



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura

MARCOS VINÍCIUS DA SILVA NEVES

**A MULHER, A CASA, A MORTE: DIALOGISMO E CRONOTOPO
NO FILME *FOI APENAS UM SONHO***

**Salvador
2018**

MARCOS VINÍCIUS DA SILVA NEVES

**A MULHER, A CASA, A MORTE: DIALOGISMO E CRONOTOPO
NO FILME *FOI APENAS UM SONHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Bueno Borges da Silva.

**Salvador
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Neves, Marcos Vinícius da Silva

A MULHER, A CASA, A MORTE: DIALOGISMO E CRONOTOPO

NO FILME FOI APENAS UM SONHO / Marcos Vinícius da
Silva Neves. -- Salvador, 2018.

111 f. : il

Orientador: Simone Bueno Borges da Silva.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Língua e

Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto
de Letras - Universidade Federal da Bahia, 2018.

1. discurso. 2. mulheres. 3. cronotopo. 4. cinema.
5. morte. I. Bueno Borges da Silva, Simone. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço intensamente a todas as mulheres que morreram e continuam a morrer na ficção. Estas mulheres me ensinam que suas mortes, para além do seu fim, reverberam a vontade de subverter a ordem que as subjuga diariamente; reverberam a vontade incessante de existir diferentemente; esta vontade que significa o desejo pela tomada de controle sobre suas subjetividades, cujo destino não pode se fazer por meio da vontade de outrem.

Agradeço às mulheres da ficção, às mulheres-sujeitos de suas vidas, às mulheres reais, de carne, osso e luta. Agradeço às mulheres que não se calam, mas também àquelas que se viram obrigadas a se calar pela força das circunstâncias.

Agradeço às mulheres abandonadas, às vingativas, às subversivas, às que abaixam suas cabeças, às dissidentes; agradeço às *sapatonas*, às *solteironas*, às mães solteiras, às que decidiram não serem mães.

Agradeço às mulheres do passado, do presente e às que virão, na esperança de que todas levem adiante a luta por realidades satisfatórias para todos, independentemente dos seus corpos, das suas genitálias, das suas condutas e decisões.

Agradeço, portanto, às mulheres em suas diversas formas de existir, por me mostrar que nada é dado, que tudo é construído. E que, como tal, pode ser desfeito para que, por fim e por insistência, tudo pode ser refeito.

“Triste, louca ou má será qualificada ela quem recusar [...]”

(Juliana Strassacapa)

“Rosa fugiu da polícia, rebolou na pista, se aculturou, chorou.

Viveu a morte enquanto gerava uma vida [...]”

(Anelis Assumpção)

“Não posso partir. Não posso ficar”

(April)

RESUMO

À luz da análise dialógica do discurso, que parte da perspectiva teórica de Bakhtin e seu círculo, o objetivo deste trabalho é analisar as relações discursivas que se estabelecem entre a figura da morte e as condições sociais vividas pela protagonista do filme *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008), considerando que as especificidades desta realidade se constroem a partir de normas determinadas pelo patriarcado, atribuindo diferentes papéis sociais para mulheres e homens. Neste sentido, a materialidade do objeto de estudo evidencia a determinante função simbólica da *casa* para que se possa compreender o modo como a morte e as condições sociais que se impõem às mulheres se interligam discursivamente no seio da narrativa considerada. Para tanto, o conceito *cronotopo* se mostra fundamental, ao passo em que também é crucial pensar na contribuição do pensamento feminista para o desenvolvimento deste trabalho. A análise apresentada parte dos aspectos supramencionados, estabelecendo diálogo entre as realidades intra e extrafilmicas, a fim de evidenciar que os temas abordados pela obra narrativa reverberam a realidade social, cujo *modus operandi* machista precisa estar em constante discussão.

Palavras-chave: dialogismo; cronotopo; mulheres; morte.

ABSTRACT

According to the discourse analysis developed by Bakhtin and his circle, the purpose of this study is to analyze the discursive relations established between the death figure and the social conditions faced by the main female character in the film *Revolutionary Road* (USA, 2008), whereas the specificities of this reality are built on patriarchy's bases, that assign different social roles to women and men. In this regard, the materiality of the object of study of this work demonstrates the decisive symbolic function of the house/home to understand the way death and the women's social conditions are discursively connected in the narrative above mentioned. Therefore, the concept of chronotope is crucial, while it is also crucial to consider the contribution of Feminist thinking to develop this work. The analysis presented comes from the aspects above mentioned, by establishing dialogical relations between the realities outside and within the formal limits of that film, in order to highlight that the issues addressed by that narrative reverberate the social reality, the chauvinist *modus operandi* of which needs to be under permanent discussion.

Keywords: *dialogism; chronotope; women; death.*

LISTA DE FIGURAS

Imagem 01	54
Imagem 02	55
Imagem 03	56
Imagem 04	57
Imagem 05	58
Imagem 06	61
Imagem 07	62
Imagem 08	65
Imagem 09	66
Imagem 10	67
Imagem 11	75
Imagem 12	76
Imagem 13	77
Imagem 14	81
Imagem 15	82
Imagem 16	88
Imagem 17	89
Imagem 18	89
Imagem 19	90
Imagem 20	90

LISTA DE TABELAS

Tabela 01.....	24
Tabela 02.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O QUE HÁ DE NOVO NO HORIZONTE DAS MULHERES?.....	15
2. CAMINHOS PERCORRIDOS PARA COMPREENDER O CRONOTOPO DE <i>FAS</i> 22	
3. APRIL, O DIALOGISMO E O FEMINISMO.....	26
3.1 Considerações sobre a teoria bakhtiniana.....	27
3.1.1 O cronotopo bakhtiniano.....	31
3.2 Alguns aspectos do pensamento feminista.....	40
4. SEQUÊNCIAS-CHAVE EM <i>FOI A PENAS UM SONHO</i>.....	44
4.1. Gypsy (0'51'').....	47
4.2. Apresentando a casa (9'40'').....	50
4.3. Triste, louca ou má (62'19'').....	63
4.4. Concepção negada (40'58'').....	70
4.5. Morte (94'02'').....	71
5. O CRONOTOPO DA CASA / <i>REVOLUTIONARY ROAD</i>.....	82
5.1 Pares de signos interdependentes (PSI) em <i>Foi apenas um sonho</i>	84
6. O GRANDE ÚTERO (Alguns apontamentos e aparente conclusão).....	98
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Nascido entre duas irmãs, em uma família de formato tradicional, composta também por um pai e uma mãe, posso afirmar que neste e em outros contextos de experiências vividas, as figuras femininas têm e tiveram influência positiva na minha formação como sujeito social muito mais do que as figuras masculinas. Existem muito mais mulheres do que homens nos meus círculos relacionais, de modo que essas influências e referências são profundamente representativas. Para além das muitas mulheres que atravessaram e continuam a atravessar a minha formação enquanto sujeito no mundo, a identificação com tais figuras é o que me parece demasiadamente importante.

As figuras masculinas presentes na minha vida (ou em parte dela), quando positivas, são ofuscadas pela densa e arbitrária figura paterna, signo de repressão de quaisquer traços de comportamento lidos como femininos quando atuados por mim, especialmente durante a infância. Arrisco dizer que este aspecto da presença paterna tenha fomentado a empatia pelo seu aparente oposto (uso esta oposição considerando os termos da cultura patriarcal). Aqui, não discutirei as formações discursivas da masculinidade. Contudo, é fato que a cultura androcêntrica ocidental afeta a todos. Certamente, tal afirmação não visa cometer o equívoco de equiparar homens e mulheres frente ao caráter nocivo do patriarcado. A respeito disso, seria possível e produtiva a empreitada de estudos que poderiam concentrar seus esforços de acordo com tal perspectiva.

Considero, como não poderia deixar de ser, minha posição de estrangeiro no território das experiências socioculturais das mulheres, por jamais poder experienciar suas vivências em meu corpo e por minha subjetividade como aquelas que são objeto desta opressão especificamente demarcada. Reconheço minha exterioridade, salientando minha empatia em relação à realidade das ações dos mecanismos androcêntricos sobre as sociedades, culturas e experiências de vida. Do mesmo modo que culturas machistas afetam a todas e todos (embora em graus e modos diferentes), necessariamente, é dever de todos e todas situadas(os) sob o regime da opressão patriarcal posicionarem-se veementemente contra a manutenção de normas estabelecidas com base nesses princípios que oprimem, segregam, agridem e matam.

Os discursos atravessam tempos e espaços diversos e se relacionam intimamente com os padrões socioculturais de comportamentos e interações entre os sujeitos. Isto explicaria por

quê *Foi apenas um sonho*, ainda que não se configure como um filme genuinamente ou declaradamente feminista — considerando aspectos e contextos que envolvem sua produção e circulação — possa dizer ou ilustrar à sociedade muito a respeito das realidades vividas pelas mulheres também em tempos e espaços muito diversos.

Dirigido por Sam Mendes, *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008) é uma adaptação para o cinema do romance *Revolutionary Road*, escrito por Richard Yates, publicado em 1961. O filme conta a história do casal April e Frank Wheeler que vivem na *Revolutionary Road*. Após algum tempo de casados, April sugere que a família abandone a vizinhança onde mora e que não suportam, para que possam morar em Paris, onde teriam uma vida diferente daquele que tinham no subúrbio americano. Contudo, o sonho de mudança se desfaz e a permanência parece inevitável. Ao fim, April realiza um procedimento abortivo em si mesma, não resistindo à hemorragia que resulta na sua morte. É preciso salientar que, ainda que o filme seja uma adaptação de uma obra literária, o objeto de estudo deste trabalho se restringe à análise da versão filmica.

A realidade após o casamento soterra os sonhos condizentes com a visão de mundo que ambos mantinham antes de terem uma vida juntos: enquanto April mantém o desejo de ter uma vida na capital francesa, Frank é seduzido por um emprego que revela uma carreira promissora, que os manteria nos Estados Unidos. April acredita na promessa do marido, que afirma ter desejo em concretizar o antigo sonho. Todavia, ao passo que alimenta a fantasia da esposa, almeja alcançar cargo de maior importância na firma onde trabalha. Ao descobrir que o marido a enganava, com a promessa de mudar de vida e de país, April descobre, também, a gravidez de seu terceiro filho.

A narrativa nos conduz, então, a pensar que esta terceira gestação marcaria, determinadamente, a impossibilidade de ter a vida parecida com a qual havia sonhado antes de se casar. Assim, decide interromper a gestação por conta própria, ocasionando sua própria morte, encerrando a vida cujos contornos pareciam não abarcar os limites da subjetividade de uma mulher insatisfeita, restrita à rotina doméstica.

Certamente, vivemos em condições sumariamente diversas daquela dos Estados Unidos do ano de 1955, representadas na narrativa do filme, objeto de estudo desta pesquisa. Contudo, discursos vigentes lá (no tempo e no espaço) também reverberam aqui (neste tempo e neste espaço), ora reformulados, ora indelévels à ação do espaço e do tempo. Isto porque as fronteiras geográficas nem sempre coincidem com as fronteiras ideológicas que separam

lugares distintos, pois valores socioculturais são situados em contextos tempoespaciais específicos, ao mesmo tempo em que transbordam limites locais para atuar em realidades mais amplas, cruzando fronteiras rígidas impostas pela geografia e limites políticos. Seguindo este pensamento e considerando a rede de cadeias discursivas como um *continuum*, não estamos apartados completamente, portanto, dos moldes que determinam, na ficção, a realidade da vida de April, na *Revolutionary Road*.

Seguindo esta perspectiva, é possível pensar nessas cadeias, considerando os efeitos discursivos que a obra analisada pode promover, a partir dos quais desenvolvo o trabalho aqui apresentado. Este se faz como desdobramento da pesquisa¹ realizada nos anos finais da graduação em Letras Vernáculas, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Àquela época, o desejo de estudar Análise do Discurso se fortaleceu em virtude do incômodo proporcionado pela desigualdade entre os gêneros na nossa sociedade (bem como em muitas outras), revelada em distintos contextos e aspectos da nossa cultura. O olhar de espectador foi sobreposto pelo olhar de pesquisador quando, em contato com a obra fílmica *Thelma & Louise* (1991), os interesses acadêmicos pareceram convergir: esta obra trazia elementos então aparentemente produtivos para estudar, por meio da perspectiva dialógica do discurso, as condições relativas às mulheres estabelecidas no espaço social.

Mais especificamente, essa obra sugeria que suas protagonistas negavam veementemente os limites impostos às mulheres. Essa negação foi o germe da investigação que se construiu posteriormente, ao longo de pouco mais de dois anos. Contudo, no decorrer do processo da pesquisa, a figura da morte surgiu como elemento que ocuparia o centro da análise, em sua relação discursiva com a postura daquelas mulheres da ficção, frente à condição social que lhes era imposta.

Neste sentido, deve-se considerar que as ciências humanas afirmam que os produtos culturais, sob diversos aspectos, discutem, evidenciam ou denunciam aspectos e fatos ocorrentes na realidade cotidiana das sociedades que os produzem. É inegável, portanto, a potência que tais bens culturais emanam, ao serem tomados como objetos de análises que se propõem a compreender os complexos processos através dos quais são constituídas as relações sociais, história dos povos, relações políticas etc. Assim, podemos compreender a relevância da literatura, do cinema, da música, das artes visuais e das demais linguagens

¹*Thelma & Louise*: A figura da morte e os discursos prescritos do feminino. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19751>>

artísticas como densas fontes que, para além dos seus fins intrínsecos, permitem-nos utilizá-las a fim de pensar aspectos do âmbito social.

Ao término do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), persistiu o interesse em dar continuidade à investigação acerca de como o signo da morte, percebendo que surge em outras obras filmicas de natureza semelhante, a fim de compreender suas possíveis significações em diversos enunciados filmicos. Nesta dissertação, minha atenção se debruça sobre *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008), outra obra em que o signo da morte surge num contexto de refutação às condições que são impostas às personagens femininas, no contexto da narrativa.

Tratar dos aspectos simbólicos da morte também se faz necessário, visto que a cultura ocidental tende a ignorar ou, de modo mais complexo, evitar a morte. Sabe-se que esta se constitui como uma das etapas da vida e que desviar-se dela é impossível. Contudo, nossa cultura revela desconforto ao lidar com o fim do ciclo vital por meio de diversas estratégias, mas também por tratar do tema com pesar nos enunciados cotidianos. É importante notar que a negação de tratar do tema *morte* não se configura como entrave para que sua figura surja metaforizada em práticas simbólicas da cultura.

É, justamente, a configuração simbólica da morte que conduz este trabalho, no sentido de compreendê-la a partir dos elos dialógicos que estabelece com a espinha dorsal da narrativa correspondente ao objeto de estudo posto nesta dissertação. Esta, por sua vez, se propõe a investigar a relação dialógica que se constitui entre as condições sociais, nas quais está inserida a personagem April, do filme *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008), e o desfecho da sua morte, considerando a obra filmica em análise como um enunciado concreto que se apresenta por meio da materialidade que o compõe (enredo, música, diálogos etc), sendo por meio desta que se dá a construção dos sentidos acionados na/pela obra. Assim, esta dissertação tem a negação dos padrões impostos pelas sociedades, estruturadas por meio de mecanismos patriarcais, como aspecto central do objeto de análise, considerando-a um constructo discursivo intimamente relacionado com o desfecho da morte, que surge como possibilidade sobreposta à realidade vivida pela personagem principal.

1. O QUE HÁ DE NOVO NO HORIZONTE DAS MULHERES?

Por mais que os movimentos feministas, ao longo da sua história, tenham conseguido promover avanços inegavelmente importantes a respeito dos direitos sociais das mulheres, é importante atentar para o fato de que, ainda na atualidade, não é raro que parcelas da sociedade questionem as causas que motivam a atuação destes movimentos sociais. Além disso, paira sobre o senso comum a ideia de que as pautas feministas estejam superadas, visto que, de acordo com essa perspectiva ideológica, a luta por direitos iguais já teria alcançado seus objetivos e não haveria outras razões que justificariam uma atuação feminista na contemporaneidade.

Erroneamente, esta posição político-ideológica se dissemina fortemente em muitos contextos e setores sociais baseando-se unicamente nos ganhos obtidos pelas mulheres, enquanto classe, a respeito da ocupação no mercado de trabalho, carreiras profissionais específicas, cargos políticos e diversos campos da atividade humana, ocupados em tempos passados única ou majoritariamente por homens. Mostra-se, então, inegável que a expansão e a ressignificação da atuação das mulheres nestes numerosos setores sociais são resultado do custoso trabalho dos movimentos e teorias feministas. Esses avanços não se sustentam, contudo, como justificativa para afirmar que as sociedades contemporâneas — especialmente as ocidentais — tenham promovido a total equidade de direitos e oportunidades para todos os gêneros.

A diferença de experiências sociais baseadas no gênero e na anatomia dos corpos é evidenciada por fatos em contextos diversos, cuja ocorrência se dá por numerosas motivações. Seria impossível — ou demasiadamente complexa — a tentativa de mensurar ou quantificar os exemplos cotidianos que podem comprovar a centralidade do poder masculino nas sociedades patriarcais. A respeito disso, diariamente são divulgadas notícias sobre situações de violências (de distintas naturezas) motivadas pelas diferenças entre gêneros, ao passo que as redes sociais (complexos mecanismos de refratamento das experiências palpáveis) podem ser tidas como campo de amostragem de posturas de enfrentamento frente a tais diferenças e como potencializadoras de movimentos e campanhas que se opõem ao subjugamento das mulheres em relação aos homens. Além disso, poderia mencionar, aqui, muitas iniciativas governamentais de reparação para as mulheres, alterações na legislação, medidas protetivas, que visam atenuar os efeitos reais de culturas androcêntricas.

Exemplos como estes existem na atualidade pela necessidade de atenuar o impacto real que as diferentes identidades femininas ainda sofrem em diversas culturas ainda na atualidade. No que diz respeito à realidade brasileira, nos anos 2010, as diferenças entre os gêneros perduram atuantes em diversos setores da sociedade. Sobre isto, é válido mencionar resultados de pesquisas sobre este aspecto social, realizadas na contemporaneidade, que afirmam que:

As mulheres trabalham em média 7,5 horas a mais que os homens por semana. Em 2015, a jornada total média das mulheres era de 53,6 horas, enquanto a dos homens era de 46,1 horas. Em relação às atividades não remuneradas, mais de 90% das mulheres declararam realizar atividades domésticas – proporção que se manteve quase inalterada ao longo de 20 anos, assim como a dos homens (em torno de 50%). Esses são alguns dos dados destacados no estudo Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça com base em séries históricas de 1995 a 2015 da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), do IBGE. Divulgada nesta segunda-feira, 06/03, a pesquisa faz parte de um projeto realizado pelo Ipea desde 2004 em parceria com a ONU Mulheres. (IPEA, 2017)

Para além da compreensão desta realidade que se mostra por meio destes dados numéricos, saliento a importância de mencionar que dados ou fatos cotidianos, passíveis de observação por parte cidadão comum em sua atuação na vida ética, dimensionam de modo complexo as nuances das realidades vividas pelas mulheres nos enfrentamentos que fazem necessários diariamente. Posicionamentos de coletivos² movimentos de mulheres atestam a complexidade da atuação do patriarcado no século XXI em diversas partes do mundo, a exemplo do Coletivo Zeferinas, Puta Peita, *Pussy Riot*, Marcha das vadias etc.

2 Coletivo Zeferinas: “Somos um coletivo afro-feminino inspirado em Zeferina, rainha do Quilombo do Urubu, e através da poesia marginal enfrentamos o racismo e ecoamos vozes!” (descrição do coletivo, disponível em sua página no *Facebook*);

Puta Peita: Marca chefiada por uma mulher, cuja produção de camisetas e outros itens utilitários que expõem frases definidas como “dizeres polêmicos”, tendo como produtos principais as camisetas nas quais está estampada a frase “Lute como uma garota”;

Pussy Riot: “Pussy Riot é um grupo de punk rock feminista russo que se tornou conhecido por realizar, em Moscou, flash mobs de provocação política, protestando contra o estatuto das mulheres na Rússia e, mais recentemente, contra a campanha do primeiro-ministro Vladimir Putin para a presidência da Rússia.” (Fonte: Wikipedia. Acesso em 24 de julho de 2018. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot>);

Marcha das Vadias: “Somos uma marcha em resposta à culpabilização da mulher em casos de violências. Em 2011 foi lançada a Marcha das Vadias de Curitiba. Se você ainda não sabe o que é, informe-se nos links do blog (clique no Arquivo Vadio), que contam um pouquinho da história do movimento internacional e local. Para a nossa cidade, estamos propondo a Marcha de Todas as Bandeiras. Estamos aqui para congregar, celebrar a vida e o amor próprio. Fortalecer a dignidade feminina.” Descrição disponível no *blog* da vertente brasileira do movimento (Fonte: Marcha das vadias CWB. Acesso em 24 de julho de 2018. Disponível em <<https://marchadasvadiascwb.wordpress.com>>).

Compreendendo as relações de interdependências e de contraforças, no que diz respeito à natureza dos tensionamentos político-ideológicos que se dão nas sociedades, se a atuação individual ou coletiva de mulheres continua a se fazer viva e necessária, significa dizer que a opressão a este grupo de sujeitos perdura ao longo do tempo, em espaços distintos do globo.

Quando iniciei a pesquisa de TCC, num momento em que fui mobilizado a compreender a negação do lugar social das mulheres, a partir da narrativa fílmica *Thelma & Louise*, mostrou-se necessário refletir sobre os motivos de estudar os contextos histórico e social relativos a esta questão. Buscando pensar nas formas como as diferentes condições socioculturais entre os gêneros perduram ao longo do tempo, deparei-me com a aparente obviedade do tema, por concordar que, mesmo na atualidade, pessoas de todos os gêneros não partilham das mesmas condições de direitos na nossa e em diversas outras culturas. Assim, enquanto buscava exemplos concretos e contemporâneos desta realidade, foi divulgado o resultado de uma pesquisa realizada pelo IPEA, que mostrava dados da opinião popular a respeito da atuação de homens e mulheres na sociedade. A esta época, escrevi que,

Em pesquisa realizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) no ano de 2014, 65% dos entrevistados concordaram, total ou parcialmente, com a afirmação de que "mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas". Além disso, segundo a pesquisa do instituto, quase três quintos dos entrevistados, 58%, concordaram, total ou parcialmente, que "se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros". Paradoxalmente, foram observadas reações diversas, por parte de outra parcela da sociedade brasileira (não mensurada), contrária aos resultados apontados pelos dados do Instituto; tais reações, tornadas públicas em textos ou imagens legendadas através de mídias sociais, revelam a contradição perene quando se trata de questões relativas ao corpo. (NEVES, 2016, p. 12)

Àquela época, este dado foi fundamental para que — a despeito do que minha percepção enquanto sujeito social inserido numa cultura patriarcal dizia — pudesse seguir com meus interesses como pesquisador, sem parecer estar investindo num estudo deslocado no tempo e no espaço. Oportunamente, ao longo de mais de dois anos investidos na mencionada pesquisa, parecia efervescer nos contextos à minha volta o olhar atento dos grupos tidos como minorias, em relação aos descentramentos de poder necessários para que os padrões sociais enrigecidos historicamente pudessem ser contestados sob diversos espaços, a exemplo do *Facebook*, como meio através do qual muitas discussões emergem, bem como seu uso como ferramenta de divulgação de diversos portais de notícias e conteúdos

colaborativos ou não hegemônicos que, em grande número, problematizam temas relativos às questões feministas, de raça e de gênero.

Estes fatores sedimentam, na contemporaneidade, contextos mais favoráveis às discussões e reivindicações destes grupos, em relação às formas de opressão normatizadas na sociedade patriarcal, ao passo que evidenciam as reais desigualdades entre diferentes grupos sociais. Deste modo, as demandas destas identidades começam a retomar e a habitar o imaginário social. Tal cenário colabora com uma nova vigilância, que se mostra efervescente na atualidade, fazendo com que estes grupos sociais tenham a possibilidade de denunciar diversas nuances das formas de dominação. Este cenário evidencia que as pautas dos movimentos feministas se fazem atuais e necessárias, considerando que, apesar dos ganhos em favor das mulheres, as diferenças entre os gêneros e todos os problemas decorrentes desta lógica social ainda perduram e se manifestam por meio das estruturas sociais. Isto se revela nos discursos vigentes nas culturas ocidentais, muitos dos quais não divergem das imagens do feminino e do masculino já constituídas desde séculos anteriores.

Os dados IPEA revelam que 40,9% dos entrevistados concordam totalmente que "os homens devem ser a cabeça do lar". Para além de uma opinião popular sobre papéis sociais, este resultado reflete o modo como se estrutura nossa sociedade e nos evidencia traços de uma cultura que situa o masculino em posição superior ao feminino, ilustrando uma realidade que concede aos homens uma posição de privilégio e poder em relação às mulheres, trazendo resultados preocupantes, desde as desigualdades cotidianas, como a divisão doméstica do trabalho, até atos de violência física, emocional e moral.

É importante não perder de vista o fato de que os produtos das culturas refletem e dialogam com os valores instituídos nestas mesmas culturas, através dos quais as relações sociais são estabelecidas. Aqui, compreendemos que a obra fílmica *Foi apenas um sonho* é constituída por meio de uma materialidade discursiva que se relaciona dialogicamente com temas e fatos vigentes não somente na sociedade estadunidense (de onde é proveniente), mas em diversas culturas patriarcais. Assim, considero a possibilidade de, por meio desta obra, remontar relativamente as cadeias discursivas que se estabelecem entre a narrativa do filme e os valores culturais atribuídos à figura da morte e as representações femininas.

As condições sociais às quais as mulheres são expostas e as desigualdades entre os gêneros são aspectos abordados por diversas outras obras do cinema, bem como das demais linguagens artísticas. Se revisitarmos a filmografia das últimas décadas com um olhar mais

atento, por exemplo, será possível notar que estes temas aparecem de forma recorrente, ora explicitamente, como uma crítica, ora como mais um traço sociocultural que, portanto, não escaparia ao nível das representações artísticas. Deste modo, o número de filmes através dos quais seria possível investigar as condições especificamente vividas pelas mulheres (e por serem mulheres) é vasto.

De acordo com as intenções desta pesquisa, seria possível fazer um recorte, considerando apenas aqueles em que o signo da morte estaria posto em diálogo com o lugar social das mulheres, nas histórias contadas da ficção cinematográfica. Contudo, ainda por meio desta delimitação, haveria diversos exemplos que nos ofereceriam elementos produtivos para análise.

