

O filme *Casa* (2019): espaço de aliança entre mulheres¹

Por Natália Marchiori da Silva*

Resumo: Por meio da análise do filme *Casa* (2019), de Letícia Simões, investigamos como são operadas relações de aliança entre três gerações de mulheres da família: a diretora-personagem, sua mãe Heliana e Carmelita, sua avó. Nossa hipótese é que o filme se torna um lugar de coabitação, conforme postulado por Judith Butler (2018), ao promover encontros que refazem os elos entre elas, o que produz um novo espaço, um abrigo para as memórias felizes e dolorosas. Para isso, a diretora investe em cenas geralmente filmadas em ambientes domésticos e no uso das fotografias de família, elementos que demonstram diversas fissuras ao mesmo tempo em que produzem novos laços.

Palavras-chave: Casa, mulheres, alianças, espaço.

La película *Casa* (2019): un espacio de alianza entre mujeres.

Resumen: A través del análisis de la película *Casa* (2019) de Letícia Simões, investigamos cómo se establecen relaciones de alianza entre las tres generaciones de mujeres de la familia: la directora-personaje, su madre Heliana y Carmelita, su abuela. Nuestra hipótesis es que la película se convierte en un lugar de cohabitación, como postula Judith Butler (2018), al promover encuentros que rehacen los vínculos entre ellas, lo que produce un nuevo espacio, un refugio para los recuerdos felices y dolorosos. Para lograr esto, la directora se enfoca en escenas generalmente filmadas en ambientes domésticos y en el uso de fotografías familiares, elementos que revelan diversas fisuras al mismo tiempo que generan nuevos lazos.

Palabras clave: Casa, mujeres, alianzas, espacio.

The film *Casa* (2019): a space of alliance among women

Abstract: Through the analysis of the film *Casa* (2019) by Letícia Simões, we investigate how alliances are formed among three generations of women in the family: the director-character, her mother Heliana, and Carmelita, her grandmother. Our hypothesis is that the film becomes a site of cohabitation, as postulated by Judith Butler (2018), by promoting encounters that recreate the bonds between them, resulting in a new space, a shelter for happy and painful

¹ Artigo realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - Brasil.

memories. To achieve this, the director focuses on scenes typically filmed in domestic environments and the use of family photographs, elements that reveal various fractures while simultaneously creating new connections.

Keywords: Home, women, alliances, space.

Fecha de recepción: 13/07/2023

Fecha de aceptación: 18/10/2023

1. Apresentação



Figura 1 - Frame do filme *Casa* (Letícia Simões, 2019)

No longa-metragem *Casa* (2019), Letícia Simões retorna à sua cidade natal para filmar sua mãe, Heliana. Distantes uma da outra por um longo tempo, o encontro por meio da câmera da filha desperta memórias da vida de Heliana, bem como dispara tensões antigas e reativa afetos entre elas. No processo de rememoração da mãe, a avó Carmelita torna-se personagem do filme, que, dessa maneira, coloca as três gerações de mulheres em perspectiva. Nossa hipótese é que o filme cria uma outra casa, diferente da habitada pelas mulheres

que registra. Trata-se de um novo espaço que funciona instituindo alianças, proporcionando um abrigo para que os elos familiares sejam retomados e reconfigurados.

As histórias pessoais dessas mulheres expressam conflitos, rompimentos e traumas, mágoas do passado que não cessam de impactar as formas como se relacionam umas com as outras e como vivem seus mundos. Heliana relembra como experiências difíceis e dolorosas com a mãe e com o ex-marido (pai de Letícia) afetaram a criação e o relacionamento com a filha. Nesse processo de anamnese entre as duas surgem temas caros às mulheres, como casamento, aborto e educação. Já Carmelita, debilitada pela idade avançada, parece utilizar a presença da neta e do filme como um meio de apaziguar sua relação conflituosa com a filha, buscando, de alguma forma, redimir-se, pois o relacionamento com Heliana possui seus limites, com traumas irreparáveis que marcaram a filha e a magoaram profundamente, motivo pelo qual Carmelita vive em uma casa para repouso. O espaço fílmico coloca essas personagens em ligação sem apagar as dificuldades e os atritos, demonstrando que isso faz parte do processo de reencontro entre as três. Tal gesto cinematográfico é de certa forma acolhedor por sua potência de interromper, temporariamente, o isolamento e o silenciamento entre as mulheres da família.

