

**TENSÕES DO SENSÍVEL: REFLEXÕES  
SOBRE O FILME *A* EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTONIA  
À LUZ DE JACQUES RANCIÈRE**

*Bruna Farias Machado*<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126065

**RESUMO:** O presente artigo tem como foco analisar o filme “A excêntrica família de Antonia” sob a ótica de Jacques Rancière. A heterogeneidade com que o filósofo aborda questões relativas ao cinema propicia uma apreciação estética liberta dos dogmas de um regime policiado do sensível, uma vez que ele apaga as distâncias de apreciação estética legadas a nós pelos “especialistas”, proporcionando assim uma nova abordagem e uma nova recepção.

**ABSTRACT:** The present paper focuses on the film ‘Antonia’s Line’ from the perspective of Jacques Rancière. The heterogeneity with which the philosopher addresses issues related to cinema provides an aesthetic appreciation free of the dogmas rooted in a policed regime of sensitivity, since he erases the distances of aesthetic appreciation bequeathed to us by the ‘experts’, thus providing a new approach and a new reception.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Rancière; Espectador

**KEYWORDS:** Cinema; Rancière; Spectator

---

<sup>1</sup> Mestranda do PPG Letras cursando a linha de pesquisa intitulada Teoria, Crítica e Comparatismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. E-mail: brunafmachado\_@hotmail.com



anhador do Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 1995, *A excêntrica família de Antonia* (1995), escrito e dirigido por Marleen Gorris, questiona conceitos e comportamentos patriarcais, cujos preceitos foram engessados socialmente. Elogiada pelos críticos, a produção filmica pode ser entendida como uma verdadeira celebração da morte, feita com simplicidade e profundidade. O filme inicia com o foco em Antonia se preparando para morrer. Ao espectador já é mostrado o fim antes mesmo do início e evidencia, também, o poder da matriarca diante de seu corpo, visto que, numa dada manhã, ela sabe que irá morrer. Ambientado num período posterior à Segunda Guerra Mundial, o longa-metragem mostra a trajetória da personagem Antonia que, viúva, retorna à sua cidade natal após vinte anos com a sua filha adolescente Danielle, instalando-se na antiga casa da família. A narrativa, então, é feita de maneira cíclica, pois inicia com a matriarca consciente de sua morte iminente, volta para o momento de seu retorno à cidade natal e vai avançando até chegar, por fim, na mesma cena que deu início ao filme.

No que concerne à relação de Antonia e sua filha, é interessante notar que mãe e filha relacionam-se e estreitam laços com moradores que fogem dos padrões tidos como normais e aceitáveis no lugarejo em que vivem: acolhem um homem com deficiência mental, uma moça vítima de abuso sexual cometido pelo irmão, um viúvo com seus filhos, um ex-padre, uma mulher grávida com seus dois filhos pequenos, formando, assim, um verdadeiro núcleo familiar e contrariando as doutrinas católicas fortemente impostas em sua comunidade. A pluralidade de pessoas convivendo juntas vai ao encontro

do título brasileiro para o filme em questão, sendo a palavra “excêntrica”, em uma determinada leitura, utilizada para descrever os diversos personagens que apresentam características bem distintas entre si e, já em outra leitura possível, entendida como “ex-cêntrica”, ou seja, sem um centro ou um núcleo definidor propriamente dito, visto que essa “família” é formada por pessoas que não necessariamente possuem laços sanguíneos e tampouco podem ser intituladas como pessoas “normais”, uma vez que ignoram as convenções sociais da época.

Assim, é correto inferir que o filme de Marleen Gorris focaliza fortemente a ruptura das formas tradicionais sociais, familiares, sexuais e religiosas e redefine, ainda que intrinsecamente, o que entendemos como atitudes éticas e morais, uma vez que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p.238). Da mesma forma, cabe ressaltar, à luz de Rancière (2010a), que o cinema, por sua vez, não é político por apresentar em suas telas conflitos políticos, sociais, étnicos ou até mesmo sexuais, tampouco por estimular, através de suas cenas, a revolta dos espectadores frente às imagens, mas sim pois reside na forma como a configuração do espaço e do tempo são feitas e, principalmente, ocorre quando há uma contestação à ordem natural dos corpos dentro de uma sociedade, interferindo com o público e o privado, sujeitos e objetos que formam uma comunidade política. Isso posto, é possível afirmar, sob essa ótica, que o cinema é político na medida em que é capaz de reconfigurar a “partilha do sensível”, que pode ser enten-

didada, via de regra, como sendo “a lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum [...] aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito.” (RANCIÈRE, 2010a, p.94).

