

Enquadramentos Familiares: Disciplina, Brechas e Rupturas em Para Minha Amada Morta (Aly Muritiba; 2015)¹

Aline VAZ²

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR.

Resumo

Enfocando analiticamente o filme *Para Minha Amada Morta* (Aly Muritiba; 2015), buscamos pensar nas *relações semi-simbólicas* (FLOCH; 2001) a partir dos cômodos domésticos, na casa enquadrada pelo filme de Aly Muritiba, identificando brechas de incômodos, uma noção de família encenada, que encontra rastros de acomodação, justamente na ruptura da preservação da intimidade, inicialmente, garantida pelo espaço privado da casa, mas que é violada pela personagem, que sem pertencimento e sem família, ocupa o lugar do *Panóptico* (FOUCAULT; 2014), rompendo uma ordem hierárquica, apropriando-se do espaço da morada como potência de disputa, ameaçando um *enquadramento familiar* (FISCHER; 2006), predominado por um caos enrustido de disciplina.

Palavras-chave: cinema; *enquadramentos familiares*; *panoptismo*; poder e disputas.

Introdução

Estratégias cinematográficas: planos, enquadramentos, sons, cores, montagem, etc., convocam nosso sensível. A tela do cinema permite a transformação e a interpretação de uma dita realidade, inspirada e reposta no espaço social. Sugere-se interpretações, percebe-se um mundo dentro e fora de campo, o espectador apropria-se de um espaço que se torna filme potencializado pelo olhar da câmera e pela subjetividade daquele que olha para as imagens da tela. Se o cinema enquadra o mundo (ou seria o mundo que enquadra o cinema? Sugerimos ambos.) o cotidiano é identificado na tela em uma re-apresentação das instituições sociais, com as quais interagimos aquém e além do espaço fílmico.

Nesta perspectiva, aproximando-se dos enquadramentos cinematográficos e das narrativas do cotidiano, Sandra Fischer (2006, p. 62) apresenta os *enquadramentos familiares* inscritos na tela da sala escura, “buscando refletir, a partir de suas unidades

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema – DT 4 – Comunicação Audiovisual – do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES / PPGCOM UTP). Bolsista CAPES/PROSUP. E-mail: alinevaz88@hotmail.com

discretas, de seus recortes e de suas figurações, sobre a situação e a inter-relação dos lugares ocupados e dos papéis desempenhados pelos componentes da família em cada um deles”. Assim, pensando nos *enquadramentos familiares* e nas relações de afetos e poder com o espaço doméstico é que, por meio da análise fílmica, observaremos a família freudiana, constituída pela tríade pai, mãe e filhas, encenada no filme *Para Minha Amada Morta* (Aly Muritiba; 2015).

A preservação da instituição familiar pode ser considerada como “a fibra matriz da formação da sociedade” (FISCHER, 2006, p. 13), já que seriam as relações familiares possibilidades de encontros do sujeito com o mundo, o modo de inserir-se no mundo, considerando, desse modo, a casa como cenário ideal que vem sintetizar – e disciplinar – as apropriações do espaço, a noção hierárquica, os elos comunicacionais, as regras, as inflações e os enfrentamentos.

O lugar do habitar de todas as famílias é o lugar da casa, não importa qual é a estrutura, pequena ou grande, de tijolos ou lonas, o lugar compartilhado pela família será um espaço compreendido como morada, pois “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1978, p. 200), evidenciando que nas “lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida (BACHELARD, 1978, p. 199).

Também para Fischer (2006, p. 23) a imagem da casa carregará “fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar. Juridicamente, em princípio, a intimidade é inviolável”, porém, a autora adverte que aquele que vive nesse espaço, “portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor (...) – e não se invade impunemente um sítio que tem dono instituído”. Desse modo, além da imagem de acolhimento, a casa evoca uma contradição, trazendo uma noção de poder/dominação, em que os mecanismos de manutenção hierárquica, encontrados em organizações como prisões, escolas, hospitais, etc., podem ser refletidos a partir do âmbito dos convívios familiares:

Um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se “disciplinaram”, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da família o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal (FOUCAULT, 2014, p. 208).

