



CASA DE AREIA: SUAS MULHERES E SEUS HOMENS NAS AREIAS HÍBRIDAS DO TEMPO-ESPAÇO

Ana Carolina Passos Custodio ¹

Introdução

Quase 10 anos após o início do “cinema da retomada”, embalado por filmes como “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (de 1995, por muitos considerado o marco inicial) e mais uma enxurrada de filmes produzidos pela máquina “Globo Filmes” em diversos segmentos, “Casa de Areia” desponta em uma nova safra do cinema nacional, que prima pela qualidade técnica – contando agora com a velocidade, flexibilidade e barateamento do equipamento digital, além de maior apuro estético e roteiros mais caprichosos; neste momento se destacam filmes como “Cidade de Deus” (2002) e “Carandiru” (2003), de Fernando Meirelles e Hector Babenco, respectivamente.

É um momento de novas estratégias de marketing e bilheterias jamais vistas em âmbito nacional. O cinema brasileiro passa a estar cada vez mais presente nos festivais internacionais, muitas vezes saindo premiado. O *kino-eye* dessa nova safra do cinema nacional, de virada de século, volta-se para roteiros sofisticados e interessa-se cada vez mais pelo eixo temático da violência urbana, o cenário de periferia, suas drogas, suas criaturas quiméricas e pela velocidade com que as identidades se decompõem e tentam se recompor, mas acabam quase sempre em um desconfortável limiar, ou melhor, em parte alguma que não o lugar das negociações da Cultura (ou o “entre-lugar” de que falam Bhabha e Santiago) – e temos bons exemplos nos filmes de Walter Salles.

As relações espaço-tempo de uma ampulheta híbrida: a vida aprisionada no cronotopo das areias

Em um breve resumo, “Casa de Areia” (Andrucha Waddington, 2005) nos traz a história de Áurea, grávida, levada à força com sua mãe (Maria Áurea) pelo marido (bruto) português Vasco – aqui está bem explícita a metáfora do “navegante sem caravela” – em uma caravana que deverá assentar-se e erguer a Casa Grande em meio a dunas cercadas de lagoas. O grupo depara-se, ao contrário, com um imenso areal, longe da água potável, sob sol escorchante e ventania que não

¹ ANA CAROLINA PASSOS CUSTODIO. Casa de Areia: Suas mulheres e seus homens nas areias híbridas do tempo-espaço. Artigo Não publicado.



cessa e a tudo carrega (e cega). O orgulho do homem - que sai em busca de um sonho exclusivamente seu - submete as duas mulheres e contribui para a fuga em massa dos capatazes. Abandonados pela única força de trabalho de que dispunham, os três portugueses passam a construir, sozinhos, a casa, que desaba sobre Vasco, matando-o. As mulheres não conseguem mais voltar para a cidade por não possuírem montaria (entre outras “desposses”), tendo que se submeter a novas propostas sociais com os nativos do lugar, filhos de um antigo quilombo, levadas pelas mãos do pescador Massu. 50 anos mais tarde, a 3ª geração, Maria, consegue sair em um jipe de um soldado “bonzinho”. Para alívio de todos, alguém consegue sair: mas é, ainda, pelas mãos de um homem. Nada de “*Thelma & Louise*” para as brasileiras – como veremos a seguir ao abordarmos como o feminino é trabalhado no discurso de Andrucha.

Com uma estética enxuta, de cores sóbrias e linhas que renunciam aos pontos de fuga convencionais, o diretor parece dar uma “pausa oriental” no tempo e no espaço criados por grande parte de seus colegas para, com sua narrativa lenta (*ma non troppo*) – e talvez a lentidão seja o *leit motiv* dessa saga que escorre por 50 anos – falar sobre a vida de 3 gerações de mulheres atiradas ao estranho castigo de uma “prisão sem muros”.