Dessa forma, os estudos do filósofo são importantes para a análise do filme, uma vez que oferecem uma interpretação que foge dos termos padrões constantemente estudados no que concerne ao universo cinematográfico, visto que o cinema, para ele, pode ser entendido como político quando propicia que haja uma reorganização do espaço das coisas comuns, dado que ele busca “romper a evidência do sensível, da ordem ‘natural’ que destina indivíduos ou grupos a tarefas de comando ou obediência, à vida pública ou à vida privada” (RANCIÈRE, 2010b, p.90). Isso vem ao encontro do que a narrativa cinematográfica em questão propõe, pois ela rompe com formas de visibilidade e papéis comuns, visto que modifica, com certo humor, papéis engessados, propiciando uma transformação do sensível. Os exemplos que sustentam essa afirmação são frequentes ao longo do filme, a começar por Antonia, personagem que dá nome ao longa-metragem. Nas primeiras cenas do filme, após a chegada em sua cidade natal, ela e a filha vão a um bar. Não passa despercebido que este é frequentado predominantemente por homens e que as mulheres de alguns esperavam seus maridos do lado de fora. Há, então, uma ruptura, ainda que sutil, do papel da mulher dentro daquele lugarejo. A quebra do padrão convencionalmente aceito pela população local, que oprimia as mulheres, subjugando-as, é uma verdadeira superação da histórica opressão feminina, a qual é vivenciada muitas vezes de ma-

neira silenciosa, sem a percepção de tal atitude abusadora, pois, como lembra Pierre Bourdieu (2005):

*Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (p. 07-08)*

Posteriormente, ela é pedida em casamento por um viúvo e, entre os argumentos do personagem Bàs para ela aceitar o pedido, está o fato de ela precisar de uma ajuda masculina para administrar a sua fazenda, além do fato de os filhos precisarem de uma mãe. Contrariamente àquilo que o personagem espera, Antonia recusa o convite, pois ela é forte o suficiente para dar conta dos seus serviços e, segundo ela, os filhos dele precisavam dela, mas ela não precisava deles. Anos mais tarde, ela propõe a Bàs que eles se vejam às vezes, pois ela se sente carente, deixando claro que ela não lhe daria a sua mão (em casamento), mas lhe daria todo o resto (ato sexual). Essa atitude contrasta, novamente, com as convenções sociais que esperam que caiba ao homem ser um exemplo de força e virilidade e à mulher ser submissa e recatada, comportamentos estes que iriam ao encontro às divisões sociais feitas entre os gêneros:

*As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação*

*e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente, em duas classes de habitus diferentes, sob a forma de hexis corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino (p. 41).*

Indo no mesmo viés, por conseguinte, Danielle, filha de Antonia, decide que ela quer ser mãe, ainda que não deseje se casar. Contrariando os preceitos doutrinadores católicos fortemente engajados no lugarejo, além das convenções da época, Danielle vai à cidade com a mãe à procura, segundo ela, de um “bom reprodutor”. Após eleger aquele que seria pai de seu filho, ela passa a tarde em um hotel tendo relações sexuais com “o eleito”. Quando se dá por satisfeita, ela planta bananeiras, a fim de garantir que o sêmen ejaculado chegue até o seu útero, e abandona o “bom reprodutor” no hotel enquanto este ainda dorme. Como fruto dessa relação, nasce Theréze, uma menina prodígio que, ao crescer, encontra dificuldades em se relacionar com os homens, pois as suas frivolidades ofendiam o seu intelecto, além de não receber compensação sexual com nenhum dos homens estudiosos com os quais se relacionou. A personagem acaba se relacionando com um dos filhos de Bàs, que não era intelectual, mas por quem nutria um carinho desde a infância e que, por fim, tornou-se amor. No entanto, a personagem se recusa a casar, pois a sua mente estava ocupada com a matemática e os demais estudos e ela não conseguiria se dedicar ao casamento. Após engravidar, e ter a decisão de