De tal modo, sugerindo significações na relação entre os planos do conteúdo e da expressão, que para Jean-Marie Floch (2001, p. 29) referem-se aos sistemas semi-simbólicos, definidos “pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo”, pensamos no filme *Para Minha Amada Morta* (Aly Muritiba; 2015) como lugar de representação de uma família enquadrada nos padrões controversos de acolhimento e mecanismos internos de poder, onde a ruptura se dá pela violação do espaço da intimidade. O ambiente doméstico é ocupado por um novo corpo que não é o senhor da casa, nem está sob domínio do senhor, é uma personagem em trânsito, que habita a brecha da casa, que se faz presente na ausência de elo afetivo, na família que não acolhe, mas oprime, por meio de uma encenação de família “disciplinada”, de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 2014), que se deixam afetar pela presença do corpo sem pertencimento e sem família, concretizado na personagem de Fernando.

Brechas, Rupturas e Apropriações dos Enquadramentos Familiares

O filme brasileiro *Para Minha Amada Morta*, do diretor Aly Muritiba, estreou, comercialmente, no dia 31 de março de 2015, com uma coleção de prêmios e festivais, entre eles o Festival de Montreal 2015 (Prêmio Zenith de Prata) e o 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (Prêmio da Crítica, Melhor Direção, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Montagem, Melhor Fotografia, Melhor Direção de Arte).

Inicialmente uma narrativa do cotidiano: uma casa que perdeu a mãe e esposa se reorganizando em meio às lembranças. A fratura, como fissura, um rompimento que motivará, talvez, algo novo, ocorre por intermédio da imagem em movimento de uma fita VHS, que enquanto reproduzida concretiza uma traição. A esposa morta revive nas filmagens que fizera com o amante. O marido é afetado pelas imagens que tornam a traição presente, as palavras e movimentos tornam-se vivos quando atravessam o olhar, atravessam uma história que é fraturada pela (re) produção de experiências. W. J. T. Mitchell (2015, p. 165) questiona “o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder elas têm de afetar as emoções e o comportamento humano”. Essa reflexão aproxima-se do que vemos se projetar em *Para minha amada morta*: a personagem de Fernando é afetada pela imagem

da traição, uma imagem virtualizada de um corpo ausente, um corpo já morto, que se faz presente por uma falta, motivando todo o desenvolvimento narrativo, o comportamento a seguir da personagem afetada. Ou seja, nota-se como as imagens da traição exercem poder nas ações de Fernando, essas “imagens não seriam nada – somente simulacros sem vida – e seriam tudo: a realidade da vida alienada (...)” (RANCIÈRE, 2015, p. 192).

A partir desse ponto as personagens são confrontadas por imagens clandestinas. Motivado pelas imagens da traição, Fernando (Fernando Alves Pinto) entra na casa de uma família que é afetada pela imagem do corpo intruso. A adolescente, Estela (Giuly Biancato), quer ser fotografada pelo homem misterioso, quer ser olhada por ele; a mãe da família, Raquel (Mayana Neiva), em prol da representação matrimonial, nega as imagens da traição, trazidas por Fernando no vídeo cassete; e o amante, o pai da família, tem dificuldades em decodificar a figura incômoda do inquilino. Fernando que considera Salvador (Lourinelson Vladimir) um intruso em sua vida, torna-se intruso na casa do antagonista: ambos são afetados pelo mesmo olhar, olhantes e olhados para e pela câmera da amada morta – Salvador no momento da filmagem e Fernando no momento de projeção do vídeo, sempre um paradoxo de falta e presença.

