao caos e o fluxo de seu cotidiano. Diversos pontos da narrativa fílmica do diretor, poderiam não resultar em nada por se tratarem de enganos, porém, as personagens não dão importância a isso e levam adiante as situações. Como se estivessem em uma eterna deriva dentro desse fluxo cotidiano.

Assim como a premissa inicial de *Los Guantes Mágicos*, que Sergio confunde Alejandro com outra pessoa e mesmo depois de esclarecido o erro eles continuam amigos e começam a fazer negócios juntos; ou em *Rapado* que Lúcio desconfia que seu amigo já sabia que a nota de cem pesos era falsa, e mesmo assim, lhe deu para pagar sua passagem de ônibus, como o próprio Damián tenta fazer depois que a tem de volta e acaba a trocando na casa de *videojuegos* por fichas. Para essas personagens, pouco importam os erros do passado ou do caminho, elas sempre seguem em frente.

Gonzalo Aguilar, propõe uma leitura a respeito dessas duas condições (nomadismo e sedentarismo) e coloca como ponto chave dessa dicotomia, a questão da família e o lugar pra onde voltar, pois, o nômade, não volta ao mesmo ponto, ele vaga em busca de algo que o sedentário não se preocupa por estar totalmente ligado e vinculado a uma família e/ou um lugar.

O que nos possibilita entender melhor o arco narrativo da personagem de Silvia em relação à sua decisão inicial de mudar de vida e a constatação final de que nada importa. Conclusão que ela chega quando após sua troca de identidade ela recebe ao ex-presidiário, Walter (Abian Vain), que a encontra no lugar de Gabriel por uma confusão da polícia entre os registros de ambos, que acabou colocando Gabriel em um ônibus para Córdoba. E sem qualquer motivo aparentemente, só para não decepcionar a Walter, mostra a ele o vídeo de seu próprio casamento com Marcelo e mente sobre sua identidade, apresentando a si mesma como Marta e a Marcelo, como Garbuglia. E em sua narração em voz off explica que não tinha conseguido gravar o casamento de Garbuglia e Marta que passou na TV, mas que irá mostrar o seu pois pouco importa se ele a reconhecesse, mas igualmente ela não crê nisso pois se considera muito diferente da gravação.

No caso da personagem de Rosario Bléfari, ela com quase 30 anos, diferentemente das demais personagens do filme, não busca o sedentarismo do casamento e da família. Inicia o filme já divorciada e quando se sugere que entre em outra relação, ela não se sente segura para fazer-lo, porém termina se sentindo constrangida pelas circunstâncias, já que ele é o ex marido de Brite, que namora o ex marido de Silvia. A partir desse ponto, é possível entender o nomadismo da personagem não em forma de um deslocamento geográfico, mas sim de uma maneira mais subjetiva de sua identidade frente ao seu papel social, um nomadismo identitário. Silvia não tem um papel social definido, ela tem diversos empregos sem qualidades que não dizem nada sobre ela, da mesma forma que não é esposa, nem mãe então também não se encaixa no papel social esperado da mulher comum. Esse limbo representativo nos mostra a importância desse papel social identitário ao qual Silvia busca em seu nomadismo.

Enquanto Silvia se desprende dos objetos, também começa a se desprender de sua identidade. Depois de saber através do italiano de Mar del Plata apelidado de Armani, que em Buenos Aires há outra Silvia Prieto (Mirta Busnelli) ela passa a vagar pela cidade e por situações em uma espécie de nomadismo identitário, em busca de uma mudança de vida que pra ela, desse momento em diante, se resume em ser única. O desejo de Silvia por ser única pode ser dado por suas inúmeras tentativas de desvio do comum e esperado. Por exemplo, quando ela fica horrorizada ao rever seu vídeo de casamento e perceber que se casou de branco; como se para ela a regra do senso comum de que: todas mulheres desejam casar-se de branco, já não parecesse mais ter sentido. Também podemos perceber isso quando ela compra um canário, esperando que ele não cante, porém, o pássaro passa boa parte do filme cantando, e depois que Silvia muda sua identidade, o canário para de cantar. E é nesse momento, já ao final do filme, quando como Luisa Ciccone, Silvia segue vivendo a mesma, ou outra mesma vida e ela já pode se considerar outra e única. Ela ainda tenta reverter essa situação, mudando a gaiola de lugar, ou dando ração importada ao canário, mas ele continua mudo e por isso, ela o envia pelo correio para sua mãe em Mendoza, em uma caixa com furos. Ou seja, ela desejava um canário único, que não cantasse antes dela se sentir assim, depois que ela consegue um canário único já não faz mais sentido para ela, só lhe parece triste que ele não cante mais. Além que ela também não poderia trocá-lo no *pet shop* pois desde o começo ela pediu um canário que não cantasse então nem tinha o porque de reclamar algo da mudez repentina do pássaro.

Como Aguilar expõe em seu texto, ele propõe a tese que se um nome designa alguém em um determinado mundo e o que incomoda Silvia é justamente saber que seu nome designa também a outra pessoa (AGUILAR, 2006). Segundo Mariana Sanjurjo (2007) podemos perceber que Silvia se incomoda com a situação pois, depois da descoberta, ela passa a ligar para a outra Silvia Prieto; como se afrontá-la dizendo ser também Silvia Prieto a incomodasse como incomoda a ela. Essa ligações são curtas e sempre com o mesmo diálogo rápido e que termina de forma brusca: “*Silvia Prieto?*” “*Sí, quién habla?*” “*Silvia Prieto*”. Isso pode ser interpretado como um sinal de que Silvia até esse momento ainda se importa com sua identidade mas principalmente com o fato de ser única. O que em seguida continua a incomodá-la quando em seu primeiro dia de trabalho como promotora, Brite pergunta se ela usa o nome de solteira ou casada e Silvia demonstra-se ofendida quando Brite pensa que ela se chama Silvia Echegoyen; e depois de pedir grosseiramente que Brite leia com atenção seu crachá temos um corte direto para Silvia em um orelhão novamente tentando afirmar sua identidade frente a outra Silvia Prieto; já que para Brite ela já tinha reiterado que não era como ela, uma ex esposa que ainda carrega um sobrenome agora sem sentido.

Assim como a indignação primeira que Sílvia tem com a bonequinha de porcelana, que não a acha bonita e não entende o presente, e tudo só fica ainda pior quando Brite diz que colocou o nome na boneca de Silvia Prieto, o que deixa a personagem de Bléfari ainda mais irritada com o presente inoportuno. Como se colocar seu nome na boneca de porcelana fosse mais uma afronta que uma gentileza.

Silvia quando está dentro do ônibus, presa no trânsito em baixo de uma ponte aproveita pra fazer três pedidos: “*Que se muera Silvia Prieto, que se muera Silvia Prieto, que se muera Silvia Prieto*” segundo Beatriz Sarlo, Silvia deseja a morte da outra Sílvia, porém a única a falar sobre morte da homônima é Brite, que ao conversar com Marta diz que foi Silvia quem disse mas até o momento ela não tinha expressado essa vontade. A personagem pede três vezes a mesma coisa, mas que não necessariamente precisa ser a mesma já que a essa altura da trama já conhecemos as duas Silvias Prieto e a bonequinha de porcelana que Brite nomeia também como Silvia Prieto. Podemos ler esse incômodo de Silvia não somente pelo viés de que ela deseja ser única, mas que da mesma forma que a personagem já não quer mais ser a Silvia Prieto, também não quer encarar ou ter que suportar a ideia de existirem outras Silvias; como se essa identidade de Silvia Prieto já não estivesse mais apta a estar naquele espaço tempo. Silvia assim como teoriza Stuart Hall sobre identificação está em um paradoxo

de não completude, ou se identifica demais ou muito pouco (HALL, 2014, p.106). A personagem inicialmente se sente pouco identificada com sua identidade de Silvia Prieto e decide mudar, da mesma forma que quando descobre que essa identidade de Silvia Prieto pode ser algo coletivo e que pode haver algo em comum entre sua identidade e a de outras mulheres. Silvia sente essa demasia de identificação a ponto de desejar acabar com todas as Silvias Prieto de alguma forma.

A partir da tomada de decisão de mudança de vida, Silvia busca de diversas formas mudar tudo o que ela é, como quando finalmente fala ao telefone com a outra Silvia Prieto e ambas se descrevem para se encontrarem, Silvia descreve uma mulher que não é: *“yo tengo el pelo lacio, pero dije que tenía rulos.”* e ao de fato comprovar a existência de outra mulher com o seu nome, mesmo ambas sendo totalmente distintas ela enxerga a necessidade de além da mudança de hábitos, a mudança de quem ela é nesse mundo. Silvia abomina a ideia de sua homônima de fazer um clube com todas as Silvias Prieto da Argentina e também rejeita a foto que registraria esse primeiro encontro.