Deste modo, a escolha por *Foi apenas um sonho* parte de uma perspectiva que leva em conta a subjetividade do sujeito pesquisador, a partir de suas experiências, a partir da sua relação ao sujeito-objeto a ser estudado. Assim, abduco de uma projeção universalizante do trabalho científico, a fim de tornar estruturantes as especificidades empíricas do sujeito social, quando em diálogo com os elementos da cultura com os quais se relaciona. É para tratar da relação de tensão entre teoria e prática, no âmbito dos feminismos, e da relação hierárquica que se estabelece entre as produções de conhecimento dos países hegemônicos e países da América Latina que Richard (1996) valida a importância fundamental da experiência sociocultural dos sujeitos para a produção de teorias construídas a partir da experiência situada em contextos sociais e culturais específicos, com os quais a produção de conhecimento deve dialogar.

Neste sentido, considero aqui a narrativa da obra fílmica a ser analisada a partir da relação estabelecida com o sujeito pesquisador, a fim de constituir uma perspectiva de análise contextualmente situada. A obra fílmica a ser analisada, sob esta visão, oferece a esta pesquisa elementos complexos e produtivos, na intenção de compreender o modo como os elementos constituintes e significantes presentes na sua materialidade discursiva relacionam-se dialogicamente com os aspectos da vida social, no que tange às relações entre gêneros, abordadas anteriormente. Deve-se ter em mente que, como anteriormente afirmado, não se trata do único exemplar a abordar esta relação.

Somente depois do debruçamento sobre o objeto de análise e investigação dos seus aspectos sógnicos foi possível perceber a emergência do conceito de *cronotopo* como via de análise pertinente para os objetivos deste trabalho. Contudo, não somente esta noção teórica

presente na obra de Bakhtin se faz fundamental para o olhar sobre a narrativa de *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008) como objeto de pesquisa, mas a própria relação com esta obra fílmica se dá cronotópica e dialogicamente. Isto porque a posição sócio-histórica que ocupo, situa-se sob uma visão de mundo relativamente diversa daquela do autor da obra (aqui, refiro-me ao diretor do filme) que, por sua vez, é notoriamente distinta daquela partilhada pelo casal de protagonistas de *Foi apenas um sonho*. Apesar dos diferentes cronotopos que ocupamos, partilhamos, por meio do dialogismo, de traços que firmam a cadeia discursiva que me conduz a este trabalho, por via da observação do objeto de estudo de que trato.

A escolha por esta obra como objeto da pesquisa que resulta nesta dissertação acontece de modo também a acionar os conceitos que norteiam a análise que proponho para este discurso fílmico. A pesquisa se situa no nordeste brasileiro, no ano de 2017, tendo como objeto o modo por meio do qual as relações tempoespaciais em um filme americano de 2008 resultam numa forma particular de evidenciar os enfrentamentos de sua protagonista frente ao lugar social destinado às mulheres na década de 1950. Tempoespaços distintos estão presentes entre o sujeito pesquisador e seu objeto de estudo, aproximados pela cadeia discursiva que conduz discursos vivazes no século passado até os dias atuais. Do mesmo modo que muitos destes discursos são compartilhados entre as sociedades patriarcais do ocidente e que, apesar das particularidades que diferenciam a cultura brasileira da americana e em tempos diferentes, faz com que a *Revolutionary Road* não esteja tão distante de outros espaços geográficos diferentes das Américas.

Três espaçotempos³ distintos se entrecruzam aqui: aquele em que foi realizada a obra fílmica, aquele que é interior à sua narrativa e o tempoespaço em que se localiza esta dissertação. Distantes entre si no espaço e no tempo histórico, estão interconectados por meio dos hábitos e mecanismos sociais que, atravessando séculos, compartilham tudo aquilo frente a que os movimentos feministas tentam se interpor, visando a diluição da norma patriarcal das sociedades. Se as realidades que oprimem as mulheres e conferem aos homens posições de poder também na atualidade, os tempoespaços supramencionados se aproximam por meio dos discursos que, ainda vigentes, permeiam e conduzem o *modus operandi* da nossa sociedade.

Proponho-me, neste trabalho, a verificar o modo como as ações da protagonista de *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008) entram em conflito com os discursos histórica e socialmente

³ Neste trabalho, utilizo os termos *espaçotempo* e *tempoespaço* para me referir literalmente ao tempo e ao espaço como instâncias interrelacionadas da realidade. É válido elucidar que não me refiro ao conceito *cronotopo* nestes casos.

estabelecidos, relacionados ao corpo e conduta femininos, tendo as relações tempoespaciais como elemento fundamental ao enunciado que se constrói, em dialogismo com os paradigmas da sociedade patriarcal, evidenciados nessa obra fílmica. Se “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico” (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009, p. 31), compreende-se que a narrativa propõe discussões relevantes sobre a condição feminina e o seu desenho na superfície social e que o contexto dessa narrativa fílmica compreende um complexo jogo de interações ideológicas construídas historicamente. Neste sentido, merecem atenção os aspectos que aborda, mas, para além disto, é importante atentar para o modo como a protagonista (re)age frente ao lugar social que a ela se mostra destinado, e que demonstra recusar ocupar. A relação entre elementos do tempo e do espaço no discurso da obra fílmica são centrais ao objeto deste trabalho, pois trazem à sua materialidade aspectos que refletem e refratam (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009) a realidade social e questões tratadas pela crítica e movimentos feministas. Considero a importância das condutas da protagonista da narrativa, ao negar o lugar que lhe parece estar reservado e que corresponde à posição historicamente construída e destinada às mulheres.

2. CAMINHOS PERCORRIDOS PARA COMPREENDER O CRONOTOPO DE *FAS*

Esta pesquisa, de cunho qualitativo, tem como base os pressupostos científicos teorizados por Bakhtin e seu Círculo. Assim, deve-se compreender que modelos de pesquisa previamente definidos não determinaram os processos de investigação, através dos quais o objeto foi estudado. Neste sentido, o caminho traçado pelo fazer científico, aqui, teve os encaminhamentos metodológicos necessários quando considerados tanto as feições do objeto de estudo quanto os princípios teóricos centrais para este trabalho. Significa dizer que o constructo metodológico necessário para a elaboração deste trabalho se deu a partir das necessidades impostas pelo tema, objeto e objetivos previamente traçados, contudo este estudo não se submeteu a um modelo específico metodológico.

Aspectos da pesquisa interpretativa se mostraram relevantes ao serem considerados os objetivos desta dissertação, cuja complexidade exige compreensão dos elementos que compõem o material observado, considerando suas significações tanto dentro dos limites da obra analisada, bem como suas relações com o todo social ao qual pertence. Necessitaram, portanto, ser observados a partir dos seus diversos aspectos constituintes.

É importante mencionar que a pesquisa científica poderia ter sido conduzida por caminhos diversos, sobretudo quando os fenômenos sociais são objeto de interesse do trabalho do pesquisador. Do mesmo modo, é importante dizer que “há diversos métodos epistemológicos válidos à compreensão dos dados da investigação, de modo a esclarecer a inexistência de uma verdade única no seio da Ciência”. (ABREU; PESCE, 2013, p. 20)

Ainda de acordo com os objetivos deste trabalho, a obra de Bakhtin e seu círculo se mostrou produtiva, proporcionando território fecundo para a análise que se pretendia desenvolver, considerando também o diálogo entre esta teoria o pesquisador em questão, já iniciado em etapa anterior da formação acadêmica. Foram verificados, então, na obra do círculo de Bakhtin, quais conceitos teóricos se aproximavam dos elementos signícos presentes na materialidade de *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008), a fim de possibilitar que emergissem os aspectos a serem considerados como centrais. Isto porque uma análise/teoria dialógica não deve impor conceitos aos discursos, já que, ao contrário disso, permite que os discursos “relembrem sua forma de produzir sentido”, sempre a partir do ponto de vista do dialogismo. (BRAIT, 2006, p. 24).

A partir de observações iniciais do objeto de pesquisa foram consideradas, para a realização deste trabalho, as seguintes etapas:

1. Observação preliminar do objeto de análise à luz de suas relações com o enfoque pretendido (considerando fundamentalmente as condições sociais vividas por mulheres.... e as significações da morte quando relacionadas a esta realidade);
2. Observação do objeto a partir do enquadramento teórico para que se depreendessem os conceitos centrais para as discussões pretendidas;
3. Seleção das sequências filmicas que seriam analisadas ;
4. Desenvolvimento das análises.

Todavia, é preciso compreender que as etapas necessárias para a realização deste trabalho, indicadas acima, puderam acontecer alternada ou simultaneamente, o que, acredita-se, pode potencializar as aproximações conceituais entre teoria e objeto. A descrição e análises das sequências do longa-metragem visa identificar elementos que apresentam aspectos determinantes no que diz respeito aos objetivos, evidenciando as especificidades do contexto que envolve a protagonista e que culminam na sua morte. A partir disto, foram considerados conceitos que, nos moldes como são apresentados nas obras de referência, mostraram-se relevantes para analisar os elementos dispostos ao longo da narrativa da obra filmica, e que serão norteadores para a análise do objeto desta pesquisa.

Quando necessária a transcrição de diálogos contidos no filme, será considerada a versão apresentada pelas legendas em português. Todavia, quando notada discrepância relevante entre o áudio original e a tradução das legendas, estas possíveis nuances serão consideradas na análise. A seleção das sequências-chave leva em conta a relevância destes fragmentos do filme para o tema discutido neste trabalho, bem como para o encadeamento narrativo, considerando as relações simbólicas e dialógicas que se estabelecem entre as sequências filmicas selecionadas.

Para a realização deste trabalho, fez-se necessário estabelecer diálogo entre a teoria norteadora da pesquisa e o objeto da análise aqui proposta. Para tanto, foi imprescindível conhecer o objeto deste trabalho, investigando os aspectos preponderantes, verificando suas feições formais e relações dialógicas com os contextos socioculturais que englobam o objeto e a análise que se constrói neste trabalho. A descrição das sequências determinantes da obra

filmica se mostra fundamental a fim de possibilitar a compreensão dos elementos a serem considerados como centrais. Acredita-se, assim, que “O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver.” (AMORIM, 2006, p. 100).

O conjunto de sequências-chave que contempla temas relacionados a algumas pautas dos movimentos feministas, a partir de signos postos em destaque pela narrativa, relacionados a cronotopos específicos da trama, que terminam por compor o cronotopo maior, central à narrativa, representado pelo signo da casa. Estas sequências também foram escolhidas a partir da relação simbólica que estabelecem com o signo da casa/lar/espço doméstico. A primeira cena, porém, foi selecionada por apresentar o casal de protagonistas antes do casamento, bem como suas projeções para o futuro que coincidem com o tempo presente mostrado nos momentos seguintes da narrativa. Além disso, este trecho da narrativa apresenta a casa como elemento determinante para o fluxo narrativo, o que tem fundamental importância no que respeita aos objetivos desta pesquisa. Assim, a tabela abaixo apresenta as sequências selecionadas, relacionando-as com os demais aspectos teóricos que norteiam este trabalho:

SEQUÊNCIA ANALISADA	SIGNOS PRESENTES	CRONOTOPO	ASPECTOS DOS FEMINISMOS
<i>Gypsy</i> (0'51'')	Amor romântico	primeiro encontro/festa	mulheres como sujeitos do espaço interno e do espaço doméstico
Apresentando a casa (9'40'')	Lar/terno (indumentária)	casa/mundo	público/privado
Concepção negada (40'58'')	sexo/maternidade/ matrimônio	cozinha/casa	direitos sobre o corpo e função da maternidade
Triste, louca ou má (62'19'')	maternidade/aborto	casa/grande útero	direitos reprodutivos
Morte (94'02'')	gestação/sangue/aborto	lar	autonomia e direitos sobre o corpo/direitos reprodutivos/aborto

Tabela 01

Considerando a materialidade do enunciado concreto correspondente ao objeto estudado, os pares de signos interdependentes presentes na narrativa serão analisados à luz da semântica que instauram dentro do todo da obra fílmica *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008) e também das possíveis significações para a realidade extradiegética. Neste sentido, ao longo da análise, apresentarei quadro comparativo entre a constituição dos signos *Revolutionary Road/Paris*, a partir da materialidade linguística, tal como aparecem nas legendas de diálogos presentes na narrativa.

3. APRIL, O DIALOGISMO E O FEMINISMO

Devido à natureza dos discursos, qualquer investida de pesquisas e análises de objetos discursivos instaura a obrigatoriedade de fazer com que o pesquisador se ponha em face de outras teorias, provenientes de outras áreas do conhecimento e/ou da cultura, a fim de compreender seu objeto de estudo. Faz-se necessário conhecer o arcabouço teórico da(s) corrente(s) teórica(s) que será(ão) tomadas como base para o desenvolvimento da análise. Contudo, considerando que qualquer escolha de material de observação compreende ter como objeto de estudo elementos que emanam diversos aspectos consideráveis, relativos aos contextos socioculturais nos quais estão inseridos, as perspectivas de análise do discurso devem trabalhar em interface com as teorias e discussões que respeitam aos contextos relativos ao objeto de estudo e à materialidade dos discursos provenientes deste objeto.

Compreendendo esta perspectiva, qualquer análise de um discurso específico se constitui, minimamente, por meio de uma tríade temática/conceitual: as bases da(s) teoria(s) da análise do discurso, objeto analisado e o(s) campo(s) temático(s)/conceitual(is) relativos a este objeto. Obviamente, as possibilidades de diálogos teóricos são diversas, cabendo às necessidades de estudo do objeto/sujeito determinar o horizonte da pesquisa.

No âmbito deste trabalho, fazem-se necessários o estudo e a compreensão de algumas considerações da crítica e dos movimentos feministas, suas pautas e divergências, levando em consideração a premissa fundamental de que a diferenciação social entre mulheres e homens se dá de modo hierarquizante e opressor e que as causas desta opressão não se justificam através do aspecto natural ou biológico, mas sociais e ideológicos. Do mesmo modo, são estruturais os pressupostos da análise do discurso engendrada por Mikhail Bakhtin e os demais pensadores do seu círculo, para a qual os discursos se interrelacionam e constituem uma cadeia discursiva, em que cada enunciado (concreto) se mostra como um dos seus elos constituintes, bem como traz a noção basilar de que os discursos estão estruturalmente ligados aos valores socioculturais com os quais se relacionam (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009).

Nesta seção, portanto, apresento aspectos teóricos fundamentais para uma análise dialógica do discurso e o *cronotopo* como conceito-chave para esta dissertação e, seguidamente, uma breve abordagem sobre aspectos da teoria feminista também necessários ao desenvolvimento deste trabalho.

3.1 Considerações sobre a teoria bakhtiniana

Considero aqui a relevância de objetos culturais como discursos que dialogam com os diversos contextos sociais e, conseqüentemente, com as questões supracitadas. Contudo, não serão discutidas as razões ontológicas da arte e dos demais bens culturais. Em outra direção, tomando-os como objeto de análise, no que tange aos seus aspectos que nos dizem algo sobre o tema aqui proposto, considero as articulações estético-discursivas que estabelecem com o todo sociocultural (no qual também se insere este trabalho). Para tanto, como sustentei em outra pesquisa (NEVES, 2016), é imprescindível considerar que cada ato cultural, como afirma Bakhtin, pressupõe uma participação autônoma no todo cultural, podendo somente assim adquirir significado, e que “adquire significação, sentido, transforma-se como uma mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo”. (BAKHTIN, 2011, p. 29).

O autor ainda completa esclarecendo que nenhum ato cultural é aleatório, pois dialoga com valores e ideologias vigentes nas culturas que os produzem, bem como naquelas que acessa através dos variados meios de circulação. É partindo desta perspectiva que observo o objeto de estudo deste trabalho, pois, como quaisquer outras obras, jamais poderia estar à deriva, sem estabelecer relações dialógicas com outras obras e com aspectos éticos (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009) e cognitivos. A narrativa fílmica em questão aborda temas vigentes na sociedade, pois os atos e objetos culturais não existem à parte dos contextos nos quais são elaborados.

Uma análise discursivo-dialógica, portanto, deve investigar as relações que os signos ideológicos presentes na materialidade dos discursos com o todo da obra, mas também com a realidade que existe para além dos limites destas narrativas. Isto porque

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009, p. 33)

Partindo desta perspectiva, é capital compreender a obra como *enunciado concreto* que, nos termos descritos por Bakhtin e Volochínov (2009), diz respeito à unidade mínima da cadeia

discursiva que interconecta a realidade própria de sociedades patriarcais e outros enunciados precedentes e subsequentes que abordam ou tangenciam os temas relativos às especificidades deste tipo de cultura.

Foi apenas um sonho (FAS, como doravante e ocasionalmente irei me referir ao título do filme) aciona e “responde” a discursos precedentes. Do mesmo modo, como um dos elos dessa cadeia ininterrupta do discurso, é o germe de possíveis “respostas” subsequentes, pois

Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso anterior. Todas as manifestações da criação ideológica — todos os signos não-verbais — banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009, p. 38)

Constitui-se, então, uma cadeia ou teia que interconecta seus elos (enunciados concretos), de modo que devemos compreender que um enunciado concreto jamais está à deriva, pois é parte integrante de um *todo*, do qual também são parte todos os demais.

Esta relação entre os enunciados confere o cerne do pensamento bakhtiniano, que os toma sob a ótica do dialogismo. Este trabalho passa a integrar uma cadeia discursiva que abarca, também, o próprio filme FAS, o pensamento bakhtiniano, questões relativas à trajetória feminista, cultura ocidental, etc. Além disso, deve-se ter em vista que um enunciado somente é realizado e realizável por meio de uma materialidade, ou seja, a forma através da qual se apresenta e torna-se acessível aos interlocutores. Contudo, tal materialidade não corresponde ao enunciado em sua totalidade, pois a forma, sem os sentidos que aciona, é, assim, vazia. Ela é constituinte do enunciado, do mesmo modo que também o constitui o todo no qual está inserido: o que lhe parece externo é, também, parte do enunciado concreto.

Para a compreensão dialógica, instaurada pelo pensamento de Bakhtin, é fundamental também recorrer ao conceito de *signo ideológico*, sem o qual a análise discursiva que é proposta por este trabalho não seria possível. O autor esclarece que todo corpo físico pode exercer papel de signo a partir do processo de simbolização do mesmo: um objeto destinado a realizar ou facilitar determinada tarefa cotidiana, por exemplo, é, em si, uma ferramenta ou um aparato funcional vazio de significado ideológico. Todavia, este mesmo objeto, se utilizado como meio de identificação com uma causa ou determinado grupo da sociedade passará ao *status* de símbolo. Sob este aspecto, tal objeto físico, antes vazio de significado, pode ser compreendido como signo (ideológico, portanto). Afirma, ainda, que “um signo não

existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra” (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009, p. 32).

Isto respeita à natureza dos signos (ideológicos) que, para além da forma e da significação objetiva que possuem, refratam uma outra realidade, um outro significado que se constitui a partir de mecanismos ideológicos de associações partilhadas entre os membros de uma mesma sociedade. Um signo ideológico possui, portanto, níveis objetivos de significação, associados aos seus usos primários, e também níveis secundários e complexos de significados, que dependem de uma série de processos simbólicos elaborados pelos sujeitos ao longo do tempo e do espaço com aquele mesmo signo.

Se o signo se refere a uma outra realidade, este referente está em favor ou condizente com a ideologia dos processos que elaboram este signo. Portanto, um signo não opera por meio da neutralidade, no que diz respeito a um conteúdo ideológico. Por outro lado, o sentido inverso também é verdadeiro, pois uma ideologia estará sempre apoiada no signo, já que “tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009, p. 33). É importante destacar o fato de que, segundo os autores, apesar de o signo ideológico refletir ou refratar uma realidade, não se restringe a isso. Ele é também parte integrante desta realidade, enquanto corpo de propriedades físicas (um som, uma imagem, um objeto de consumo etc).

As dimensões espaciais, através das quais se constrói a narrativa que analiso, configuram-se como signos ideológicos, pois estão intimamente ligadas discursiva e simbolicamente a valores e representações construídos e partilhados pela cultura ocidental. Assim, é possível identificar ou sugerir aspectos da cadeia discursiva que se constrói entre os contextos sociais do patriarcado, que determinam as condições sociais impostas à protagonista, e à construção das relações tempoespaciais na obra fílmica analisada. Aqui, é válido mencionar que esta relação de oposição se estabelece entre os desejos da personagem central e o que a ela é imposto como limite de conduta, pela normatização social, surge em uma série de outras obras do cinema contemporâneo ocidental, a exemplo de *As Horas* (EUA, 2001), *Thelma & Louise* (EUA, 1991), *As virgens suicidas* (EUA, 1999), *Se nada mais der certo* (Brasil, 2009), *Mia* (Argentina, 2011), *Sob a pele* (2013), *Julieta* (2016), entre outros, que também poderiam oferecer elementos que, através da análise dialógica dos discursos por elas construídos, situariam a negação de valores instaurados nas sociedades patriarcais ocidentais como aspecto determinante.

Deste modo, este traço presente nestas obras sugere relevância particular ao signo *morte*, no que diz respeito às suas possibilidades de significação nos contextos analisados, relacionando-se de maneira complexa com a construção biográfica e sociocultural dessas personagens da ficção cinematográfica, por meio de um *continuum* discursivo que se constitui dentro e fora das obras mencionadas, refletindo e refratando a realidade (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2009). Portanto, esta pesquisa visa analisar de que modo se estabelece a relação discursiva/dialógica entre o signo da morte e as condições sócio-históricas das mulheres apresentadas na obra fílmica *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008).

É importante elucidar que não se trata de apontar as possíveis significações da morte no filme de que trato, mas, sim, analisar e compreender como sua figura simbólica é elaborada no seio da narrativa, tendo como referência os mecanismos dialógicos internos à obra e externos a ela. Neste nível, percebe-se o dialogismo latente entre a constituição da morte como elemento narrativo e aspectos relativos às condições sociais que determinam as particularidades das experiências sociais das mulheres.

Aspecto estruturante para este trabalho, a relação de interdependência entre tempo e espaço é abordada, sob distintas perspectivas, em diversos conceitos da teoria bakhtiniana. Como afirma Machado (1996, p. 33), “Sabemos que nos estudos sobre narrativa, o tempo sempre ocupou a esfera da maior importância. Afinal, tanto a experiência como a criação são manifestações marcadas pela temporalidade”. O próprio enunciado concreto, basilar para se pensar qualquer análise dialógica do discurso, é irrepitível porque a cada ato enunciativo, ainda que por meios da mesma materialidade, jamais produzirá significados idênticos, pois tudo o que se relaciona com tal enunciado altera seus sentidos. Da mesma maneira, a ideia central de *dialogismo* pressupõe um espaço e um tempo em que ocorrem os diálogos e a interação entre os diversos discursos.

Do mesmo modo, compõe também a noção de enunciado concreto, diferente a cada vez em que se realizar, em espaço e tempo diferentes. Do mesmo modo, é possível perceber a importância deste aspecto no conceito *exotopia*, que considera as diferenças de posições na relação autor-personagem, e, para isso, não é possível perder de vista que não se dá separadamente do *tempo*. Não é oportuno desenvolver, aqui, explanação acerca dos diversos conceitos da teoria do pensador russo e seu círculo. Trata-se de não suplantarmos a importância do espaço-tempo para o todo da análise dialógica do discurso. Contudo, dedico-me, no subitem a

seguir, a tratar do conceito a partir do qual Bakhtin concentrou seus esforços para analisar as relações espaçotemporais nas narrativas artístico-literárias: o *cronotopo*.

3.1.1 O cronotopo bakhtiniano

O termo recorre ao conceito da Física (da teoria da relatividade, de Einstein, mais especificamente), que compreende, em linhas gerais, o tempo como quarta dimensão do espaço. O tempo e o espaço seriam, portanto, inseparáveis: cada movimento do tempo se dá num dado espaço, situado, específico; do mesmo modo, o espaço existe através do tempo. Obviamente, quando o pensador russo trata de *cronotopo* (do grego, espaço+tempo) não objetiva discuti-lo em termos da Física, mas no âmbito das narrativas do romance, ao longo da história deste gênero literário. Assim, é preciso compreender que "Bakhtin encontra na física, particularmente em ideias desenvolvidas nos estudos da relatividade, elementos para desenvolver suas percepções do cronotopo na obra verbal." (MACHADO, 2017, p. 82), mas, muito além de apossar-se de uma terminologia, é substancial considerar que haja "uma consonância de ideias teóricas uma vez que Albert Einstein orienta seu pensamento teórico sobre a relatividade pelas percepções e intuições que posteriormente se elaboram sob forma de linguagem [...]" (MACHADO, 2017, p. 82).

É necessário compreender que "Em nosso uso cotidiano dos cronotopos, a abstração tempo-espaço é domesticada quando a dispomos no discurso" (HOLQUIST: 2015, p. 50), deste modo, questões espaçotemporais não são exclusivas às narrativas ficcionais, pois estruturam a vida a compreensão do homem a respeito da realidade. Todavia, a teoria bakhtiniana, no que diz respeito ao cronotopo, mas observa como tais relações estruturam as narrativas artístico-literárias e determinam seus mecanismos, ocasionando o surgimento de "padrões" através dos quais narrativas deste tipo se constituem. É certo que não haja uma sistematização objetiva a respeito do desenvolvimento e explanação do conceito de cronotópico na obra de Bakhtin e, portanto, é preciso compreender que:

A falta de sistematização, contudo, não é fortuita. O tempo na teoria do dialogismo não é um constituinte estrutural da narrativa, pelo contrário, a narrativa e, conseqüentemente, os gêneros, são instâncias estéticas de representação do tempo. Visto por esse viés, a noção de tempo distancia-se das abordagens mais divulgadas sobre o assunto, sobretudo porque desconhece as fronteiras entre a ética e a estética. (MACHADO, 1996, p. 33).

Muito além de se considerar o cronotopo restritamente como mera representação dos traços do tempo no espaço das narrativas ou da vida não ficcional, devemos ter consciência de que a teoria bakhtiniana compreende que “tanto na vida como na literatura, o tempo se organiza mediante convenções que não se restringem a definir o movimento e o arranjo das situações; pelo contrário, firmam posicionamentos e revelam diferentes formas de ver o mundo” (MACHADO, 1996, p. 34). Um cronotopo confere o prisma através do qual o mundo é compreendido por aqueles que nele se insere, atuantes por meio de especificidades provenientes das apreensões tempoespaciais da realidade.