Ao longo do desenvolvimento das histórias das três mulheres, percebemos que o isolamento entre elas possui muitos fatores, mas o principal está relacionado a Carmelita. A criação que a mãe de Letícia recebeu deixou profundas feridas que, ainda hoje, a fazem irromper em lágrimas ao lembrar das histórias. Pela fala de Heliana, sabemos que Carmelita foi uma mãe controladora, que abria as correspondências da filha, além de ter atitudes agressivas, praticando violências físicas. Após o divórcio com o pai de Letícia, Heliana se sentiu sozinha e abandonada, principalmente pela mãe, motivo pelo qual podemos associar à sua depressão. O afastamento com Letícia se dá de outra forma. Heliana, pela sua condição depressiva e pelos traumas que sofreu, resolveu se distanciar da vida

da filha como uma forma de não ser controladora. Em uma das cenas do filme, a diretora diz que a mãe não sabe a diferença entre conversar e “se meter na vida”. Entendemos por meio dessa conversa que a mãe evitou tocar em determinados assuntos com Leticia como uma forma de não reproduzir o controle. Porém, nota-se que isso foi prejudicial, pois evitou que elas estabelecessem ligações que, muitas vezes, não só surgem de momentos de concordância, mas também pelo enfrentamento das dificuldades e desacordos. Pelo fato de essas mulheres nunca terem enfrentado seus traumas e dificuldades, o elo entre elas se tornou frágil, o que acarretou o distanciamento, característica que o filme tenta combater por meio das alianças entre mulheres e espaços.

O movimento de instituir alianças ao longo do filme ocorre no retorno à casa de férias em Itaparica, como um portal para acessar e enfrentar as memórias² pessoais e coletivas dessas mulheres. Para isso, a diretora investe em um tempo embaralhado, misturando o presente e o passado em cenas de conversa que, em muitos casos, recorrem a lembranças pelas fotografias de família: os arquivos implacáveis trancados no armário. Tal união ocorre, sobretudo, por meio da montagem que utiliza esses diversos materiais e cria um espaço de coabitação dessas vidas que se fazem presentes na costura das conversas, nas narrações, nas leituras de cartas e no olhar para as fotografias antigas. Esses elementos compõem a investigação e enlace das vidas e casas: de Heliana, que mora sozinha em seu apartamento em Salvador; Carmelita, na casa de repouso; e Leticia, que constrói o próprio filme como sua casa.

No longa-metragem há uma recorrência e predominância das cenas na sala de jantar da casa de Heliana e no quarto da casa de repouso onde vive Carmelita,

² Acreditamos que tanto as personagens como a diretora recuperam as memórias como uma forma de produzir um novo, ou outro, olhar. Em concordância com Lúcia Castelo Branco (1990), entendemos que o olhar e a memória andam lado a lado: “afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado tentando resgatá-lo?” (Branco,1990:10).

espaços que acionam elaborações e afetos. Há também a casa de férias da infância e as cenas externas: na praia, no salão de beleza e no restaurante, ambientes que conectam o interior e o exterior, assim como o passado e o presente. Simões utiliza esses lugares para registrar depoimentos e testemunhos, confrontando os discursos com as imagens de arquivo e com as próprias vivências delas, o que evoca muitas contradições. Isso ocorre, por exemplo, com a cobrança de casamento a Letícia pela mãe e avó. Mesmo Heliana sendo divorciada e marcando o fim de seu matrimônio como o momento em que começa a existir, ela o projeta como um lugar de segurança para a filha. Esses temas tocam nas fabulações patriarcais acerca do *destino das mulheres*³, e surgem nas falas direcionadas a Letícia como uma cobrança que passa de geração em geração. Isso demonstra que há diversos atravessamentos conservadores e normativos entre elas, algo que evoca novamente a máxima utilizada na segunda onda feminista, “o pessoal é político”, para denunciar o caráter sistêmico e persistente de tais opressões na vida feminina. O procedimento de colocar diferentes gerações habitando o mesmo espaço fílmico traz à tona opressões históricas ao mesmo tempo que instala o encontro e a união como possibilidade subversiva. Trata-se de uma ação que vai do singular ao plural.

Essa oscilação, que transita entre as esferas privada e pública, possibilita que características da vida pessoal dessas mulheres possam ser colocadas em relação, demonstrando uma intencionalidade política que almeja o isolamento e confinamento feminino. Percebemos ao longo do filme, e em pesquisas como as de Carole Pateman (1993), que essa cisão entre tais esferas faz parte de um projeto político de construção de contratos que envolvem os direitos civis e que

³ Gerda Lerner, no livro *A Criação do Patriarcado* (2019), realiza uma abordagem histórica para demonstrar como a ideia de destino e servidão das mulheres está enraizada nas sociedades. As restrições sofridas pelas mulheres e as diferenças de direitos entre elas e os homens foram justificadas e institucionalizadas por meio de mitos, práticas culturais etc.

regulam as participações públicas e políticas das mulheres. É uma maneira de construir hierarquias sociais e níveis de vulnerabilidade.

Nosso caminho analítico pretende ressaltar o movimento pendular que o filme alcança, alternando história individual e coletiva como um gesto político fundante das pautas femininas. Para isso, nosso passo a passo constitui-se, primeiramente, em observar as formas como Letícia Simões produz uma nova casa a partir desses vários lugares e tempos que as mulheres de sua família habitam. A diretora costura memórias produzindo alianças e pontes que se materializam no filme, num espaço de coabitação, conforme Judith Butler (2018). Como um segundo gesto analítico, observamos esses espaços separadamente, destacando as transformações e subversões operadas por meio das relações estabelecidas entre cada personagem e o espaço. Com isso, observamos como essas diversas alianças femininas fazem frente às vulnerabilidades e opressões ao longo do filme *Casa*, um lugar de ligação entre as pessoas.