E esse tema é o que traz para a ficção de Martín uma ponta documental, quando ao fim do filme se tem uma parte documentada de um encontro de algumas Silvias Prieto, em que elas conversam sobre as famílias, trocam telefones e tiram uma foto. Encontro esse que demonstra o quanto cada uma dessas mulheres, apesar de terem o mesmo nome, são tão distintas umas das outras. Essas mulheres, diferente da Silvia da ficção, acolhem de maneira carinhosa a essa ideia de serem homônimas, como que ocupando um mesmo lugar no mundo, mas cada uma em seu respectivo mundo; criando ali essa coletividade sem concorrência, somente curiosa. Conscientes de sua existência diferente de qualquer outra, única. Ou pelo menos por enquanto é assim que Silvia se sente quando consegue mudar de identidade e já não conhece mais ninguém com seu nome, ao mesmo tempo que tem uma atitude completamente nova para sua nova identidade e vida.

Contudo o nomadismo identitário de Silvia pode ser notado desde o começo do filme, como se o desejo de mudança dela estivesse desde o início vinculado necessariamente ao seu despojamento, um exemplo pode ser quando em um encontro com o ex-marido ela revela que trocaram sua sacola de roupas pela de outra pessoa na lavanderia e quando questionada por ele do porque ela não devolve para a lavanderia ela declara nem pensar na possibilidade, o que vai se desenvolvendo cada vez mais forte ao longo da narrativa, desde quando ela mente ao taxista que a leva ao aeroporto que está indo para Europa e diz o mesmo

quando a outra Silvia Prieto a telefona e até mesmo ao final do filme quando perde sua carteira em uma boate e vai à delegacia fazer queixa da perda dos documentos usando o nome de Luisa Ciccone.

Chantal Mouffe (1996) traz algumas questões de Jacques Derrida em seu trabalho para tematizar questões relativas à identidade. Tomando especificamente o ponto citado por ela acerca da questão de que o estabelecimento de uma hierarquia colocada através de oposições sociais: homem e mulher, forma e matéria, preto e branco. Algo que é frequente para a construção de uma identidade (MOUFFE, 2016), o que em *Silvia Prieto* o diretor se aproveita para subverter essa ordem da criação de identidade, pois existe a construção de uma nova identidade da personagem que não envolve a construção de uma hierarquia de oposições e sim através do fantasma do igual. E me utilizo do conceito que Mouffe explora, que é o espaço de antagonismo que segundo a autora: “*Esto sucede cuando el otro, que hasta ahora se había considerado bajo el modo simple de la diferencia, empieza a ser percibido como aquel que niega mi identidad y cuestiona mi existencia.*” (1996, p.06). Para interpretar a criação desse antagonismo entre as duas Silvias Prieto de forma concreta na narrativa, quando ele coloca frente a frente as duas Silvias, culminando na decisão definitiva de Silvia querer despojar-se até de sua identidade.

3. A OSTRAS E O VENTO

“Ele é uma espécie em extinção. Não vão surgir mais Walter Lima Júnior por aí”
Flávio Tambellini (MATTOS, 2002, p.360)

Walter Lima Jr. é um cineasta brasileiro, nascido em Niterói no dia 26 de novembro de 1938. Formado em direito, começou a trabalhar como diretor por influência do amigo e cunhado Glauber Rocha, depois de ser seu assistente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Começou produzindo durante o momento cinematográfico do Cinema Novo brasileiro e estreou seu primeiro longa metragem como diretor em 1965, *Menino de Engenho*. Era considerado por Glauber e por parte da crítica como um diretor que faria parte de um “Cinema Novo Lírico”, assim como o próprio Walter também considera Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), como declara em entrevista a José Geraldo Couto, colunista da Folha de São Paulo, em 2002.

Walter é dono de uma extensa filmografia tanto em produções para televisão, como o filme para TV: *O Crime de Zé Bigorna* (1974). As séries e minisséries: *Capitães da Areia* (minissérie, 1989), *Meu Marido* (1991), *A Guerra dos Pintos* (1999) e *Santo da Casa* (1999). Também com os documentários: *Arquitetura, A Transformação do Espaço* (1972), *Vai Passar* (curta-metragem, 1985) e *MPB de Câmara - A Canção Brasileira* (2012). E até o presente momento dirigiu um único curta metragem de ficção, intitulado: *Em Cima da Terra Embaixo do Céu* (1981) e 14 longas-metragens de ficção: *Menino de Engenho* (1965), *Brasil Ano 2000* (1969), *Taim* (1977), *A Lira do Delírio* (1978), *Joana Angélica* (1979), *Inocência* (1983), *Chico Rei* (1985), *Ele, o Boto* (1987), *O Monge e a Filha do Carrasco* (1996), *Um Crime Nobre* (2001), *Os Desafinados* (2008), *Através da Sombra* (2015), *Na Boca da Noite* (2016) e dentre eles *A Ostra e o Vento* (1997), baseado no romance homônimo de Moacir Costa Lopes (1927-2010). O presente trabalho irá transitar em uma parte específica da filmografia de Walter, que vai de 1987 com *Ele, o Boto*, até 2001 com *Um Crime Nobre* e passando pelas produções dos anos 90: *O Monge e a Filha do Carrasco* e o objeto principal deste estudo: *A Ostra e o Vento*.

O cinema do diretor tem um amplo espectro de estilos narrativos por onde já transitou, desde narrativas mais clássicas passando pelas grandes influências estéticas e narrativas do Cinema Novo até um cinema mais autoral, que pode ser visto em suas narrativas que jogam com as questões do tempo não cronológico e/ou também com metáforas sobre questões mais profundas. O próprio Walter em entrevista a Lúcia Nagib em 1999, expressa seu interesse pelo emprego do tempo como um objeto narrativo, de uma forma além de cronológica, como um mecanismo de grande significado e potencialidade que guia essas histórias: “*Vejo o tempo como algo muito fotogênico, e o cinema nos dá a ilusão de poder controlá-lo.*” (NAGIB, 2002, p.273). Assim como também expõe seu interesse por explorar a temática do feminino: “*A mulher se tornou uma figura libertária por excelência, e essa vocação inovadora acabou contaminando os meus filmes.*” (NAGIB, 2002, p.273).

3.1 A CARREIRA: CINEMA NOVO E COPRODUÇÕES

Em 1963 depois da interrupção das filmagens de *Marafa*, Walter volta ao Correio da Manhã, jornal carioca onde Muniz Vianna o tentava consolar com pautas sobre cinema. Em uma noite por acaso Lima Júnior acabou parando na Fiorentina, um bar no bairro do Leme no Rio de Janeiro, onde em uma das mesas na calçada estava Glauber Rocha com um

desfalque em sua equipe de filmagem para *Deus e o diabo na terra do sol*, pois Vladimir Herzog tinha ganhado um concurso da BBC e estava a caminho de Londres, deixando Glauber sem seu primeiro assistente de direção. Walter a princípio falou em tom de brincadeira que queria ser o primeiro da fila para preencher o posto e Glauber em um reflexo o intimou dizendo que a passagem já estava comprada e saiam dali uns dias rumo a Salvador, Walter mesmo que tímido de pronto aceitou (MATTOS, 2002), e assim se iniciou uma grande amizade entre os dois diretores, o que proporcionou a Lima Júnior um grande crescimento como cineasta e a sua primeira oportunidade real de dirigir um filme seu.

A proximidade de Glauber com políticos, devido a sua família de grande influência em Salvador, foi o que pode proporcionar o apoio financeiro necessário para a primeira produção de Lima Júnior como diretor, onde o cineasta baiano assinava uma produção a distância, deixando Walter com todos os percalços de produção que surgiram no caminho das gravações de *Menino de Engenho* (MATTOS, 2002). Influência essa que depois de algum tempo já não se fazia tão necessária, pois o diretor tentava caminhar com suas próprias pernas, indo trabalhar na TV quando seu orçamento apertava e deixando filmagens guardadas para retomar mais tarde, como é o caso de cenas que entraram em *A Lira do Delírio*, alguns anos após a sua filmagem no carnaval em Niterói (TORRELL, 1998, p.64). Mesmo assim, essa proximidade com pessoas de influência nas decisões de apoio financeiro do governo e a carreira consolidada do diretor lhe trouxeram uma facilidade de apoio financeiro estatal em épocas obscuras da política nacional; como é o caso de *A Ostra e o Vento*, que foi feito em um momento de desmonte da produção cinematográfica nacional e que contou em seu orçamento com verba do espólio da Embrafilmes, como será melhor explicado mais adiante (no item 4.1).

Mas não só Walter se beneficiou dessa amizade. o diretor foi de grande importância criativa na equipe de filmagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, se tornando o braço direito de Glauber com quem ele discutia cada sequência e Walter muito atento sempre tinha seu roteiro repleto de anotações a mãos. Tanto que uma das cenas mais aclamadas pela genialidade de Glauber que é o beijo entre Corisco e Rosa, mostrado com uma câmera na mão em movimento circular em torno dos personagens, foi uma sugestão de Lima Júnior para a sequência (MATTOS, 2002).

Muito da construção narrativa de Lima Júnior tem fonte de inspiração na ideia de um cinema revolucionário que surgiu durante os anos 60 durante o Cinema Novo. As

narrativas cheias de metáforas e que rompem com a ideia clássica de uma continuidade cronológica acabou tornando alguns dos filmes do diretor no que se chama cinema arte, um pouco afastado do grande público. Filmes cujas narrativas são guiadas pelos destinos dos personagens, que estão encerrados em limites que lhes são impostos dentro de um tempo cíclico que segue a cronologia dos acontecimentos. Essas obras que se mostram com mais traços do estilo de construção narrativa própria do diretor, foram produzidos com ajuda estatal. Tanto *Ele, o Boto* quanto *A Ostra e o Vento* são uma produção da Embrafilme, e também não podem ser considerados um sucesso de público.