Nas seções finais de *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 1993) que integram as *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, são historicizados os aspectos característicos do cronotopo na estrutura do romance, no que diz respeito à sua formação como gênero literário. Para tanto, Bakhtin aborda detalhadamente o funcionamento do cronotopo específico de cada um dos tipos romanescos, afirmando que

Já na Antigüidade foram criados três tipos fundamentais de unidade de romance e, por conseguinte, três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou, simplificando, três cronotopos do romance. (BAKHTIN, 1993, p. 213)

Estes três métodos são apresentados por ele como *romance grego*, *romance de cavalaria e sátiras* e o cronotopo de Rabelais (MACHADO, 1995, p. 256). De acordo com o que está proposto nestas seções da obra acima mencionada, estas três macroestruturas que correspondem aos métodos de assimilação artística do espaço e do tempo no romance determinam toda a história ulterior das narrativas artístico-literárias. Portanto, como explica Machado (1995, p. 256), “A teoria do romance de Bakhtin segue a evolução do cronotopo através da História: na Antigüidade, através do romance do tipo grego, na Idade Média, sobretudo nos romances de cavalaria e sátiras, e no Renascimento, com a obra de Rabelais”. A longo dos séculos até a atualidade, modificações e adaptações ocorreram, mas não de modo a criar modelos inteiramente novos, segundo o pensamento desenvolvido pelo pensador russo.

Não é possível, contudo, fugir à inexorabilidade da pergunta (por vezes, terrificante) *Como é definido o cronotopo?* De fato, a busca por uma definição a respeito deste conceito não encontrará uma resposta simples e precisa. O que se apresenta extensamente são definições dos aspectos que caracterizam a relação entre espaço e tempo, bem como as

diferentes formas de concepção destas duas instâncias indissociáveis na construção das narrativas artísticas e literárias, ou, mais precisamente como elucidada Bakhtin (1993, p. 213) as formas de “assimilação artística do tempo e do espaço”. É de grande pertinência verificar de que modo outros estudiosos da análise dialógica do discurso colaboram para a compreensão da cronotopia. Assim, recorro novamente a Machado (2017, p. 82), no intuito de tornar menos nebulosa qualquer compreensão a respeito dos propósitos do trabalho bakhtiniano acerca do elemento cronotópico:

Ao formular as bases de sua poética histórica Bakhtin introduz o conceito de cronotopo para designar o modo pelo qual o tempo pode ser focalizado como uma dimensão do espaço. Sob a dominância do espaço, o tempo e tudo que a ele se vincula, incluindo os seres e as personagens, podem ser dimensionados em sua magnitude temporal, isto é, em seus fluxos e devires onde toda forma é arquetonicamente inacabada.

É através do cronotopo que as narrativas têm a possibilidade representarem mundos coesos, factíveis e verossímeis, munidos de uma força centrípeta (LADIN, 2015, p. 167) que tende a manter os elementos narrativos investidos nesta coesão. O modo como os aspectos espaçotemporais se mostram e se articulam determinam as regras e a lógica da realidade que engloba os personagens. Desta forma, lembrando que Bakhtin considera tipos estáveis de estruturação espaçotemporal nas obras artístico-literárias, compreende-se, assim, que o modo como tais aspectos se comportam não é único e invariável. Neste sentido, é relevante abordar as particularidades de cada grande cronotopo, apresentadas em seu texto mencionado anteriormente, dedicando atenção aos traços caracterizantes que se apresentam, também, em obras de distintas linguagens da cultura produzidas ao longo do tempo.

As particularidades de cada cronotopo descrito pelo teórico russo não são compreendidas aqui como aspectos cuja ocorrência deverá ser buscada na obra que compõe o objeto de estudo desta dissertação, mas, sim, tornar menos difusas as nuances do conceito ao qual recorro. Muitos dos aspectos dos diferentes cronotopos, todavia, podem ser notados na materialidade de *Foi apenas um sonho*, mas não significa dizer que este trabalho busque compreender ou se dedicar a associar a obra fílmica a este ou aquele cronotopo bakhtiniano. Em outro sentido, busco compreender os elementos espaçotemporais que compõem e operam no cronotopo doméstico, tal qual surgem no filme, em sua relação dialógica com o signo da morte que se apresenta ao fim da narrativa.

Antes de prosseguir, é preciso atentar para o cuidado de não se restringir o cronotopo a um conceito que trate estritamente de questões estruturais das narrativas artístico literárias. Sabiamente, Leite (2012, p. 21) põe em destaque o equívoco, que aponta como comum entre as produções dos estudiosos do cronotopo e da teoria bakhtiniana, expondo que:

Se a função da teoria de Bakhtin fosse apenas enquadrar as narrativas no tempo e no espaço, como se houvesse estruturas comuns para todas as formas de narrativas, independente do momento-histórico e do local geográfico onde a narrativa foi escrita, então Bakhtin não inovaria em nada com seu conceito, ele apenas retomaria uma variante do estruturalismo, aplicando ao romance o mesmo que Lévi-Strauss aplicara à antropologia e Saussure aplicara à linguística [...]

Deste modo, segundo o autor, o conceito supramencionado, para além de questões que respeitam às estruturas das narrativas, trata da representação e concepção de mundo a respeito do homem em seu trajeto de “abandono” de unicidade para assumir distintos comportamentos, quando se trata dos mecanismos através dos quais se revelam nos enredos e como estas feições do tempo dialogam com a cultura, de modo geral.

Reconheço, aqui, a necessidade de tratar das mudanças a respeito das representações do cronotpo nas narrativas artístico-literárias, segundo as argumentações propostas por Bakhtin. Tal necessidade se mostra frente à reflexão a respeito de tornar evidente o fato de que o romance tenha servido, de acordo com esta perspectiva, para historicizar o modo como o homem, o tempo e o espaço eram representados nas narrativas literárias. Sem esta leitura em retrospecto, poderíamos ser levados a pensar que o modo como nos vemos representados nas obras artísticas de cunho narrativo sempre se deu tal qual conhecemos, seja na atualidade e no nosso passado recente, ou não conseguirmos historicizar o surgimento do gênero e, conseqüentemente, desta forma de representação. Entretanto, o trabalho de Bakhtin, ao desenvolver a ideia do cronotopo, segue no caminho de evidenciar as mudanças promovidas pelos tipos de romance de que trata sua teoria cronotópica.

Assim, a história do romance enquanto gênero se constitui de maneira a promover alterações definitivas nas representações dos aspectos supramencionados. Parte-se de narrativas cuja estrutura se dava a partir de um mundo atemporal, genérico (o romance grego), e cujos propósitos seguiam na direção de enunciar arquétipos: um mundo não localizado em espaço e tempo específicos, guiado por heróis que se constituem como homens capazes de superar os obstáculos da aventura, muito distantes do homem real e cotidiano. Neste sentido, as narrativas deste tipo ilustravam um tempo aberto, não historicizado nem localizado sócio-

especialmente, para o qual o acaso determina a sucessão dos fatos a partir dos quais se constitui o enredo. Além disso, nenhum dos fatos ocorridos aos personagens é capaz de promover erosão ou mudança qualquer em suas personalidades: tudo o que acontece no decorrer da narrativa não tem a potência de evitar que o herói seja exatamente o mesmo, no fim, do que era no começo, pois “há um hiato puro entre os dois momentos do tempo biográfico, que não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida dos heróis” (BAKHTIN, 1993, p. 216). Os personagens, portanto, atravessam os fatos promovidos pelo acaso, no espaço e no tempo, incólumes às ações desenvolvidas durante sua trajetória. Em relação a este aspecto, Bakhtin afirma, então, que o tempo deste tipo de romance não é biográfico justamente por não corresponder à lógica dos efeitos tempoespaciais sobre feições dos personagens.

Cabe, neste momento, abordar algumas das demais características da representação e dos efeitos do tempoespaço no romance grego, segundo a argumentação apresentada por Bakhtin. Sobre o herói e a heroína, Bakhtin (1993, p. 215) diz que “o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) entre eles”. Desta forma, significa dizer que este tipo de romance não trata das individualidades, muito menos das questões subjetivas dos personagens (especialmente a heroína e o herói), visto que este tipo de narrativa orbita outro propósito: trata-se de ter como centro tudo aquilo que está entre o herói e a heroína, pois as intempéries a serem superadas para que o reencontro seja possível servem para evidenciar a centralidade do poder que o acaso opera no romance de aventuras e provações (o romance grego). É indispensável entender que:

não se pode falar da localização histórica do tempo de aventuras. Em todo o mundo do romance grego, com todos os seus países, cidades, construções, obras de arte, estão totalmente ausentes quaisquer indícios do tempo histórico, quaisquer vestígios de época. (BAKHTIN, 1993, p. 217)

Compreendendo como histórico o tempo situado na cronologia da experiência e socioculturalmente localizado, neste cronotopo, portanto, as dificuldades do caminho existem com o único propósito de levar os personagens adiante, não encontrando nenhuma ancoragem em qualquer aspecto historicizante, uma vez que o tempo biográfico parece em suspenso, do mesmo modo que o espaço se apresenta genericamente. Assim, é importante frisar que “[...] os heróis e heroínas são desprovidos de personalidade, a geografia é um elemento estático, onde quer que se esteja os fatores internos da narrativa são invariáveis, pois não há topos geográfico [...]” (LEITE, 2012, p. 25).

Fica evidente que, de acordo com Bakhtin, o tempo de aventuras não deixa vestígios nos elementos da narrativa. Outro aspecto fundamental, próprio deste tipo de representação tempoespacial, diz respeito à representação do mundo como estrangeiro, abstrato e estranho. Tal fato se mostra extremamente coerente, quando pensamos que somente num mundo com feições construídas desta forma o acaso poderia ser tão efetivo no sentido de semear obstáculos, cuja superação compõe as sequências de aventuras através das quais se constrói o enredo. A ideia da provação como elemento organizacional, tal qual temos no romance grego, “não morre, e mantém-se como uma das ideias organizacionais do romance grego em todas as épocas subsequentes.” (BAKHTIN, 1993, p. 231).

A transição entre os cronotopos mencionados e descritos por Bakhtin, a exemplo de demais mudanças nas culturas, não se deu de modo repentino. No romance grego, o tempo de aventura modifica-se para o tempo *de aventuras e de costumes*, para o qual o processo da metamorfose passa a caracterizar este tipo de narrativa literária. Efetivamente, o que se mantém é a função estruturante do cronotopo como elemento organizador do homem e do mundo representado nas narrativas artístico-literárias. Assim,

O fato de o cronotopo apresentar um modo de entender a experiência, a natureza dos eventos e das ações, que ocorrem, necessariamente, em contextos específicos, levou Bakhtin a observar diferentes tipos de cronotopos. São eles que se encarregam de definir as formações espaço-temporais em gêneros narrativos específicos como o romance, o idílio, o romance picaresco, os contos populares. (MACHADO, 1995, p. 255)

Isto traz a necessidade de ampliar a importância das questões cronotópicas para outros gêneros narrativos. Do mesmo modo que a perspectiva dialógica do discurso se desenvolveu a partir de considerações a respeito da linguagem verbal, mas seus princípios sejam aplicáveis a toda forma de materialização dos enunciados (linguagem sonora, imagética etc), o cronotopo como organizador do espaço e do tempo atua em outros tipos de narrativas, a exemplo do cinema.

Frente a isto, contudo, é pertinente lembrar que,

Para Bakhtin, uns gêneros representam, melhor que outros, a assimilação do tempo e espaço históricos e, conseqüentemente, a dinâmica social. Este é o caso do romance, que desenvolveu com mais profundidade a dimensão cronotópica das ações, eventos, da História da sociedade, sobretudo porque o romance é um gênero que mostra uma nova maneira de conceptualizar o tempo. (MACHADO, 1995, p. 255)

Tal pertinência, a respeito do que Machado explica neste trecho, corresponde à realidade de, segundo a perspectiva bakhtiniana, a potência do romance em alterar profundamente a conceptualização do tempo parece ser possível de ser ampliada e aplicada a linguagens artísticas surgidas posteriormente.

Neste caso, o cinema, enquanto gênero artístico-narrativo, demonstra compartilhar características estruturais como o romance, mas parece ter a possibilidade de assimilação e representação do espaço e do tempo por meio de recursos muito próprios a esta linguagem artística. Vale mencionar que, neste sentido e de acordo com Burch (1973, p. 12),

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço. A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação do tempo prevista em parte na filmagem e culminada na montagem.

Assim, o filme se estrutura se faz justamente a partir de uma relação fundamental dos aspectos temporais e espaciais e isto, certamente, afeta as possibilidades de elaboração dos cronotopos que se materializam a partir da linguagem cinematográfica.

Darei continuidade à explanação a respeito do cronotopo, em suas diferentes formas, ao longo da história do gênero romanesco. O romance grego, que inicialmente concebia o mundo como espaço de ação deliberada do acaso e este como instância determinante para a relação do homem com o espaço e com o tempo, no romance de aventuras, modifica-se para o romance de costumes. Esta alteração traz consequências relevantes no que respeita à concepção do homem e sua relação com o mundo representado, pois, neste tipo de narrativa, o homem inalterado do tempo de aventuras dá lugar ao homem que, ao cruzar o cronotopo de costumes, metamorfoseia-se. Este é, assim, o cerne desta forma de representação: “Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma em outro.” (BAKHTIN, 1993, p. 237)

O tempo de aventuras ainda situa o cronotopo do romance de costumes. Entretanto, se no romance grego do tempo de aventuras o acaso ocupa o papel fundamental para a concepção de mundo e o homem representado era exatamente o mesmo do início ao fim,

agora, no romance de costumes, a vida humana está orientada pela metamorfose. Nestas narrativas, necessariamente, os fatos ocorridos transcorrem na direção de promover a transformação dos personagens. Ora “a metamorfose orienta a vida humana não mais pela ótica do acaso, mas focaliza o indivíduo em seus hábitos, costumes e vida anterior” (MACHADO, 1995, p. 263). Se o acaso, no tempo de aventuras inicial, trabalhava no sentido de desafiar o amor do herói e da heroína para, ao fim, proporcionar seu encontro, agora funciona como catalisador das mudanças de postura e caráter do herói: as armadilhas do acaso atuam no intuito de fomentar a metamorfose central ao enredo.

Este aspecto altera toda a configuração narrativa, visto que no tempo de aventuras o homem não tinha domínio sobre os fatos. Distante disto, seu destino se impunha por meio de acidentes e coincidências do imprevisível. A partir da transição do tempo de aventuras para o tempo de costumes, o indivíduo passa a ter responsabilidade sobre sua vida, pois “[...] o primeiro nó da série de aventuras é determinado não pelo acaso, mas pelo próprio herói e seu caráter” (BAKHTIN, 1993, p. 239). É neste sentido que também a identidade do herói passa a ter papel determinante num cronotopo que valoriza a metamorfose do indivíduo representado. Assim, se trata-se de indivíduo com caráter particular e que está sujeito à tal metamorfose, proporcionada pelos desafios que enfrenta ao longo do seu trajeto de vida, é capital compreender que esta posição, por si só, já exige uma relação com o tempo e com o espaço diferente daquela através da qual o homem se mantinha intacto ao longo do todo da vida representada. Metamorfosear-se somente é possível a partir da afetação do indivíduo pelos fatos que lhe ocorrem.

Se o tempo biográfico era inexistente para os personagens do tempo de aventuras (pois em nada eram afetados pelos efeitos do tempo e do espaço), no romance de costumes estes personagens aproximam de uma historicização, no sentido de que, por meio da metamorfose, localizam-se num tempo espaço menos abstrato do que os personagens do tempo de aventuras do romance grego. Contudo, ainda não é possível afirmar que a relação do indivíduo do romance de costumes tenha ações em diálogo com o social, já que, como afirma Bakhtin (1993, p. 241), “O homem se transforma, sofre uma metamorfose totalmente independente do mundo: o mundo em si permanece imutável. Daí a metamorfose assumir o caráter particular e não criativo”.

Embora ocorra esta mudança na relação cronotópica com o mundo, não se pode dizer que a série temporal deste tipo de narrativa seja localizada no tempo histórico, pois “o

personagem principal nunca toma parte efetiva na vida cotidiana: atravessa a esfera da rotina cotidiana como um indivíduo de outro mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 243). O aspecto social e público somente surge como elemento cronotópico naquele que Bakhtin chama de cronotopo da praça pública, evidenciado nas biografias e autobiografias antigas.

Este tipo de narrativa centraliza a imagem renovada de um indivíduo que traça a sua trajetória de vida por meio da narrativa. Talvez o que haja de mais relevante a respeito deste cronotopo seja o fato de que

As biografias em esfera pública representam um período em que o ser humano era, por natureza, exteriorizado e o caminho da interiorização na história da literatura se concretiza com As confissões de Santo Agostinho, texto em que se manifesta o homem totalmente interiorizado e oposto ao modelo de homem folclórico (2010 D, p.250-262). (LEITE, 2012, p. 26)

Assim, o que ocorre é que, neste cronotopo, o homem narra a sua própria vida ou a de outrem a partir da perspectiva que o situa no tempo histórico. Tal historicidade passa a compor as imagens dos personagens do romance de cavalaria, pois revelavam, em sua tipologia, a estratificação social comum à Idade Média.

3.2 Alguns aspectos do pensamento feminista

Assim como é possível afirmar que em diversas sociedades as relações de poder se baseiam primordialmente pela oposição desproporcional da polarização — ou da binaridade, nos termos de Butler (1987) — entre os sexos, podemos afirmar que os fatos ocorridos à protagonista da obra fílmica objeto deste trabalho são ocasionados pelas circunstâncias próprias deste modelo de sociedade. É imprescindível ter em vista que as questões que orbitam a oposição entre os gêneros são atravessadas pela socialização do corpo. Este, que tem sido objeto de análises e reflexões em diversas áreas da atividade humana, (seja no âmbito do senso comum, nas artes ou nas ciências), ocupa, na atualidade, lugar de destaque nos debates que visam compreender e reelaborar as perspectivas a respeito do *gênero* e das *mulheres* como categorias de estudo na sociedade contemporânea. Estes termos ganham

espaço teórico-político por configurar conceitos estruturantes das lutas políticas de grupos sociais e das discussões teóricas a respeito das normas que padronizam as subjetividades e delimitam os contornos sociais dos sujeitos. Então, “O novo conceito de gênero permitiu a compreensão de que não é a anatomia que posiciona mulheres e homens em âmbitos distintos, e sim a simbolização que as sociedades fazem dela.” (LAMAS, 2000, p. 13)

É imprescindível, desta forma, pensar nas contribuições que este conceito tem trazido para as questões que problematizam os aspectos sociais determinados pela relação entre *feminino* e *masculino*, não somente no que respeita a estes dois extremos, mas às demais identidades que põem em cheque esta realidade polarizada. Pensar em como os discursos, que prescrevem os modos de ser em sociedade, compõem suas cadeias discursivas e são construídos socio-historicamente tende a nos destituir da verdade que se apoiava no mito biológico até então e que, como afirma Wittig (1981)⁴ “consiste em buscar nos homens e nas mulheres uma razão biológica para explicar sua divisão, excluindo os fatos sociais”.

Neste sentido, compreendendo que estes sejam aspectos próprios das relações sociais, aponto a necessidade de se manter em destaque o fato de que tais estruturas relacionais foram assim constituídas através de longos processos histórico-sociais. É problemático que comumente os produtos destes processos sejam tomados como aspectos próprios da natureza humana. É também importante — ou fundamental — lembrar que as relações de poder são atravessadas ou estruturadas por discursos, também frutos de um fluxo social engendrado ao longo da história, a partir de embates ou amálgamas de ideologias diversas que foram capazes de reformular ou mantiveram outros discursos já estabelecidos (NEVES, 2016).

Para que seja possível compreender as condutas da protagonista do filme como recusas às condições promovidas por uma sociedade que sobrepõe o masculino ao feminino, nas diversas situações de uma cultura binária, é preciso

[...] compreender a mulher como existindo na ordem metafísica do *ser* é compreendê-la como aquilo que já está feito, idêntica a si mesma, estática, mas concebê-la na ordem metafísica do *tornar-se* é inventar possibilidade em sua experiência, inclusive a possibilidade de jamais se tornar uma 'mulher' substantiva, idêntica a si mesma. (BUTLER, 1987, p. 153)

4

Texto publicado pela primeira vez em *Feminists Issues* 1 2 (Inverno 1981). As versões disponíveis na internet não informam páginas do texto, do mesmo modo que não constam informações sobre publicação em que se encontra o texto. Disponível em <<https://we.riseup.net/sapafem/ningu%C3%A9m-nasce-mulher-monique-wittig>>. Acesso em 12 de novembro de 2016.

Portanto, é a partir da compreensão deste *tornar-se*, mencionado por Butler, que podemos conceber as decisões da personagem central da obra analisada, abdicando da ideia de mulher como *ser* estático, indicado pela autora acima citada, que tomaria *a mulher* como um valor universal e estático, impassível de variações e mutabilidade e de única forma em quaisquer que sejam os contextos e desconsiderando as subjetividades.

É preciso pontuar as relações entre a afirmação de Butler e o pensamento de Beauvoir (1967, p. 9), quando afirma que:

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

Este *ser* mulher nos levaria à naturalização do gênero, negando a possibilidade de uma subjetividade autorregida, como é possível perceber na construção discursiva da personagem April, da obra fílmica em análise. É a possibilidade do *tornar-se* que deve guiar este trabalho, sob a perspectiva da personagem que recusa o *ser* mulher (ou parte do que respeita a este signo), como prescrito pela sociedade, na tentativa de *tornar-se*, assumindo as diretrizes da sua própria vida e do seu próprio corpo.

O objeto deste trabalho abrange as relações entre os pares de signos interdependentes apresentados na materialidade discursiva da obra fílmica *Foi apenas um sonho*. Estes pares compõem a narrativa que trata, grosso modo, da insatisfação de uma mulher frente aos moldes que sua vida assume. Este sentimento da protagonista se comporta como força motriz do desenvolvimento do enredo que, cadenciando todos os acontecimentos da obra, ilustram discussões pautadas pelos movimentos e pela crítica feminista, por meio da sua constituição estética ou, nos termos das teorias do discurso, através da materialidade do objeto que aqui é analisado/ discutido. Assim, não haveria como desconsiderar as produções feministas, que contestam as bases das sociedades constituídas a partir das diferenças entre os gêneros e que compreende gênero a partir de um posicionamento binário (mulher/homem).

Devem ser expostas, aqui, quais discussões a respeito deste campo de práticas e conhecimento dialogam com os elementos componentes da narrativa e quais signos ideológicos deste discurso compõem as mesmas cadeias discursivas que os problemas

enfrentados pelas mulheres, ao longo das lutas por equidade de direitos e manifestação dos anseios, frente aos padrões definidos pela cultura androcêntrica.

Considerando o trajeto e o deslocamento — configurado como planejamento proveniente do desejo da protagonista, contudo não executado — como um dos elementos que ocupam o cerne da narrativa da qual emerge o *corpus* desta pesquisa, faz sentido considerar que as diferenças de gênero dialogam com as distinções espaciais, ao passo que tal aspecto surge no filme analisado materializado pelo ideal de vida que a personagem principal projeta no signo ideológico *Paris*. Destarte, ter em conta o que diz Mcdowell (2000, p. 12) sobre o trânsito de pessoas através do mundo, quando afirma que

Abandonar su patria se ha convertido en un hecho común para muchas personas, en algunos casos para establecerse y conquistar una vida nueva lejos de su lugar de origen; en otros, los más, para convertirse en los «parias» y los «desplazados» del mundo, condenados al limbo de aquellos que se caracterizan por no pertenecer a nada, ni a una nación con territorio ni a una región ni a una clase.

As tensas relações entre gêneros nas sociedades patriarcais não são perfeitamente intercambiáveis, de acordo com o espaço cultural e geográfico em que acontecem. Estas tensões também são influenciadas ou determinadas pelas especificidades dos contextos nos quais se dão. Certamente, o patriarcado tem feições compartilhadas, por homens e mulheres, em distintos espaços e tempos, pois, a despeito das particularidades contextuais, as culturas baseadas nesta lógica se valem de diferentes mecanismos para reafirmar a supremacia masculina sobre as mulheres. Por este motivo, considerar o cronotopo frente às questões de gênero é fundamental para este trabalho, especialmente quando vistas as possíveis interfaces entre o cronotopo bakhtiniano e as reflexões da teoria feminista, na qual se inscreve também o pensamento de Mcdowell.

4. SEQUÊNCIAS-CHAVE EM *FOI APENAS UM SONHO*

Neste momento necessário considerar a distinção que se estabelece entre o mundo representado e o mundo vivenciado, para aceitarmos que as nuances do tempo, nas obras ficcionais, podem não se dar necessariamente sob leis idênticas às do tempo externo à obra: o tempo ficcional pode parecer mais acelerado, bem como demasiadamente monótono, ou correr de modo a distorcer a cronologia dos fatos, mas sempre em função dos propósitos artísticos que pautam determinada obra de representação da arte e da literatura. *Pari passu*, o espaço se configura como elemento que não pode ser dissociado do tempo, conferindo sentidos a respeito do modo como se constitui no interior da obra. É possível afirmar que a relação espaço-tempo é o cerne dos acontecimentos da narrativa, tendo em vista que “o termo bakhtiniano 'cronotopo' aponta diretamente para os dois componentes mais fundamentais de toda obra narrativa: posição e movimento no espaço e suas inter-relações com a passagem do tempo” (BEATON, 2015, p. 83).

Nesta pesquisa, considero o todo da narrativa do filme a partir do signo da casa, em volta do qual se constituem pares de signos interdependentes, espelhadas entre si, a partir do diálogo de aspectos constituintes da obra, bem como com contextos nos quais se inserem a obra fílmica analisada e os temas por ela abordados. Tal espelhamento se dá como alternativa de construção narrativa que tem como cerne o par simbólico que se constitui seu eixo principal de sustentação e em torno do qual circundam outros pares desta natureza. Refiro-me ao par de cronotopos casa/mundo, diretamente opostos e representados, de um lado, pela *Revolutionary Road* (que ora tratarei como *subúrbio* ou *casa*) e, por outro, pelo signo ideológico *Paris*. Os principais eventos ocorridos ao longo do filme são referenciados pela oposição desses dois espaçotempos que, muito mais que distintos, são contrários um ao outro. Adjacentes a esse par que coordena os elementos narrativos, outras relações polares se estabelecem no discurso fílmico correspondente ao objeto aqui estudado, de modo que também se mostram interrelacionadas.