2.0 filme como aliança: Letícia



Figura 2 - Frame do filme *Casa* (Letícia Simões, 2019)

A proposta de *Casa* de colocar três gerações de mulheres habitando o mesmo filme produz “uma ética da coabitação” (Butler, 2018: 95), definida por Judith Butler como a construção de um espaço que não ignora as diferenças e não está voltado para grupos homogêneos. Em vez disso, são lugares que lidam com as tensões e contradições de forma a nunca apagá-las e, com isso, produzem conexões, pontes e grupos que se aliam para determinado fim. A proposta de Butler ao reivindicar esse comum —um espaço ocupado por várias identidades, subjetividades e singularidades—, é de repensar e criar uma nova noção de *nós* que contraria a precarização das vidas (no caso das minorias sexuais e de gênero). Um senso de comunidade que entende que contextos interseccionais vão atingir de diferentes formas cada indivíduo e, no caso do filme de Leticia Simões, cada mulher.

Vale dizer que o conceito de aliança⁴ de Butler possui uma aproximação à dimensão das formações sociais, pensando uma política das ruas, enquanto o filme de Simões possui uma inflexão doméstica e familiar. No entanto, ao abordar a vida de cada uma dessas mulheres, colocando-as em ligação, o filme produz o entendimento de um caráter relacional na composição de cada uma das identidades. Nas palavras de Butler:

O que estou chamando de aliança não é apenas uma forma social futura; algumas vezes ela está latente ou, outras vezes, é efetivamente a estrutura da nossa própria formação subjetiva, como quando a aliança acontece dentro de um único sujeito, quando é possível dizer: "eu mesmo sou uma aliança, ou eu me alinho comigo mesmo e com as minhas várias vicissitudes culturais" (Butler, 2018: p.93).

⁴ Maria Galindo (2013), feminista e ativista boliviana, propõe o conceito de “alianças insólitas”, que estabelece diálogos com o conceito de Judith Butler (2018) abordado no presente texto. De acordo com Galindo, a noção refere-se à formação de alianças políticas improváveis ou incomuns entre grupos e movimentos que, inicialmente, podem ter agendas divergentes, mas que se unem para alcançar um objetivo comum, muitas vezes relacionado a questões de justiça social, direitos humanos e igualdade de gênero.

Percebemos que essas vicissitudes culturais, muitas vezes influenciadas por leis patriarcais, aparecem no filme em assuntos conversados entre elas, incluindo o casamento, o aborto e a educação. Esses tópicos tocam a vida privada dessas mulheres, mas também suas vidas públicas e os direitos sobre seus corpos. Constatamos, a partir de Carmelita, Heliana e Letícia, como a autossuficiência feminina e a independência são conquistas difíceis e ainda em disputa. Observando-as, é possível notar como uma ideia de “mística feminina”, de esposa e mãe perfeita, ainda reverbera e impacta a subjetividade das mulheres.

No livro de Betty Friedan (1971), a autora demonstra como as mídias e a cultura produzem ideais de feminilidade que assombram as mulheres com sentimentos de insatisfação e de incapacidade, entre outros efeitos desse “problema sem nome” descrito pela autora. Isso fica evidente nas cenas em que Heliana diz que um de seus maiores medos era ser uma *solteirona*, de não constituir uma família, ou então quando cobra o casamento da filha e menciona seus desejos de tornar-se avó, referindo-se a um “relógio biológico”. Carmelita postula o casamento igualmente, projetando-o como uma segurança para a vida da neta, uma forma de não ficar sozinha.

Por meio dessas falas, frisa-se a força do contrato sexual discutido por Carole Pateman (1993), no qual as mulheres são colocadas no âmbito da esfera privada como algo natural ou como um destino, mesmo que em moldes modernos, como no caso de Letícia. Quando Carmelita, por exemplo, comenta sobre o casamento ser uma forma de companhia para a vida toda, desconsidera o divórcio vivido pela filha e pela neta. Heliana, mesmo divorciada, e sem essa perspectiva do casamento para a vida toda, também evoca o casamento como uma segurança, algo que ignora sua própria experiência. Retomando as contribuições de Pateman (1993), percebemos que contratos tais quais o casamento e o trabalho doméstico recaíram em obscurantismos que inviabilizam a compreensão e a luta pelos direitos das mulheres. Esses contratos se atualizaram mantendo ainda

seus valores patriarcais. Um exemplo é como a subordinação, presumida no contexto matrimonial clássico, passa a ser vista como proteção na modernidade, como argumenta Pateman.

As cenas em que Heliana diz desejar um casamento para a filha, mesmo depois de seu divórcio, produz um discurso contraditório que desestabiliza tais construções normativas. Ao colocar essas mulheres em relação, percebemos um caráter sistêmico e fabricado de tais concepções, gerando uma desnaturalização dessas obrigações e do destino impostos às mulheres. O ambiente de encontro intergeracional criado por Letícia é extremamente importante para a visualização das precariedades históricas enfrentadas pelas mulheres. Com ele, conseguimos materializar a ideia de que esse contrato sexual ainda é posto como paradigma, ainda que com diferentes níveis de influência. Assim, o pêndulo proposto pelo filme flexibiliza novamente as esferas privadas e públicas, criando um espaço novo comum e de aliança, essencial para o debate sobre os direitos das mulheres.