Alguns críticos foram ao cinema com expectativas de decepção e com trabalhos de outros cineastas em mente, como sugere o comentário a seguir:

O trailer de *Casa de Areia* me levou cheio de preconceitos ao cinema. Mas o que parecia um exercício exibicionista intelectualóide, nos moldes de Abril Despedaçado (Walter Salles, 2002), é, em grande parte, um belo filme. (...) Andrucha Waddington, longe das toneladas de filtros que impregnavam *Eu Tu Eles* (2000), consegue seu trabalho mais cinematográfico (...) A câmera do filme é impressionantemente cuidadosa com as dunas, se sustenta mais na composição do que na cor, criando alguns dos quadros mais bonitos do ano. A ausência quase completa de música intensifica a atmosfera ríspida do texto e, curiosamente, não sugere intervenção, mas naturalismo.²

Deparam-se os críticos e o público em geral, no entanto, com uma grande colcha de metáforas com um tempo muito próprio ou, mais orientalmente ousando, com uma mônada chinesa yin-yang, a girar sobre seu próprio ritmo, onde repousa uma matrioshka³ composta por três figuras femininas que parecem incorporar, sistematicamente, arquétipos que remontam a antigas religiões pré-índo-europeias: a donzela, a mãe e a anciã. Não à toa, as 3 Fernandas se sucedem nos papéis, confundindo mesmo os mais atentos à trama - onde começa uma, termina a outra, que já se

² FIREMAN, Franciso in “Casa de areia”, extraído do site “Filmes do Chico”: http://www.interney.net/blogs/filmesdochico/2005/05/22/casa_de_areia/

³ Matrioshka: Uma **matrioshka**, **matriochka** ou **matrioska** (em russo матрёшка ou матрешка, *Matryoshka*) ou **boneca russa** é um brinquedo tradicional da Rússia, constituída por uma série de bonecas, feitas de diversos materiais, ainda que o mais frequente seja a madeira, que são colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor (a única que não é oca). A palavra provém do diminutivo do nome próprio *Matryona*. – Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Matrioska>



descomeça na dança das gerações, perfazendo o “eterno retorno” Nietzscheano. A Maria avó empresta seu mesmo rosto à Áurea quando mais velha e à Maria, com a mesma idade - todas as senhoras são representadas por Fernanda Montenegro, todas as mães e donzelas, por Fernanda Torres, perfazendo esse caminho de um tempo onírico, abstrato e circular, que controla um espaço extremamente móvel.

Como na carta X do tarot, que representa a Roda da Fortuna, com seus altos e baixos, onde “tudo acontece quando tem que acontecer”, esses rostos retornarão ciclicamente para diante dos nossos olhos entregues:

O Oriente concebe o movimento, a Mudança, como retorno ao seu ponto de partida (...). O Ocidente, por sua vez, contrapõe a esta concepção mítica do tempo cíclico o tempo linear e homogêneo que leva ao progresso sem retorno, isto é, ao infinito que se situa no plano abstrato ideal. A mônada chinesa yin-yang (...) inclui (...) dois aspectos: Yang (O Sol, o Céu) e Yin (a Lua, a Terra), ou princípio ativo, entrópico e o princípio passivo, neguentrópico. As relações de correspondência entre os dois princípios Céu/Terra, acima/abaixo e também o ‘Criativo’ e o ‘Receptivo’ são o verdadeiro segredo das mudanças. (PLAZA, 2003, p. 180, grifo meu)

Assim, articulam-se engrenagens muito imbricadas: enquanto o tempo parece transcorrer linearmente em seus eixos, do Brasil pós-escravocrata de 1910 à década de ruptura dos anos 60, e que se deixa entrever pelas marcas nos rostos das personagens, há um outro tempo, que se confunde com o espaço, formando o que Mikhail Bakhtin nomeou “cronotopos” que “Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem” (AMORIM, 2006, p.105).

No filme o cronotopos é a sensação de indissociabilidade entre espaço e tempo, em que as areias, ao transcorrermos pelas fendas-vulva nas pedras, marcam o tempo, mas não se deixam intimidar pelo mesmo; uma ampulheta vertiginosa que, quando virada, arremessa as personagens ao ponto de onde iniciaram. Uma das cenas que explora a idéia do cronotopos é assustadora: Áurea, ao voltar à casinha para buscar a mãe e a filha em grande urgência de escapar do lugar pela carona de cientistas, não encontra mais nada, como se tudo houvesse andado de volta para o passado, para o ponto de sua chegada. O que se vê: os móveis coloniais espalhados pelas areias, como espólios de uma guerra abstrata.