Pensar analiticamente sobre o discurso que se faz por meio da materialidade de *Foi apenas um sonho* significa seguir uma direção que impossibilita ignorar o caráter substancial dos seus aspectos cronotópicos. A cronotopia, neste caso, ultrapassa o *status* de mecanismo dorsal das construções narrativas para também constituir a aqui narrativa analisada como

elemento simbólico “interno” à obra, tais quais seus personagens centrais. Assim, o conflito mobilizador do enredo é, em si, de natureza cronotópica: existem forças díspares, que tensionam para extremidades diretamente opostas. A partir do tensionamento destas forças, os personagens centrais oscilam, convergem e divergem em relação às direções possíveis, no que tange ao destino de suas vidas. Isto porque o casal de protagonistas rejeita o lugar onde vive e planeja mudar-se para Paris. Estes dois lugares distintos correspondem às forças opostas anteriormente mencionadas, pois a possibilidade de mudança tende a se esvaír, conforme a trama caminha no tempo, do mesmo modo que permanecer naquela vizinhança corresponde a uma opção insustentável para April.

Neste contexto, frente à necessidade de abandonar o projeto de vida na capital francesa, o subúrbio americano, rejeitado por esta mulher, não é posto como desfecho aceitável para a protagonista. A impossibilidade de permanecer na *Revolutionary Road*, sob todas as imposições que isto representa, aparece no filme em muitos momentos na fala da personagem principal e como força condutora dos elementos narrativos que dão forma a este enunciado concreto. Ao longo desta análise, elementos composicionais de FAS serão mencionados, evidenciando a negação de April no que diz respeito à sua permanência naquele subúrbio.

O espaço doméstico é personagem central, assim como o casal de protagonistas. Como é característico nas narrativas artístico-literárias, somos apresentados aos personagens que dão ação aos fatos narrativos. Do mesmo modo como conhecemos o casal April e Frank, em seu primeiro contato, para que tenhamos ciência (como espectadores) do contexto em que se conheceram e dos seus perfis individuais, o enredo nos apresenta a casa onde irão residir (tal qual faz com a dupla de protagonistas), inserida num contexto específico que terá repercussões em todos os momentos subsequentes do filme.

No alto de uma colina, ao fim da *Revolutionary Road*, após ruas povoadas por pessoas das classes de proletários, em suas casas modestas, está a casa branca que seria habitada pelos protagonistas. Revelada, pela personagem Helen, como uma surpresa agradável e apropriada para o jovem casal, a casa é o espaço onde ocorrem fatos decisivos da obra fílmica de que trato neste estudo. Neste sentido, em muitos momentos, compreendo como *casa* ou *espaço doméstico* também os limites da vizinhança onde está localizada, em oposição ao mundo externo, que aparecem em oposição a este ambiente.

Avançando nesta análise, é necessário compreender o modo como se constitui a narrativa de *Foi apenas um sonho* a partir do cronotopo do ambiente doméstico, ao qual irei me referir apenas como *casa* (ou cronotopo da casa, que ora se expande para a *Revolutionary Road*), que será considerado em oposição ao espaço público, situando a protagonista, April, nos limites que separam estas esferas. Para tanto, neste momento, serão analisadas duas sequências (BORDWELL, 2015), nas quais o espaço limítrofe entre a casa e o mundo externo aparece simbolizados por elementos da *mise-en-scène* (BORDWELL, 2015), mas contrapostos pelos contextos em que surgem.

Esta seção é desenvolvida a partir de dois objetivos: a) verificar a construção do cronotopo do espaço doméstico como elemento constitutivo da narrativa, levando em consideração o elementos audiovisuais a partir dos quais o discurso da obra fílmica em questão se constitui e; b) compreender como a materialidade deste discurso dialoga com aspectos do mundo real, integrando a cadeia discursiva (BAKHTIN, 2009) relacionada às questões sociais próprias das vivências femininas nas sociedades ocidentais, mais especificamente no que tange aos pares sógnicos que estruturam a narrativa, considerando o cronotopo doméstico como fundamental.

Considerar sequências específicas surge a partir da necessidade de se conceber a impossibilidade de realizar uma análise deste porte avaliando o filme em sua completude, vista a vastidão de elementos significantes em sua materialidade. Tomo o todo da narrativa como o enunciado concreto que interessa a esta pesquisa e, dentro disso, mas me atenho a momentos específicos e outros elementos que julgo fundamentais para a realização deste trabalho.

Neste item, descrevo e analiso as sequências fílmicas que são centrais para este trabalho, considerando que os elementos da *mise-en-scène* refletem e refratam temas caros às lutas dos movimentos feministas, com os quais a obra dialoga intensamente, tendo na figura da protagonista o epicentro para que tais temas apareçam na narrativa de FAS. Obviamente, tais temas surgem em diversos momentos de FAS, ao passo que a seleção das sequências consideradas determinantes para a realização desta análise exprimem mais explicitamente os signos que interessam a este trabalho e que foram apontados na tabela 01, na seção *metodologia*.

4.1. Gypsy (0'51'')

Os protagonistas são apresentados num prólogo, que se divide em duas partes: na primeira, April e Frank se conhecem numa festa, quando ela fala sobre o seu sonho de ser atriz, enquanto ele diz ainda não saber o que realmente quer ser. Na segunda, somos transportados, numa elipse indefinida⁵ (BURCH, 1973, p. 14), para outro momento, quando, após o fracasso da peça em que April atuava, o casal tem uma longa discussão em seu carro, a caminho de casa. Somos apresentados, portanto, aos personagens antes do casamento, assim como conhecemos os personagens num futuro próximo, após terem se casado, quando se mostram pela primeira vez os conflitos que perdurarão ao longo da trama.

Na primeira parte do prólogo, aqui nomeada como *Gypsy*, é mostrada a situação em que os dois protagonistas se conhecem. Sem qualquer informação extra sobre o contexto da festa onde se encontram, o filme destaca apenas o encontro entre April e Frank, numa primeira apresentação do casal. Isto porque, após um segundo prólogo, os personagens são apresentados num tempo-espaço diferente do que inaugura a narrativa.

O título aqui atribuído a esta sequência faz referência à música presente desde os primeiros segundos do filme. Abre-se a narrativa com planos gerais que mostram partes de uma grande cidade, à noite, iluminadas por luzes de carros, pontes e apartamentos. Não há letreiros na tela que indiquem em qual cidade se passa a história, como ocorre em muitas obras audiovisuais. Considerando que este tipo de informação é comum neste tipo de obra, sua ausência em *Foi apenas um sonho* é um dado significativo. Certamente, não se trata de algo determinante, visto que a ausência deste tipo de informação ocorre ocasionalmente em demais obras do cinema mundial, contudo não há como desconsiderar que este aspecto ignora especificidades de uma realidade localizada e específica para se aproximar de uma história que acontece em suspensão e, assim, parecer genérica. Seria possível, portanto, que histórias sugerir que histórias semelhantes possam ocorrer em quaisquer outros lugares. Apesar disso, é certo que não podem ser desconsiderados os signos ideológicos internos e o contexto de produção que evidenciam o país de origem da narrativa, com marcas evidentes de sua história, cultura e economia.

⁵ Transição temporal de grandes dimensões, geralmente acompanhada por cartelas de textos indicando o tempo transposto (o que não ocorre em *Foi apenas um sonho*).

Nos últimos dos quadros que mostram ambientes externos, avistamos um prédio com janelas de luzes acesas, que atravessam as cortinas vermelhas que impedem a visão do ambiente interno. A canção que acompanha esta sucessão de quadros externos da cidade nos conduz para o quadro seguinte ao das janelas de cortinas vermelhas, quando o espectador adentra aquele apartamento em que acontece uma festa, na qual a música passa a compor a diegese da cena festiva. Através da legenda, é possível acompanhar a tradução dos versos que dizem *Numa caravana bastante incomum há uma senhora que eles chamam de cigana/ ela pode ver o futuro e afastar todos os seus medos/ tudo irá dar certo é só acreditar na cigana*. É de suma importância mencionar que o momento em que a voz que canta enuncia a palavra *gypsy* (cigana) coincide com o primeiro quadro em que April aparece, num plano médio, em meio às demais pessoas presentes na festa. A associação simbólica que põe April como a cigana de que tratam os versos da canção é realizada pela técnica da montagem cinematográfica. A música tem início na abertura do primeiro plano do filme. Deste modo, concluo que os planos e suas durações foram pensados e organizados de modo que promovessem esta sobreposição entre imagem e som, da música sobre a protagonista do longametrage. Por fim, antes que a interação entre os protagonistas seja exibida em planos seguintes, a personagem é mostrada de um ângulo que sugere a perspectiva de Frank, que a observa do outro lado da grande sala.

Os mistérios da cigana (*gypsy*) se mostram através da imagem da mulher ainda desconhecida, observada por Frank, em meio à pequena multidão que habita aquele espaço. Este mistério se desfaz parcialmente quando os dois se aproximam e dão início ao diálogo transcrito abaixo sobre seus planos de vida, sendo estes o motivo central do sentimento que parece surgir entre eles, resultando no futuro casamento. No entanto, April carrega com signo, ao longo da história contada pelo filme, traços do signo ideológico *cigana*, especialmente no que diz respeito a relação entre a cultura de não permanecer num espaço geográfico permanentemente e o desejo de ir embora, salientado pela personagem central e que rege os conflitos da obra:

Frank: O que você faz?

April: Estou estudando para ser atriz. e você?

Frank: Sou estivador.

April: Não, sério.

Frank: É sério. mas na segunda-feira começarei algo mais atraente.

April: O quê?

Frank: Caixa noturno da lanchonete.

April: Não perguntei como ganha dinheiro, mas pelo que se interessa?

Frank: Amor, se eu soubesse a resposta morreríamos de tédio em meia hora.

Este diálogo, especialmente as duas últimas linhas, se relaciona diretamente aos conflitos que dão curso à narrativa. Deslocados no tempospaço, estas falas e o contexto em que acontecem se interconectam ao todo da obra exercendo influência fundamental: a vida que assume lugar após casamento não condiz com as primeiras impressões mútuas de April e Frank e, por esta razão, surge o desejo e o plano de mudança da vida e da rotina, a partir do signo de Paris. A letra da música da sequência inicial nos dá pistas sobre a natureza da protagonista, que somente se mostrará, nesses moldes, no futuro do enredo. Do mesmo modo, o diálogo sugere que o interesse de April, ao querer saber pelo que o futuro marido se interessa, revela inclinações menos preocupadas com questões práticas da rotina e muito mais com questões ideológicas e subjetivas em relação à vida, num modo amplo.

Em resposta a tal questionamento, Frank revela não saber quais são seus desejos em relação à vida, mas afirma que ter conhecimento a respeito disso seria demasiadamente desinteressante, a ponto de fazê-lo morrer de tédio. Neste sentido, o homem ainda desconhecido àquele momento, parece corresponder a determinadas expectativas daquela mulher. O fato de Frank afirmar não saber o que quer da vida, para April, parece interessá-la mais do que se, ao invés disso, a resposta daquele homem fosse objetiva, certa do futuro que gostaria de ter. A ausência de uma certeza deste tipo sugere que o futuro possa ser construído e, neste sentido, as escolhas dos sujeitos são determinantes. É por esta via que a personalidade de Frank parece despertar o interesse de April, o que parece se perder nos anos que seguem o casamento, até que ela tente recuperar através do plano de mudança.

Este primeiro prólogo se dá em um espaçotempo divergente do segundo e dos demais momentos do enredo. São os signos evocados por estes versos, aliados pelo diálogo que ocorre nesta sequência que conectam este momento ao contexto geral da narrativa. A cigana, compreendida como figura misteriosa e pertencente a um povo de cultura nômade, é posta em lugar de semelhança com a protagonista de FAS, quando as duas figuras são sobrepostas pela imagem e pela música. Além disso, as características de mistério e nomadismo da cigana podem ser transplantadas para a protagonista que, no futuro da narrativa tentará redesenhar o

destino, pautada na mudança geográfica, no trajeto planejado traçado quando sonha em mudar-se para a capital da França.

As duas partes do prólogo são interconectadas por um corte brusco no espaço tempo, fazendo com que seja possível a interpretação do primeiro como um *flashback* do segundo, ao analisar os elementos em cena. Após o encerramento da primeira parte, somos levados diretamente para um plano em que temos um *close* do rosto de Frank, que assiste ao final da apresentação da peça em que April atua, de modo que não seria forçoso imaginar que ele, ao ver a esposa no palco, tenha-se lembrado do momento em que se conheceram. Vale notar a expressão facial de pesar (aliada ao fracasso da peça que se torna evidente por falas de figurantes e pelos diálogos entre os protagonistas posteriormente), de quem observa o resultado do trabalho de alguém que conheceu quando este mesmo trabalho era apenas um plano para o futuro.

4.2. Apresentando a casa (9'40'')

A fim de contextualizar sequência em questão, começarei pelo título original do filme que, como parte integrante do enunciado concreto ao qual corresponde, abrange o cenário que engloba os personagens e seus destinos e nos leva, conseqüentemente, ao enredo da obra. Esta sequência cumpre a função de apresentar a casa/vizinhança como personagem central do filme, cuja presença na narrativa possibilita os acontecimentos fundamentais para o desenvolvimento da história do casal de protagonistas. Antes de trazer os aspectos deste trecho da obra à discussão, traço uma breve descrição da narrativa.

Ambos demonstram insatisfação com a vida em um subúrbio americano: April deseja mudar-se com sua família para Paris, onde teriam uma vida consideravelmente diferente da realidade vivida na *Estrada Revolucionária*, rua onde residem. A princípio (devido aos esforços de April para convencê-lo), Frank parece concordar com a mudança de vida. Entretanto, após a proposta de promoção de cargo no trabalho, seus planos deixam de convergir com aqueles traçados por April. Em meio a esta situação conflituosa, sua esposa descobre estar grávida, antes que a mudança de país se concretize. Vendo seu sonho se desmoronar, a protagonista cogita a possibilidade de interromper a gestação, causando fúria

no marido. Após enfrentar diversas brigas com Frank, ela realiza o procedimento por conta própria, não resistindo à hemorragia ocasionada pelo aborto.

A análise desta sequência do filme antecipa, em certa medida, o que voltarei a tratar em uma seção posterior, que dedico atenção aos pares de signos interdependentes constituintes do todo narrativo de FAS. Decerto, este aspecto que problematiza a concepção do espaço interno e do espaço externo tem razão de surgir em mais de uma seção, já que se trata de um componente basilar para a obra fílmica analisada.

Partindo da noção de *cronotopo*, considero um dos dois dos momentos da trama em que a protagonista se relaciona com o espaço externo a partir do ponto de vista da posição sócio-tempoespacial que ocupa. As sequência apontada aqui se constrói em diálogo com os demais elementos da obra, bem como com aspectos da vida social extra-fílmica, especialmente, no que diz respeito às condições sociais das mulheres. Para a análise deste aspecto, a opção de selecionar estas sequências se mostra produtiva ao considerar que seus efeitos, de acordo com a perspectiva deste trabalho, reverberam em diversos outros momentos da narrativa, dialogando intimamente com o conflito central da história que o filme nos conta. Também refratam (BAKHTIN, 2009) as restrições sociais (e, conseqüentemente, espaciais) vivenciadas pelas mulheres nas sociedades ocidentais patriarcais.

A sequência de apresentação da casa acontece no momento do filme após serem introduzidos à trama os protagonistas por meio do prólogo. A história tem seu início, de fato (me refiro ao curso da narrativa que se dá após os prólogos), mostrando o casal de personagens principais separadamente: ele toma o trem na estação, cruza ruas, adentra o prédio da empresa onde trabalha. Em todos os planos que mostram Frank em sua rotina, ele está inserido na turba da grande cidade onde reside. Contrariamente, após a apresentação deste contexto, somos levados novamente à casa e ao bairro onde reside com sua esposa. Aqui, os quadros sequenciais nos mostram April habitando os limites domésticos. Ao contrário do marido, a mulher é apresentada em sua solidão diária, acompanhada dos seus afazeres restritos à casa. Diferentemente do prólogo, o início da vida dos protagonistas no tempo presente da narrativa é posto na tela por meio de mundos distintos: ela habita a casa ora vazia, cercada dos utensílios necessários às tarefas da sua rotina de dona de casa; ele habita o mundo, em meio à multidão de pessoas que povoam os grandes centros urbanos, majoritariamente composta por homens.

A casa, tal como um personagem central da narrativa, tem seu momento de apresentação que, por sua vez, se dá intimamente ligado à apresentação de April e Frank. Apesar dos prólogos, é neste trecho do filme que os protagonistas são apresentados ao espectador, a partir do qual surgem as primeiras impressões sobre os personagens, norteadas pelo recorte dado pelos produtores deste discurso fílmico, com é esperado neste tipo de linguagem artística. O espaço doméstico é central e interseccional entre os personagens apresentados nesta sequência, visto que suas feições estéticas visuais e simbólicas são introduzidas a partir do vínculo estreito que cada protagonista estabelece com tal espaço. Por outro lado, seria possível afirmar, também, que os quadros que exibem as rotinas apartadas do casal são, no fim das contas, uma estratégia sorrateira para apresentar o *lar* como terceiro protagonista da história.

No plano geral que abre esta sequência⁶ (11'40''), vemos o quadro (Imagem 01) dividido em duas partes, tendo uma parede como linha vertical que separa as áreas que compõem a imagem. À direita do quadro, há três cômodos subsequentes, em que, através de uma porta aberta, vemos a protagonista. Aqui, já é possível inferir a atuação de um dos pares de signos interdependentes⁷ que atravessam a obra, pois a divisão do quadro parece opor ordem e caos, respectivamente à esquerda e direita da imagem; o espaço ocupado pela ordem está vazio, enquanto o espaço parcialmente caótico é o cenário em que surge April. É possível perceber que esta oposição pode ser compreendida como uma construção simbólica da oposição central do filme, entre a realidade na Estrada Revolucionária e o sonho de viver em Paris. No subúrbio americano onde residem, a vida de April parece amorfa ou disforme, considerando os anseios que surgem no decorrer da história. Em Paris, lugar onde a protagonista deseja viver, sua vida tomaria os contornos condizentes com sua vontade, ou seja, seguiria a ordem, em detrimento do caos que a realidade suburbana americana significava para esta mulher.

6

[Versão disponível no catálogo Netflix.](#)

7 [Ocasionalmente, irei me referir a estes pares sob a sigla *PSI*.](#)



Imagem 01

Na ação, ela recolhe garrafas de vidro e outros vestígios. O barulho dos objetos recolhidos e postos em sacolas de papel não é exatamente o mesmo com o qual se inicia o plano seguinte, contudo, a semelhança sonora e o contexto sugerem um *raccord*⁸ realizado por meio deste elemento. Assim, o plano geral seguinte mostra o espaço externo à casa, no qual, vemos a rua onde os protagonistas residem, ocupada consideravelmente por árvores e arbustos, entre os quais notam-se algumas casas. Arrisco dizer que a oposição entre ordem e caos pode ser considerada simétrica ao par dos opostos casa/rua ou interior/exterior. Isto torna-se mais evidente quando o espectador é apresentado aos quadros que mostra que, frente de cada uma das casas, há lixeiras metálicas ordenadamente posicionadas, idênticas àquela arrastada pela personagem que invade o quadro, resultando no som que surge como continuidade das garrafas do plano anterior.

A simetria entre as lixeiras, mencionada acima, sugere uniformidade entre as casas daquela vizinhança e nos remete, contraditoriamente, a outros momentos da trama, em que os protagonistas referem a si mesmos como pessoas diferentes daquelas que habitam o mesmo subúrbio que eles. Neste quadro, as lixeiras idênticas nos mostram que, diferentemente do que pensam April e Frank, parecem ser mais uma entre as outras famílias que residem em cada

⁸ Refere-se a um recurso da montagem que visa conferir fluidez à mudança entre os planos, atenuando a brusquidão durante a transição destes planos, a fim de que tal aspecto não interfira na atenção do espectador à continuidade da narrativa visual. Pode-se se dar por elementos visuais ou sonoros. Verbetes integrante do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (Aumont & Marie). Disponível em <<https://gpsc.wordpress.com/2010/01/19/aumont-2003-%E2%80%93-dicionario-teorico-e-critico-de-cinema> > Acesso em 17 de julho de 2018.

uma das casas vizinhas, através da similaridade proposta pelos elementos de cena supramencionados. É isto, justamente, o que não querem ser e, crendo serem diferentes ou especiais, rejeitam aquela realidade. O conteúdo verbal dos protagonistas, a respeito deste aspecto, não segue a mesma direção dos elementos visuais que compõem o cenário da rua, pois estes remetem à uniformidade que engloba o casal que protagoniza a narrativa. Além disso, novamente se opõe a ordem asséptica do espaço externo à desordem de alguns cômodos da casa, como no plano anterior e em outras sequências que compõem o filme.

Em seguida, em um plano médio, April ocupa posição central na tela (imagem 04), enquanto olha para os dois lados da rua. É importante lembrar “[...] o fato elementar de que o espaço que se estende para fora do campo imediato de visão pode também ser definido (em maior ou menor grau)” (XAVIER, 2008, p. 19) no momento da transição de planos, quando a personagem parece avistar algo fora do quadro. Surge uma voz extradiegética, que nos leva para o plano seguinte, dizendo *Quando desceram do trem, soube o que estavam procurando*.

Esta sentença verbal introdutória do diálogo apresenta as impressões que a personagem em ação teve a respeito do casal, no momento em que o conheceu (outra fala a este mesmo respeito surgirá no trecho de outra sequência que abordarei em seção adiante). Quem fala é a personagem Helen, atual vizinha do casal protagonista e corretora que negociou a venda da casa onde, no momento presente, vivem April, Frank e os filhos. As imagens em que os personagens estão no interior do carro mostram um momento que acontece em um tempo cronológico distinto daquele em que a personagem organiza e recolhe o lixo da casa, levando-o para a calçada.



Imagem 02

O *flashback*, para além de um recurso narrativo, aqui nos diz algo a mais, considerando a construção cronotópica da obra analisada. Neste sentido, observo como a memória da protagonista é evocada a partir do seu *estar* em um local específico, num tempo específico: ao chegar à calçada, no espaço externo à sua casa, April olha o horizonte da *Revolutionary Road*, como se avistasse alguém conhecido. Obviamente, como é mostrado nos planos anteriores, a rua está vazia. Contudo, sugiro que, neste momento, o espaçotempo que se mostra no filme comprime e subverte a cronologia, fazendo coexistirem dois espaçotempos distintos, para o espectador e (arrisco dizer) para a protagonista. Isto porque o plano em que a April *do presente* vira-se para uma direção na rua, como se avistasse alguém se aproximar (imagem 06), é seguido por uma imagem que mostra o carro de Helen se aproximar (imagem 07). Sabemos, evidentemente, que se trata de uma lembrança do passado. Contudo, graças ao trabalho de montagem cinematográfica, quase somos levados a crer que a protagonista do presente observa o carro, do passado, aproximar-se.



Imagem 03

A partir de então, nos planos seguintes, o espectador conhece o contexto em que é apresentada a casa, onde ocorrem grande parte dos fatos da narrativa. O espaço se comporta como aspecto fundamental para o desenvolvimento do enredo, do mesmo modo que tem central importância para este trabalho. Após cruzarem uma vizinhança simples, habitada por famílias de diversos tipos de operários, chegam à *Revolutionary Road*, que reserva, no alto de uma colina, a casa branca onde April e Frank iriam morar. Este é um dos raros momentos do

filme em que a protagonista avista sua casa da perspectiva que parte do seu lado exterior. Ao final da apresentação minuciosa, feita pela personagem Helen sobre o imóvel e o bairro onde se encontra, a protagonista olha através da janela do carro aquele que seria o lugar onde constituiria sua família. Sua feição sugere satisfação e felicidade, a partir do que vê.

Neste único momento ocupando a perspectiva oposta em relação à casa, é relevante dar relevo ao fato de que ela está situada no carro, um outro espaço fechado e de limites restritos. No plano fechado por meio do qual o espectador vê esta imagem, April reclina suavemente a cabeça para enquadrar a casa, a partir da sua posição espacial emoldurada pela janela do carro (imagem 08), olhando para o espaço externo. Neste momento, como em muitos outros, é relevante diálogo entre estas espacialidades, especialmente considerando que a protagonista ocupa espaços internos na maioria das cenas que compõem a narrativa. Desta forma, o que segue a esta imagem é um plano geral, em que April ocupa o centro da tela (imagem 09), ao lado da lixeira que havia trazido para fora num plano anterior. A personagem está de costas para a casa e de frente para a rua, olhando para o mesmo lado em que surgia o carro que ocupava em sua primeira visita à Rua Revolucionária.



Imagem 04



Imagem 05

Ainda de acordo com o que vemos no quadro que encerra a sequência (Imagem 09), somos expostos novamente à ordem asséptica dos elementos que constituem o espaço (especialmente as lixeiras). April é a única a ocupar o quadro, diferentemente das demais calçadas das casas, que se encontram vazias. A personagem, então, é o único objeto da *mise-en-scène* que diverge da ordem posta em tela, o que, para a leitura deste trabalho, dialoga com os desejos da protagonista e sua angústia por ocupar o lugar que refuta veementemente. Aqui, ela é o componente diferenciador da sequência de objetos que compõe a cena, do mesmo modo que se comporta, no decorrer do enredo, como único sujeito a demonstrar insatisfação num contexto que, para os demais, parece uma realidade desejada. Esta mulher está solitária não somente neste enquadramento, mas na posição de mundo que ocupa.