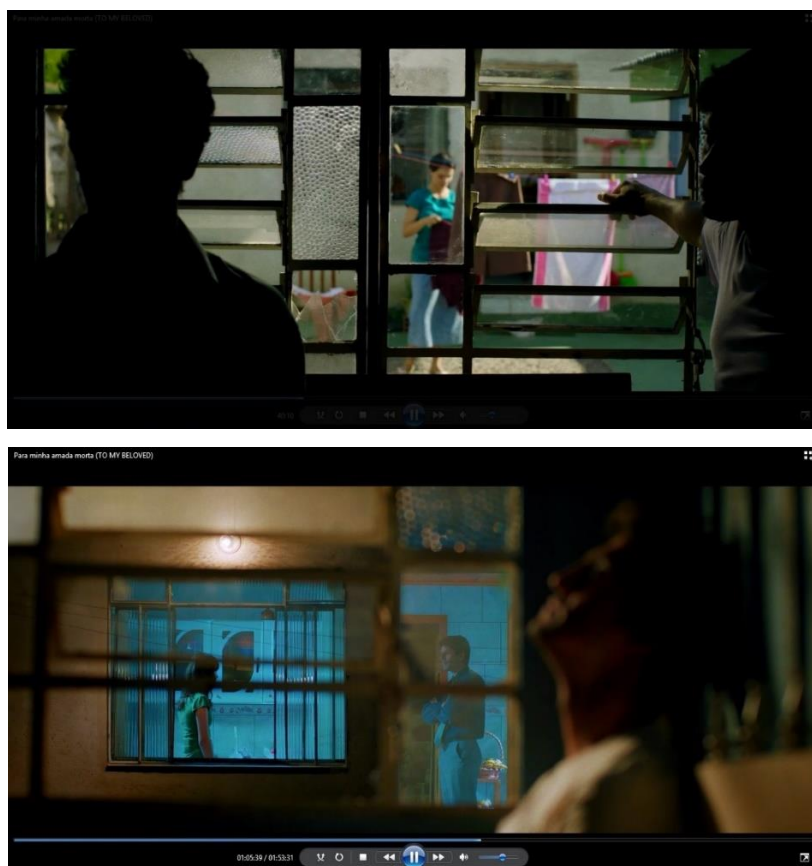
No ponto da narrativa em que Fernando instala-se como inquilino, na casa dos fundos no terreno de Salvador e sua família, é possível identificar a recorrência de um posicionamento de câmera que privilegia o olhar de dentro da casa de Fernando para a casa da família, um olhar vigilante, intruso que se faz onipresente; mesmo não ocupando os cômodos da casa vizinha, presencia tudo, sem precisar adentrar esses cômodos. A câmera não privilegia o olhar da casa da família para a casa de Fernando, o observador é sempre o inquilino, sugerindo, então, que a personagem ocupa o lugar do chamado *Panóptico*, figura conhecida por habitar uma composição arquitetural que privilegia o olhar sem ser visto:

[...] Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (FOUCAULT, 2014, p. 194).

Pela composição dos elementos na tela do cinema compreende-se que os enquadramentos de Curitiba dialogam com as estratégias do *Panóptico*. Vemos o lugar ocupado pela família, sempre iluminado, em oposição a escuridão presente na casa de

Fernando (FIGURA 01). A casa habitada pelos membros da família está sempre com a porta aberta, Fernando pode entrar, como faz algumas vezes, já na casa de Fernando a porta está fechada (FIGURA 02) – é nessa dinâmica que cada um tem o seu lugar, podendo ser vistos de frente pelo vigia (FOUCAULT, 2014). No filme em análise cada membro da família tem uma posição delimitada – hierarquicamente estabelecida pelos estereótipos de pai, o todo poderoso, de mãe, a discreta dona de casa, e de filhas, reprimidas a obediência. Ocupando seus lugares previstos nos enquadramentos – encenações familiares – as personagens podem ser vistas, sem verem, “são objetos de uma informação, nunca sujeito numa comunicação” (FOUCAULT, 2014, p. 194). Fernando sabe tudo sobre a rotina da família, a família nada sabe de Fernando.

FIGURA 01



Frames do filme Para Minha Amada Morta – A casa de Fernando assemelha-se ao mecanismo arquitetônico instituído pelo Panóptico.

FIGURA 02



Frames do filme *Para Minha Amada Morta* – A dinâmica estrutural (promovida pela arquitetura e também pelo olhar da câmera) da casa de Fernando não permite que a família se torne olhante, mas apenas olhada.

A figura do patriarca, explicitamente, se coloca como no nível mais alto da hierarquia entre a mulher e as filhas, o que ainda o constitui como um homem machista, que com a presença de outro homem sente-se incomodado, proibindo Fernando de entrar em sua casa. Porém, não é adentrando o espaço da casa que a personagem de Fernando atrai a esposa e as filhas, é na brecha que existe entre as duas casas, lugar em que a esposa está sempre a estender roupas, uma vida entediada, carente de apropriações afetivas – a verdadeira brecha que Fernando estimula preencher, a brecha do afeto. Vislumbra-se como que a presença do protagonista, enquadrada na mesa com a família, conduz a invisibilidade do patriarca, que por meio do enquadramento não pode ser visto através do vidro da janela. Na igreja, lugar potencial de valorização da família, todas as mulheres são enquadradas ao lado de Fernando, o pai não está ali, como se retirado de um retrato de família, não pertence a este *enquadramento familiar* (FIGURA 03).