Mesmo assim, até as narrativas que são mais próximas de um estilo clássico, não abrem mão de seu tom lírico e aberto a interpretação do espectador, como é o caso de *O Monge e a Filha do Carrasco*, uma co-produção Brasil-EUA, que assim como nosso objeto de estudo também é uma adaptação literária da novela *The Monk and the Hangman's Daughter*, do escritor estadunidense Ambrose Bierce. E é onde temos o momento de fraqueza do monge Ambrosius (Murilo Benício) frente a seu voto de castidade quando tem relações com Amula (Patricia Pillar), durante um estado de alteração, onde o espectador fica livre a pensar se aquilo realmente aconteceu ou não, o que se esclarece depois com a punição do clérigo.

A proximidade do diretor com as adaptações literárias, com o folclore e cultura nacional, o mundo das percepções, além da abordagem de tempos simultâneos a fim de construir um relato, que são empregados em suas narrativas de forma metafórica pode nos provocar uma impressão de quase um realismo mágico do cinema nacional, pelo emprego de sua lírica autoral, que se pode encontrar em pelo menos um aspecto em cada construção do diretor.

O Monge e a Filha do Carrasco, foi quase um presente de grego que chegou a porta do diretor enquanto ele trabalhava no roteiro de *A Ostra e o Vento*. Depois de refazer o argumento do filme que lhe foi entregue pronto, e tinha sido escrito por um dos produtores americanos, ele filmou a seu modo e não teve contato com a sua edição (NAGIB, 2002), o que resultou no fato deste ser um filme que talvez não se encaixe nos padrões de tempo circular de Walter. Como é o caso de *Um Crime Nobre*, que é uma típica narrativa clássica mas que como boa parte dos filmes de Walter começa e termina mais ou menos no mesmo ponto, reforçando mais uma vez a característica cíclica de suas narrativas.

Como aborda José Carlos Avellar, a figura do pai sempre foi algo muito presente no cinema nacional, antes construindo um estereótipo cuidador e de exemplo a ser seguido, para depois esse papel mudar gradativamente até chegarmos a uma repulsa por essa imagem, como o que representa José, uma figura de autoritarismo a não ser seguida: “*uma representação/reprodução do poder, do Estado, do país, no espaço familiar: opressor que se explica para si mesmo como protetor, ele é um opressor impotente.*” (AVELLAR, 2007, p.228). Devida a conturbada relação de Walter com o pai, um homem rígido e duro que causou anos de sofrimento a esposa por seu mau comportamento extraconjugal, e que no fim da vida acamado pela trombose e a perda de parte da visão se abrandou um pouco e proporcionou momentos infantis ao já adulto diretor (MATTOS, 2002), esse assunto mal resolvido da vida de Lima Júnior sempre rondou suas narrativas.

Não é por acaso que uma das principais características do cinema de Walter é que suas narrativas sempre estão em torno seja da ausência do pai ou da sua onipresença que leva a desgraça ou parricídio como é o caso em *Ele, o Boto e A Ostra e o Vento*. Assim como em *Um Crime Nobre*, que quando o avó tenta tirar o menino da mãe adotiva fazendo as vezes de pai, seria o pior destino da criança. E também em *O Monge e a Filha do Carrasco*, em que todos os problemas da jovem decorrem dela ser filha de quem é.

Em nosso objeto de estudo é justamente esse o principal problema de Marcela (Leandra Leal), é José (Lima Duarte) um pai super protetor e controlador. Temos a demonstração disso quando José desiste de ir ao continente dizendo que não confia em Daniel (Fernando Torres) para cuidar do farol e que tem responsabilidades que não pode abandonar na ilha, o que é um estopim para o surto de raiva da menina. São em momentos como esse, que se pode utilizar para exemplificar todo o desejo que Marcela tem por um mundo fora da ilha e como isso incomoda seu pai, que tenta de tudo para impedir que isso possa acontecer.

3.2 ESPAÇO: A ILHA

A Ostra e o Vento, conta a história da jovem Marcela, que vive com seu pai, José em uma ilha onde há um farol do qual ele é o encarregado de cuidar. Após o acontecimento de sua menarca e de seu pai expulsar seu ajudante, Daniel, da ilha, o senhor que vivia contando histórias do continente para Marcela, ela começa a delirar formas de conseguir chegar ao continente; dado que seu pai muito autoritário e superprotetor não quer levá-la para fora da ilha. Toda a narrativa do filme é construída através dos registros do diário de Marcela, do

diário do farol feito por seu pai, bem como das lembranças e suposições de Daniel, que está na ilha com um grupo de marinheiros que foram levar mantimentos e acabam em busca de algum sobrevivente e de respostas sobre o que está acontecendo.

A ilha que conhecemos em *A Ostra e o Vento* é uma construção de diversas locações, divididas entre Jericoacoara no Ceará e a Ilha do Mel no litoral paranaense. Mas também com cenas em um estúdio em Fortaleza construído para ser o interior da casa do faroleiro, que teria sua parte externa construída na Ilha do Mel, perto do farol. Todo um trabalho em conjunto da direção de arte e da direção de fotografia (Vera Hamburger, Rita Murtinho, Pedro Farkas e Clóvis Bueno) com o diretor, que queria criar uma aparência atemporal e que não remete-se a lugar algum: “...um mundo austero, devastado, distante e anacrônico” (MATTOS, 2002). Com isso o diretor tem o intuito de criar uma narrativa metafórica que possa ser lida das mais diversas maneiras, como aconteceu em Cuba, onde o filme: “...recebeu uma “leitura cubana”, pois Cuba é uma ilha, o pai é um barbudo e a menina quer ir embora da ilha: eles acreditaram que era uma metáfora da ilha de Fidel.” (NAGIB, 2002. p.276).

Assim como a ilha é o calabouço que mantém Marcela longe de todo um novo mundo do continente. O rio em *Ele, o Boto* é o elo mais forte e fonte da desgraça e desolação dessas mulheres, é onde vive o Boto e ao mesmo tempo é também sua fonte de renda e seu lar. Da mesma forma que também se pode ver, como acontece em *A Ostra e o Vento*, a personificação da natureza, através do nado e a movimentação do boto quando está em sua forma humana, movimentos que foram elaborados pelo próprio Carlos Alberto Ricelli que interpreta o boto, juntamente com o bailarino Klaus Viana e com a observação feita pelo ator, de botos cor-de-rosa no aquário de São Paulo (MATTOS, 2002). Ou através até mesmo do próprio vento com que o boto destrói a festa de casamento de Teresa (Cássia Kiss) e Rufino (Ney Latorraca), mesmo vento que ele usa para atrair a atenção das mulheres que conquista. E também há a ruína dessa família com a morte do pescador e pai, Zé Amaro (Ruy Polanah) e a desgraça em que o próprio Rufino cai com o desespero da busca por Teresa e por matar seu inimigo, o boto. E para além da confusão dos laços familiares; de quando Luciano (Paulo Vinicius) o filho do boto e de Teresa criado pela tia Maria (Maria Sílvia), a convence a ir morar perto da mãe e acaba encantando a prima (tia), Corina (Dira Paes) e causando grande confusão nesses laços familiares, entre essas mulheres, ele e o boto através de uma teia criada

por essa aura mítica de magia e sedução. Tudo isso culmina também em um parricídio, com Luciano caçando o boto e tomando seu lugar no rio.

A ilha é a representação do que Marcela quer fugir, esse pedaço de terra é sua prisão de isolamento, quando está aí não resta nada além de imaginar que alguém possa chegar a esse lugar para lhe dar alguma alegria, por isso a presença de Daniel contando história sobre o continente é tão importante para ela afetada por seu recorrente sentimento de solidão personificado pelo vento e a ilha, ela cria um outro “amigo/amante”, Saulo. Esse que todos se perguntam quem é, porém que só Marcela sabe quem é, de onde e como vem a ilha.

Ao mesmo tempo que a ilha é o lugar de sua completude, quando já não restam mais esperanças de ir ao continente. A ilha se torna sua maneira de navegar pelo mundo, já que o próprio Daniel lhe ensinou como navegar a ilha com seu sextante. Em diversas transições a imagem de Marcela se funde com as paisagens da ilha e também com a própria ilha ao final do filme. Quando seu pai desiste de levá-la ao continente eles vão a praia despedir-se dos marinheiros, quando José manda Marcela ir pra casa ela se rebela: “*A minha casa agora é a ilha toda!*” e novamente tem outro ataque de raiva por se ver nessa situação de cárcere que o pai lhe impõe. Porém quando ela não vê mais nenhuma maneira de fuga possível ela começa a se apossar desse lugar como seu território exclusivo, como se não fosse viável expandir-se como pessoa frente ao mundo ela iria então se afirmar e crescer como ilha, como imensidão de terra em alto mar.