A casa que a diretora cria por meio do dispositivo do filme explicita o isolamento e o abandono vivido pelas mulheres de sua família e, com isso, causa um movimento contrário. Se Betty Friedan (1971) argumentava que as mídias (revistas, jornais, filmes) produziam estereótipos de gênero no imaginário das mulheres, *Casa* desestabiliza tais imagens ao demonstrar que o isolamento doméstico é o resultado de tal projeto. Esse espaço de coabitação criado pelo filme não só faz frente à solidão, mas também adota uma qualidade relacional fundamental para a constituição das alianças, conforme encontramos no pensamento de Butler (2018), estabelecendo relações entre as mulheres, as casas e seus passados e presentes. São elementos tensionados a todo tempo pelas lembranças e, sobretudo, pela utilização das fotografias de família, as quais a diretora nunca utiliza apenas como documentos, mas sim como materiais a serem manipulados e interferidos. Ela faz isso, por exemplo, nas cenas em que produz intervenções gráficas nas fotos, selecionando algumas partes das

imagens, ou quando as coloca na poça d'água ou no mar. Ao invés de utilizar as fotografias como registros fixos, Letícia as utiliza como arquivos em movimento que podem expressar e construir novos elos.

Apoiando-se na discussão proposta por Didi-Huberman (2016) sobre a montagem como uma ação política de escolher elementos a serem periodizados numa historiografia e repensar o tempo linear e único, *Casa* permite confrontar as memórias de vida das mulheres. Como Roberta Veiga (2019: 161) constatou: “O cinema de Letícia remonta também (no presente) o imaterial da vida, aquilo que se foi (o passado), para o que poderá ser (o futuro dos muitos sentidos e entregas que o filme irá gerar)”. A montagem, que transita entre os espaços, as memórias e as fotografias de família, expõe suas contradições unindo pontos difíceis e imprevisíveis que são importantes para políticas femininas. Afinal, como bem observa Veiga, tal gesto utiliza o passado para produzir novos futuros. Essa montagem que avizinha as casas, as histórias e o tempo produz reconexões e transformações dos lugares, ao criar espaços dentro de espaços, característica que dialoga com as colocações oferecidas por Michel Foucault (2013) em "De outros espaços". Segundo o filósofo, "estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado" (Foucault, 2013:113). A partir dessa colocação, acreditamos que, para Foucault, importa o modo como as relações entre os espaços produzem formas diversas —tanto estética quanto políticas— de estar no mundo; e como tais relações são interdependentes. Tal argumento parece ir ao encontro das discussões propostas por Butler (2018), pois em ambos os casos há um caráter relacional que produz sentidos e forças. O filme de Letícia demonstra como o *status quo* é perpetuado por meio de diversas ligações que se desenvolvem ao longo do tempo, produzindo o oposto: novos elos, interrupções e transformações dessas normas.

Tais renovações propostas pelo dispositivo e montagem do filme reorganizam toda a dinâmica da vida privada dessas mulheres. Além de avizinhar as casas, a montagem também as coloca interconectadas com os espaços públicos, como a praia e o restaurante, o que permite passagens da esfera privada para a pública. “Ao oscilar entre o fora e dentro da casa de mulheres, do ponto de vista fílmico e memorial, Letícia cria por vezes uma permutação de lugares e funções, por outras uma tensão entre eles” (Veiga, 2019:160). Acreditamos que essa combinação de lugares que lida com momentos alegres e momentos difíceis é, justamente, a Casa que o filme cria: um lugar de ligação que atua entre os espaços.

Portanto, as relações produzidas são extremamente importantes para a construção do lugar de coabitação que é Casa, pois definem os níveis de participação dos sujeitos e os níveis de normatividade impostos a elas. Entendemos que essas relações moldam como os corpos se comportam em determinados espaços, podendo tomar um caráter opressor ao reproduzir padrões disciplinares ou, então, emancipadores, combatendo as estruturas do *status quo*. As cenas que ocorrem em torno da mesa de jantar ou do quarto da casa de repouso operam deslocamentos da norma, pois conjugam experiências, espaços e histórias, ao mesmo tempo que desviam tais espaços de suas relações costumeiras e normativas, produzindo transformações e novas alianças que rompem, ou suspendem, com o isolamento e o confinamento doméstico das mulheres.

Para melhor entendermos como o filme cria essa nova casa, e como cada espaço está a todo tempo colocado entre o individual e o coletivo, gostaríamos de passar a uma segunda etapa analítica, agora centrada em cada espaço, público e privado. Dividimos as análises por espaços, pois acreditamos que comportam discursos específicos de cada personagem. Como já dito, no filme há uma predominância das cenas na sala de jantar de Heliana e no quarto de

Carmelita, cenas que são conectadas muitas vezes por imagens do mar, da praia, ou em lugares como o salão de beleza e o restaurante.