FIGURA 03



Frames do filme Para Minha Amada Morta – Salvador, o patriarca autoritário, é retirado do enquadramento familiar.

Fernando parece ocupar a posição patriarcal, já que tem o olhar vigilante, o olhar que define os poderes hierárquicos. No *frame* seguinte (FIGURA 04) percebemos a filha mais nova em cima de uma pilha de entulhos, habitando um espaço privilegiado pelo caos, Fernando observa e a retira deste lugar. Seria essa a oportunidade que todas esperam, sair do caos desta casa, que se edifica entre o tédio e a simulação?

FIGURA 04



Frames do filme *Para Minha Amada Morta* – As mulheres da família vivem uma relação familiar de caos enrustido na ordem patriarcal.

Esse tédio e simulação que mencionamos podem ser observados na personagem da esposa que não reage aos excessos autoritários do marido e à traição que assiste no vídeo cassete; na filha que namora e fuma escondida, que ao sair de casa veste roupas distintas dos padrões evangélicos (usuais no espaço da casa). A relação com a família é uma atuação, que inclui até mesmo figurino, ou seja, todos os elementos de uma grande encenação – na casa a filha obediente cumpre sua função, na rua ela troca de roupa e tem outra atitude, pode sair do papel de filha, ser ela mesma: e quem é ela de verdade?

Na simulação da ordem temos algo que domina o arranjo familiar, que é a “disciplina” (FOUCAULT, 2014), os corpos que quando acomodados – ou enclausurados no espaço doméstico – respondem as ações dóceis, úteis, para que o pai possa exercer o poder, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2015, p. 134). Observa-se que as mulheres submissas às instituições sociais da família e da igreja atendem – mesmo que encenando/simulando – as exigências as quais são subordinadas. A esposa e as filhas são submetidas as leis do pai e as leis da igreja, são submetidas ao “quadriculamento” dos ambientes sociais e domésticos, onde os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas (...)” (FOUCAULT, 2014, p. 141).

Sutilmente, o “quadriculamento” pode ser rompido pela chegada de Fernando, que primeiro apropria-se do espaço da igreja e depois da casa da família, para depois, por meio do olhar privilegiado de vigilante, tomar a posição hierárquica de Salvador. Essa inversão de posição hierárquica evidencia-se na cena em que assistimos o patriarca em

posição de vulnerabilidade exercida pelo sono, enquanto Fernando não mais só observa a casa, mas adentra o quarto, o espaço reservado para as maiores intimidades dos moradores, vestindo a camisa de Salvador (FIGURA 05) – mais uma vez apresentando a problemática de uma encenação familiar, como se a roupa de Salvador fosse um “figurino de patriarca”, dando permissão a Fernando de entrar e dormir na casa, além de declarar-se para patriarca da família. É possível inferir que a casa já não é ocupada apenas por corpos que sabem os seus lugares, Fernando ocupa uma posição que já estava dominada por Salvador – consegue ocupar este lugar, justamente, pela brecha que se faz na ausência de afeto, mas que transborda ordem e poder.

FIGURA 05



Frames do filme Para Minha Amada Morta – Fernando se apropria da imagem “do homem da casa”.

Sentindo o perigo que o convívio com Fernando pode representar, na tentativa de retirá-lo da casa alugada, Salvador providencia uma reforma inesperada no telhado³. Ou seja, com o telhado da casa violado, Fernando não tem mais a proteção para permanecer. A casa que sempre o coloca como olhante – e não olhado – é violada, Salvador entra nela e encontra uma arma. A posição de vigilante é fraturada, já não é possível habitar nas brechas, se faz necessário o enfrentamento: Salvador tem a arma de fogo em suas mãos, mas Fernando tem a filha de Salvador em seu colo (FIGURA 07). Novamente, temos um enquadramento que revela o patriarca em posição de inferioridade a Fernando, está despido de sua família – literalmente – sem camisa, talvez sem a camisa que o permitiria encenar o papel de pai, a mesma que na noite anterior teria sido vestida por Fernando.

³ Não gratuitamente Salvador escolhe a reforma no telhado como estratégia para retirar Fernando de sua casa, pois sabemos que “o telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo (...) O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros (BACHELARD, 1978, p. 209).