Walter na adaptação da obra de Moacir C. Lopes para o cinema transforma a personagem de Saulo, o “amigo/amante” secreto de Marcela que só ela vê na ilha, como uma personagem sem corpo mas que se manifesta através da força da natureza, como o vento que faz com que Daniel encontre o diário pelo ruído que faz o vento em suas páginas, o vento que leva o lençol e acaba culminando na cena de menstruação de Marcela o mesmo vento, que também impede que seu pai em alto mar ouça suas súplicas arrependidas pedindo para que volte (MACIEL, 2006). Saulo que podemos entender como uma criação da cabeça de Marcela, também se materializa através da ilha, como é o exemplo de quando em uma noite através de um sonho ou pesadelo de Marcela ele a leva para um passeio noturno na praia, que é interrompido por José em busca da filha, mas que ouve a voz de Saulo dizendo que Marcela é sua e ninguém poderá impedir.

Ao final podemos entender que Saulo materializado através das forças da natureza, também é Marcela. O que pode começar a nos confirmar o possível fracasso em seu

desejo de sair da ilha, pois ficando sozinha ela pode juntar-se com a natureza e seu outro eu, tornando-se uma única, própria ilha. A mesma ilha que expulsa os marinheiros que levam os mortos e tumba de seu grande amigo, Daniel.

A ilha pode ser interpretada como um paradoxo da identidade de Marcela, pois a identidade se estabelece em uma relação de diferença com o outro, para além de ser um processo de construção contínuo (MOUFFE, 1996); no caso da personagem de Leandra Leal, ela tenta aprofundar essa construção porém não tem o principal elemento que é o outro, o diferente, a diversidade que dá a fundamentação para essa estrutura. Sendo assim podemos dizer que Marcela não possui uma identidade própria e feminina, pois sempre esteve entre os mesmos estereótipos de homens marinheiros sob as regras rígidas de seu pai, não lhe possibilitando essa composição. E justamente agora com essa mudança em seu corpo, ela quer mais do que nunca esclarecer e demarcar sua identidade como mulher frente ao mundo. E justamente por essa carência de um diferente feminino para essa construção ela cria Saulo, um “amigo/amante” mais velho, que lhe prega peças, a escuta, através da ilha proporciona os primeiros momentos sexuais dela ao mesmo tempo que é possessivo e lhe dá conselhos um tanto turvos.

Daniel tem um grande papel nessa construção da identidade de Marcela, é nele que consiste no único elo mesmo que distante entre ela e o mundo, com o outro e a diferença. E junto ao personagem de Lima Duarte ele tenta fazer o papel que a política democrática exerce na sociedade, que busca conciliar a existência de um “nós/eles” de uma maneira além de democrática também pluralista (MOUFFE, 1996); ele o faz tentando conciliar que os medos e desejos do pai não atrapalhem a estruturação da identidade e a vida da menina. Porém não consegue passar por cima das vontades e decisões de José em manter Marcela sempre na ilha e longe da diversidade do continente. Quando entra no quarto de Marcela, Daniel encontra uma metáfora de seu elo entre a menina e o continente, o sextante. Que o faz recordar das vésperas de sua partida da ilha, quando Marcela diz que sem ele na ilha seria como a sua morte e depois de quando ensinou a menina a usar o sextante pois ela queria navegar a ilha pelo mar a fora.

Em diversos momentos José tenta convencer a filha que a mantém na ilha para seu bem estar e segurança, pois o mundo no continente não lhe trará nada bom. Na tentativa de afirmar as diferenças entre um bem e mal, ressaltando o antagonismo entre o “nós” habitantes da ilha, que vivemos felizes e em paz e o “eles” do continente, um povo mal e depravado que

não teria nada a acrescentar. Em uma tentativa de sustentar o sedentarismo forçado que impõe a Marcela, colocando a família como principal instituição a ser zelada e assim a imobilizando. José tem nessa ilha seu local de sedentarismo: *“los lugares están sobrecargados y encierran y aprisionan a los cuerpos”* (AGUILAR, 2006. p.56), que é o que a ilha representa para ele, e é no que ele tenta envolver Marcela, nessa condição sedentária. Porém a jovem não sente que esse lugar lhe faz tanto sentido, quando teria uma vida no continente, cercadas de pessoas e vitalidade. O fato de Marcela não ter memórias do continente, demonstrá: *“la inestabilidad de los lazos afectivos con el mundo”* (AGUILAR, 2006. p.55), caracterizando ainda mais seu desejo de fuga e estado de nomadismo.

Como ele também vê muito da mãe de Marcela (interpretada por Débora Bloch) na menina, e em um momento chega a quase agredi-la porque insone vê a imagem da mulher na filha que traja um vestido amarelo parecido ao da mãe, e vê um homem a abraçando, levanta transtornado para impedir a cena até que pega as mãos de Marcela e ela está sozinha e o olha com medo. Em outro momento entendemos melhor a relação de José com a ex mulher, quando em um delírio ocasionado pelo ataque de ciúmes por ter visto Marcela e Roberto “brincando” na praia ele volta ao passado e então vemos o que lhe assombra. Ele enquanto discute com Marcela sobre o que ela fazia na praia com Roberto, através de um gatilho da fala da filha a personagem de Lima Duarte começa a ir ao passado, e entrar em uma casa ouvindo os gemidos da mulher quando vemos a mãe com a pequena Marcela no colo, ele logo tenta tirar a menina dos braços da mãe. Eles iniciam uma discussão, ela o acusa de mantê-la presa, ele diz que deu tudo que ela tem; a tirou a rua e lhe deu um lar, a pequena Marcela começa a chorar. A mãe a detém em seus braços e diz querer ir embora, que já não aguenta mais estar ali, aos berros e a chamando-a de vadia José volta a realidade determinando que a filha de ali em diante não falaria com mais nenhum homem que aparecesse na ilha. Com um discurso parecido ao da mãe, Marcela tenta argumentar com o pai, dizendo que assim la manterá presa, sozinha e sem amigos e então ele novamente volta ao passado onde lembra do momento em que ateou fogo à cabana onde estava a mãe de Marcela - supostamente com outro homem, só ouvimos os gemidos e as risadas dela que logo são encobertos pelo choro da pequena Marcela quando vê as grandes chamas enquanto o pai foge com ela nos braços. Ele volta ao presente e se senta abalado.

Diante dessas situações podemos definir que o maior medo de José é que outro homem toque a sua filha, assim como o fizeram com sua esposa. No estado de sedentarismo

no qual José se encontra é comum que aconteçam esses momentos de claustrofobia, como o que ele tenta impor a Marcela; da mesma forma que a desintegração dessa família e a confusão entre esses laços (AGUILAR, 2006), como quando José resgata a filha dormindo na praia e ao colocá-la de volta em sua cama tem pensamentos que o assombram e confundem sobre a filha, e logo se afasta balbuciando não conhecê-la mais.

Porém com Marcela, o personagem de Lima Duarte tenta não repetir o mesmo erro que com a esposa. Por isso que mesmo percebendo que a filha está mentindo sobre os marinheiros que precisam ser salvos, ele em um olhar cúmplice em renúncia (ideia agregada a atuação pelo próprio ator (MATTOS, 2002) e se dirige voluntariamente para o seu fim, dizendo: “*Eu vou, filha querida...*”, assim libertando tanto a si mesmo dessa prisão de memórias e culpa, quanto a menina que depois de ver o pai e Roberto em um bote prestes a afundar desisti do plano, porém já é muito tarde, e o vento impede que eles possam ouvi-la. E é nesse momento que o espectador tem um caminho livre para entender se isso realmente libertou a menina pra fora da ilha, ou a aprisionou de uma vez por todas nesse pequeno pedaço de areia e culpa, cercada de água e agora mais do que nunca, de solidão.

3.3 TEMPO: AS DISTINTAS NARRATIVAS TEMPORAIS

O tempo sempre foi uma ferramenta muito utilizada por Walter nas composições de suas narrativas. Desde *Menino de Engenho*, passando por *A Lira do Delírio*, *Joana Angélica* até *A Ostra e o Vento*. Essas narrativas do diretor se destacam por se utilizarem do tempo como elemento dramático ou até mesmo o explorando de forma simultânea para construir o relato.

Assim como *Silvia Prieto*, *A Ostra e o Vento* também não se resume em contar a história de Marcela, a narrativa gira em torno da procura dos marinheiros pelos viventes da ilha. A história se divide em diversas temporalidades, cada um com um olhar específico sobre o fato relatado e que pode ou não ser uma pista sobre o paradeiro dos habitantes desaparecidos.

A ideia de um movimento circular para a cena de beijo em *Deus e o diabo na terra do sol*, nunca esteve distante do estilo cinematográfico de Walter, que depois da sugestão para Glauber irá repetir o mesmo movimento em diversas cenas muito similares nos seus filmes, e como: “*Por extensão, ele se faz presente na estrutura circular de filmes como Menino de Engenho, A lira do delírio, Inocência, Ele, o Boto e A Ostra e o Vento, que*

terminam em ponto similar ao do início. Walter vê nisso uma tendência a tratar os tempos como simultâneos.” (MATTOS, 2002. p.82). Podemos então perceber aqui mais uma característica presente no cinema do diretor seja de forma prática onde podemos ver esse resultado na tela como também na construção narrativa de algumas de suas obras.