Para dar continuidade ao silêncio e estabelecer seu recorte espaço-temporal – é um filme de poucas falas e sem trilha sonora, muitas vezes marcada somente pelos arrastar das correntes de vento - o diretor lança mão de recursos estéticos minimalistas. O “progresso” chegando ao local é representado pelos aviões cruzando os céus e pela garrafa de cerveja nas mãos de Maria – que despe-se da feminilidade esgarçada e poeirenta que antes se via em sua mãe e avó para exhibir-se



como contra-discurso: um híbrido do espaço em movimento com o tempo, um produto desses acordos silenciosos.

A constelação das “Três Marias”: a circularidade do olhar no labirinto a céu aberto

A partir desta data trancou-se dentro de casa.
Como os caramujos que se ressentem
com o excesso da claridade.
(PIÑON, 1997)

Tal como o “*Dogville*” de Lars Von Trier, que delimita os espaços com marcações de giz no chão, sobre as areias de Andrucha quase não há paredes, apenas a pulsão de haver paredes e de se continuar os rituais “normais” de uma casa de sua época: Maria Áurea, a avó, não dispensa adornos, nem fotos, nem velas, além de botar-se viúva, mesmo na ausência de sentido para os rituais, mesmo sem o olhar regulador das instituições. Essa primeira geração se mantém na reclusão da casa, seu domínio exclusivo, não possuindo mais sexo, quase fazendo parte do etéreo. Aqui se faz a presença da mãe matriarca, a que deve substituir a figura masculina e comandar a casa e as mentes. Ela não deseja ir embora: “Eu gosto daqui. Aqui homem nenhum manda em mim”, declara em cena.

A segunda geração, representada por Áurea (ouro, luz), ousa explorar a região curvilínea, a paisagem ampla demais, iluminada demais, quente demais, ventilada demais, arrisca-se fora da casa. É nessa amplidão, nessa liberdade espacial que, à semelhança de “O Anjo Exterminador” de Buñuel, frustra qualquer tentativa de mudança, de saída. O espaço de Áurea é, então, mais amplo; ao contrário da mãe, confinada, ela conhece as distâncias que, como no mundo medieval, são marcadas pelo tempo, pelos dias a pé ou a galope. Esse conhecimento do cronotopo se faz necessário, pois que tenta dele escapar de todas as formas possíveis. Dotada de sexo, embora com seus desejos velados, Áurea entrega seu corpo a Massu, em uma negociação complexa que envolve não somente sua mobilidade espacial pelo local, mas reorganiza as hierarquias silenciosas extra-paisagísticas. Essas mulheres passam a ser o grupo minoritizado e, quando tentam contato com os habitantes da ilha do quilombo, experimentam a (in)diferença através do olhar do outro, o peso da desterritorialização, da condição de estrangeiras, invasoras e deslocadas. Áurea também representa a mãe que abdica de si em prol da cria, reorganizando o núcleo familiar junto com Massu.

Maria, a terceira geração, cresce como uma planta selvagem das areias, com seus desejos abertos, embora sempre à espera de um retorno para um lugar que nunca vira. Ela não se arrisca fora da casa, ela vive fora de casa. Nessa metáfora para as mulheres do mundo ocidental, ilhadas até a década de 60, Andrucha torna essa última Maria de sua constelação uma estrela cadente, cujo



único preparo foi para o deslocamento, para se desvencilhar da amplidão hostil do lugar e encontrar a urbanidade, o institucional, a chamada “civilização”. Em mais uma circularidade da narrativa, a mulher voltará para o espaço confinado, apesar de outros tempos e novas promessas; experimentará a desterritorialização, a transitoriedade, a alienação na cidade, como sua mãe e avó experimentaram nas dunas.