FIGURA 06



Frames do filme *Para Minha Amada Morta* – O lugar de privilégio que ocupa Fernando é fraturado pela desconstrução da casa: ‘descobre-se’ sua visão *panoptica*.

FIGURA 07



Frames do filme *Para Minha Amada Morta* – Salvador é despido do poder que ocupa no espaço doméstico: Fernando apropria-se do poder sobre a família.

Tardiamente, Salvador descobre que ambos teriam sido afetados pela mesma mulher, a amada morta, esposa de Fernando e amante de Salvador. A descoberta se dá pela foto de casamento com a frase: Ela está morta. Logo, se Fernando descobre a traição por meio da imagem da fita VHS, Salvador descobrirá a morte da amante, também, por meio de uma imagem. Se a imagem é uma falta, paradoxalmente, depois de morta a esposa/amante é sempre uma presença imagética – observada pelos olhares masculinos. “As imagens constroem sua audiência ao redor de uma oposição entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar” (MITCHELL, 2015, p. 172). Mitchell compreende a imagem como feminina, não na perspectiva de que as imagens sejam ‘de’ mulheres, mas sim ‘como’ mulheres, trazendo como exemplo o “efeito medusa”, que fixa

e paralisa o espectador em seu lugar – “esse efeito é, provavelmente, a demonstração mais clara que temos que o poder das imagens e o poder das mulheres são modelados um à semelhança do outro, e que se trata de um modelo tanto de imagens quanto de mulheres, abjeto, mutilado e castrado” (MITCHELL, 2015, p. 174). Em suma, as personagens de Fernando e Salvador estão submetidas ao poder da imagem da esposa/amante, poder este que “é manifestado como falta e não como possessão” (MITCHELL, 2015, p. 174), uma falta que se revela na presença das imagens, como uma brecha de desejo e de morte.

Considerações Finais

A presente pesquisa se deu pela decodificação das imagens fílmicas de *Para Minha Amada Morta* (Aly Muritiba; 2015). Pensando nas relações semi-simbólicas das imagens, que sugerem efeitos de sentido, por meio da composição imagética que se faz presente na tela do cinema, inferimos aproximações com as imagens e alguns conceitos concernentes as instituições familiares e as relações de poder que se dão no âmbito do espaço doméstico. A casa como espaço fílmico é *mise-en-scène* de enquadramentos familiares de experiências controversas, espaço de abrigo e instituição de poder.

A família submissa ao poder do pai tem o espaço da casa invadido por uma personagem em trânsito, que ocupando um olhar vigilante, próximo da dinâmica vivenciada pelo *Panoptico*, invisibiliza o patriarca nos *enquadramentos familiares*. Pela imposição de sua presença, seja pela corporeidade ou pelo olhar privilegiado de observador, Fernando passa a ser detentor de poder. A casa que inicialmente teria sua intimidade preservada – portanto, seria lugar potencial de proteção – com a ruptura da ordem hierárquica deixa evidenciar as brechas, numa dinâmica que ao olhar distraído se caracteriza como harmoniosa, mas que ao olhar do vigilante deixa-se verificar as rachaduras de um mecanismo de *disciplina*, que esconde, que simula e omite por meio da submissão das mulheres, cada uma ocupando uma posição estabelecida pelo pai, posição silenciosa, tediosa e frágil.

Ainda, trazemos, rapidamente, a reflexão a respeito da imagem como potência paradoxal de falta/presença. A amada morta, ausente na vida dos dois homens, afeta o cotidiano das personagens, une e defronta, numa disputa de poder, enquadrando a dinâmica familiar em jogos de simulações: Fernando ‘simula ser’ um inquilino, evangélico, que tem a esposa doente no hospital – Salvador ‘encena ser’ o pai honesto,

temeroso a Deus – ambos oprimem as mulheres da casa, um pelo olhar vigilante e outro pelo poder patriarcal.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FISCHER, Sandra. **Clausura e compartilhamento**: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral**. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento de uma prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Os Pensadores**: Martin Heidegger - Conferências e Escritos Filosóficos. Tradução. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural: 1979.

MICHELL, W. J. T.. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988

FILMOGRAFIA

PARA minha amada morta. Direção: Aly Muritiba. Brasil. 2015. 113 min.