A narrativa de *A Ostra e o Vento* é criada nesse tempo cíclico onde tudo acontece ao mesmo tempo que no final os personagens acabam em seu mesmo estado inicial, uma busca sem fim. Seja dos marinheiros por Marcela ou da própria menina por respostas fora da pequena ilha. Em muitos momentos o espectador pode se perder entre as idas e vindas a diferentes tempos passados e presentes que são colocados pelo diretor. Mas essa confusão também ajuda o espectador a entender toda a angústia e confusão dos personagens presos nessa ilha.

As transições temporais são exploradas também de maneira cinematográfica, se utilizando de distintas iluminações em uma mesma cena, iluminação diurna e noturna dividem a tela onde passado e presente se encontram. Assim como também se exploram essas transições através da montagem e do figurino das personagens. Em idas ao passado, José quando lembra da esposa podemos notar sua mudança de roupa de um tempo para o outro; onde a personagem de Lima Duarte chega através de um recurso cênico que é um corredor se assemelha ao espaço não mostrado entre as tapadeiras dos cenários. Igualmente notamos esse tipo de mudança com Marcela, que é interpretada por mais duas atrizes (Hannah Brauer - Marcela aos 6 anos e Amanda Fontes Freire - Marcela aos 3 anos) além de Leandra, para poder suprir as mudanças necessárias para a verossimilhança dessas lembranças.

Além do que Sonia M. P. Maciel explora em sua tese, que são os pares opostos, o que ela baseia na teoria semiótica do alemão V. V. Ivanov acerca da mitopoética da representação binária do tempo e do mundo, que tem representação na obra cinematográfica pelas oposições: claro *versus* escuro, passado *versus* presente, o eu (Marcela) *versus* o outro (o duplo Saulo) e ilha *versus* continente. (MACIEL, 2016). Maneira que a autora se utiliza para identificar diversos aspectos do filme, como as cenas de conflitos temporais onde a metade está no presente durante o dia e a outra metade está sendo invadida pela lembrança de uma noite do passado, o cárcere de Marcela que é privada pelo pai de sua ida ao continente e também seu conflito identitário ocasionado pela solidão que cria Saulo.

A vontade nômade de Marcela é expressa através de sua ânsia por viver de uma outra forma, já que agora não é mais criança e está se tornando uma mulher. Essa vontade é

levada ao limite pelo sedentarismo forçado, ao qual seu pai lhe condiciona. Em uma das primeiras conversas de Marcela com o diário ela diz: “*O pai sempre diz que vai me levar ao continente. Mas nunca que esse dia chega. E eu vou ficando... até que um dia eu escape dessa solidão, pra sempre...*” (LIMA JR., 1997. p. 18). Da mesma forma que José sempre expressa seu descontentamento quando a filha começa a insistir demais em ir ao continente, da mesma forma que sempre está em atrito com Daniel para que pare de contar histórias a menina que a incentivem mais em querer conhecer o mundo.

Os marinheiros que estão na ilha, são sujeitos que em geral tem pendências no continente e fogem para a paz do alto mar. Eles são um dos poucos elos com o continente que Marcela tem a permissão do pai manter, e é através deles que o filme traz a metáfora da ostra com a mulher (do continente): eles a abrem, não há pérola então não ficaram ricos, então eles comem e jogam a casca fora; Marcela ao se deparar com tal desprezo por uma coisa a qual ela acha tão bonito vê naquilo uma atrocidade com o destino das pobres ostras, se emociona e diz: “*Eu nunca mais vou abrir as conchas. Eu vou deixar elas lá no lugar delas...*” (LIMA JR., 1997. p.39).

São personagens que transitam entre o tempo presente e passado, mas sempre em um mesmo momento, o de abastecimento de suprimento da ilha. Desta vez quando chegam à ilha e não encontram os vivos, eles começam as buscas explorando a paisagem natural da ilha, e são atormentados pelas forças da natureza: o vento que ajuda Daniel a encontrar o diário de Marcela, o barco que se solta da amarra e Magari (Arduíno Colassanti) que sente que algo o puxa na água quando está tentando salvar o barco. Eles partem da ilha com os corpos de José e Roberto e sem respostas sobre o que causou as mortes, mas com medo que a fúria da natureza os acometera. Essa fúria que também pode ser entendida como a própria Marcela, que naquele então já incorporada a ilha, consegue espantar os visitantes que já não são mais desejados.

O diário do farol é outra parte usada para construir as idas e vindas no tempo que ajudam o espectador a compor o relato sobre o mistério da ilha. Ele é o gatilho para diversas recordações de Daniel, e mesmo sendo parte do presente onde buscam informações sobre o paradeiro dos vivos da ilha, o diário do farol também é um objeto de desavenças do passado. Daniel sabe que esse registro são os olhos de José sobre a ilha, e que se algo o surpreendeu também não estará ali, assim que a melhor pista continua sendo o diário de

Marcela que os marinheiros julgam estar por perto pois encontram comida, com o seu tempero ainda quente na cozinha da casa.

Daniel, é o principal narrador dessa história. É ele que encontra o diário de Marcela e se guia através dos relatos da menina pela ilha atrás de encontrar algo sobre seu paradeiro ou sobre o que aconteceu na ilha. Todas essas recordações que o velho marinheiro tem ao longo dessa busca, nos mostram o porquê de todo seu empenho para encontrar a menina, toda a relação de cumplicidade que eles constroem por Daniel, ensina-la a ler, contar-lhe histórias do continente, tratá-la como uma mulher e encorajá-la a se portar como tal ao invés da criança que seu pai deseja que sempre seja. O personagem de Fernando Torres é um homem atormentado pela culpa de ter afundado seu barco, se esconde na ilha com o intuito de esquecer essa tragédia, o que faz com que ele não seja digno da confiança de José que sempre que pode gosta de tortura-lo com essa lembrança para se impor como autoridade da ilha, o que acaba fazendo com que o marujo caia ainda mais nas graças da menina.

O diário de Marcela que nas mãos de Daniel ganha vida na construção da narrativa, é através dele que Marcela tem voz, é o relato de suas angústias mais íntimas

4. MULHERES EM MUDANÇAS DE CICLO - ANÁLISE COMPARATIVA

“La imagen de la mujer en la cultura aparece como aquella que construye después de la devastación; hasta el relato más anecdótico dice: ‘hombres malos hacen guerras, mujeres buenas hacen hijos después de la guerra, los hijos crecen y hacen guerras y así sucesivamente’. Superando genocidios, guerras y todo tipo de violencias contra el cuerpo social, la mujer siempre volvió a procrear, a apostar a la creación.” (ACOSTA, 2011. p 11)

Os anos 90 começam de maneira conturbada para ambas cinematografias nacionais, sendo essas protagonistas de uma enorme crise de produção, que também pode ser vista como um reflexo da crise econômica, política e social que esteve presente durante essa década e começo dos anos 2000 no Brasil e na Argentina:

Desde finales de la década del ochenta el modelo de cine argentino entró en una crisis casi terminal a raíz de profundas transformaciones en el ámbito de la producción, exhibición, circulación y consumo mediático; cuyos principales determinantes fueron la crisis social, económica y política en la que estaba inmerso el país junto con las posteriores modificaciones generadas por la globalización. (ALTHABE, 2009. p.66).

Além de um momento de crise também é um momento de efervescência, a partir de 1995 e a volta do fomento estatal nessa duas cinematografias, é onde surgem mulheres diretoras estreando seus primeiros longas, cada uma em seus distintos momentos. No Brasil, a partir de 1995 no governo de Fernando Henrique Cardoso quando começam a valer as duas principais leis de incentivo ao cinema dando assim de fato o ponta pé inicial a esse cinema de retomada (LIMA, 2010). Nessa mesma época se tem um aumento de mulheres em cursos de cinema como na produção de curtas metragens: “*A chamada retomada do cinema brasileiro, (...) , é marcada por filmes de diretoras mulheres como Carla Camurati, Laís Bodansky, Tata Amaral, Anna Muylaert, (...) , entre outras.*” (ALVES, 2010. p.3).

Na Argentina esse processo se demora um pouco mais, e podemos ver essa onda feminina no cinema durante o ano mais duro da crise econômica no país, é a partir de 2001 essas diretoras começam a se destacar por esse relato da crise: “*...la devastación de clase en Lucrecia Martel, la devastación ideológica en Albertina Carri, la devastación sexual en Lucía Puenzo y la devastación familiar y de clase en Vera Fogwill.*” (ACOSTA, 2011. p.12).

Dentre as diretoras brasileiras e argentinas citadas, com exceção da brasileira Tata Amaral e a argentina Lucrecia Martel que começaram sua produção cinematográfica no final dos anos 80, todas as outras começaram sua produção nesse período dos anos 90 aos 2000 e seguem produzindo até o presente momento.