A anteposição de espaçotempos diferentes (Imagens 08 e 09) confronta o momento atual da protagonista - quando se vê numa vida conflituosa com o marido, Frank - com o momento em que ambos compartilhavam desejos semelhantes. Cronologicamente distintos, estes tempos-espacos apresentados pela narrativa correspondem à lacuna existente entre as projeções casal de protagonistas a respeito do futuro e da realidade vivida por eles no tempo presente da narrativa. Na *Revolutionary Road*, o espaço da casa é um signo importante no conjunto da materialidade discursiva que corresponde à frustração de April em desempenhar o papel de uma dona de casa. Este sentimento parece vir à tona a partir do *flashback* ocorrido no momento em que observa a rua. Parece ser a partir de então que surge sua tomada de decisão sobre propor, ao marido, uma mudança de vida, que surge sob as feições do desejo de morar

em Paris. Aqui, a interlocução entre elementos internos (relação de causa/consequência ou de encadeamento dos fatos) à narrativa demonstram as relações dialógicas atuantes entre tais elementos, pois esta recordação, a partir da visão que a protagonista tem da rua, tem consequências determinantes para o enredo de *Foi apenas um sonho*.

Temos espaços-tempos distintos coincidindo na estrutura da narrativa, na sequência mencionada. É possível dizer que a April do *momento presente* avista a April que se aproxima para conhecer a nova casa, em um *momento passado*. Estas duas mulheres, que são apenas uma, bem como estes tempos e espaços distintos, somente podem coexistir quando postos frente à frente pelos recursos próprios da linguagem audiovisual. Haveria diversas outras formas de construir as sequências de planos, mas o que interessa aos propósitos deste trabalho são os efeitos de significado que o resultado da montagem produziu. Não é de interesse desta análise refletir sobre a intencionalidade dos realizadores da obra, no que diz respeito aos sentidos sugeridos aqui. Contudo, a movimentação de corpo da personagem e suas expressões, aliadas ao *raccord* realizado a partir da voz da personagem Helen, de um plano a outro, muito mais do que apresentar-nos a um *flashback*, fazem com que atravessemos o tempo e o espaço sem obstáculos formais, a ponto de ser possível considerar o encontro (e, portanto, o diálogo) entre a protagonista do presente e sua versão acionada pela lembrança.

É, novamente, a montagem que age e desfaz a simultaneidade tempoespacial construída ao longo da sequência, quando, após April avistar sua casa pela primeira vez, observando o imóvel a partir de uma perspectiva de onde poderia ver sua própria imagem (existente no futuro), somos devolvidos ao presente da narrativa, num corte brusco para o plano em que a April do presente observa a rua vazia (Imagem 09).

Os aspectos espaciais no cinema não são compreendidos forma a considerar estritamente o que se mostra no quadro. Antes disso, “Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (XAVIER, 2008, p. 19). Interessa-me, deste modo, o fato de que considerar o espaço, neste caso, é considerar o tempo necessariamente. Para isto, a sequência comentada acima oferece elementos que exemplificam de modo relevante esta relação: necessariamente, o espaço que se apresenta nesta sequência se expande para além do quadro, que mostra, em sua materialidade discursiva, apenas a personagem centralizada (Imagem 05).

O espaço encontra continuidade para fora do quadro por meio da ação da personagem que olha para algo localizado extradiegeticamente. Aquilo que é avistado passa a compor o espaço cinemático do momento vivido pela protagonista em cena. Oportunamente, o espaço expandido, mirado pelos olhos da mulher em quadro, corresponde a um tempo outro, divergente daquele vivido por ela no momento do ato disposto no enquadramento. Tais pares de signos são responsáveis por instaurar relações entre os aspectos tempoespaciais, bem como fornecem signos ideológicos que se relacionam com a realidade social das mulheres e problemas combatidos pela crítica e pela luta feministas. Intento dizer que isto se dá pelo fato de que as duas versões confrontadas de April, no passado e no presente, correspondem respectivamente a uma mulher desejosa de uma vida naquela casa e outra que demonstra repensar seus desejos a partir do encontro consigo mesma, proporcionado pela memória trazida à tona no momento em que ocupa aquele lugar específico na calçada.

As interações de espaçotempos distintos não se restringem ao campo da forma, da estrutura do enunciado concreto *Foi apenas um sonho*, pois este diálogo se comporta como traço elementar para o modo como os fatos são sequenciados e como os aspectos subjetivos da protagonista encontram eco a partir de sua relação com sua realidade presente em diálogo com momentos passados e com desejo de mudança, projetado no futuro que deveria acontecer em outro lugar. Notadamente, a relação entre os fatos das narrativas funciona articulada, de forma a tornar evidente a cadeia que se dá por fatos futuros surge como consequências de acontecimentos anteriores. Todavia, em FAS, o desejo que move a protagonista e dá direção à história contada emerge a partir de como April é confrontada com suas próprias necessidades a partir do seu contato com elementos do passado, a exemplo do *flashback* da primeira sequência mencionada anteriormente e da fotografia de Frank em frente à Torre Eiffel (Imagem 06, em 22'08").



Imagem 06

O diálogo utilizado para um dos *raccord*, mencionado anteriormente, inicia-se com a fala de Helen, quando diz para o casal *Quando desceram do trem, soube o que estavam procurando*. Esta fala nos leva, segundo os propósitos desta pesquisa, a outra sequência analisada, da qual me deterei aos planos finais (18'39"), quando a mesma personagem diz para April *Lembro do primeiro dia que desceu do trem. Não era como os outros clientes. Você era diferente. Parecia simplesmente especial*. Nota-se, por meio da expressão facial de April, o efeito que esta fala lhe causa. Em seguida, as personagens se despedem e Helen deixa a casa, enquanto a protagonista permanece no espaço interno. No plano em que realiza a ação de fechar a porta, vemos seu rosto (que mantém a expressão reflexiva do momento anterior) através do vidro da porta. Neste momento, há uma sobreposição da personagem, no interior da casa, e o espaço externo (interdito ou restrito naquele contexto sociocultural) refletido no vidro (imagem 06). Se na sequência anterior fomos expostos à anteposição de tempos distintos, aqui somos expostos à sobreposição de espaços opostos, coexistindo sobre a superfície do mesmo objeto cênico.

O interior da casa e o espaço externo se mostram, ambos, através do vidro. A fala de Helen evidentemente tem efeito sobre as expressões faciais de April, que remete a uma atitude reflexiva. Parece, portanto, que a protagonista tende a pensar sobre sua condição a partir da lembrança da vizinha. April está posicionada, neste momento, entre os dois espaços: juntamente ao lado interno da porta, o espaço doméstico está anteposto a ela, enquanto a mulher está de frente para o espaço externo, refletido na superfície transparente do vidro e

sobre sua própria imagem. Sugiro que esta constituição espacial da personagem, neste quadro, instaura um momento crítico, em que a personagem principal demonstra ser afetada pela fala da personagem que abandona a cena e que se desdobra em outros momentos do filme.



Imagem 07

A narrativa nos apresenta uma mulher que vive como dona de casa, nos anos de 1950, mas que demonstra não estar satisfeita em viver neste contexto. Ao contrário, deseja mudar-se para Paris, onde viveria de forma diferente, ou literalmente oposta: Frank cuidaria dos filhos, tendo tempo para descobrir sua verdadeira vocação, enquanto April trabalharia como secretária, provendo a família financeiramente. A lógica, num tempo-espaço diferente daquele em que viviam - Paris -, seria oposta àquela vivida pelo casal no tempo presente da obra. Neste sentido, é importante dar atenção ao fato de que a história que vemos se constitui por meio de pares de signos interdependentes que dialogam intimamente: *o passado e o presente; o desejo e a realidade; o masculino e feminino; interior e o exterior*. Este aspecto não deve ser desconsiderado porque, além de ser estruturante para o discurso fílmico de que tratamos, refrata a realidade das sociedades patriarcais. Ainda que os limites que determinam a atuação social das mulheres tenham mudado ao longo do tempo e por conta das lutas dos movimentos feministas, deve-se não desconsiderar as associações que tendem, ainda hoje, a determinar o espaço doméstico como tipicamente feminino. Isto nos lembra que

A divisão do trabalho entre os sexos tem sido fundamental para essa dicotomia desde seus princípios teóricos. Os homens são vistos como, sobretudo, ligados às ocupações

da esfera da vida econômica e política e responsáveis por elas, enquanto as mulheres seriam responsáveis pelas ocupações da esfera privada da domesticidade e reprodução. As mulheres têm sido vistas como “naturalmente” inadequadas à esfera pública, dependentes dos homens e subordinadas à família. (OKIN, 2008, p. 307)

Esta realidade, à qual April parece se opor, leva o seu desejo de mudança ao limite de uma atitude que põe em risco a sua própria vida. Sua insatisfação com a rotina de uma dona de casa do subúrbio de uma cidade americana é o cerne do conflito central à obra. A partir deste desejo, temos o cronotopo do espaço doméstico como aquele em que as ações da protagonista acontecem quase que em sua totalidade, no enredo de *Foi apenas um sonho*. Este espaço, recusado como única possibilidade, pela protagonista, é diretamente oposto àquele que existe para além dos limites do gramado da sua casa, ocupado pela figura do marido e que instaura as oposições entre mulheres e homens, no que diz respeito aos espaços sociais ocupados por cada um dos componentes deste par. A história nos conta a relação deste casal, mas seu alcance discursivo não nos permite encerrar, aí, as observações a respeito deste par. O masculino e o feminino, evidentemente em conflito, extrapolam o exemplo particular do casal April e Frank, que aqui são compostos como protótipo de uma realidade mais abrangente intra e extrafílmica, a partir dos elementos discursivos que os ligam diretamente a uma realidade social ainda não superada.

As barreiras que determinam quais os espaços de possível ocupação feminina e masculina aparecem nos elementos que compõem a materialidade do discurso fílmico que aqui consideramos, ou seja, da *mise-en-scène* (BORDWELL, 2015). Neste sentido, a casa e seus limites cumprem função determinante, enquanto cronotopo estruturante da obra analisada. A perspectiva de April, quase sempre de um espaço interno e, por vezes, observando o mundo além dos vidros das portas e janelas, respeita ao espaço que se mostra destinado às mulheres, ao longo da história; O mesmo espaço, visto através dos vidros, é habitado e dominado por homens. Contudo, nesta obra, a mulher que ocupa posição central rejeita estes limites, de modo a arriscar a própria vida, em detrimento das proibições que seu contexto lhe impunha.

Assim, é preciso considerar que todos os elementos que compõem a materialidade do discurso fílmico em questão (música, cenografia, expressão corporal, diálogos etc) significam. Tudo o que é apreendido pelo sujeito-espectador significa, portanto, se configura como elementos que trabalham dialogicamente em função dos temas centrais abordados em *Foi apenas um sonho*. Nos limites deste trabalho, não seria possível apreender satisfatoriamente

todos os signos ideológicos (BAKHTIN, 2009) postos em cena, em sua totalidade. Deste modo, propus aqui uma análise sobre o cronotopo do espaço doméstico e suas alusões a questões próprias da narrativa e seu diálogo com o todo da vida social (em especial, aspectos da condição social das mulheres). Isto posto, observei brevemente como os sentidos abarcados pelo enredo aparecem objetiva e metaforicamente materializados na *mise-en-scène*, a partir da relação estabelecida entre a protagonista, April, e os limites físicos que separam o espaço interno da casa/lar do mundo exterior, interdito à sua atuação.

4.3. Triste, louca ou má (62'19'')

Apresento, aqui, a sequência em que convergem os entraves à mudança para a Europa. Em sequência anterior, April descobre que o marido havia recebido uma proposta de promoção de cargo na firma onde trabalha. Percebendo o interesse de Frank em aceitá-la, os ânimos se acirram na sequência aqui descrita.

Travando uma discussão a respeito da possível desistência dos planos de viagem, a protagonista questiona o marido a respeito da sua coragem em tentar algo novo, ponto em xeque sua coragem/fraqueza, problematizando características culturalmente atribuídas à masculinidade. Frente a isto, seu marido expõe seus esforços para sustentar a família, suportando um trabalho que não o agrada e, neste sentido, colocando-se como alicerce familiar, ao considerar nuclear a sua função de provedor da casa. Surge, nos minutos iniciais desta sequência, a figura feminina trazendo à discussão aspectos do masculino, tal qual como prescrito pelas normas culturais das sociedades patriarcais.

Mais adiante, o enfrentamento se inverte, tendo em Frank a voz destas mesmas normas culturais que definem o papel das mulheres. Emergem, neste contexto, temas muito caros às teorias e movimentos políticos feministas, já que o diálogo entre os personagens e o contexto que envolve o fato tensionam acerca de valores vigentes naquela sociedade, que se materializam por meio das atitudes e palavras enunciadas por Frank. Este fato nos leva à realidade de que

[...] as intervenções e os estudos sobre o corpo masculino e feminino são distintas, e ao longo da história os desdobramentos dessa diferenciação fortaleceram o estabelecimento de padrões normativos socialmente considerados “adequados”, referentes a um ou outro sexo biológico, que respaldaram a discriminação dos “desviantes”. (COSTA-JUNIOR; MAIA, ANO, 2010 p. 19)

O questionamento e o contraponto à perspectiva que considera o corpo feminino como território não-particular, mas sim como objeto que jaz sob juízo de outrem, ganha vida na oposição performada por April. Ela se comporta como *desviante*, considerando que sua constituição enquanto personagem da narrativa de desenvolve a partir da negação de padrões de conduta para seus pares; a protagonista tende a seguir caminhos diferentes daqueles prescritos para as mulheres já desde o início da trama.

Esta discussão ocorre por (e através de) mecanismos cronotópicos, considerando as razões que a provocam. No banheiro, Frank encontra a bomba de aspiração uterina que April utilizaria para realizar o procedimento abortivo (Imagens 08 e 09).



Imagem 08



Imagem 09

Após se deparar com o artefato, retornando a uma das salas da casa, o marido se dirige à esposa, avaliando os planos traçados pela protagonista e que tomam proporções reais a partir do contato com aquele objeto. Aqui, em 63'28", traçam o diálogo transcrito abaixo:

Frank: O que é que vai fazer com isto?

April: O que você vai fazer? Me impedir?

Frank: Certamente que vou!

April: Experimente!

Frank: Se fizer isso, April, juro por Deus que...

April: Vai me deixar? É uma ameaça ou uma promessa?

Frank: Quando comprou isso? Há quanto tempo tem isso?

April: Jesus. Está realmente sendo muito melodramático com essa história. Se for feito nas primeiras 12 semanas, é totalmente seguro.

Frank: Já é agora, April! Não posso opinar?

April: Claro que pode! Seria por você. Pra ter aquele seu tempo livre.

Frank: Como isso pode ser por mim se, só de pensar, vira meu estômago?

April: Então é por mim! Diga que podemos ter o bebê em Paris. Que teremos uma vida diferente. Não me faça ficar aqui.

Frank: Não podemos ter o bebê em Paris.

April: Por que não? Não preciso de tudo que temos aqui. Não me importa onde moramos. Quem fez essas regras? Nos mudamos pra cá porque engravidei. Tivemos outro filho pra provar que o primeiro não foi um erro. Isso vai continuar? Frank, você realmente quer outro filho? Quer? Ande, responda. Diga a verdade. Lembra? Nós vivíamos pela liberdade. Sabe o que a verdade tem de bom? Todo mundo sabe o que é, mesmo tendo vivido sem ela. Ninguém esquece a verdade, Frank! Apenas mentem melhor. Me diga. Quer realmente outro filho?

Frank: Só sei o que estou sentindo. Qualquer um em sã consciência sentiria a mesma coisa.

April: Mas eu já tenho 2 filhos. Isso não conta a meu favor?

Neste breve trecho do diálogo, são latentes os valores expressos pelo marido a respeito da atitude da esposa, contrários à decisão em relação ao aborto. Esta atitude é drasticamente oposta à reação amistosa (Imagem 13), embora preocupada, que o personagem demonstra na cena em que April apresenta o aborto como possibilidade, explicando a Frank sobre o período de realização segura de remoção do feto. Agora, a reação apresentada nesta sequência é agressiva, desencadeando este diálogo intenso que subjuga a posição da personagem

feminina, pondo em xeque a autonomia da mulher sobre o seu próprio corpo e condicionando a identidade feminina ao signo ideológico da maternidade, como é possível apontar na continuação das falas desta sequência:



Imagem 10

Aqui, a maternidade se apresenta como um entrave à possibilidade de uma vida diferente das circunstâncias vigentes na casa/*revolutionary road*, quando Frank é categórico ao afirmar que não podem ter o bebê em Paris, revogando a decisão sobre a mudança para a Europa. Numa direção oposta, April desenha as feições da maternidade como uma prisão, quando opõe a vida atual, mãe de dois filhos e novamente grávida, ao antigo ideal de liberdade, partilhado no passado por ela e seu marido. Além disso, atribui a vinda para aquela casa/vizinhança à sua primeira gravidez, não por um desejo de estar ali; do mesmo modo, fica evidente que nenhuma das gestações que viveu surgiu da vontade e dos planos de ser mãe. Este cronotopo se configura, então, como um lugar indesejado, um impedimento à liberdade da protagonista, cujo efeito simbólico elaborado na narrativa está diretamente ligado a aspectos relativos às condições enfrentadas pelas mulheres naquela sociedade.

Atento para como a composição da *mise-en-scène* tende a acompanhar visualmente o embate entre os protagonistas. A sala de estar, ainda ocupada por caixas que transportariam os itens pessoais da família na mudança, é posta como um ambiente caótico que, oposto a como o ambiente doméstico aparece na maioria das cenas, alude à relação não harmônica entre os

cônjuges. Do mesmo modo, diferentemente da luz mais branda que temos na maioria dos quadros do filme, aqui os contrastes são intensificados e percebidos na presença de sombras mais intensas e do ambiente menos iluminado. Considero a composição das cenas, que se dá a partir de planos médios que em sua maioria alternam apenas para mostrar a oposição espacial dos personagens, aliada ao cenário, que os enquadra em um pequeno cômodo ocupado por muitos objetos, como uma alegoria do espaço doméstico como clausura para uma mulher que deseja expandir seus limites de atuação enquanto sujeito, não perdendo de vista que o espaço doméstico/casa espelha as condições sociais das mulheres nas sociedades androcêntricas.

Tendo o dialogismo que se instaura entre FAS e a cultura geral do patriarcado, bem como entre qualquer produto cultural e as culturas que os produzem e consomem, tomo o embate supramencionado não somente como um conflito entre dois personagens de uma obra de ficção, mas como vozes opostas presentes em discursos que são vigentes neste tipo de sociedade. A figura masculina, representada por Frank, tenta reafirmar e impor as normas socioculturais que centralizam os homens frente às posições periféricas que são destinadas às mulheres. Sem aceitar pacificamente tal posicionamento, a figura feminina, representada por April, tende a defender sua autonomia e desejo por uma diferente possibilidade de existir, que não condiz exatamente com o que expõe seu marido. Destarte, a discussão em questão extrapola os limites da ficção ao representarem vozes sociais opostas.

A perspectiva de um novo filho também parece ser negada por Frank, considerando que, frente ao questionamento de April, sobre seu desejo, ele responde evasivamente, sem uma resposta afirmativa à pergunta. Contrário a isto, sugere que somente alguém ausente do gozo pleno de suas faculdades mentais poderia considerar interromper uma gestação voluntariamente. Neste ponto, a maternidade é posta como parâmetro de normalidade para aquele sujeito, que reduz a existência daquela mulher à condição natural de procriação, apagando quaisquer outros aspectos subjetivos que comporiam o espectro identitário de April. Contrariamente, desejar uma outra realidade é posta, por Frank, como uma fantasia. Em sua própria defesa, a mulher questiona o valor e a importância do fato de já ser mãe de dois filhos, numa tentativa desesperada de comprovar sua humanidade e sua sanidade para o marido inquisidor. Em seguida, ainda no mesmo diálogo (62'20'') as falas da personagem feminina continuam a ser questionada por seu então oponente:

Frank: April, uma mulher normal, uma mãe normal e sã não compra um tubo de borracha para fazer aborto e poder viver uma droga de fantasia! Olhe. Só estou dizendo que não está sendo racional sobre isso. É hora de procurarmos ajuda para você achar sentido em sua vida.

April: E o novo emprego também pagará por isso?

Frank: April, se precisar de um terapeuta, nós pagaremos. É óbvio.

Este trecho do diálogo desta sequência explica, justifica e reitera o título dado a esta subseção, visto que, neste contexto, a conduta da mulher que deseja abortar uma gestação e, ao mesmo tempo, age na intenção de buscar sua satisfação pessoal, é posta como alguém sem condições de decidir sobre a própria vida. Sua conduta passa a ser julgada sob preceitos morais que subjagam e restringem o espaço destinado às mulheres, não sendo aceitas quaisquer tentativas de subversão desta ordem opressora. Assim, ecoando através de espaçotempos distantes entre si, mas interligados dialogicamente por estes aspectos socioculturais, recorri ao título de uma canção, lançada no ano de 2017, pela banda brasileira *Francisco, el hombre*, para nomear esta sequência do filme no contexto desta pesquisa.

“Triste, louca ou má será qualificada ela quem recusar seguir receita tal, a receita cultural do marido, da família: cuida, cuida da rotina. Só mesmo rejeita bem conhecida receita que não sem dores aceita que tudo deve mudar” dizem alguns dos versos da canção supramencionada, que corresponde a mais um elo da cadeia discursiva da qual também faz parte a obra filmica *Foi apenas um sonho*. Triste, louca e má é como o julgamento de Frank parece categorizar April, a partir do que é exibido nesta sequência e abordei por meio da análise de trechos deste diálogo, mas que se expande para posicionamentos comuns dos membros de sociedades patriarcais, por meio de condutas que operam no sentido de promover a manutenção dos discursos que forjam a normalidade excludente.

Doze semanas são o signo temporal contra o qual April precisaria agir. A exemplo de resoluções de elementos narrativos de conflito, seria esperado que a marca do tempo se intensificasse, evidenciando para o espectador a urgência de uma atitude resolutiva, criando a sensação de aflição corrida contra o tempo. Isto seria esperado, por exemplo, em narrativas do cronotopo de aventura, para a qual a agência do acaso é central e, neste contexto, um conflito desta natureza provavelmente ocasionaria, na materialidade discursiva do enunciado concreto FAS, a existência de elementos demarcadores da corrida contra o tempo. Isto, contudo, não ocorre em FAS, pois, a despeito dos momentos pontuais em que somos avisados sobre o

período das doze semanas, somente sabemos que o tempo já teria avançado quando Frank verbaliza esta informação, no diálogo mencionado no parágrafo anterior. Assim, o signo do tempo é diluído e, embora mencionado também visualmente pelo calendário preso à parede, quase é possível esquecer que age, ali, uma contagem silenciosa do tempo que restaria para que o aborto pudesse ser realizado com alguma segurança.

Ultrapassam-se as doze semanas sem que a narrativa ofereça pistas sobre esta passagem do tempo, embora as evidências tempoespaciais ligadas a este aspecto ocorram em dois únicos momentos, já mencionados acima. Certamente, elementos da passagem do tempo comuns a narrativas tradicionais do cinema estão presentes e podem ser percebidas através de muitos elementos da *mise-en-scène*. A este respeito, logo após o diálogo ocorrido em decorrência da bomba de sucção encontrada por Frank, é evidente que trata-se de um novo dia, já que o embate entre marido e mulher parece ter acontecido durante a noite, seguidos por quadros que mostram Frank tomando café, pronto para ir ao trabalho, durante a manhã seguinte, enquanto observa April, através da janela, — vestindo outras peças de roupa diferentes da cena anterior — contar aos filhos que não mais partiriam a Paris. Contudo, tais referências temporais não são postas de modo que o espectador possa situar o que vê na tela dentro do espaço de tempo das doze semanas.

De fato, esta já configura uma outra sequência filmica, considerando os aspectos de unidade de sentido referente a cada trecho assim determinado. Contudo, a breve sequência descrita aqui ilustra as considerações dos elementos de passagem do tempo nos moldes como ressaltei no parágrafo anterior.

4.4. Concepção negada (40'58'')

Na cozinha da casa onde moram, após terem visitado Milly e Shep (amigos e vizinhos que acabaram de visitar para contar sobre a mudança para a Europa), April e Frank conversam e riem jocosamente da reação do outro casal frente à novidade. Nesta sequência, reafirma-se a ideia de diferenciação que surge em alguns momentos da narrativa, de acordo com a qual o casal de protagonistas destoaria na paisagem homogênea e desinteressante daqueles que residem na *Revolutionary Road*. Seguidamente, Frank conta como se sentiu e compara à sua experiência de quando esteve combatendo em guerra:

Frank: Meu Deus, a cara deles! Deus!

April: Deus!

Frank: Sabe com o que isso es parece, April? Falar nisso? Essa ideia de ir para a Europa desse jeito? É como me senti quando fui para a linha de frente na guerra. Estava tão assustado quanto os outros, mas por dentro, nunca havia sentido melhor. Me sentia vivo, sentia o sangue correndo pelas veias. Tudo parecia mais real, os caras de uniformes, a neve no campo, as árvores e todos nós ali andando. Eu estava com medo, claro, mas só ficava pensando: “É isso mesmo. Essa é a verdade”.

April: Me senti assim uma vez.

Frank: Quando?

April: Na primeira vez em que fez amor comigo.

É importante pensar sobre como o *sentir-se vivo*, presente no diálogo transcrito acima tem valores diferentes para cada um dos personagens, sendo evidente que as fronteiras desta possibilidade de existência, para a figura feminina, corresponde a atuação da figura masculina. A verdade e a visceralidade da vida, para ela, relaciona-se com o amor romântico e o ato sexual com o homem amado. Neste sentido, reafirma-se, aqui, o horizonte de práticas esperado para uma mulher.

Paris, neste momento, representa um ideal de vida compartilhado entre April e Frank. Representa, portanto, a interseção a respeito do desejo de mudança que, em outros momentos do filme tente a não ser compreendido do mesmo modo pelos protagonistas. Quando o plano surge, partindo das ideias de April, Frank o compreende como irreal ou de impossível realização, até que se mostra convencido pela proposta. Após a sequência aqui descrita e analisada, juntamente com o surgimento da possibilidade de ascensão de cargo na firma em que trabalha, Frank começa a se distanciar do sonho que permanece, ao fim, apenas no imaginário de April, até que seja desfeito por completo

Ao fim deste diálogo, ainda no cenário da cozinha, o casal realiza o ato sexual proveniente do desejo mútuo. Contudo, ao final da cópula, a negativa por parte de April é verbalizada, embora a legenda em português não registre esta fala. É possível sugerir que a personagem houvesse considerado as consequências daquele ato, se pensarmos que o método anticoncepcivo àquela época consistia nos cálculos dos dias férteis femininos. Obviamente,

não há indícios objetivos a respeito deste aspecto, no filme, mas o dado da fala da protagonista neste momento, aliado à sua expressão facial, abre espaço para o entendimento de que, talvez, April estivesse receosa de uma gestação resultante daquele ato.