3.Os espaços

A sala de jantar: Heliana



Figura 3 - Frame do filme *Casa* (Leticia Simões, 2019)

Nas cenas iniciais vemos Leticia e a mãe sentadas à mesa, conversando sobre como Heliana começaria a contar sua história, sua biografia. A cena é introduzida por imagens de arquivo que selecionam e recortam o rosto de Heliana, enquanto há a *voz over* de Leticia contando aspectos da vida da mãe, um procedimento recorrente ao longo do filme que se repete em cada narrativa. Na primeira cena na qual estão sentadas à mesa, Heliana fala de seu nascimento e da morte, além de acusar o ex-marido da filha de ter roubado um CD e um livro seus. Para nós, essa é uma forma de apresentar o tema do casamento e o hábito de arquivar de Heliana que será desenvolvido no plano seguinte, quando são apresentados os

"arquivos implacáveis" —fotografias da época do casamento de Heliana e de seu ex-marido, que estão trancadas no armário.

Nesse momento, o enquadramento está na altura da mesa, apresentando as duas personagens posicionadas frente a frente, em um ambiente que parece ter pouco trânsito, pois elas aparentam estar apertadas contra as paredes, compartilhando uma sensação de confinamento e claustrofobia doméstica. De certa forma, esse é o "humor" da primeira parte do filme, que aborda a depressão da mãe e a relação difícil entre Heliana e Carmelita, que está em uma casa para idosos devido às dificuldades de convivência. De modo geral, percebemos o emparedamento, ou aprisionamento, como se a casa também estivesse trancada, confinada, semelhante às fotografias de família que Heliana mantém fechadas com correntes. É um sistema de construção de relações, no qual a imagem do armário fechado com correntes também agrega sentidos para a personagem de Heliana, que parece igualmente fechada para as relações e para os ambientes externos, vivendo isolada em sua casa.

O mesmo enquadramento se repete na cena em que Letícia e Heliana conversam sobre a possibilidade de a diretora voltar a morar com a mãe, uma ideia que é recebida de forma tensa, porque Heliana, a princípio, diz que as portas estão abertas para a filha mas, depois, pondera dizendo que Letícia se intromete muito em sua relação com a avó. Nessa cena, ainda que o enquadramento se repita, a posição das duas é diferente. Agora, elas não mais se encaram, mas estão mais próximas, sentadas uma ao lado da outra. Essa nova relação corporal e espacial entre elas é o que associamos a um movimento de aproximação e transformação da relação entre mãe e filha —a cena termina com o choro de Heliana, que relembra as violências executadas por sua mãe.

A sequência é a visita da avó, que chega para passar o Natal com Heliana e Letícia. Para nós, é uma das cenas mais difíceis do filme, também em volta da mesa. Nesse momento, o enquadramento é outro —não vemos a parede se

impondo atrás das personagens como antes, mas são exibidos dois caminhos: um que dá acesso à cozinha e outro ao fundo do apartamento, por onde elas entram e saem de quadro. É uma cena na qual, ao se sentarem todas juntas à mesa para a data comemorativa, todas as fraturas, contradições e mágoas entre elas ganham luz, num ambiente compartilhado pelo desentendimento. Heliana provoca Carmelita, e Letícia se exalta com Heliana, gerando uma grande discussão e separação entre elas. Letícia vai para Cuba e só retorna após a morte da avó que, pelo filme, sabemos ter morrido na casa de Heliana.

Percebemos, por meio dessa cena, o que Butler aponta como as dificuldades de construir um espaço de coabitação com momentos de aliança. Um gesto corajoso e complexo da cineasta-personagem de não apagar, planificar ou apaziguar os conflitos e brigas, mas sim, de colocar tais acontecimentos como integrantes do processo de unir-se e de construir pontes. Isso acontece tanto na relação entre as personagens como no processo de montagem do filme.

A morte de Carmelita embaralha os sentimentos em relação ao passado, pois parece-nos que Carmelita, enquanto viva, simbolizava um trauma para Heliana, como um arquivo-vivo, um corpo-arquivo de seus sofrimentos da juventude e da época de seu casamento. A morte da mãe, de certa forma, leva Heliana a se abrir para o seu passado, além do passado de Carmelita e de Letícia. Esse momento é marcado pelas cenas no interior da casa de férias, nas quais a câmera na mão de Letícia passeia pelos pisos, paredes e corredores. Heliana, que acompanha a visita, é questionada pela filha: “você não acha triste?”, e responde, com uma fala ambígua: “uma consequência” —frase que diz tanto sobre a casa abandonada quanto da relação com Carmelita.

Após esse ciclo de negação e de enfrentamento do passado e dos arquivos —trabalhados sobretudo a partir do testemunho dessas mulheres, que elaboram e atualizam as memórias no presente confrontando-as com esses documentos—, as cenas à mesa ganham uma abertura para o externo e para uma

transformação na relação entre Heliana e Letícia. Agora, nos enquadramentos, vemos a janela, por onde entra uma luz que dissolve a percepção de enclausuramento, o que se soma à abertura do armário de memórias e ao reencontro com os “arquivos implacáveis”.