4.1 A ECONOMIA

“Afinal o cinema, pelo seu caráter de arte industrial, acaba atrelado diretamente não só às circunstâncias sociais e políticas de um país, mas inclusive aos diferentes momentos econômicos. Analisar uma obra cinematográfica é, neste sentido, uma oportunidade de se jogar luz sobre o que se passa em torno dela, no país e no mundo.” **Eduardo Valente. Um Cineasta e seu país.**

A paridade do peso ao dólar, medida do governo de Carlos Menem acabou ocasionando um encarecimento das produções nacionais, ocorrendo em 1994 apenas cinco filmes produzidos na Argentina (ALTHABE, 2009).

Durante a crise econômica que se arrastou por altos e baixos nos anos 90, obrigando os cineastas da época em sua maioria jovens recém formados em escolas de cinema a serem criativos em seu modo de produção: “*Esto incluía rodajes en fines de semanas, pausas hasta*

conseguir más fondos y ayuda técnica por parte de compañeros de estudios. Además se utilizaban escenarios naturales y actores no profesionales.” (SØDAL, 2009. p.9).

E mesmo quando em 1995 se sanciona a lei nº 24.377, de *Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica*, extremadamente necessária para afirmar a indústria cinematográfica nacional, o que gerou não só um maior investimento estatal no cinema como também a mudança do *Instituto Nacional de Cine* que foi: “...reemplazado *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCCA)*, lo cual, (...) implicó el reconocimiento de que el cine se desarrolla en un ámbito más amplio que el de las salas cinematográficas convencionales...” (ALTHABE, 2009. p.69). Esse além de ser um momento de volta da possibilidade de um fomento estatal, também ficou marcado pela legitimação nacional e internacional desse novo cinema argentino através da crítica e em festivais (SØDAL, 2009).

Em entrevista ao jornal LA NACION, em novembro de 1998, Rejtman fala como o cinema argentino da época era independente pois a maioria das produções eram de baixo orçamento, o que acabou classificando não só ele, mas muitos diretores desse momento como independente. Contudo o diretor rejeita o termo, vide que declara na mesma entrevista: “*Nunca podemos ser del todo independientes: los directores dependemos del dinero, del equipo, del clima y del humor de los actores en el momento de filmar.*” (De “Rapado” a “Silvia Prieto”).

Algo muito parecido acontece no Brasil, durante esse período dos anos 90 com o mandato de Collor e o desmonte do cinema nacional até o governo de Fernando Henrique Cardoso, o plano real e a paridade com o dólar em 1994 e a crise gerada pela sua desvalorização ao fim da década.

Fernando Collor que no início dos anos 90 baseado em uma visão neoliberalista de estado mínimo autorizou: “...que fossem extintas leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União, dentre eles a *Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)*, o *Conselho Nacional de Cinema (Concine)* e a *Fundação do Cinema Brasileiro (FCB)*.”, o que afetou diretamente a produção nacional que chegou a quase parar (LIMA, 2010. p.1). Mesmo com a criação da Lei Rouanet, em 1991 para o incentivo à cultura, através de dedução no imposto de renda do valor investido em patrocínios culturais (ALVES, 2010), a cinematografia nacional parecia não reagir. Tendo o Brasil no ano do impeachment de Fernando Collor de Mello em 1992, o momento de maior crise de sua produção, com apenas três longas metragens produzidos (MARSON, 2006).

E é então que cineastas começam a se posicionar em busca de um fomento do próximo governo; e em 1993, durante o governo de Itamar Franco, é criada a Lei do Audiovisual (ALVES, 2010) e também é o ano que o último suspiro de investimento da Embrafilmes, tem seu destino final através do Prêmio Resgate Nacional, o que no fim de 1993 e início de 1994 proporcionou a produção e consolidação do cinema da retomada. Que tem seu primeiro fruto em 1995 com *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati (MARSON, 2006).

Para *A Ostra e o Vento*, Walter chegou a sonhar com a participação do ator americano Anthony Quinn, para o papel de José. Porém seu orçamento mais realista ao Brasil da época não lhe permitiu. Para a produção o diretor tinha em caixa US\$700mil: “*provenientes dos Prêmios Banespa e Resgate do Cinema Brasileiro (o espólio da Embrafilmes, finalmente repassado pelo Ministério da Cultura a novas produções).*” (MATTOS, 2002. p. 360), juntamente com o apoio dos governos do Ceará e do Paraná onde foram feitas as filmagens.

4.2 A BUSCA POR IDENTIDADE

E é nesse momento de caída e reanimação da produção nacional de ambos países, que as mulheres começam a se destacar em quantidade nas produções cinematográficas. Mas para além disso os anos 90 é uma década marcada pelos estudos de identidade nacional na América Latina, o que por si só já influencia o surgir de narrativas mais diversas possíveis, e também que falem sobre o feminino tanto por diretores homens quanto por mulheres.

Nas obras aqui tomadas como objetos de estudo, ambas personagens estão vivendo uma mudança de ciclo, Silvia em seus quase 30 e Marcela com sua menarca, e as duas buscam uma mudança radical de seu estado anterior. Marcela em seu isolamento não tem em que pautar a diferença essencial para a construção de sua identidade, e isso cada vez mais a consome e lhe encoraja a chegar a atitudes extremas para conseguir essa liberdade de construção de si mesma. Diferente de Silvia que envolta no fluxo da cidade grande busca diferenciar-se entre tantos cognatos, por um caminho de despojamento e esvaziamento de sentido dessa identidade até conseguir inserir-se em uma nova individualidade.

Leonor Arfuch logo na introdução de seu texto que faz um recorrido pelas teorias da identidade, resume muito eficazmente a ideia de Hall em “*Quem precisa de identidade?*”, onde o autor também evoca pensamentos derridianos e a autora coloca essas conclusões a respeito do que seria a identidade:

La identidad sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas - raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc. - sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias (ARFUCH, 2005. p 24).

E é justamente esse conceito de identidade que se aplica a essas duas buscas.

Silvia decide reconstruir totalmente sua identidade e a consegue justamente esvaziando de todo o sentido sua vida anterior até se desprender dela e criar uma nova identidade começando por seus documentos, ou seja pelo que ela é diante da sociedade civil, por sua identificação no coletivo. Já Marcela anseia poder sair da ilha, agora que já está se tornando uma mulher ela sonha em poder construir essa identidade, as histórias de marinheiro de Daniel já não são suficientes para satisfazer os fugazes desejos por aventura e vida da jovem que não conhece nada além da vida na ilha, com o farol, seu pai e a visita esporádica dos marinheiros. Marcela sacrifica a vida do próprio pai pela possibilidade de sentir-se livre para construir sua identidade como mulher.

Ambos filmes possuem a voz off da personagem, porém cada um construindo seu sentido para a narrativa. A voz de Silvia possui um tom monocórdio e sem qualquer ênfase a situação que seja, assim como são todas as falas do filme o que faz com que seja mais forte essa percepção do despojamento da personagem. O que é diferente para Marcela em *A Ostra e o Vento*, a voz off da menina aparece quando Daniel encontra seu diário, onde se pode perceber a aflição e angústia que a personagem estava envolta naquela ilha. A menina usa aquele caderninho como confidente sobre tudo que se passa com ela.

Essa possibilidade de voz dada a essas personagens permite, o que Arfuch expõe em seu texto da teoria do filósofo francês Paul Ricoeur, sobre a construção de uma identidade narrativa, que se difere da identidade formal (*un mismo* -idem) e da identidade substancial (*un si mismo* -ipse), ela está fluando entre esses dois pólos, por serem narrativas em uma temporalidade (ARFUCH, 2002). Essas personagens femininas através dessa voz em off, são utilizadas como um recurso para a elaboração de um relato mais íntimo, que enfatiza a dimensão subjetiva das narrativas: "um eu que se narra", que busca elaborar uma perspectiva sobre o mundo e um sentido para suas próprias trajetórias. Essa narração em primeira pessoa também pode carregar a indagação de até que ponto esses relatos podem ser confiáveis e objetivos, como por exemplo os devaneios de Marcela com as forças da natureza e seu "amigo/amante" Saulo, que ao fim se demonstram partes de uma mesma Marcela, que está em

simbiose com a ilha. Assim como Silvia quando começa a questionar seu eu por saber da existência de “um outro eu”, criando uma problemática sobre sua identidade, por uma individualidade que em nenhum momento anterior ao seu contato com a outra Silvia, se chocou ou cruzou com sua homônima, pois ambas estão envoltas em distintos fluxos de pessoas e situações daquela metrópole.

4.3 O FEMININO

“Eles adoram falar sobre as mulheres, os homens. Isso evita que falem de si mesmos. Como explicar que em trinta anos nenhum homem produziu o menor texto inovador sobre a masculinidade? Eles, que são tão loquazes e competentes quando se trata de dissertar sobre as mulheres, por que esse silêncio sobre o que lhes interessa? Porque sabemos o quanto mais eles falam, menos eles dizem. Sobre o essencial, sobre o que pensam de verdade.” (DESPENTES, 2016. p.118)

Ambos os filmes constroem personagens femininas que estão em um momento importante de final de ciclo e começo de um novo em sua vida. Porém podemos ver que essas construções, são de certa forma somente um imaginário acerca dos ciclos femininos vide suas construções por roteiristas/diretores homens. *“El cine nunca representará el mundo tal como es, precisamente porque sólo puede representarlo, es decir, dar una configuración de tipo simbólico. En la pantalla no se trata de cosas sino de signos.”* (CASSETTI, 2005. p 254). Signos de um imaginário masculino sobre o que seriam esses momentos temporais de transição na vida de uma mulher. Mas também é necessário entender o que esses imaginários também podem ter influenciado em construções de mulheres reais, por uma escassez de acesso a visões de diretoras mulheres sobre esses assuntos, ainda mais nessa determinada época onde ambas cinematografias nacionais passavam por momentos de baixa produção, mas que também incubava uma onda de diretoras que estrearam com seus primeiros longas-metragens.