abortar ou não a criança, Theréze decide manter a gestação e, após o nascimento de sua filha, Sarah, os cuidados tidos pela sociedade como maternais são feitos pelo marido, com o pretexto, em tom de brincadeira, de que Theréze “não é uma pessoa normal”.

Fica claro, dessa maneira, que, ao romperem com estereótipos típicos de uma sociedade pós Segunda Guerra Mundial regida por doutrinas católicas rigorosas, as personagens invadem o sensível com novas visibilidades, papéis e dizeres que, usualmente, não são comuns. À medida que elas, mulheres - seres que normalmente, e principalmente nessa época, são excluídas - transportam experiências, vozes (estas muito importantes, visto que as mulheres eram constantemente e brutalmente silenciadas) e imagens, há uma reconfiguração do sensível. Concomitantemente, há um rompimento com a moral dominante, que preza pela identidade feminina padronizada (e, portanto, silenciada, sem protagonismo), ou seja, como modelo feminino único, dando espaço, também, para corpos femininos que não são para deleite exclusivo masculino. A exemplo disso, o relacionamento de Danielle com a professora de sua filha reforça essa afirmação, visto que, além de não enfrentarem nenhum tipo de represália em seu seio familiar, há uma cena, que merece destaque, em que ambas estão se relacionando sexualmente, e, ao mesmo tempo, há um recorte de todos os demais casais do filme também se relacionando. A cena vai sendo cortada e mostrada para o espectador de maneira diversificada, numa possível leitura de que elas são mais um casal entre

os tantos outros casais diversificados e únicos em suas composições e que formam o seio familiar<sup>2</sup>.

Um outro ponto que é interessante destacar é a marcação da passagem do tempo contida no filme em questão. A primeira cena, como dito anteriormente, apresenta Antonia já em idade avançada, levantando-se da cama. Há, então, a voz de uma narradora que afirma que Antonia sabia que iria morrer naquele dia. Posteriormente, a história é contada a partir do momento em que Antonia chega a sua cidade natal acompanhada de sua filha. A voz da narradora reaparece para marcar as passagens de tempo ou, em alguns momentos, para pontuar o “final” de algumas histórias paralelas. Em cada período, ocorrem acontecimentos marcantes, que reestruturam a família de Antonia (e ela própria). Visualmente, o espectador acompanha essas mudanças temporais através da representação do tempo nos corpos de cada uma das personagens, ou seja, através de seu envelhecimento gradual, e também através da voz da narradora, que relata os acontecimentos com um toque de literariedade, visto que, em alguns momentos, ela afirma que alguns personagens tiveram “um final feliz” – uma referência direta aos finais de histórias infantis literárias.

A voz narrativa é responsável, ainda, por algumas lacunas no enredo, interditos que o espectador deve preencher de acordo com o seu entendimento da história e, em consequência, influenciado por seu conhecimento de mundo, tendo em vista que essa não é uma condição passiva que devemos transformar em atividade, mas sim a condição co-

---

<sup>2</sup> Cabendo ressaltar aqui que quando me refiro à família de Antonia, Danielle e Thérèse, falo também das demais pessoas que Antonia agregou em sua fazenda, pois todas elas nutrem uma relação familiar que vai além de laços sanguíneos.

num, na medida em que todas as pessoas relacionam o que veem e fazem ao que já viram e fizeram. Nessa medida, ao fugir dos âmbitos cinematográficos tidos como tradicionais, o filme possibilita uma abordagem muito mais informal, livre de preceitos pré-estabelecidos e isso vai ao encontro do que afirma Rancière (2012), já que, segundo o filósofo, pensar em cinema significa ser livre para pensar em conceitos que apresentem diversas significações do que, de fato, é o cinema. A abordagem amadora do filósofo é vantajosa no que diz respeito ao filme de Marleen Gorris, em especial, pois seus estudos partem da ótica de quem recusa a autoridade de um especialista e se permite reexaminar as fronteiras existentes como alguém que simplesmente ama o cinema, propiciando a quebra das distâncias implicadas na apreciação estética, no caso cinematográfica, tal como nos legaram os discursos dos “especialistas”.