Essa ação produz conexões que talvez só existam de fato por causa do filme — talvez o ato de filmar, de produzir um filme, tenha impactado diretamente na relação dessas mulheres. Uma transformação e emancipação do espaço gerado pelo ato de se relacionar, de conversar, de entrar em atrito, de buscar estar junto. A casa de Heliana, que inicialmente era um lugar escuro e solitário, ao fim do filme abre-se para uma festa de aniversário, com uma cena de risos, alegrias e muitas pessoas: é um rompimento total com as cenas fechadas que a mesa de jantar comportava; uma abertura para um lugar comum e de ligações, expressa na definição da palavra família por Heliana e Letícia que, para elas, “é a ligação entre as pessoas”.

O quarto na casa de repouso: Carmelita



Figura 4 - Frame do filme Casa (Letícia Simões, 2019)

A outra casa que Letícia abriga em seu filme-casa é a de sua avó Carmelita: a casa de repouso. A avó mora no asilo devido à relação ruim com Heliana, um conflito entre mãe e filha que coloca em tensão a aliança que a diretora tenta construir. As cenas em que a mãe, a filha e a neta compartilham o mesmo espaço são marcadas por brigas, conflitos e uma grande tensão entre Carmelita e Heliana, deixando evidentes as mágoas e rupturas existentes entre elas.

A cena em que conhecemos Carmelita pela primeira vez é antecedida por imagens do apartamento de Heliana, que exibem a casa bagunçada, com muitos objetos e remédios sobre a mesa. Chove, o que cria um ar melancólico, enquanto escutamos em voz *over* de Letícia e Heliana conversando sobre os motivos da depressão da mãe. "O Doutor acha que estou com depressão, porque coloquei *mãinha* no abrigo", diz Heliana, com uma frase forte que encerra as cenas melancólicas do apartamento e nos leva para o próximo plano, o qual insere Carmelita na narrativa —apresentada de sutiã, sentada em sua cadeira e vestindo uma blusa.

Nesse primeiro momento, Carmelita aparece sozinha, em sua cadeira amarela em frente à janela por onde a luz solar entra no quarto. Ouvimos a voz de Heliana perguntando para a mãe se está bem; há uma resposta afirmativa e a entrada de Letícia no quadro. Ela abraça a avó e se senta ao lado dela. Há um corte. O próximo enquadramento é mais diagonal, deixando parte de Letícia fora de campo, e mostrando Heliana em primeiro plano sentada de cabeça baixa com a mão cobrindo parte do rosto. Um quadro que, como descreve a leitura de Roberta Veiga (2019), concentra uma tentativa do dispositivo de colocar as três no mesmo espaço.

Na cena, Carmelita conta a rotina no abrigo (o que come no café da manhã, suas relações com os outros moradores etc.), demonstrando que é bem tratada. Sua única queixa é a saudade da família, amenizada por saber que "Heliana está bem, está livre dela". Heliana nitidamente se incomoda com a fala da mãe e, pela

primeira vez, sai de sua posição para olhar para Carmelita, perguntando se há alguma coisa faltando ou incomodando. Depois disso, a conversa retorna para os assuntos corriqueiros. Heliana volta a ficar isolada e silenciosa no canto do quadro, enquanto a avó e a neta conversam sobre o casamento e divórcio de Letícia. Carmelita faz algumas falas conservadoras sobre casamento, destacando-o como uma única forma das mulheres não ficarem sozinhas. Letícia rebate a fala da avó e comenta sobre as amigas, o que faz Heliana rir: "Que coisa mais louca vocês duas conversando sobre isso", diz. A conversa segue mais um pouco e a cena se encerra com a mãe mais uma vez sem paciência com Carmelita afirmando a sua depressão.

A segunda cena no asilo exhibe Carmelita de sutiã sentada em sua cadeira, e vestindo uma calça, tarefa auxiliada por Letícia, enquanto Heliana observa sentada na cama, esbravejando que tem que lavar alguma coisa. O enquadramento é muito semelhante ao utilizado na outra visita e permanece fixo. Letícia continua a tarefa de vestir a avó, enquanto Heliana retira os lençóis para lavar, parecendo contrariada e áspera com Carmelita, dizendo que faz anos que não passam o Natal juntas e que, inclusive, já precisou passar um ano sozinha, afirma ela de forma magoada e ressentida. As três personagens movem-se pelo espaço registrado pelo enquadramento fixo que, muitas vezes, corta partes dos corpos e coloca Heliana no fora de campo. A última fala dessa cena é de Heliana, que lê no fora de campo uma frase escrita na caneca na qual bebe água de coco: "eu cresço com o amor da minha mãe", frase que, na nossa opinião, adquire um tom irônico devido à relação conflituosa das personagens.

O último encontro no asilo mantém o enquadramento. A neta está sentada na cadeira de plástico amarela, posicionada em frente à cama onde se encontra sua avó. As duas conversam sobre a viagem de Letícia à Cuba e sobre sua profissão, até que Heliana entra no quarto e novamente começam a brigar. Há um corte e o plano seguinte mostra dois relógios, com Letícia e Carmelita conversando no fora de campo. Carmelita queixa-se da raiva que Heliana sente por ela, enquanto

se movimenta para entrar no quadro, sentando-se bem ao centro e muito próxima à câmera. A avó diz desejar que Heliana abra seu coração para ela. A cena é sequenciada pelas fotografias da avó e pela narração de Letícia. Essa é a última cena de Carmelita, pois ela morre no período dos seis meses em que Letícia permanece em Cuba.