A narrativa escrita nas areias fugidias do feminino: nem desamparo completo, nem submissão total

Tudo o que os homens escreveram
sobre as mulheres deve ser suspeito,
pois eles são, a um tempo, juiz e parte.
(LA BARRE APUD BEAUVOIR)⁴

Eles vacilam entre o controle supremo
e o supremo desamparo. Enquanto isso,
as mulheres são mais consistentemente
submissas, mas não excessivamente
desamparadas.
(KAPLAN, 1995)

Ela reagiu, confiava no choro.
(PIÑON, 1997)

Como uma caravana de beduínos cruzando o deserto, as figuras encurvadas vão pespontando a areia; como caligrafia que se desenvolve fluida sobre o papel em branco ao receber uma narrativa que merece ir adiante. Assim, criando uma imagem onde o imperativo é o desconforto silencioso e o deslizar da história, se inicia o filme de Andrucha Waddington.

A citação acima, de Poulain de La Barre, parece dialogar perfeitamente com o que a história dramática revelará após, de início, parecer sustentar-se como a “garra e a coragem” de mulheres tentando sobreviver às agruras impostas pelos labirintos de areia dos Lençóis Maranhenses do início do século XX; o que se desnuda pela duração da película – pela duração do pacto do espectador em despir-se de sua descrença – é, no entanto, a mais antiga das representações do gênero feminino em diversas mídias: a da mulher que precisa ser salva, praticamente sem autonomia de locomoção no espaço e sem direito de usufruir seu tempo. É, afinal, um filme que parece dizer, especialmente às espectadoras mais atentas: “você pensam que podem, mas os homens é que têm o poder. Para onde

⁴ Cito por Simone de Beauvoir em “O Segundo Sexo – 1”



(você mulher) for, o padrão social vai continuar. Os braços femininos são para o berço; o braço que embala o mundo é masculino.”⁵

Em seu estudo “A Mulher e o Cinema – Os dois lados da câmera”, E. Ann Kaplan reflete acerca das mais persistentes representações da mulher no cinema, sob um viés psicanalítico, semiológico e sócio-histórico:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1995, p. 45)

É certo de que “Casa de Areia” não se trata de cinema hollywoodiano, apesar de, nesse momento do cinema de retomada, a produção brasileira ter concorrido ao Oscar mais de uma vez, demonstrando que, se não se adéqua a, flerta com a Paidéia de Hollywood – mas não é de se esquecer que o Brasil tem raízes bem fundas e confortáveis no regime patriarcal judaico-cristão e, mesmo neste filme, que traz duas atrizes de peso, que lutaram bravamente para conquistar seu espaço no cinema e no teatro (escapam ao “padrão” estético institucionalizado no Brasil), mesmo que o roteiro tenha sido, em algum momento, concebido otimisticamente para mostrar mulheres fortes *in natura* (“nossa, como elas foram fortes em sobreviver a tantas agruras!”, diriam as mais inexperientes), basta espriar um pouco mais olhos e ouvidos e perceber que as mulheres traduzidas por Andrucha são nada mais que o esperado para o imaginário do lugar de fala ao qual se vinculam: “as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal” brasileiro.

Vasco, Massu e Luiz: poder, auto-exílio e mobilidade

Teresinha de Jesus, num segundo foi ao chão, acudiram três cavaleiros, todos três chapéu na mão. O primeiro, foi seu pai. O segundo, seu irmão. O terceiro foi aquele que Teresa deu a mão (Teresinha de Jesus, do cancionero popular infantil)

Como na canção, a tríade feminina é sempre levada pelas mãos do homem, em uma seqüência que acompanha sua ascensão erótica na narrativa. Os protagonistas masculinos concebidos por Andrucha, Vasco, Massu e Luiz, fazem um belíssimo contraponto às três mulheres. Vasco é antagonista declarado de Áurea no primeiro momento do filme, quando a obriga a seguir com ele em seu delírio de ocupar um espaço impróprio para se viver. O português feroz, teimoso, exige da mulher um filho homem e a obriga a ficar dentro de casa com a mãe. Vasco representa o poder e a reificação de todos que são obrigados a segui-lo.

⁵ PRATES, Marinyze em discussão sobre o filme em sala de aula. Aula de 27 de novembro de 2009, realizada na sala 5 da FACOM, UFBA.