De fato, há de se considerar certas nuances dos elementos cênicos, neste caso. Isto porque a gestação, que surge como um dos entraves para a mudança para Paris tem sua concepção no espaço historicamente mais feminino casa. A cozinha seria, por excelência, o espaço de atuação da mulher. Do mesmo modo que, em vista dos planos de mudança, é o fato de estar gerando um feto que corresponde ao quinhão feminino no impedimento para a realização dos planos do casal.

4.5. Morte (94'02'')

Antes de iniciar os apontamentos a respeito do trecho emblemático em que April realiza o aborto, é necessário, a fim de contextualizá-lo, tratar brevemente das sequências que o precedem. Assim, uma das sequências precedentes aos quadros que compõem as cenas do aborto ocorre à noite, na qual se dá uma discussão entre Frank e April, em que muitas das impressões que ambos nutrem mutuamente são reveladas, a despeito da imagem de casal harmonioso que representam para os demais personagens da trama. Esta é uma sequência demasiadamente turbulenta, com diálogos agressivos e expressões corporais intensas.

Esta mesma discussão circunscreve falas que interligam a sequência em que Frank encontra a bomba aspiradora que April utilizaria para a remoção do feto (intitulada “Triste, louca ou má”, já descrita e analisada anteriormente) à sequência em que, por fim, a personagem realiza o procedimento abortivo. A postura de Frank sobre a gravidez da esposa, neste momento, é diretamente oposta àquela apresentada na sequência supramencionada, quando afirmava-se contra a ideia do aborto e suas falas questionavam a identidade feminina a partir dos julgamentos morais aos quais submete April, devido à intenção de interromper a gestação. Aqui, como é possível perceber no trecho do diálogo, a partir do minuto 60'28'', Frank expõe sua verdadeira posição frente à possibilidade de ser pai novamente:

April: Vai me bater para me mostrar o quanto me ama?

Frank: Não se preocupe! Você não merece meu esforço de bater em você! Não merece a pólvora que usaria para acabar com você! É uma mulher vazia, oca, nula. O que está fazendo na minha casa se me odeia tanto? Por que está casada comigo? Por que carrega um filho meu? Por que não se livrou dele quando podia? Porque tenho uma notícia para você. Queria que tivesse se livrado.

Novamente, o marido subjuga a mulher aos padrões que determinam a conduta feminina por meio de parâmetros ditados por uma sociedade cujas regras são determinadas e instauradas pelo poder masculino. As últimas falas de Frank, neste diálogo, reduzem a esposa no que diz respeito à sua subjetividade, atribuindo o valor da sua existência à relação que ela pode ter com o lar e com a família. O corpo reprodutivo feminino seria somente por este motivo digno de existência. Portanto, sendo “uma mulher vazia, oca, nula”, não valeria sequer o esforço do marido para agredi-la, muito menos a pólvora que gastaria para silenciá-la com uma arma de fogo. Além disso, os adjetivos atribuídos à mulher se relacionam objetiva e dialogicamente com a constituição de April no que diz respeito ao *ser mulher*, já tratado por Simone de Beauvoir e reiterado por Butler (como já mencionado em outra seção deste trabalho).

Neste mesmo diálogo, Frank afirma o sentimento de posse em relação à casa e ao filho, materializados no trecho *O que está fazendo na minha casa se me odeia tanto? (...) Por que carrega um filho meu?*, cujos sentidos são intensificados pelos pronomes possessivos. Aqui, o horizonte possível para April, o cronotopo da casa, é posto como objeto de posse masculina, fazendo com que mesmo o ambiente doméstico, categorizado como território permitido para a atuação feminina, corresponde a um espaço que se constitui sob a dominação masculina. A mulher, neste cenário, ocupa um lugar que não lhe pertence e que ocupa sob a concessão do homem ao qual se vê subjugada.

Nesta mesma direção, mesmo o filho subjugado, gerado pelo corpo feminino não pertence à mulher. Quando Frank questiona *Por que carrega um filho meu?*, o homem reivindica a posse sobre este filho que, neste contexto, também é objeto de rejeição por este mesmo personagem. Arrisco dizer que é esta questão posta por Frank que acentua as intenções de April de interromper a gestação e isto confere ainda mais complexidade a esta questão, já que faz com que tal decisão seja atravessada pela atuação masculina. Esta se mostra densamente ambígua, pois a questão enunciada por Frank sugere a possibilidade do aborto,

revelada pela afirmação subsequente *Queria que tivesse se livrado*. Ao mesmo tempo, o signo do aborto é o disparador do julgamento moral que se instaura nesta sequência, o qual põe em discussão as feições sociais femininas, questionadas a partir da valoração da conduta da protagonista feminina.

A posse da casa, por parte da figura feminina, aliada ao fato de que o mundo externo e público não se configuram como território aberto à atuação das mulheres, restringe as possibilidades espaciais de existência para este grupo de sujeitos. Neste sentido, April está encurralada aos limites físicos que se encerram em seu próprio corpo. É possível retomar os versos da canção já mencionada “Triste, louca ou má” ganham proporções interessantes quando postos em diálogo com a explanação feita logo acima, se pensarmos que April compartilha anseios com o eu lírico dos versos que afirmam *E um homem não me define / Minha casa não me define / Minha carne não me define / Eu sou meu próprio lar*.

Após enfrentar as palavras de Frank, que afirmam a ausência de desejo pelo filho que se anunciava naquela gestação indesejada, parece surgir a certeza, na protagonista, a respeito da sua decisão sobre o fim da gestação. Esta unidade de sentido, composta por planos sequentes é extensa: após o embate entre os protagonistas, April foge para a floresta, sendo seguida pelo marido. Este aspecto é determinante quanto aos sentidos que faz circular, considerando que, a fim de buscar sua estabilidade frente ao clímax instaurado na sequência, o bosque é o cronotopo atenuante para os efeitos que o cronotopo doméstico causa à protagonista.

O bosque, onde a configuração social parece ter suas formas diluídas, pode ser compreendido como espaço de neutralidade frente às normas que se estabelecem pela vida social. Seria possível mencionar que este momento da narrativa aciona o embate simbólico entre natureza e cultura, remontando ao pensamento feminista que discute as relações estabelecidas entre natureza/emoção/mulheres frente a cultura/razão/homens. Estes aspectos estão presentes na materialidade visual, verbal e sonora deste momento da narrativa e, novamente, se faz a partir da ambiguidade e complexidade resultante da conformação destes signos tal qual surgem. Ao mesmo tempo em que a figura feminina busca a natureza para fugir da ação opressora da cultura patriarcal, recusa esta mesma natureza ao cogitar o aborto.

Após o apelo para que ele a deixe sozinha, pois precisava pensar, a mulher vaga pela colina ao redor da casa, sendo esta uma das poucas cenas em que April é posta numa

perspectiva diferente, em relação ao espaço doméstico/casa (Imagens 13 e 14). Quando a sequência finda, já é noite. A tensão e o ritmo deste trecho do filme, materializados através da performance dos atores, do diálogo e também dos movimentos incertos da câmera são postos em posição diretamente oposta à sequência seguinte.



Imagem 11



Imagem 12

Na manhã seguinte, a narrativa parece ter sofrido uma ruptura brusca na atmosfera elaborada a partir de sua *mise-en-scène*, a exemplo da quietude criada pela junção dos elementos em cena: planos fechados mostram alguns ambientes internos da casa, em perfeita

ordem e completamente vazios; os quadros que surgem na tela, diferentemente dos últimos momentos antes da transição para esta sequência, não são acompanhados por qualquer tipo de música. Em vez disso, o som do canto de pássaros perdura durante todos os quadros deste trecho sequencial da narrativa (90'11"). Os movimentos de câmera são estáveis e temos, então, o reencontro do casal, após a discussão que ocorrera na sequência anterior. O uso dos contrastes e da luz são opostos àquele descrito na subseção anterior, pois temos, aqui, a luz do dia como elemento preponderante na *mise-en-scène*, como mecanismo atenuante dos contrastes.

Neste momento, o quase completo silêncio é interrompido pelo "bom dia", que April dirige ao seu esposo. Aqui, o espectador se depara com a protagonista assumindo aparentemente o papel de uma esposa e mãe de família resignada em cumprir estas funções. Não há qualquer lapso espaçotemporal que ligue as duas sequências e que poderia explicar a mudança de postura por meio de algum fato ocorrido e ainda não explicitado pelos elementos e fluxo narrativos mostrados até então. Ao contrário disso, a manhã que se apresenta nesta sequência é exatamente aquela posterior à noite anterior, quando havia ocorrido o embate entre os protagonistas. A montagem, a esta altura, respeita a cronologia dos fatos e isto serve para causar estranhamento ao espectador, que possivelmente leva algum tempo até compreender os motivos desta relevante mudança, o que é reforçado pela relativa expressão de surpresa que Frank demonstra.

A luz filtrada (Imagem 15) pelos vidros da janela incide sobre April e os utensílios domésticos distribuídos sobre a bancada da pia é categórica. O espaço doméstico parece ser elaborado, nesta sequência, como harmonioso, acompanhando a delicadeza com a qual a mulher passa a tratar o marido. Sobre estes aspectos, devo dizer que os cronotopos da casa e do bosque parecem compartilhar a *mise-en-scène*: a casa, signo da cultura patriarcal, deixa-se penetrar pelo cronotopo do bosque, presente a partir de elementos sonoros (o canto dos pássaros) e a luz determinante que compõe o quadro, atingindo a protagonista e o interior da casa.

Como já mencionado, agora April assume o comportamento esperado para as mulheres daquele contexto sócio-histórico e isto se mostra evidente por meio dos elementos audiovisuais, com destaque, aqui, para o conteúdo verbal que se apresenta no diálogo entre os cônjuges, em 94'34":

April: Bom dia.

Frank: Bom dia.

April: Quer ovos mexidos ou fritos?

Frank: Não sei. Não importa. Mexidos, eu acho, se for fácil.

April: Ótimo. Vou comer mexido também.



Imagem 13

O que genericamente seria tido como signo de uma vida harmoniosa em outros contextos, em FAS (mais especificamente neste momento), significa uma alteração daquilo que seria esperado, considerando o fluxo narrativo constituído até esta sequência. A aparente calma e pacificidade da cena surge como pausa nos conflitos da narrativa que acentuaria os efeitos a serem causados pelos fatos que acontecerão posteriormente. A cena do café da manhã atuada pelo casal condiz com o comportamento que seria típico ou esperado na rotina de outros casais moradores da rua revolucionária. Deste modo, por razões diversas que se explicam pelo contexto geral da obra, April e Frank se comportam momentaneamente de acordo com o padrão do qual sempre tentaram se manter distantes, por não acreditarem ser diferentes das pessoas daquela vizinhança.

Nesta sequência, o tema da promoção de Frank no trabalho, um dos fatores que contribuem para a suspensão dos planos de mudança para Paris, surge também sob outra perspectiva. Agora, April aborda o assunto para tratá-lo como motivo para um café da manhã especial, demonstrando interesse a respeito da nova função que Frank desempenharia na firma onde trabalha, como aparece no diálogo em 95'56":

Frank: É bom tomar o café sem as crianças.

April: Sim. Achei que ia querer um bom café hoje. É um dia importante pra você, não é? Não é o dia da sua conferência com o Pollock?

Frank: É, isso mesmo. Grande coisa! (com certa ironia)

April: Pensei que era importante. Ao menos pra eles. O que, exatamente, vai fazer no novo cargo?

Após algumas outras falas em que intensifica seu aparente interesse pelo trabalho do marido, April conclui, quando Frank lhe mostra um desenho das máquinas por cujas vendas será responsável:

April: Eu entendo. Acho que entendo. É realmente bem interessante, não é?

Frank: Bem, não sei. Acho que é interessante, de certa forma.

April: Devia dar valor ao que faz, Frank. É óbvio que você é bom nisso.

Frank: É melhor eu ir.

Observo, com a devida importância, o vocábulo *interessante*, presente neste diálogo. Sua ocorrência se opõe a dois outros espaçotempos em que ocorre na narrativa: a) na festa, quando/onde April e Frank se conhece. Nesta ocasião, April se vê impressionada pelo rapaz com quem conversa, admirando sua forma de lidar com a vida e o fato de ele afirmar não saber o que realmente gostaria de fazer na vida; b) a primeira vez em que o signo da capital francesa aparece na trama, quando April reencontra uma fotografia de Frank, de quando ele esteve em Paris por conta da guerra na qual combateu. Nesta cena, ao encontrar a fotografia, um *flashback* nos leva para outro espaço tempo, por meio da memória de April, quando seu marido falou-lhe sobre Paris pela primeira vez e, após ouvir o relato apaixonado sobre o fato, afirma que Frank é a pessoa mais *interessante* já conheceu.

Nesta sequência, o adjetivo utilizado pela protagonista para se referir à máquina, ilustrada num guardanapo pelo marido, parece partir de uma constatação de April naquele instante: parecia se tornar evidente que, diferentemente dela, Frank havia encontrado o seu lugar e descoberto o que realmente queria fazer da vida. Aquele homem, a quem admirou no passado, agora estava devidamente adequado àquele contexto; Frank parecia, então, passar a fazer parte da paisagem da *Revolutionary Road*, diferentemente da sua esposa, que recusava incessantemente esta realidade. Assim, o abismo que separa estes dois sujeitos parece ter se adensado consideravelmente e se instaurado irreversivelmente. A partir de então, o caminho traçado pela dupla de protagonistas se abre em uma bifurcação; ou melhor, o fim da linha

parece ter chegado para Frank, ao passo que April precisa continuar, pois estar ali não lhe bastava.

Novamente, refratando a realidade extrafílmica, as diferenças entre o feminino e o masculino são postas em cena na narrativa. Isto porque, ao longo da história, os homens, como cidadãos do mundo, usufruem de condições que os possibilitam diferentes meios de traçar suas vidas e suas carreiras, considerando que o mercado e trabalho e também (por muito tempo) os ambientes de produção de conhecimento estiveram proibidos para a participação das mulheres. Estas, por sua vez, por muito tempo tiveram suas vidas previamente traçadas, tendo o casamento como única possibilidade de sucesso em suas vidas, para as quais as carreiras profissionais eram impensáveis. Enquanto Frank segue um caminho profissional de sucesso e satisfação, numa progressão ascendente, April precisa abdicar da sua carreira de atriz e do sonho de viver em Paris para aceitar a monotonia da rotina de uma dona de casa em um subúrbio americano, cujos contornos se limitam ao território da casa e seu jardim.

Ambos os personagens abandonam a mesa do café, pois Frank precisa ir ao trabalho, mas não sem antes questionar à sua esposa “E você não me odeia nem coisa parecida?”, tendo como resposta “Não. Não, claro que não odeio. Tenha um bom dia”. Enquanto se despedem, próximos à porta, Frank enuncia “Está bem. Até mais.”. Destaco, aqui, que a despedida de Frank não tem resposta vinda de April. Contrariamente, como resposta, tem-se apenas um discreto movimento de cabeça, numa atitude aparentemente desconcertada. Tal atitude sugere, considerando o que estaria por vir, que a personagem já tinha consciência de que não voltaria a ver o marido.

O quadro seguinte nos leva ao espaço externo, de onde April acena para o marido, que deixa a casa, tendo uma expressão facial que denuncia o choro contido. O som dos canto dos pássaros se mistura à música que passa a compor a sequência e que, neste contexto, favorece certo suspense em relação ao que estaria por vir. Antes de retornar ao espaço interno da casa, parece tomar fôlego para levar à frente o que havia planejado. Na cozinha, no mesmo lugar onde apareceu pela primeira vez na sequência anterior. Enquanto lava os pratos, vá vazão ao choro contido anteriormente. Neste quadro (101’17”), embora o cenário seja o mesmo de quadros atrás, a quietude dá espaço ao suspense causado pelo choro e pela música, fazendo o espectador pensar sobre qual seriam as razões para aquela expressão (Imagem 13).

Nos planos subsequentes, acompanhamos os passos dados por April, durante a preparação do que estará por vir. Antes de preparar os utensílios necessários para o procedimento, telefona para a vizinha Milly, com quem havia deixado os dois filhos, para que pudesse estar sozinha em casa. No diálogo por telefone, confirma se as crianças estão bem e pede a Milly que só os traga de volta à noite. Recusa-se a falar com os filhos, numa evidente tentativa de tornar menos difícil a execução dos seus planos, o que ilustra a certeza que mantinha em relação ao que havia decidido fazer.

A realização do aborto torna-se evidente quando a personagem resgata a bomba aspiradora, que usará para realizar o procedimento. O ritmo das ações divididas em quadros de planos médios, que nos aproximam de April, parece acompanhar a música que continua presente e tem o piano como elemento central. Isto é importante ser dito porque se trata da mesma música que surge ao fim do segundo prólogo, atentando para as sensações de suavidade impressas pelas teclas deste instrumento.

Em seguida aos preparatórios para executar seu plano, vemos April fechar a porta do banheiro, onde seria realizada a ação de remoção do feto. Num lapso temporal, o plano em que a porta se fecha é seguido por outro em que vemos os degraus da escada, sobre os quais April caminha, adentrando o quadro lentamente. Seus passos são cuidadosos e seu rosto, visivelmente abatido e suado, mostram que acaba de realizar o aborto. Ao descer as escadas, dirige-se direta, mas vagarosamente, para janela da sala, de onde pode observar o espaço externo à casa. Mirando para fora, vemos a mulher por meio de um plano cuja a perspectiva é próxima, mas externa, sendo separada do olhar do espectador por meio do vidro da janela. Através dele, vemos as expressões de alívio da protagonista, que suspira e sorri discretamente olhando para fora (Imagem 14).



Imagem 14

Neste quadro, é importante rememorar a já mencionada sobreposição dos espaços, possível devido ao reflexo do vidro, mas que situa April no espaço interno, que representa os limites de atuação e existência da personagem feminina central. A relação dela com o espaço para além dos muros da casa quase sempre se dá desta forma, sendo raros os momentos em que seu corpo realmente experiencia o mundo externo.

O sorriso de April não perdura, pois notamos a expressão facial da personagem alterar-se gradativamente, até que direciona seu rosto e seu olhar para o chão, ainda no mesmo plano. Seguidamente, num outro quadro correspondente à perspectiva da personagem, vemos o gotejamento de sangue sobre o carpete que cobre o chão, entre seus pés. Mais à frente, a tela é ocupada por um plano aberto que mostra April de costas, voltada para a janela. Neste quadro, dá-se destaque para o vermelho, presente nas manchas de sangue do carpete e da saia vestida pela personagem (Imagem 15).

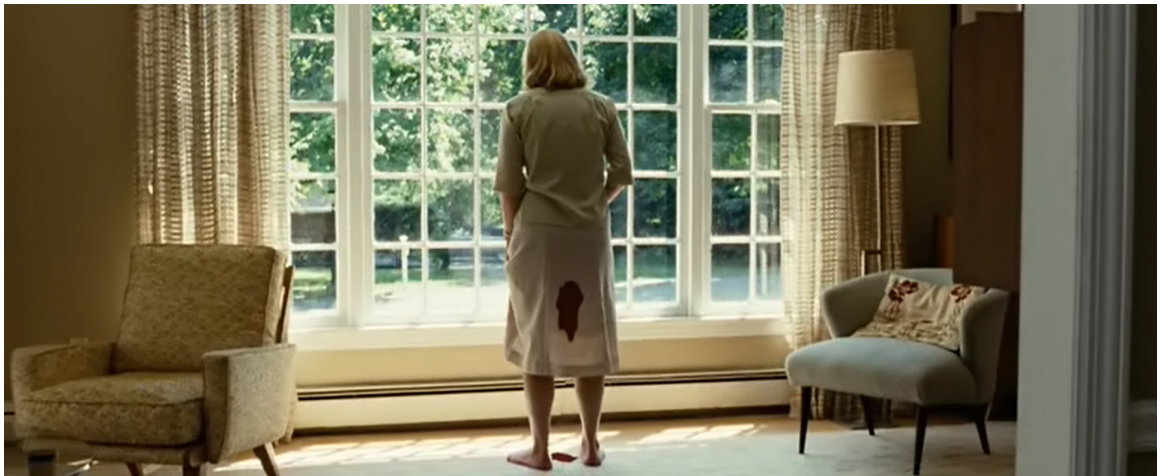


Imagem 15

Após a abertura do plano, para que tenhamos a dimensão do quadro, mostrada na imagem acima, a câmera permanece estática e vemos a personagem caminhar lentamente para fora da cena; esta é a última vez em que vemos a protagonista. Temos, agora, a sala vazia e ouvimos a voz extradiegética de April calmamente dizer “Acho que preciso de ajuda. *Revolutionary Road*, 115”, quando o espectador compreende que se trata de uma chamada para o serviço de atendimento emergências.

5. O CRONOTOPO DA CASA / *REVOLUTIONARY ROAD*

O espaço doméstico é onde acontece a maioria das cenas que compõem a narrativa filmica de *Foi apenas um sonho*. A centralidade deste signo ideológico torna-se evidente ao analisar os elementos integrantes da materialidade deste enunciado concreto. É preciso elucidar que a casa, a *Revolutionary Road* e, mais amplamente, o subúrbio daquela cidade são faces prismáticas do mesmo signo. Certamente, é fator de eminente importância que este signo ideológico corresponde, também, ao cronotopo através do qual se constitui a narrativa e força de coesão entre os elementos significantes de FAS.

De acordo com o pensamento bakhtiniano que descreve os cronotopos do romance e as particularidades que envolvem seus mundos e seus respectivos personagens, é importante dizer que o cronotopo doméstico de FAS e sua heroína, April, não condizem literalmente com um cronotopo específico, entre aqueles descritos por Bakhtin. Contrariamente, aspectos do cronotopo de que trato aqui e sua protagonista assemelham-se em alguns traços com mais de um dos cronotopos descritos pelo pensador russo, ao mesmo tempo em que se distanciam de outros.

Diferentemente do herói cronotopo do romance grego, que se mantinha incólume aos fatos ocorridos na narrativa, April se constrói como personagem em diálogo com os fatos ocorridos, situando-se discursivamente no contexto que se constrói no enredo. Nesse sentido, a heroína de FAS aproxima-se relativamente do herói do cronotopo de costumes, que metamorfoseia seu caráter a partir dos eventos que lhe ocorrem, atingindo a mudança na sua forma a partir do estado permanente de crise. É disso que se trata a formação simbólica da personagem central do objeto de estudo deste trabalho, apesar de este cronotopo aqui estudado não ser uma transposição dos aspectos do cronotopo de costumes.

Trato, portanto, da elaboração do cronotopo da casa/*Revolutionary Road* a partir dos elementos que lhes são constitutivos, a fim de compreendê-lo à luz dos objetivos desta pesquisa. Deste modo, os pares de signos interdependentes que forjam a condução dos fatos narrativos aludem a outro grande par de signos interdependentes, representado pela casa (ou subúrbio/*Revolutionary Road*) em oposição Paris (mundo externo). Em um nível latente ou superficial da história contada no filme, é esta oposição que ocupa o epicentro de tudo; observando mais densamente o enunciado concreto considerado neste trabalho, temos a

grande oposição (também evidente) entre feminino e masculino, como condutora dos conflitos que fomentam o fluxo narrativo. Nesse sentido, refletir sobre a oposição entre a casa e Paris nos leva a esta série de oposições que nos apontam para a tensão que se constrói entre as duas instâncias, representadas por April e Frank.

Tratar de aparentes oposições pode ser problemático, se considerarmos que os valores da vida ética e também estética se constitui a partir de valores que existem em relação de alteridade. Ao mesmo passo, a própria noção de alteridade considera diferença, contraste, distinção entre tais valores. Neste sentido, aquilo que reconhecemos como masculino se constitui social e, portanto, discursivamente, a partir do que pode lhe distinguir do feminino. Assim, ainda que devamos compreender que estes valores opostos ou aparentemente opostos não existem apartados um do outro, há de se reconhecer os contrastes e diferenças que representam enquanto signos da existência humana.

Por muito tempo, a figura feminina, sob um prisma essencializante, foi compreendida como o oposto à figura masculina, tendo como base aquilo que lhe falta e que, por consequência se distancie o ser humano prototípico: o homem. Neste sentido, a psicanálise já tratou desta mesma mulher estática e essencializada como um *ser faltante*. A este respeito, Freud, segundo Folberg e Silva (2008, p. 51), “Aponta, nos seus ensaios, a existência do complexo de castração nos dois sexos e da inveja do pênis pela menina.” a mulher, sob esta perspectiva, se constituiria como *o outro* do homem a partir da ausência do falo.

Além disso, a compreensão feminista problematiza a realidade que, a despeito do traço de interdependência entre opostos, as observações acerca da realidade vivida não devem desconsiderar que, ainda que nas camadas mais superficiais dos signos e das relações, estas questões nos alcançam sob o viés da binaridade vivida e compreendida pelos sujeitos sociais. Por este motivo, cabe pensar que

Os desdobramentos e debates teóricos, no entanto, permitiram pensar que o próprio binarismo sexual é uma produção cultural e o corpo deixa de ser uma constante para ser visto como uma variável. Tomas Lacquer (2001), por exemplo, recupera a história da noção de corpo, mostrando como, no pensamento ocidental a partir do século XVII, as características físicas passaram a ser vistas como a origem das distinções masculino/feminino, culminando na noção contemporânea do corpo bissexuado. (TONELI, 2012, p. 148)

Devido à complexidade da conformação simbólica destes aspectos, não seria simples a tarefa de analisar os pares de signos interdependentes do filme separadamente, visto que cada

aspecto considerado dialoga com os demais, ante a natureza dialógica própria das linguagens. É preciso não perder de vista que os limites que separam cada PSI se diluem na construção do todo narrativo, ocasionalmente exigindo comentários comparativos entre os pares apontados apontadas. Isto porque a semântica destes pares compartilha um único eixo simbólico, correspondente à grande oposição que se desenvolve no filme entre o feminino e o masculino, e tais quais elementos da composição fílmica, tangenciam-se a todo tempo. Estudar estes pares se dará por meio de sua observação no contexto das sequências-chave selecionadas, indicadas anteriormente, embora seja necessário apontar ocasionalmente elementos que não se situam nestas sequências, mas que, por sua natureza dialógica, não se comportam apartadamente.