A sensação criada ao acompanhar essas cenas em que vemos Heliana e Carmelita se desentendendo é justamente a de que o filme une essas vidas, histórias e traumas, o que seria impossível sem o dispositivo. Como já dissemos, o gesto de aliança do filme coloca essas três gerações⁵ de mulheres em relação —cada história, cada ponto de vista, cada experiência exibindo os atravessamentos que cruzam a vida das três mulheres (como o casamento), ao mesmo tempo que também retrata aquilo que é inegociável e inesquecível, mesmo quando em relação.

A passagem do privado para o público: A praia, o salão de beleza e o restaurante

⁵ Como coloca Feixa e Leccardi (2010: 195), há uma “dimensão temporal que molda as gerações na encruzilhada entre os aspectos coletivos e individuais do tempo”. Esses cruzamentos compreendem descontinuidades dentro de uma visão que não procura “origens”, mas que considera os movimentos, interconexões, contingências e diferenças.



Figura 5 - Frame do filme Casa (Letícia Simões, 2019)

Uma das primeiras cenas do filme exhibe Letícia confrontando a imagem da infância da casa de Itaparica com a "casa real". Logo depois, vemos Letícia caminhar num calçadão em direção ao mar, produzindo, de certa forma, uma abertura para a cena dela e de sua mãe no carro, indo em direção à casa de Heliana. O mar e a praia, mais do que os outros espaços públicos, surgem no filme como conectores desses espaços privados e da experiência entre elas, do tempo passado e do presente. As cenas externas às casas produzem um pêndulo entre a vida doméstica com a pública.

Na primeira vez que Letícia lê uma das cartas de Heliana, sua voz é acompanhada da imagem das ondas, do vai e vem causado pela força da maré. Na carta, Heliana diz que a filha é muito importante, ao mesmo tempo que a responsabiliza pela sua depressão. A sequência da cena é Letícia enfileirando as fotografias da infância, colocando-as dentro de uma poça d'água, parcialmente submersas.

Outro momento que gostaríamos de destacar é a cena no salão de beleza, na qual acompanhamos o processo de tingimento do cabelo de Heliana, que em alguns momentos fica imóvel, centralizada no quadro, e em outros recebe os cuidados da cabeleireira que realiza a tintura. Há um espelho atrás da cadeira de Heliana, que ora ou outra exhibe Letícia com sua pequena câmera, colocando ambas em quadro. Enquanto visualizamos o procedimento estético, ouvimos em voz *over* a conversa entre mãe e filha que falam de questões passadas, das expectativas da mãe em relação às escolhas da filha e sobre o filho que Heliana abortou. Uma cena pública que a todo momento evoca o privado, marcada pela fala de Heliana sobre não poder ser acusada de não ter cumprido o papel dela, o papel esperado de mãe. É mais um momento que demonstra esse peso da maternidade, envolvendo uma determinada performance de mãe — curiosamente, aqui representada pelas cenas de autocuidado e de embelezamento.

Após a briga no Natal, a cena seguinte é novamente na praia, à noite, e mostra Letícia e Heliana assistindo, abraçadas, às luzes dos fogos de artifício que invadem o céu que, sabemos, é uma referência à Carmelita e ao dia de seu casamento. Como anteriormente, as cenas na praia são acompanhadas da narração de cartas enviadas por Heliana à filha. Nesse trecho, Heliana fala de sua falta de paciência e delicadeza, algo que parece até um comentário sobre a cena no Natal. Com sua voz de filha e cineasta, e por meio da leitura das cartas, a diretora revela essas características de Heliana. A morte de Carmelita também é anunciada pela leitura, que fala da experiência de luto e do medo da filha não retornar. As imagens são de uma estrada em um dia de chuva forte e vento. No momento em que Letícia narra sua resposta, novamente vemos a imagem do mar, cortando o horizonte da tela — uma imagem dividida entre mar e céu.

O mar também recebe as fotografias que afundam, enquanto elas cantam a música "Marinheiro só". Essa cena compõe o fim do luto, com o desapego das memórias e mágoas do passado. Na cena seguinte, ambas tomam banho de

mar e conversam sobre afeto e os significados de família, demonstrando toda uma transformação na relação entre Letícia e Heliana. É o fim do confinamento. A sequência da cena na praia é composta por imagens internas da casa de Itaparica, uma casa que está vazia e abandonada. Nesse momento, Heliana se abre a recordações, mas, dessa vez, sem o peso, mágoa e choro que havia em outros momentos. Letícia relata à mãe que, para ela, o momento mais triste do filme é o que Carmelita, no quarto da casa para idosos, pede ajuda para que Heliana possa abrir seu coração novamente para a mãe. Essa conversa também acompanhamos em *voz over*, enquanto a câmera passeia pelo espaço vazio da casa de férias.