Durante a produção do roteiro de *A Ostra e o Vento* Walter Lima Jr. foi afortunado por poder usar de sua própria experiência com a filha, Branca Lima que em 1995 tinha 16 anos, para entender melhor as angústias e felicidades de José como pai nesse momento da relação com a filha. Além de que Walter pediu a Branca que escrevesse sobre a sua experiência da menarca, o que ajudou o diretor a construir a cena em que Marcela vê seu sangue menstrual pela primeira vez, em um misto de surpresa, solidão e medo. Branca que mais tarde diz considerar *A Ostra e o Vento*: *“Esse é um filme muito nosso!”* (MATTOS,

2002. p.356), ela que também deu a voz a música tema composta especialmente para o filme por Chico Buarque a pedido do próprio compositor para a gravação que entrou no disco *As Cidades*, lançado em 1998 pela produtora BMG Brasil Ltda.

Já Martin Rejtman de uma maneira mais informal, também faz seu estudo do feminino através das confissões de bar e conversas com amigas, que tiveram suas histórias representadas tanto na obra literária quanto cinematográfica do diretor, como ele declara em entrevista ao jornal LA NACION em novembro de 1998.

Há uma grande importância na criação de um vínculo com o feminino para essa construção de identidade. Com o intuito de que a estruturação de identidades femininas não seja baseada na superficialidade do imaginário masculino, sobre o que são esses processos de construção identitária pelos quais essas personagens mulheres passam em ambos relatos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando ambas obras cinematográficas, podemos entender as claras diferenças entre os diretores/roteiristas que criam essas narrativas, que somente se conectam em aspectos singulares como: o mesmo momento social conturbado de ambos os países e a mesma premissa da busca identitária da personagem feminina que se encontra em um momento crucial de transição em sua vida. Essas personagens dentro dessas narrativas propõem uma mudança de seu estado inicial de inconformidade identitária, e durante o filme vagam por um despojamento de diversas pretensões até chegarem a um ponto diferente ao de partida, mas que na verdade pode ser só o novo ponto de partida.

Ambas personagens demonstram sua insatisfação sobre a situação em que estão e como isso as faz ser quem são, e é esse dissabor que fomenta a busca a todo e qualquer custo por essa mudança de estado. Silvia é a que chega mais próxima do êxito, pois ao trocar de identidade frente a sociedade, colocando outro nome em seus documentos, consegue uma mudança radical, porém vive a mesma vida de uma forma um pouco diferente. Já Marcela nos deixa em dúvida se consegue ou não seu objetivo, pois aparentemente a menina não vai ao continente porém se liberta se juntando a ilha, e tem nisso a possibilidade de navegar pelo desconhecido mar em forma de ilha.

Esse momento histórico dos anos 90, é um momento de grandes crises sociais e econômicas tanto na Argentina quanto no Brasil, o que acaba se tornando terreno fértil para a criação artística, e assim foi. Com mais mulheres que começaram seus estudos na área nos

anos 80, a década seguinte foi o momento ideal para essas mulheres irem buscar seu espaço ao sol dentre toda uma tradição cinematográfica majoritariamente masculina, onde a mulher muitas vezes somente compõe a narrativa como adereço de desejo ou objeto de fascínio.

Mesmo que a construção de uma narrativa sobre o feminino feita por uma mulher, não seja isenta de todos os esteriótipos e imaginários machistas e patriarcais:

Acredito, de antemão, que nem todo olhar feminino empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, faz oposição ao Estado capitalista patriarcal ou chega a uma montagem totalmente isenta de sentidos masculinistas. Atento ainda para o fato de que, devido ao processo de produção e comercialização estabelecido pela indústria cinematográfica (financiamentos, produtoras, distribuição, festivais), são poucos os trabalhos que conseguem visibilidade enveredando-se por narrativas e estéticas alternativas. (SELEM, 2013. p.2)

Diante desse cenário percebemos a necessidade de uma construção de um imaginário do feminino produzido por mulheres, mas sim com uma construção de maneira revolucionária. A reconstrução do sistema patriarcal através da reinterpretação de situações por mulheres com o intuito de uma nova linguagem. Cinema feminista. (CASSETTI, 2005. p 255). Analisando o feminismo como pensamento revolucionário: “*O feminismo é uma aventura coletiva para as mulheres, para os homens e para os outros. Uma revolução em marcha. Uma visão de mundo. Uma escolha. Não se trata de opor as pequenas vantagens das mulheres às pequenas conquistas dos homens, mas dinamitar tudo isso.*” (DESPENTES, 2016. p.121). Pensar, gestar e fomentar uma maneira diferente de concepção desses imaginários que compõem a construção de identidades femininas.

6. REFERÊNCIAS

A Lira do Delírio. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67324/a-lira-do-delirio>>. Acesso em: 05 de Nov. 2018.

A Ostra e o Vento. Dir. Walter Lima Jr. 118 min. 1997

ACOSTA, Mónica. **La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino**. Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Nº 4. Buenos Aires. 2011.

AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos - Un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Capítulo II - Cine, la narración de un mundo 1ª ed. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor. 2006.

BBC BRASIL - **Os fundamentos da crise argentina**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010404_mercosul4.shtml>. Acesso em: 18 de junho de 2018.

ALTHABE, María. **Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: El caso los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano**. Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Sociología en La Universidad de La Plata. 2009.

ALVES, Paula. **A PRESENÇA FEMININA NO CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 2000**. Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Santa Catarina. 2010.

ARFUCH, Leonor. **Identidades, sujetos y subjetividades**. Problemáticas de las identidad. 2ª ed. Buenos Aires, Prometeo Libros. 2005.

AVELLAR, José Carlos. **Pai, país, mãe, pátria**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 217 a 237- jul./dez. 2007.

CAPPELLONI, Jorge Antonio. **Los años noventa en el Nuevo Cine Argentino**. El ángel exterminador. n 19. Julio-agosto-septiembre, 2012. Disponible em: <<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/noventa.html>> . Acesso em: 24 de junho de 2018.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del Cine**. 3ª ed. Madrid, Catedra. 2005.

CHAUVIN, Irene Depetris. **Martín Rejtman: Profanações da fala no Novo Cinema Argentino**. Comunicação & Política, v. 25, n. 2, Editora Cebela. 2007.

COUTO, José Geraldo. **Obra desvela autor do "cinema novo lírico"**. Folha de São Paulo - Ilustrada. São Paulo, 20 de abril de 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200219.htm>>. Acesso em: 02 de julho de 2018.

De "Rapado" a "Silvia Prieto" - LA NACION, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1998. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/116329-de-rapado-a-silvia-prieto>> . Acesso em: 02 de novembro de 2018.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. 2ª ed. São Paulo, n-1 edições. 2018.

ELE, o Boto. Dir. Walter Lima Jr. 108min. 1987.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?**. Tomaz Tadeu da Silva (org). Identidade e Diferença - A Perspectiva dos Estudos Culturais. 14ª ed. Rio de Janeiro, Vozes. 2014.

INOCÊNCIA. Dir. Walter Lima Jr. 115min. 1983

LIMA JUNIOR, Walter. **A Ostra e o Vento**. Rio de Janeiro, Rocco. 1997.

LIMA, Sumaya Machado. **LUGAR DE MULHER É NO CINEMA... UMA REFLEXÃO SOBRE A “RETOMADA” NO BRASIL**. Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Santa Catarina. 2010.

LOS Guantes Mágicos. Dir. Martín Rejtman. 90 min. 2003.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-autônomas**. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 24 de junho de 2018.

MACIEL, Sonia Maria Pereira. **Uma abordagem do tempo em A ostra e o vento de Walter Lima Júnior**. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior - Viver Cinema**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2002.

MARSON, Melina Izar. **O CINEMA DA RETOMADA: ESTADO E CINEMA NO BRASIL - DA DISSOLUÇÃO DA EMBRAFILME À CRIAÇÃO DA ANCINE**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2006.

MOUFFE, Chantal. **Por una política de la identidad nómada**. Debate Feminista. Vol 14. Metis Productos Culturales S.A. 2016

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas do anos 90**. 1ª ed. São Paulo. 2002.

OUBIÑA, David. **MARTÍN REJTMAN - Doli vuelve a casa/ Rapado/ Silvia Prieto/ Los Guantes Mágicos**. 1ª ed. Buenos Aires, Editorial MALBA - Colección Constantini. 2005.

O Monge e a Filha do Carrasco. Dir. Walter Lima Jr. 95min. 1996

PEÑA, Fernando Martín. **Generaciones 60 / 90 Cine Independiente**. Martín Rejtman. 1ª ed. Buenos Aires, Editorial MALBA. 2003.