5.1 Pares de signos interdependentes (PSI) em *Foi apenas um sonho*

É pertinente tratar inicialmente do par simbólico central para, a partir daí, abordar os outros pares que o circundam e dão dinamismo à história de FAS, compondo seu cronotopo. Ao tratar do par de signos interdependentes casa/mundo, necessariamente, tratarei do composto interior/exterior, considerando que em certo nível podem ser considerados como pares análogos. De fato, é a narrativa quem determina, a partir de seus elementos composicionais e simbólicos, as noções relativas a cada um destes aspectos.

Apesar de divergências e conflitos entre os protagonistas terem sido apresentadas no fim do prólogo, de fato, é na sequência de apresentação da casa (descrita em seção anterior) que o filme dá início ao conjunto de polaridades que estarão presentes ao longo de toda a trama, através das quais a narrativa se desdobra. Os PSI identificados no enunciado fílmico de *Foi apenas um sonho* se comportam não como meros mecanismos formais, mas se constituem como elos que corroboram a face reflexiva e refratante de discursos outros, relativos às questões de diferenças entre gêneros em sociedades centradas no poder exercido pela figura masculina.

Esta primeira abertura em duas direções opostas corresponde aos domínios atribuídos, àquele contexto, ao feminino (o espaço da casa e a vida doméstica) e ao masculino (o espaço externo, o mundo como um todo). São esferas simbólicas cujos limites são muito bem demarcados, que confrontam as posições sociais metaforizadas pelas figuras de April e Frank.

De fato, a discussão a respeito do par público/privado diz respeito a uma das pautas mais densas dos primeiros movimentos feministas. Já em sua obra “O segundo Sexo, Simone de Beauvoir afirma:

Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça; mesmo dentro da classe operária os homens tentaram frear essa libertação, porque as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam a trabalhar por salários mais baixos. (BEAUVOIR, 1970, p. 17)

Por este motivo, a análise central deste trabalho tem seu início na sequência que instaura, simbolicamente, a fissura que separa os domínios ocupados pelas mulheres e pelos homens. Neste sentido, a casa surge como espaço destinado ao encontro, onde mulheres e homens habitam e compartilham as experiências, representando a interseção entre os mundos apartados do masculino e do feminino. Contudo, não se pode desprezar a realidade que se constitui, ainda que no mesmo espaço, a partir das diferentes responsabilidades e modos de existir neste espaço compartilhado. Assim, o encontro ocorrido nos limites do doméstico também é o espaçotempo para o confronto das divergências entre as partes que compõem este par de sujeitos habitantes do mesmo local, mas que jamais representa a possibilidade de atuação que aconteça de forma igualitária. É dentro do lar, também, que as relações de poder assumem contornos específicos e tensionam as diferentes atuações entre homens e mulheres.

A casa se constitui como o invólucro do conteúdo que tende a se opor ao que existe fora dos seus limites. Embora os mecanismos de funcionamento da família da qual April faz parte seja condizente com as normas operantes no mundo exterior, suas condutas sugerem a condução um fluxo dissonante no que respeita às relações entre homem e mulher naquele ambiente. Obviamente, as funções do marido e da esposa são comuns àquela sociedade, não subvertendo a ordem das relações entre feminino e masculino por completo. Entretanto, as insatisfações da protagonista adicionam camadas de tensões, àquele contexto doméstico, que questionam a ordem social que rege sua relação com o marido. Isto faz com que possíveis enfrentamentos, soterrados ou suprimidos quando em território exterior/mundo externo, ganhem força dentro dos limites da casa, a partir das ações protagonizadas por April.

No mundo (espaço externo), para além dos muros da casa, a realidade é apresentada sob a ordem que mantém padrões e papéis sociais bipartidos, assegurando o que seria de

direito dos homens e delimitando a ação das mulheres, de modo que neste espaço amplo pareça não haver resistência frente a tais condições. Contrariamente à aparente quietude do mundo exterior, os conflitos ganham forma e movimento na trama quando nos adentramos a realidade íntima do casal April e Frank. Neste sentido, o par de opostos casa/mundo é elaborado em estreita relação simbólica com o par ordem/caos, que também se estabelece no seio da narrativa de FAS.

Ordem/caos aparece nos elementos do ambiente que a cena mostra. A relevância de mencionar este par de opostos neste momento diz respeito à perceptível transposição destes aspectos para a personagem, em relação ao espaço externo, no decorrer na narrativa. Nos momentos críticos do filme, é possível notar a desordem interna à personagem, quando sua insatisfação pessoal ocasiona seu desconforto subjetivo, frente às condições de vida que ela experiencia. Ao lado disso, o ambiente externo (vizinhança, mundo) parece continuar intacto, ordenado. Interior/exterior, neste caso, também se aplica aos limites corpóreos da protagonista: seu mundo intracampo passa a ser regido pela transformação constante e pela desordem, devido à sua não adaptação à realidade que lhe é acessível àquele momento. Fora dela, no mundo exterior, tudo parece estar sob perfeita ordem. E, como não se poderia deixar de apontar, esta ordem é construída por e através da imagem e exercício de poder do que aquela sociedade/cultura entende como masculino.

Neste momento, é importante relacionar a assepsia e simetria do ambiente externo (da rua e do bairro) ao contexto histórico vivido pela sociedade americana na década de 1950, tempo em que se acontece a narrativa. Esta configuração estética e espacial está inserida num tempo de prosperidade cultural e econômica daquele país, no período após Segunda Guerra Mundial. Corresponde, também, a determinado contexto sociocultural no qual o lugar das mulheres foi configurado densamente como figura característica do signo ideológico do lar. A imagem da dona de casa, feliz e realizada (Imagem 13) por conduzir a rotina doméstica com a ajuda dos novos aparatos fornecidos pelo mercado próspero foi massificada pelos meios de comunicação da época.



Imagem 16

< <http://www.pilulasdemoda.com.br/2017/03/links-lindos-da-semana->

Os anúncios de eletrodomésticos, protagonizados por mulheres brancas, de aparência impecável e de felicidade incontestável, difundiram este ideal de vida para essa classe. Em oposição, as mulheres habitantes do mundo externo correspondiam à imagem sensual das *pin ups* (Imagem 16), que alimentavam as fantasias sexuais masculinas, que não deveriam ser satisfeitas por suas esposas, habitantes do lar.



Imagem 14



Imagem 17



Imagem 18

A partir da comparação entre estes dois tipos de representação, estabelece-se tipologias distintas de mulheres, que relaciona-se, também, com sua atuação socioespacial. Isto porque a mulher que, no filme, transita no espaço público e trabalha numa firma ocupada majoritariamente por homens se opõe diretamente à figura feminina dedicada ao lar e à família. Do mesmo modo que as *pin up* se opõem à mulher que aparece nos anúncios dos eletrodomésticos, a secretária da Knox, firma onde trabalha Frank, não corresponde ao que se espera das mulheres que ocupam o mesmo lugar que April.

Nos primeiros momentos, após os prólogos, a *mise-en-scène* exhibe alguns aspectos opostos destes dois espaços distintos (interno/externo). A casa, nesta sequência, surge como espaço destinado à ação feminina, que, por sua vez, é mostrada em sua solidão doméstica e diária (imagem 19). Contrariamente a isso, o mundo exterior e masculino é exibido em sua homogeneidade de homens que marcham em direção ao local de trabalho (imagem 20), trajados de maneira similar entre si, evidenciando visualmente a ideia de pertencimento de Frank àquela realidade, destoando apenas da ideia que o casal nutre sobre ser diferente das demais pessoas ao redor.



Imagem 19



Imagem 20

Como já mencionado em seção anterior, estas imagens correspondem à sequência em que a casa é apresentada a partir da relação que os protagonistas estabelecem com este espaço. É deste modo que o cronotopo do espaço doméstico é delineado em FAS, por meio da oposição que se instaura entre a casa e o mundo; ora, casa e a *Revolutionary Road* oscilam na representação do espaço interno (ou do *aqui*), frente ao mundo externo que também é representado pelo signo ideológico *Paris* (muitas vezes, surgindo como *lá*).

Os mecanismos de subversão da ordem patriarcal no interior da casa se constroem por meio do jogo entre as tentativas de manutenção (por parte das ações de Frank) e de derrocada desta estrutura (por parte do desejo de April) e se apresentam ao longo de toda a narrativa. Sobre este aspecto, retomo como exemplo o diálogo efusivo, transcrito na subseção *Triste, louca ou má*, do capítulo anterior, quando esta tensão se revela objetivamente por meio do embate traçado entre o casal, tendo instaurado na linguagem verbal o enfrentamento entre os discursos vigentes e o discurso da possibilidade de subversão, materializados respectivamente nas falas de Frank e April.

O espaço doméstico se opõe ao mundo, no que diz respeito à atuação feminina, aludindo à questão importante que diz respeito à vigente ideia daquela época que assegurava aos homens o domínio do espaço público e situava a mulher nos limites da casa. É salutar elucidar que, apesar dessa oposição e do simbolismo do espaço doméstico como espaço feminino, ainda neste contexto particular da propriedade, as mulheres estavam subjugadas ao poder do masculino. Neste sentido, o patriarcado posiciona os homens neste lugar de poder dentro e fora do espaço doméstico.

Pensar na oposição casa/mundo, necessariamente, exige pensar no *duo Revolutionary Road/Paris*. Considerando a configuração social vivida pelo casal de protagonistas e, mais especificamente, a intensa insatisfação da mulher em viver sob aqueles moldes, a capital francesa surge como signo ideológico da vida desejada por April. Neste sentido, o lugar onde a protagonista almeja viver se configura como cronotopo oposto àquele em que ela vive.

Não significa dizer que a Paris real corresponda exatamente ao que se espera, no que diz respeito aos anseios e planos de April. A capital francesa é constituída a partir de informações fortuitas sobressalentes das breves descrições fornecidas pelo casal e que, neste sentido, parece ter sido simbolicamente arquitetada a fim de satisfazer as necessidades de April (e ocasionalmente de Frank). É possível perceber este aspecto no diálogo transcrito abaixo, ocorrido em 38'37":

April: Frank não vai trabalhar, porque eu vou.

Shep: O que você vai fazer?

Frank: Vou estudar e ler. Finalmente descobrirei o que quero fazer da minha vida, Shep.

Shep: Enquanto ela o sustenta.

Frank: É, enquanto ela me sustenta. No começo.

April: Pagam muito bem as secretárias nas agências do governo lá. Na OTAN, ECA e lugares do gênero.

Frank: E o custo de vida é barato.

April: Muito barato. Precisamos de uma coisa diferente. Não queremos que a vida passe por nós.

Frank: Está certo.

Os personagens centrais elaboram uma imagem exotizada a respeito da cidade para onde desejam mudar, jamais fazendo menções ao modo como adquiriram tais informações a respeito daquele lugar distante. Frente a isso, alguns dos demais personagens, ocasionalmente, questionam a perspectiva do casal, a partir da qual tendem a pensar que a vida como desejam somente seria possível em Paris, a exemplo dos colegas de trabalho de Frank e do casal amigo e vizinho dos protagonistas. De fato, não são as feições reais da capital francesa que importam, no seio da narrativa em questão. Relevante, neste caso, é que possam projetar-se para um futuro num espaço distinto daquele que ocupam no tempo presente.

Neste diálogo, os personagens reforçam a ideia que se constrói em relação ao *aqui*, à *Revolutionary Road*: permanecer como habitante daquele espaçotempo não significaria viver, mas ver a vida passar por eles. Considerando, assim, o signo da rua revolucionária, tal qual se constitui a partir dos elementos fornecidos pelo enunciado concreto FAS, é posto como antípoda da vida. Viver, então, somente seria possível ou significaria estar fisicamente fora dos limites daquela localidade. Ainda neste sentido, é preciso compreender que aquele subúrbio corresponderia ao *não viver, não estar vivo/vivo* ou, como evidencia o diálogo supracitado, *ver* ou *deixar a vida passar* diante dos seus olhos sem que, necessariamente, estivessem vivendo-a. Contrariamente, Paris é posta como sinônimo da vida, pois somente lá sentiriam-se verdadeiramente vivos.

Morte e vida se opõem, desde já, por meio de como tais signos ideológicos são elaborados ao longo da trama. A este respeito, retomo a ideia de antípoda, tratada por Bakhtin ao descrever o cronotopo do romance grego, em que se tem a oposição direta entre os aspectos constituintes da representação do mundo natal e do mundo estrangeiro. Paris, enquanto cronotopo oposto àquele no qual se dão os fatos narrativos de FAS, é representada, em certa medida, como "cronotopo de um mundo variado, estrangeiro e um tanto abstrato" (BAKHTIN, 1993 p. 268). No mundo natal, a heroína desta história se vê deslocada, divergindo do *modus operandi* e do modo de pensar comum às pessoas que ali também habitavam. É a visão de mundo da protagonista que dá forma a este cronotopo e, ainda em relação à sua solidão simbólica naquele contexto, é importante considerar que,

Em tal mundo, o homem pode ser somente um indivíduo isolado e privado, sem qualquer ligação substancial com seu país, sua cidade, seu grupo social, sua linhagem, e até com sua família. Ele não se sente parte do todo social. É um homem solitário, perdido num mundo estrangeiro. [...] (BAKHTIN, 1993 p. 231)

Aqui, considerando o trecho do ensaio de Bakhtin, este mundo estrangeiro, no qual encontra-se perdida a personagem central, é o próprio mundo natal, onde ela, entretanto, não se reconhece como parte integrante desta realidade. O mundo objetivamente estrangeiro é posto como aquele ao qual ela parece sentir-se pertencente: seria, então, o mundo estrangeiro o seu mundo natal. Neste, April passaria a fazer parte da paisagem parisiense, diretamente oposta à paisagem do subúrbio estadunidense onde reside. Além disso, Paris como um mundo "um tanto abstrato" é a metáfora para a rejeição de April em relação à *Revolutionary Road*, como está evidente em trecho de diálogo já transcrito em seção anterior, quando diz para Frank *Então é por mim! Diga que podemos ter o bebê em Paris. Que teremos uma vida diferente. Não me faça ficar aqui.*

O *aqui* se antepõe a *Paris*, como surge no conteúdo verbal em muitos momentos dos diálogos do filme, representando não somente a vizinhança cujo *modus vivendi* é rejeitado por April, mas também a vida dentro dos limites da casa e tudo o que isso implica. Desta forma, recorro a trechos de falas ocorridas ao longo da narrativa que colaboram com a composição dos signos destas duas instâncias opostas, como mostra a tabela abaixo.

Definições dos dois espaçotempos opostos através das falas dos personagens

<i>Revolutionary Road</i>	Paris
“Já basta termos que morar aqui com essa gente...” (Frank, 6’00”)	“Voltarei lá na primeira chance que houver. Lá as pessoas são vivas. Não é como aqui. ” (Frank, 22’32”)
“Me prendeu nesta armadilha e quer me forçar a sentir o que deseja.” (April, 8’14”)	“Você sempre falou que era o único lugar a que gostaria de voltar, em que vale a pena viver. Por que não vamos para lá?” (April, 27’12”)
“Não, Frank. Isto aqui é que é irreal. [...] Viver num lugar que não suporta com uma mulher que não suporta as mesmas coisas. [...] Acreditamos na mesma ilusão ridícula de termos que abdicar da vida e nos estabelecer quando temos filhos. ” (April, 28’28”)	“Nunca vão acreditar o que eles comem em Paris.[...] Caramujos pegajosos. (Frank, 34’59”
“Nós mudamos para cá porque engravidei. Tivemos outro filho para provar que o primeiro não foi um erro. Isso vai continuar?” (April, 64’19”)	“Precisamos de uma coisa diferente. (April, 39’17”)
“Não me faça ficar aqui.” (April, 64’04”)	“Falar nisso? Essa ideia de ir para a Europa desse jeito? É como me senti quando fui para a linha de frente na guerra. [...] Tudo parecia mais real.” (Frank, 41’35”)
“Não precisava ser Paris. [...] Queria viver. Queria que voltássemos a viver.” (April, 73’21”)	“Um tipo de vida diferente.” (April, 50’19”); “Talvez estejamos fugindo. Fugindo do vazio sem esperança da vida aqui.” (50’20”)
“Não posso partir. Não posso ficar” (April, 75’29”)	“Diga que podemos ter o bebê em Paris. Que teremos uma vida diferente.” (April, 64’04”)
Que teremos uma vida diferente. Não me faça ficar aqui.	“April, uma mulher normal, uma mãe normal e sã não compra um tubo de borracha para fazer aborto e poder viver uma droga de fantasia!” (Frank, 65’30”)
	“Acho que Paris foi uma ideia muito

	infantil, não é?” (April, 67’00”)
--	-----------------------------------

Tabela 02

A partir dos momentos em que a derrocada do sonho parisiense se torna evidente, espelhando os sentidos do título do filme em língua portuguesa, o *aqui* (casa/*Revolutionary Road*) passa a assumir as feições simbólicas da morte, como é possível notar em trechos de diálogos citados na tabela 02. A exemplo de “*Não precisava ser Paris. [...] Queria viver. Queria que voltássemos a viver.*” (73’21”), a protagonista posiciona o cronotopo vivido na narrativa como sinônimo do cronotopo da morte. Estar ali significava não viver, como acontecera no passado anterior ao casamento e que seria novamente possível caso mudasse para Paris ou qualquer outro lugar que não fosse aquele onde se encontrava no momento da fala ou da sua vida. Baseando-me no encadeamento dos fatos que compõem a obra e contextualizam as falas de April, arrisco sugerir que as duas sentenças do diálogo supramencionadas relacionam-se discursiva e respectivamente com o desejo de partir, no futuro, e com as lembranças de um passado diferente do momento presente.

Neste sentido, o tempo presente e o *aqui* unem-se inexoravelmente, corroborando o cerne das intenções de Bakhtin (1993) ao tratar dos cronotopos, através das quais afirma que tempo e espaço fundem-se e tornam-se visíveis no seio das narrativas artístico-literárias, compondo a visão de mundo a partir da qual tais narrativas se constituem. O *agora/aqui* trata da constituição do cronotopo em que a personagem existe e que se constrói a partir de complexas relações simbólicas espaçotemporais, por meio dos signos presentes na materialidade do enunciado concreto correspondente a FAS.

Os conflitos, aliados ao desejo não realizado, movem a trama, começando a delinear as formas simbólico-discursivas da morte desde os momentos iniciais e que levam April a acreditar que o *aqui* não se mostra para ela considerado uma alternativa aceitável para substituir Paris. Novamente, uma de suas falas, citada na tabela 02, ilustra esta perspectiva, como é possível compreender em “*Não posso partir. Não posso ficar*” (75’29”).

O sonho até então construído passa a se dissolver gradativamente até que deixe de significar uma possibilidade de vida especialmente para April. Tendo os elementos narrativos que contribuem para esta dissolução, é capital a importância de serem considerados seus aspectos relativos à divisão baseada nos gêneros feminino e masculino. Isto porque temos

dois grandes entraves que se interpõem à concretização do sonho construído: de um lado, a proposta de promoção de cargo para Frank; frente a gestação, cujo feto é carregado por April.

Trabalhando juntos na função de impedir que os planos tenham sequência, estes motivos representam simbologias densamente instauradas em sociedades patriarcais que estabelecem lugares muito demarcados, destinados a mulheres e homens. Não há como avaliar a intencionalidade dos autores da obra a respeito do modo como o sonho parisiense seria desfeito em FAS. Entretanto, não é possível desconsiderar o caráter ideológico do par de razões para que April e Frank tenham que abandonar a ideia de mudança para a França. Afinal, não é preciso muito esforço para que sejam decodificadas as relações que se estabelecem entre o território do mercado de trabalho, no mundo exterior, e o desempenho das funções masculinas nas sociedades deste tipo. De modo semelhante, temos a evidente simbologia proveniente do signo ideológico da maternidade, sob seus aspectos sociais, bem como a gestação e seus aspectos biológicos, como construção simbólico-ideológica do destino das mulheres.

Novamente, a narrativa escolhe elementos bipartidos que se destinam sempre a representar a diferença ou a oposição entre *feminino* e *masculino*.

Dois cronotopos disputam sua ocorrência no seio dos fatos narrativos: aquele relativo ao tempo presente e onde se situam os personagens e um outro, diretamente oposto, relativo aos anseios da protagonista e que nega o primeiro. Em suas camadas mais externas ou superficiais, a narrativa de FAS exhibe esta oposição sob formas gigantescas, colocando em embate estas duas alegorias fundamentais para que sejam considerados todos os eventos simbólicos presentes no filme. O tempo-espaço da rua revolucionária é visível durante todo o tempo, forçando-nos e forçando-os (os protagonistas) a aceitarem/mos sua imposição sobre a realidade. Contudo, por outro lado, embora visível por poucos minutos em cada aparição, o tempo-espaço *Paris* oprime a realidade visível como uma contraforça tão incontrolável quanto o desejo de April de partir.

Do modo como se constrói a história que vemos na tela, sugere-se o embate entre estas duas grandes forças simbólico-discursivas, sabendo-se que jamais poderão coexistir sem que haja conflitos. No que respeita à experiência real de vivência física e portanto cronotópica, somente uma dessas forças poderia ser operante frente aos protagonistas, de acordo com o que rege o desejo de April. Segundo ele, haveria somente uma possibilidade plausível e satisfatória para esta mulher, estando excluída desde muito cedo a permanência na

Revolutionary Road. Esta questão surge como solucionada a partir do momento em que a personagem central arquiteta seu plano de mudança, revigorado quando convence seu marido a respeito da proposta. O alívio proporcionado pela resolução do problema de não suportar aquele subúrbio americano tem fôlego até metade do tempo de duração do filme.

A simetria entre os cronotopos opostos, cujo embate rege o fluxo narrativo, é posta também por este aspecto de ocupação do tempo de duração na narrativa. Isto reforça a constituição dos signos ideológicos correspondentes a estes distintos tempospaços. Assim, na primeira metade do tempo do filme, temos a construção do sonho aparentemente partilhado pelo casal, ao passo em que temos a segunda metade como elaboração da derrocada deste mesmo sonho.

Após os fatos da narrativa evidenciarem a inviabilidade da concretização da mudança para a capital francesa, a realidade como já conhecida por April se anuncia como único horizonte possível para o seu destino. A partir do momento em que esta verdade é posta e parece se mostrar irrefutável, a protagonista mantém seu enfrentamento contra esta perspectiva, como ainda não houvesse desistido de abandonar o lugar onde vive. Nota-se, através da sua conduta, que, mesmo tendo o sonho parisiense se transformado em espólios de uma fantasia impassível de concretização, aceitar aquela realidade não era uma possibilidade para aquela mulher.

Como já vimos, a figura simbólica da morte já surge ao espectador muito antes, quando as falas dos protagonistas evidenciam que permanecer na *Revolutionary Road* significava o oposto de *viver*. Arraigar-se na paisagem da rua revolucionária significaria, assim, não estar vivo. Neste sentido, em analogia, o lugar onde vivem é posto como morte simbólica para April, em especial, ainda que esta ideia também surja, ocasionalmente, em falas de Frank.

Este signo ideológico, então, anuncia-se muito antes do momento em que, de fato, acontece à protagonista, nos minutos finais do filme. Isto ocorre sob diversos aspectos que se distribuem por meio de elementos da *mise-en-scène*. Como já mencionei, aparece literalmente no conteúdo verbal de muitas sequências filmicas, mas não se restringe a este limite. Bastando considerar o conflito central da narrativa, lembremos que o *aborto* surge como desencadeador de uma parte significativa de fatos e ações. De fato, tudo que envolve a gestação do feto indesejado instaura uma rede de significações complexa sobre a qual é importante tratar.

O que compete à figura feminina, como já falei anteriormente, para o desfazimento do plano de mudança de vida, corresponde à *gestação*, signo ideológico estreitamente ligado às mulheres. A gestação de um filho, como signo da vida, é também um significante da morte já anunciada, configurada como a realidade vivida naquele lugar. Logo, se permanecer na *Revolutionay Road* é “ver a vida passar” e estar em Paris é condição para sentir-se vivo; simetricamente, se gerar um filho, naquele momento, significaria impedimento para a mudança, esta mesma gestação assume feições de morte. É, portanto, bivalente ou ambígua, se considerarmos não somente seus sentidos mais evidentes e amplamente difundidos nas culturas diversas. Contudo, em *Foi apenas um sonho*, a vida, sob este signo, é também *morte*. Partindo desta ideia, atentemo-nos ao todo da narrativa ao longo do qual seus elementos trabalham intensamente a fim de elaborar a imagem da casa. Todos os aspectos que abordei nesta seção traçam as formas físicas e simbólicas que este espaço assume em *Foi apenas um sonho*.

6. O GRANDE ÚTERO (Alguns apontamentos e aparente conclusão)

A casa (que ora se expande para a *Revolutionary Road*) pode ser compreendida como o grande útero, dentro do qual tenta gestar a si mesmo, mas sob uma nova versão, uma mulher disposta a romper com os limites que a circunscrevem. A protagonista espera pelo momento em que este grande útero simbólico poderá ser rompido e ela, então, através parto (também simbólico) que a entregará à luz de um mundo amplificado, diferente daquele que a constrange dentro de um território de atuação restrita e pautada na referência do masculino. Dentro deste útero, ela depende do homem/marido como um feto depende do adulto, parasitando a existência de outrem, enquanto aguarda pelo instante em que abandonará este invólucro para que seja iniciado o processo de autonomia na experiência da vida.

Contraditoriamente, uma gestação real/biológica, não desejada, aborta os sonhos de April de ser “parida” para o mundo. A partir de então, ela carrega em seu ventre um feto que, para além dos sentidos que envolvem os processos biológicos, simboliza a manutenção da sua estada no útero então eterno, correspondente à casa/*Revolutionary Road*. Negando-se a permanecer neste espaçotempo que não a comporta — pois sua existência demonstra ser maior do que os limites deste invólucro parecem contemplar —, decide dar fim ao estado que a impediria de migrar para um espaçotempo diverso daquele que se formata na realidade por ela vivida. O aborto real e literal — a extinção da gestação do feto que descobre carregar no ventre — se faz necessário para que April não seja mantida no cativeiro (não nos moldes comuns do termo e situação) da casa/Rua Revolucionária, o grande útero que a personagem central habita.