Já a relação entre Letícia e Heliana parece ter "consequências" diferentes. Esses momentos de estarem juntas, de se manterem conectadas mesmo em meio aos conflitos, parecem ter estabelecido um novo elo, uma aliança que modificou a forma como vivem a vida. Na cena no restaurante, quando Heliana comenta sobre a morte da mãe, sobre os sonhos que ela tem com Carmelita e sobre o medo que sente da morte, é visível a transformação de Heliana. Sua aparência e a forma como comenta os assuntos são bem diferentes da mulher que iniciou o filme fragilizada pela depressão.

No início, as cenas de Heliana geralmente tinham uma parede atrás, confinando a personagem; já no decorrer do filme a assistimos cercada por janelas, o que nos permite ver a bela paisagem de Salvador, com o azul do mar que cerca o lugar onde estão. É o mesmo mar que recebe mais uma cena: a leitura de Letícia da última carta de Heliana, no mesmo lugar da cena de início. Durante a leitura, Letícia permanece de costas, a câmera se aproxima e a perde, enquadrando o mar até que a diretora levanta as mãos contendo uma fotografia sua e de seu pai na praia, talvez naquele mesmo lugar. O assunto tanto da carta de Heliana quanto da conversa narrada pela diretora trata do ex-marido da mãe e pai de Letícia, um tema importante nos processos de elaboração vividos pelas personagens.

Considerações finais



Figura 6 - Frame do filme *Casa* (Leticia Simões, 2019).

Por meio das análises pretendemos demonstrar como a produção do filme *Casa* atua no *entre* de cada espaço, na relação que se dá do singular para o plural. Destacamos que o longa-metragem produz um pêndulo entre as esferas privadas e públicas de modo a demonstrar as interdependências entre tais campos, além dos valores conservadores, normativos e opressivos sofridos pelas mulheres a partir dessa divisão.

A diretora alia esses espaços e mulheres como formas de romper com o isolamento da esfera privada, subvertendo essa ideia da casa como um lugar fechado ao apresentá-la como um espaço que está sempre em conexão com outros espaços, com o dentro e o fora. Tal gesto evoca novamente a máxima “o pessoal é político” ao demonstrar os atravessamentos patriarcais na vida das três gerações de mulheres, o que evidencia seu caráter sistemático que se atualiza ao longo do tempo.

Associamos o procedimento de colocar as três mulheres em perspectiva a um gesto feminista que busca, pelo cinema, construir um lugar de comum. Ao acolherem umas às outras, as mulheres criam espaços para rememorar suas histórias, produzir elaborações e testemunhos. Para isso, utilizamos as contribuições de Judith Butler (2018) e de Michel Foucault (2013) para destacar a importância dessas ligações como formas de construir novos sentidos e de produzir um espaço novo de coabitação. Ao produzir o filme como *casa*, como um espaço de aliança entre pessoas, lugares e tempos, a diretora gera espaços dentro de espaços que foram lógicas pré-determinadas. As casas, como um lugar histórico de confinamento e isolamento das mulheres, passam a ser lugares de encontro, de estar juntas, que potencialmente modificam determinações históricas opressivas.

Bibliografia:

- Branco, Lúcia Castelo (1990). *A Traição de Penélope: Uma Leitura da Escrita Feminina da Memória*. Belo Horizonte: UFMG (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9D9GBU>
- Butler, Judith (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- Didi-Huberman, Georges (2016). "Remontar, remontagem (do tempo)" em *Cadernos de leitura*, número 47. Belo Horizonte: Chão da Feira. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf (Acesso em: 10 de outubro de 2023).
- Feixa, Carles; Leccardi, Carmem (2010). "O conceito de geração nas teorias sobre juventude" em *Sociedade e Estado*, vol. 25, núm. 2, mayo-agosto, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/QLxWgzvYgW4bKzK3YWmbGjj/#:~:text=Para%20Abrams%20uma%20geração%2C%20no,novas%20possibilidades%20para%20a%20ação> (Acesso em: 10 de outubro de 2023).
- Friedan, Betty (1971). *Mística Feminina*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada.
- Foucault, Michel (2013). "De espaços outros" em *Estudos Avançados* [online], vol.27, n.79, pp.113-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> (Acesso em: 10 de outubro de 2023).
- Galindo, Maria (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar - Teoría e propuesta de despatriarcalización*. Bolívia: Mujeres Creando.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°28 - 2023 - ISSN 1852-9550

Lerner, Gerda (2019). *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix.

Pateman, Carole (1993). *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Veiga, Roberta (2019). "Entre o passado implacável e as interações vivas: a casa-cinema de Leticia, Heliana e Clementina" em *Catálogo Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: UFMG, p.159-163.

* Natália Marchiori da Silva é Doutoranda na linha "Pragmáticas da Imagem" do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestra em Imagem e Som pela UFSCar e bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes-SP. Atua como Pesquisadora e Professora de cinema e produtora de arte. Pesquisa o cinema produzido por mulheres e as relações com políticas feministas, destacando o ambiente doméstico como elemento central para o debate. Integra o grupo de pesquisa "Poéticas Femininas, Políticas Feministas", da UFMG. E-mail: nathy_marchiori@hotmail.com