RAPADO. Dir. Martin Rejtman. 75 min. 1996

SANJURJO, Mariana - **Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman**. María José Moore, Paula Wolkowicz (org). Cines al Margen - Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. 1ª ed. Buenos Aires, Librería. 2007.

SARLO, Beatriz - **Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva**. Alejandra Birgin, Javier Trímboli (org). Imágenes en los noventa. 1ª ed. Buenos Aires, Libros del Zorzal. 2003.

SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SILVIA Prieto. Dir. Martin Rejtman. 92 min. 1999.

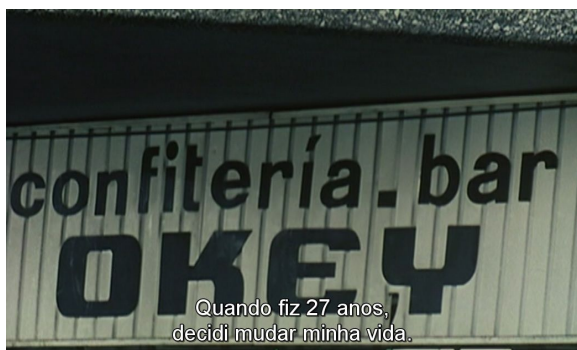
SØDAL, Anna. **Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de las relaciones de dominación en Bolivia y La ciénaga**. Tesis de maestría en la UNIVERSITETET I BERGEN. Institutt for Fremmedspråk. Spansk Språk og Latinamerikastudier. Høstsemesteret. 2009.

UM Crime Nobre. Dir. Walter Lima Jr. 87 min. 2001.

TORRELL, Josep. **El tiempo, el espejo, la sonrisa. Diálogo con Walter Lima jr**. La madriguera. (6):63-65. Valencia 1998.

Walter Lima Jr. - IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0510623/?ref_=nmbio_bio_nm>. Acesso em: 02 de julho de 2018.

7. ANEXOS A - *SILVIA PRIETO* (1999)



(00:00:12)



(00:00:19)



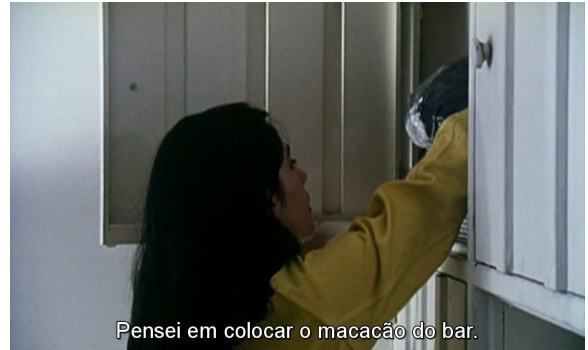
(00:03:36)



(00:13:50)



(00:23:23)



Pensei em colocar o macacão do bar.

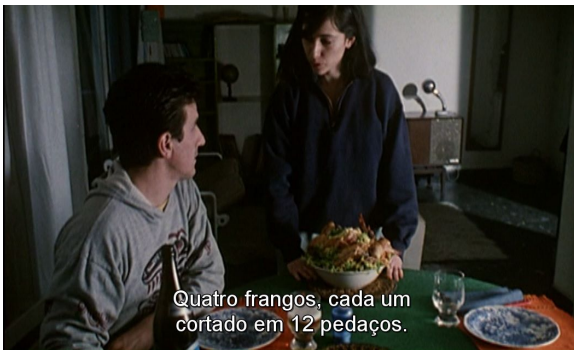
(00:38:29)



(01:13:49)



Los Guantes Mágicos, 2003 (01:13:49)



Quatro frangos, cada um cortado em 12 pedaços.

(00:12:55)



Era difícil manter a conta, então me demiti.

(00:18:18)



(00:34:50)



(00:35:38)



(00:37:20)



Peguei-a, olhei bem em seus olhos,
e joguei pela janela.

(00:57:05)



(00:59:31)



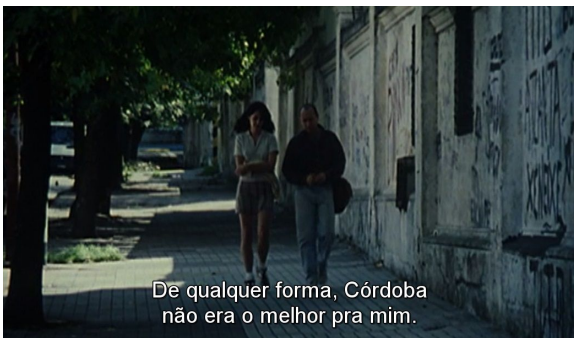
(01:01:16)



(01:01:50)

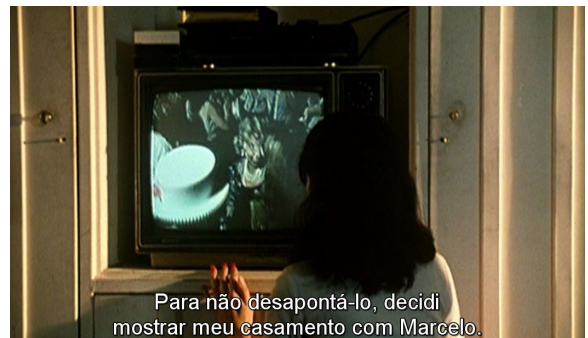


(01:04:03)



De qualquer forma, Córdoba
não era o melhor pra mim.

(01:18:28)



Para não desapontá-lo, decidi
mostrar meu casamento com Marcelo.

(01:20:22)



C-I-C-C-O-N-E.

(01:15:04)



(01:14:55)



Ciccone, Luisa.

(01:15:35)



(01:16:49)



(00:17:52)



- O que está escrito aqui?
- Prieto. Silvia Prieto.

(00:22:17)



(00:22:21)



Silvia. Silvia Prieto.

(00:37:52)



(00:41:41)



(01:23:12)

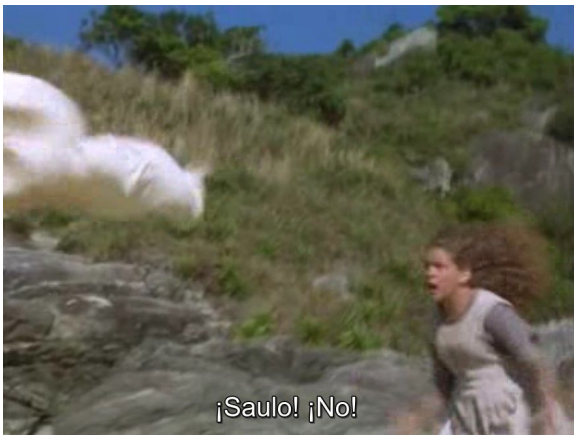
8. ANEXOS B - *A OSTRÁ E O VENTO* (1997)



(00:00:35)



(01:51:30)



(00:45:28)



(00:45:43)



(00:02:05)



(01:50:52)



(00:24:47)



Su reflejo va a estar
en es espejo...

(00:25:18)



Daniel, enséñame
a manejar eso.

(00:25:41)



Porque la isla puede salir
como si fuera un barco.

(00:25:48)



Necesitamos ver otros sitios,
otras personas.

(00:32:07)



Sé que quieres que yo vaya,
pero no puedo.

(00:32:07)



¡No es verdad!
¡No quieres que me vaya!

(00:34:08)



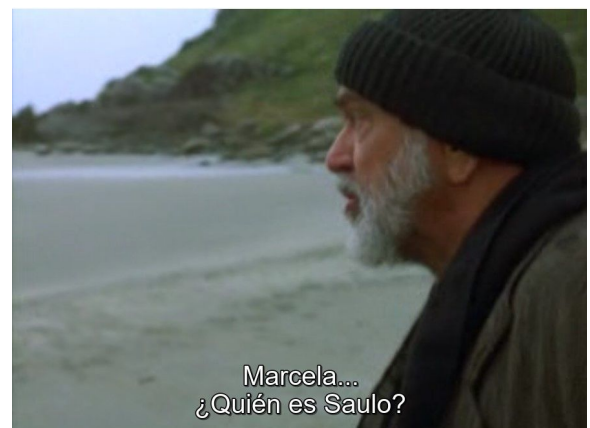
¡Ahora la isla entera
es mi casa!

(00:37:23)



¡Te odio! ¡Te odio!

(00:37:33)



Marcela...
¿Quién es Saulo?

(00:37:56)



¡Saulo! ¡Saulo!

(00:38:03)



¡No quiero quedarme acá!
¡No me voy a quedar!

(00:38:56)



(00:26:06)



(00:49:27)



(00:23:24)



(00:23:33)



(01:01:54)



(01:02:13)



(01:27:24)



(01:28:07)



(00:21:10)



(00:21:20)



¡El navío se desprendió!
¿Qué pasa? ¡Van a recogerlo!

(00:12:45)



Sentí un tirón
en el agua.

(00:15:22)



(00:57:47)



(00:59:48)



¡Tienes que salvar
a esa gente, papá!

(01:43:53)



Voy, hija. Voy.

(01:44:01)



¡No hay nadie, papá!

(01:48:03)



(01:48:56)