Na tentativa de impedir sua permanência neste cronotopo, April abdica da própria vida. Sua morte é incidental apenas em certa medida. Isto porque a atitude desta mulher visa impedir a continuidade da gestação do feto que carrega. Todavia, o espectador deve ter em mente o fato de que a personagem tem conhecimento a respeito o risco de morrer, proporcionado pela tentativa abortiva após as doze semanas de gestação, como aparece no diálogo iniciado em 57’40”. Nesta ocasião, as marcas do tempo também aparecem no elemento visual da *mise-en-scène* do calendário, preso à parede da cozinha, para o qual Frank olha diretamente, após abraçar a esposa, que afirma ser seguro abortar dentro do tempo indicado no diálogo. A esta altura, a cena acontece no mesmo espaço em que ocorreu a

concepção deste mesmo feto rejeitado pela vontade de April, quando ela demonstra através de sua expressão facial, por trás do abraço do marido, preocupação após o fim do ato sexual, como se pudesse prever o que estaria por vir.

Aqui, é capital mencionar que, no momento supramencionado da narrativa, a fala de negação da personagem (praticamente um sussurro) é silenciada pela legenda em português, que nada traduz. Durante o ato sexual, quando percebe que o seu marido atingirá o orgasmo, ela verbaliza a negação, *pari passu* vemos tal intenção reforçada pela expressão facial da atriz. A ausência do registro desse “não” no texto legendado pode ter ocorrido por motivos diversos e seria impertinente tentar resgatá-los sem haver qualquer indicação segura para a ocorrência do fato. Contudo, a disparidade entre o texto verbal sonoro e o verbal escrito existe e, considerando as noções da teoria bakhtiniana, jamais poderia ser desconsiderado, pois estando presente, configura um elemento discursivo e, portanto, possui significado. Deste modo, configura-se como um momento em que o desejo da protagonista é silenciado.

Ao longo da narrativa, estão dispostos signos que elaboram a ideia da casa como espaço-tempo muito distinto daquele que pareceria adequado para a ocupação de April, de acordo com o comportamento e ações da protagonista. Neste cenário (*casa/Revolutionary Road*), em sua composição estético-visual, é apresentado, na/pela narrativa, sem qualquer anúncio de problemas de ordem prática. Ao contrário, tudo ali parece perfeito e, possivelmente, há quem concorde com os demais personagens que demonstram não entender o que haveria de errado com a vida do casal Wheeler nos moldes como aparece na trama.

Neste sentido, desejar uma vida oposta àquela que se dá sob os limites impostos pela dominação masculina, em certa medida, é posta como insanidade. Isto se torna evidente por meio da impressão que os demais personagens da obra filmica demonstram ter a respeito da ideia de mudança para Paris, onde April sustentaria a casa, enquanto Frank cuidaria dos filhos e tentaria descobrir sua verdadeira vocação. Tanto os colegas de trabalho de Frank quanto os vizinhos do casal, Shep e Milly, apresentam relativa negação àquela tomada de decisão. De fato, é apenas por meio da figura de John que o plano do casal Wheeler parece fazer algum sentido.

Considerando que este personagem mostra lúcida compreensão a respeito do que faz com que April e Frank pretendam abandonar a *Revolutionary Road*, bem como compreende o que houve a ponto de fazer com que a viagem de mudança fosse suspensa, este aspecto narrativo torna-se ambivalente por John ser considerado louco, tendo, inclusive, saído

recentemente de um hospital psiquiátrico. Assim, se há alguém que compreende o verdadeiro valor dos planos do casal protagonista, este alguém representa, de acordo com a normalidade vigente naquele cronotopo, a insanidade.

Seguindo este encadeamento das significações possíveis dos elementos constituintes de *Foi apenas um sonho*, a possibilidade de inverter a lógica dominante de um contexto patriarcal, por parte de uma única mulher, pode ser interpretado como um ato de insanidade. Demonstrar sanidade, neste sentido, significaria aceitar as condições de vida daquele contexto, a despeito das particularidades subjetivas da personagem central e dos direitos das mulheres como sujeitos autônomos equiparáveis aos homens.

Fazer com que a desigualdade seja posta como natural e elemento estruturante da normalidade se mostra como mecanismo fundamental para os regimes de dominação. Nas culturas patriarcais, portanto, ainda na atualidade, temos a vigência de discursos que tendem a colocar qualquer ação ou possibilidade de oposição à ordem opressora como *insanidade* ou tentativa de desfazer a normalidade. O que se tenta fazer é reconfigurar a noção de normalidade por meio da contestação de tais discursos e, nisso, os movimentos políticos têm um papel fundamental.

É importante destacar, assim, a potência das ações promovidas pelo desejo de April, personagem que ganha vida no romance de Yates, publicado na década de 1960, nos Estados Unidos e que, no mesmo país, é transposta para o cinema, já no século XXI. Os anseios e muitos dos hábitos desprezados pela dona de casa da década de 1950 reverberam através do espaçotempo e são passíveis de análises e de se tornarem material para discussão em distintos contextos do mundo ocidental na atualidade, haja vista os resultados da pesquisa mencionada na introdução deste trabalho.

Os contextos nos quais ainda se mantêm as normas do patriarcado são diversos, do mesmo modo que são diversas as suas formas de operar. O que se tem de consoante é a opressão das mulheres e que a estas, limites mais ou menos tensos são impostos. Felizmente, os avanços conquistados sob o árduo empenho dos movimentos feministas ao longo do tempo e do espaço são perceptíveis. Contraditoriamente, é possível notar na contemporaneidade aspectos próprios deste tipo de cultura que não se mostram tão distintos daqueles vividos por mulheres contemporâneas a April ou em qualquer outro tempo entre aquele e os dias atuais.

Ainda hoje, mulheres precisam contestar as diferentes condições de trabalho, no âmbito doméstico ou no mercado formal; bem como, especialmente nos países

economicamente menos desenvolvidos, mulheres ainda precisam dedicar esforços para que se faça compreender a igual responsabilidade de homens e mulheres sobre os filhos. Ainda nos anos 2010, no mesmo país em que foi produzido o filme que compõe o objeto deste estudo, mulheres precisam discursar e exigir paridade de remuneração, em relação aos homens, na maior indústria produtora de filmes do mundo; do mesmo modo que se fazem necessárias as agências de promoção e incentivo para mulheres que produzem e dirigem filmes naquele mesmo contexto, bem como em tantos outros, a exemplo do Brasil.

Se é preciso que exista uma legislação específica para garantir direitos básicos às mulheres, significa que os tentáculos das culturas machistas permanecem ágeis e robustos, e, uma vez opressora, precisam ser encaradas como um grave problema social. É neste sentido que abordar o signo da morte, na narrativa de FAS, exige pensar em questões muito caras às mulheres e a luta dos feminismos, que tentam e tentaram alterar o horizonte da realidade bipartida e assimétrica do patriarcado.

Tratar deste signo e suas significações intra e extrafilmicas exigiu conhecer a natureza do cronotopo da casa/*Revolutionary Road*, a partir do qual uma complexa visão de mundo se elabora por meio de todos os elementos operantes no enunciado concreto que corresponde ao objeto deste estudo. O signo da morte surge objetivamente somente ao final do curso narrativo e, apesar da sua central importância para este trabalho, concentrar-me neste aspecto ao longo de todo este trabalho seria limitador, de acordo com minhas intenções de pesquisador. O cronotopo doméstico se mostrou densamente produtivo na tentativa de estudar o que a morte da protagonista significa dentro da narrativa e quais discursos evoca, quando situada no contexto para além dos limites ficcionais.

Na intenção de conhecer e dissecar o corpo simbólico deste cronotopo, os pares de signos interdependentes mencionados na seção de análise surgiram como espinha dorsal deste cronotopo que se constitui em oposição àquele outro, condizente com o tempo-espço que a protagonista desejava habitar. Paris, assim, é posta como antípoda, ou seja, como cronotopo diretamente oposto tempo-espacial e simbolicamente à *Revolutionary Road*, que opera par análogo e ampliado do contexto doméstico. A casa e aquele subúrbio americano correspondem ao modelo de vida que manteria intactos os princípios e possibilidades atuantes nas sociedades patriarcais. Neste contexto, o horizonte possível para aquela mulher (e para a grande maioria deste grupo de sujeitos) se encerraria nos limites físicos impostos pelos muros da casa. Certamente, mulheres não eram impedidas de sair deste ambiente, à época retratada no filme

em questão, embora saibamos que o ambiente doméstico corresponde ao mundo destinado às mulheres.

Na contemporaneidade, muitas mulheres romperam com esses limites, atuando no mundo externo, até pouco tempo ocupado por homens. Não podemos perder de vista que, ainda no contexto da atualidade pós-conquista de alguns direitos, aquilo que é tido como doméstico é, ainda hoje, associado e atribuído ao universo feminino. O destino de April, de acordo com a realidade daquele contexto, não ofereceria muito além da função de mãe e dona de casa. Seu desejo por não seguir o que lhe estava prescrito é o que move a trama e conclama aqueles que tiveram acesso à obra fílmica da qual faz parte a repensarem o desenho social tal qual é posto na narrativa, a partir das condutas tomadas pela protagonista.

Na realidade extrafílmica, a ascensão do grande útero sobre as mulheres ainda se mostra perene, mesmo quando consideramos os exemplos em que as mulheres não cumprem determinados comandos prescritos pelas normas sociais. Ainda que a realidade não se mostre idêntica em tempos e espaços distintos, seria impertinente acreditar que exista equidade social e de direitos entre os gêneros. É por este motivo que as discussões a respeito do tema e a continuidade das mobilizações feministas continuem a existir, corroborando a ideia de que as mulheres ainda não romperam, por completo, o simbólico grande útero social.

Em contrapartida, o cronotopo parisiense corresponderia a uma ordem oposta àquela que rege a vida na *Revolutionary Road*: na capital francesa, April teria autonomia e a possibilidade de redesenhar seu destino, ao se libertar da clausura imposta pelos papéis sociais tipicamente femininos. De fato, eticamente (BAKHTIN, 2009), não se sabe, a partir do que se mostra na narrativa, se a realidade de Paris realmente condiz com as perspectivas que a protagonista apresenta. Suas ideias sobre a capital da França não parecem ter outra fonte senão os relatos que seu marido fez a respeito daquele local, onde esteve quando combatente de guerra.

Considerando este aspecto, devo mencionar que ainda que o desejo de mudança mova todas as ações da protagonista, no sentido de negar aquilo que lhe parecia imposto, tal desejo é forjado sob a égide da figura masculina. Isto ocorre tanto porque a imagem que April tem a respeito de Paris partem todas dos relatos de Frank, como também o argumento apresentado para a mudança brusca de vida é centralizado na necessidade de que o marido possa se redescobrir subjetivamente, num cenário propício, onde não precisaria trabalhar, já que a função provedora da casa seria responsabilidade de sua esposa. Isto somente se desfaz quando

Frank expõe seu desejo de permanecer na *Revolutionary Road* e April implora para que a viagem seja mantida, então, por sua vontade/necessidade, como vemos no diálogo já transcrito anteriormente (62'20").

Paris, como uma realidade alcançável, perde força gradativamente a partir da metade do tempo decorrido da narrativa, até que, por fim assuma seu caráter de sonho cuja realização se mostra impossível. De acordo com os elementos da *mise-en-scène*, dispostos reiteradamente ao longo da trama, a realidade dicotômica sugere apenas duas possibilidades de existência para o casal de protagonistas, correspondentes à própria *Revolutionary Road* e Paris. Esta segunda opção surge considerando que a primeira parece insustentável inicialmente, mas que volta a se mostrar como único horizonte possível, após todos os fatos ocorridos.

Seríamos levados a pensar que o cronotopo da casa/*Revolutionary Road* tomaria força e se sobreporia a todos os elementos contrários a ele, correspondendo ao ponto de partida e chegada do percurso simbólico percorrido por April e Frank. Este desfecho talvez fosse possível se considerássemos que, compreendendo os conflitos narrativos como um constante embate de contraforças, April houvesse sido vencida pela imponentia do cronotopo doméstico e seu *modus operandi*. Contudo, ainda que o sonho parisiense tenha se transformado em um mero devaneio, seu desejo por não permanecer naquele subúrbio jamais deixou de existir, como nota-se ao se dirigir a Shep (75'25"), dizendo "Não posso partir. Não posso ficar".

O embate entre a realidade (casa e *Revolutionary Road*) e o desejo (Paris) se dá representando a oposição construída entre o confinamento das mulheres no restrito cenário desenhado pela cultura patriarcal e o ideal de ter uma vida que se daria a partir de diferentes regras, em que April teria a liberdade e autonomia para além dos limites da casa. Contudo, ainda este desejo por mudança parte da referencialidade do poder do masculino, considerando que um dos argumentos da protagonista é proporcionar ao marido o que seria necessário para que ele descobrisse sua vocação. Ao mesmo tempo, Paris parece surgir, como símbolo desse desejo quando April relembra do relato de Frank a respeito da capital francesa.

Não podendo partir, tampouco podendo permanecer, a morte surge, então, como um terceiro cronotopo e único verdadeiramente possível; negaria, portanto, as duas possibilidades anteriores para que fosse elaborado um caminho distinto daqueles previstos até então na narrativa. Considerando a argumentação desenvolvida acima, lembrando que Paris ainda representava um desejo pautado também no masculino, a morte representa a única

possibilidade inteiramente factível exclusivamente pelo desejo de April. Abdicar da vida, por consequência, significaria assumir papel de protagonista da própria vida e da própria vontade, frente a qualquer outra realidade em que fosse necessário estar subjugada ao desejo do outrem masculino.

O signo ideológico e, também cronotopo da morte corresponde ao espaçotempo que verdadeiramente se opõe à realidade social em que as mulheres não estariam sob os desígnios que sobrepõem o homem, em qualquer instância, à mulher. Obviamente, falo em termos analíticos sobre os elementos que compõem o enunciado concreto de que trato neste trabalho. Isto não significa dizer que a morte real e objetiva seja a saída para a opressão sobre as mulheres. O que sugiro é que pensemos sobre as significações da morte, tal qual aparece em *Foi apenas um sonho*, no sentido de compreendermos os motivos de qualquer outra possibilidade para as mulheres, na ficção, parecer inalcançável.

Dar continuidade à gestação, neste momento, significaria soterrar dos planos de mudança de vida para April. Porém, muito além disso, significaria também impedir que uma nova April fosse dada à luz do mundo configurado sob outras normas, simbolizado pelo cronotopo parisiense. Dar curso àquela gestação, assim, corresponderia a manter aquela mulher no interior deste grande útero opressor, sob a forma da casa/*Revolutionary Road*. A morte, então, assumiria o papel de único cronotopo suportável, possível, como um tempospaço entre o *lá* e o *aquí*; entre a *Revolutionary Road* e Paris, ambos desfeitos simbolicamente pelos fatos narrativos e que, por este motivo, cedem espaço para o cronotopo alternativo simbolizado pela figura da morte.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso traçado até então, parti do interesse em compreender o papel discursivo desempenhado pelo signo da morte de personagem feminina quando em contextos relativos às condições socioculturais vividas pelas mulheres, especificamente, na narrativa da obra fílmica *Foi apenas um sonho* (EUA, 2008). Cruzando o tempo-espaço quando/onde estive ao início desta pesquisa, chegando ao ponto aonde chego aqui/agora, compreendo que tal signo tenha riscado minha atenção, mas que, na verdade, fez-me adentrar nos cômodos da casa de April, trazendo-me dúvidas e fazendo-me crer, muitas vezes, estar tomando distância daquilo que me moveu inicialmente como pesquisador.

Se o signo ideológico *morte* foi o disparador deste processo, se ele mesmo guia os objetivos e sempre esteve presente nas possibilidades de título deste trabalho, por que, afinal, somente surge ao seu final? Este questionamento me acompanhou ao longo dos dois últimos anos e compreender esta questão, a fim de encontrar tal resposta, se deu arduamente, sob a oscilação constante entre a certeza e a dúvida. De fato, jamais deixou de ser consistente a noção de que, no contexto do objeto estudado, a morte se mostra íntima, simbólica e, portanto, discursivamente ligada às condições de vida enfrentadas pela protagonista de FAS.

Destarte, foi na busca por tal resposta que o cronotopo da casa/*Revolutionary Road* surgiu como necessidade imposta pelo objeto ao pesquisador e seus objetivos teórico-metodológicos. Fez-se mister que, a fim de compreender a discursividade da morte nesta narrativa, seria necessário examinar o cronotopo que circunscreve a experiência subjetiva da personagem central. Este mesmo aspecto reverbera socialmente para além dos limites da materialidade do filme considerado por este estudo, afetando e sendo afetado dialogicamente pela realidade social das mulheres em sociedades regidas pelo poder masculino. Neste sentido, uma outra questão basilar se impôs ao processo de elaboração desta dissertação: como se constitui o cronotopo da casa/*Revolutionary Road* na materialidade de *Foi apenas um sonho*? Este questionamento, assim, determinou os caminhos metodológicos e teóricos que deveriam ser traçados até o final deste processo.

Apresentei a análise deste cronotopo como aspecto que se constitui em oposição a um outro, simbolicamente exposto nos elementos narrativos, correspondente à capital francesa, Paris, para onde a protagonista deseja mudar-se. Tendo este par de signos como epicentro dos

eventos narrativos que compõem a obra, tratei de outros PSI que se distribuem na materialidade de FAS e que se mostraram fundamentais para que fosse possível atingir os objetivos determinados inicialmente. Deste modo, a descrição e análise das sequências-chave, bem como tais pares, estruturaram a espinha dorsal que sustenta o trabalho que aqui apresento.

Somente a partir do momento em que compreendo a constituição do cronotopo doméstico como traço que somente se dá em oposição ao cronotopo desejado por April é que, considerando os fatos narrativos, a figura da morte assume seu lugar no horizonte desta pesquisa, sem que esteja difuso pela dúvida de outrora. Entre o par de signos interdependentes que tem, de um lado, a casa/*Revolutionary Road* e, do outro, a almejada Paris, a morte surge como cronotopo possível ou única condição aceitável para April, quando esta mulher se vê frente a impossibilidade de concretizar seu sonho que se opunha a uma realidade limitadora, da qual compartilham mulheres daquele mesmo tempo-espaço, mas também de outros distintos daquele.

A tríade à qual me apoiei para a realização desta pesquisa (Análise dialógica do discurso, aspectos da teoria feminista e noções sobre o cinema) visa contribuir para refletir e considerar a abrangência espaço-temporal dos discursos que as sociedades patriarcais produzem e revitalizam constantemente. Devemos compreender que o alcance dos mecanismos do patriarcado se reconfiguram em diferentes níveis, dos micro aos macrocontextos, alterando suas feições a partir das especificidades de espaços e tempos distintos, ao mesmo tempo em que, apesar das diferenças geográficas, culturais e temporais, sua ação se mostra também a partir de semelhanças.

Em que diferem as condições sociais que se apresentam às mulheres, por serem mulheres, nos Estados Unidos da década de 1950 das condições que se apresentam na América Latina nos anos de 2010? Decerto, em muito diferem o que vemos no que mostra o filme, por exemplo, da realidade na qual se insere o resultado desta pesquisa aqui apresentada. Contudo, o que importa é compreender que, apesar do lapso espaço-temporal entre estes dois enunciados concretos, há uma ininterrupta cadeia discursiva que faz com que as questões abordadas em FAS possam reverberar em diversos outros contextos, por meio da identificação possível entre culturas que partilham o ônus da cultura patriarcal.

Identificar esta cadeia discursiva e compreender o seu fluxo pode, em muito, contribuir para a reformulação dos conceitos e discursos que revitalizam o poder dos homens sobre as mulheres. De fato, esta classe de sujeitos vem se mobilizando, atuando relevantemente ao

produzir conhecimento, questionando os diversos paradigmas das ciências de modo geral, bem como ao manter viva a oposição política ao sistema de opressão cuja origem é praticamente impossível de ser apontada.

Os aspectos considerados por esta pesquisa, na narrativa filmica estudada, não se restringem ao interior dos seus limites. Afinal, ao refletir e refratar a realidade da qual faz parte (BAKHTIN, 2009), *Foi apenas um sonho* é um fragmento desta mesma realidade que subjuga as mulheres a condições de disparidade em relação aos homens. Esta assimetria social baseada nos gêneros ainda rege as práticas sociais e exigem o monitoramento constante dos direitos já adquiridos e da manutenção da luta por conquistas de novos direitos; esta mesma assimetria, vigente e potente nas sociedades transborda os limites do mundo não-ficcional, minando a produção de elementos culturais por meio dos quais é possível olhar para nós mesmos, com algum distanciamento, a fim de perceber a realidade vivida por meio de outro prisma.

Obviamente, respeitando os limites possíveis para a abrangência deste trabalho, considerando a complexidade do objeto filmico e da articulação dialógica entre os enunciados desta cadeia discursiva, muito mais haveria para ser observado, considerado e analisado à luz dos propósitos desta dissertação. Todavia, este enunciado concreto que aqui elaboro, respondendo aos enunciados que o precedem e mobilizam, é, também, germe de enunciados posteriores que, esperançosamente, podem responder-lhe, questionar-lhe.

Do mesmo modo, o estudo do cronotopo da casa em contexto relativo à morte de personagens femininas ou a morte como cronotopo, nestas mesmas condições, seria demasiadamente produtivo em outro momento. Perceber de que modo estas possibilidades se constituiriam em diversas outras obras da ficção cinematográfica caberia empenho e sugeriria relevante diálogo com a teoria bakhtiniana.

REFERÊNCIAS

ABREU, Cláudia Barcelos de Moura; PESCE, Lucila. Pesquisa qualitativa: considerações sobre as bases filosóficas e princípios norteadores. **Revista da FAEEBA - Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 19-29, jul/dez. 2013. Disponível em <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/faceba/article/viewFile/747/520>>. Acesso em 06 de outubro de 2016;

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006;

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011;

BAKHTIN (VOLOCHÍNOV), M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 15ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009;

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de Rabelais**. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013;

_____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 3ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, Hucitec, 1993;

BEATON, Roderick. Poética Histórica: cronotopos em Leucipe e Clifonte e Tom Jonees. In: BEMONG, N.; BOGHART, P.; DOBBELEER, M. de; DEMOEN, K.; TEMMERMAN, K. de; KEUNEN, B. (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: Reflexões, aplicações e perspectivas. Tradução de Oziris Borges Filho *et alii*. São Paulo, 2015;

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970;

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967;

BEMONG, N.; BOGHART, P.; DOBBELEER, M. de; DEMOEN, K.; TEMMERMAN, K. de; KEUNEN, B. (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo: Reflexões, aplicações e perspectivas**. Tradução de Oziris Borges Filho *et alii*. São Paulo, 2015;

BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973;

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla. **Feminismo como Crítica da Modernidade**. Rio de Janeiro, Ed. Rosa dos Tempos, 1987, p.139-154;

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006;

COSTA-JUNIOR, Florêncio Mariano da; MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi Maia. Corporeidade e gênero: relações entre homens e mulheres com os cuidados com a saúde. In.: VALLE, TGM; MELCHIORI, LE., orgs. **Saúde e desenvolvimento humano** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 257 p. ISBN 978-85-7983-119-5. Disponível em <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 24 de agosto de 2018;

DIJK, Teun A. van. **Discurso e poder**. São Paulo: Editora Contexto, 2009;

Silva, Denise Quaresma; Folberg, Maria Nestovsky; Silva, Denise Quaresma. De Freud a Lacan: as ideias sobre a feminilidade e a sexualidade feminina. **Estudos da Psicanálise**, Salvador, n. 31, p. 50-58, 2008. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n31/n31a07.pdf>> Acesso em 24 de julho de 2018;

GIL, Antônio Carlos. O projeto na pesquisa fenomenológica. In: **IV Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos: rigor em questão**. Anais IV SIPEQ – ISBN. São Paulo, 2010, p. 1-11. Disponível em <<http://www.sepq.org.br/lvsipeq/anais/artigos/44.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2016;

HOLQUIST, Michael. A fuga do cronotopo. In: BEMONG, N.; BOGHART, P.; DOBBELEER, M. de; DEMOEN, K.; TEMMERMAN, K. de; KEUNEN, B. (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo: Reflexões, aplicações e perspectivas**. Tradução de Oziris Borges Filho *et alii*. São Paulo, 2015;

LADIN, Joy. Não era a morte. In. ____ **Bakhtin e o cronotopo: Reflexões, aplicações e perspectivas**. Tradução de Oziris Borges Filho *et alii*. São Paulo, 2015;

LAMAS, Marta. Gênero: os conflitos e desafios do novo paradigma. **PROPOSTA: EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO POPULAR: DESIGUALDADES DE GÊNERO**. Rio de Janeiro: Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional, n.84-85, mar./ago. De 2000, p. 13-25;

LEITE, Francisco Benedito. Cronotopo e folclore: uma contribuição de Bakhtin para análise do romance e das tradições folclóricas. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 20-32, ago./dez. 2012. (ISSN 2317-1006 – online). Acesso em 04 de julho de 2017. Disponível em <https://cadis_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/2.Francisco.pdf>;

MACHADO, Irene. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. **Bakhtiniana**, Rev. Estud. Discurso vol.12 no.2 São Paulo maio/agosto 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732017000200079&lang=pt>;

_____. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro, RJ : São Paulo, SP : Imago ; FAPESP, 1995;

_____. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: A textualização dialógica. **ITINERÁRIOS**, Araraquara, nº 12, p. 33-46, 1998. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2910/2671>> Acesso em 10 de julho de 2017>;

Marcos, Cristina Moreira. Considerações sobre o feminino e o real na psicanálise. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 1, p. 149-156, 2011. Disponível em <<http://fepal.org/wp-content/uploads/0277.pdf>> Acesso em 23 de julho de 2018;

MCDOWELL, Linda. **Género, identidad y lugar**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2000;

NEVES, M. V. S. **Thelma & Louise**: a figura da morte e os discursos prescritos do feminino. 2016. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia, 2016;

OKIN, Susan Moller. Género, o público e o privado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, 2008;

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, vol. LXII, n. 176-177, p. 733-744, 1996. Disponível em <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6256/6432>> Acesso em 15 de outubro de 2017;

TONELI, MJF. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In JACÓ-VILELA, AM., SATO, L., orgs. **Diálogos em psicologia social** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 147-167. Disponível em <<http://books.scielo.org>> Acesso em 15 de julho de 2018;

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. São Paulo, SP : Paz e Terra, 2008.