O “segundo”, o negro Massu, se separa de sua comunidade, formando um 3º núcleo em um gesto de auto-exílio, onde se conforma uma nova família, mas onde homem e mulher não são iguais, já que é Massu quem “vai pegar o peixe”: no fim, se consolida a hierarquia do homem primeiro e mulher depois. Mas há aqui o espaço do diálogo contínuo através do olhar de aprovação ou reprovação, em negociações incessantes que se estabeleceram a partir da entrega ritualística da mulher ao homem, em uma comunhão carnal talvez impossível fora daqueles termos. Quase sempre em silêncio, o negro protege e alimenta de peixes as mulheres, articulando jogos que acabam resignando Áurea à vida no lugar.

Por fim, o terceiro homem que surge na história é Luiz, um soldado-cientista que aparece no lugar como uma miragem para Áurea. Ele vem trazendo as notícias do mundo lá fora (da prisão sem muros) e esperanças de uma volta à cidade. Talvez um dos poucos clichês do filme, Áurea se entrega ao soldado em grande agradecimento pela possibilidade de sair do areal. Luiz representa a mobilidade do homem, com seu carro e sua tecnologia, aparatos próprios – exclusivos - do mundo masculino traduzido no filme. É Luiz quem, mais tarde, ressurge, para levar Maria para a cidade, anos mais tarde. É a última mão masculina na história dessas mulheres, a mão do herói, ironicamente, militar, em contraponto à Maria que retorna travestida de hippie, ou seja, a própria anti-militar.

Considerações Finais

Eu não quero ser o que fica
(BARRETO, SOÁREZ e WADDINGTON, 2005)

Como em muitas boas narrativas, que merecem ser contadas mesmo que desenhadas sobre a areia volátil, “Casa de Areia” apresenta uma outra narrativa escondida dentro de si, mas que serve de ponto de apoio para o arremate final do filme. Trata-se da história de irmãos gêmeos que se separam no espaço-tempo: um vai à lua, enquanto o outro fica em terra. O que retorna do espaço está mais jovem que o que ficou. Áurea, ao ouvir esta história da boca do soldado, declara: “eu não quero ser o que fica”.

Essa declaração ecoa por toda a trajetória das mulheres do filme, representando, talvez, a própria pulsão feminina – ao menos da mulher moderna - de não ser deixada para trás, de não ser privada de sua mobilidade e de vivenciar seu próprio tempo-espaço em total fruição, por todos os sentidos. O filme de paisagem arenosa – de tato ressecado, anti-vulva – de Waddington, é também



uma metáfora para as fases da lua, onde o tempo não passa porque sempre retorna, renovado: refletindo-se no jogo de troca entre as duas atrizes, que representam as fases uma da outra.

“Casa de Areia” mostra sim, mulheres fragilizadas, depauperadas socialmente, mas não deixa de mostrar o brilho do olhar que gostaríamos de ver mais nos filmes nacionais, o brilho da vontade de “não ser o que fica”, de ser traduzido como uma mulher mais capaz emocionalmente, mais cheia, como a lua, de fases, matizes, pluralidades. O exercício de sair pelas mãos do homem exibido por Andrucha Waddington é quase totalmente redimido por esta fala, a do não querer ficar, e pelo encontro final, onde a filha, voltando sozinha em seu próprio carro, conta à mãe o que o homem – o detentor do “poder” – encontrou na lua: areia.

Referências

AMORIM, Marília. *Cronotopia e Exotopia*. In BRAIT, B. Bakhtin: conceitos-chave. p.105 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo. 1: Fatos e Mitos*. Tradutor: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

FIREMAN, Francisco. *Casa de Areia*. http://www.interney.net/blogs/filmesdochico/2005/05/22/casa_de_areia/ (acessado em 05/01/2010)

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PIÑON, Nélide. “Colheita”. *Sala das Armas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997, pág. 263.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

VÁRIOS. Wikipedia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Matrioska> (acessado em 15/01/2010)

Filmografia:

Casa de Areia

Brasil, 2005

Drama

Dirigido por: Andrucha Waddington

História e roteiro de: Elena Soárez, Luiz Carlos Barreto e Andrucha Waddington