Essa ótica, que oferece diferentes possibilidades de interpretações, é vantajosa para focar, por exemplo, nos interditos presentes no filme, em especial na temática do estupro, retratado de maneira pungente. O primeiro abuso sexual, sofrido pela vizinha de Antonia, é mostrado apenas com imagens. O ocorrido não é verbalizado e a cena é retratada apenas com os sons durante e após a sequência. O diálogo que se inicia posteriormente nunca trata daquilo que aconteceu, apenas sugere que todos sabiam o que havia ocorrido. A palavra estupro não é mencionada, a imagem fala por si só. Posteriormente, quando ocorre o segundo estupro, este tendo como vítima a bisneta de Antonia, Theréze, quem informa ao espectador é a narradora em uma das passagens de tempo. Não

há maiores explicações de como isso aconteceu , a cena se passa no momento posterior do ocorrido. Ao espectador é dito apenas quem é o estuprador, que, curiosamente, é o mesmo que cometeu o primeiro estupro. Há, aqui, um dualismo: uma imagem sem palavras e palavras sem imagens. O visível e o dizível. Segundo Rancière (2010a), a duplicidade é inerente de todas as coisas, visto que há um significado que é imanente e fica sob a superfície dos signos escritos, duplicidade intitulada palavra-muda, pois, de um lado, existe a palavra escrita nos corpos, aguardando a sua significação a partir de um trabalho de decifração e reescrita e, por outro, a palavra surda, que advém de toda a consciência e de todo significado, aguardando uma voz e um corpo.

Essa duplicidade também pode ser atestada através das personagens Danielle e Sarah, respectivamente. A primeira, pintora, tem pequenos devaneios em que vê esculturas se mexendo e mortos voltando à vida. O primeiro deles se deu no velório de sua avó, na igreja. Ela vê a escultura de Jesus Cristo se mexendo e vê a mãe de Antonia levantando do caixão para acompanhar a cantoria da igreja. Posteriormente, quando estava visitando o cemitério, Danielle imagina que a estátua de um dos jazigos, um anjo, está batendo com as asas no padre da cidade, cujos atos não condizem com os ensinamentos da Bíblia e a doutrina da igreja e, ainda, a Virgem Maria fazendo uma expressão de satisfação diante do discurso de retratação da imagem dela e de sua mãe, feito pelo padre em uma das missas. Por fim, a filha de Antonia, ao ver a professora da filha, imagina-a como Vênus, reproduzindo o quadro “O nascimento de Vênus”, de Botticelli. Se-

gundo Rancière (2009), uma imagem não existe como mero espelho da realidade, pois remete a outras significações que estão para além da imagem, ainda que nela esteja contida, e também porque uma imagem associa-se a outras, como é o caso, produzindo novas significações. Analisando mais detidamente a alusão ao quadro de Botticelli, por exemplo, é possível inferir que ele é uma representação da feminilidade invocada pela figura da Vênus, que marca no longa-metragem o nascimento do amor homossexual de Danielle. Sarah, por conseguinte, tem grande apreço pela literatura e gosta de escrever pequenas histórias sobre os que a rodeiam. Em um desses momentos, ela observa, ao longe, a família confraternizando à mesa no quintal e imagina a bisavó, Antonia, ainda nova, dançando com o seu companheiro Bàs. Ao escrever também, ela faz com que personagens já falecidos reapareçam ao transcorrer da cena, simbolizando através dessas imagens (im)possíveis que estes estão presentificados e, por essa razão, eternizados, através do ato da escrita.

Ao final do filme, a narradora, responsável por guiar o espectador durante as passagens de tempo e lacunas, por fim, identifica-se como sendo Sarah, a bisneta de Antonia. A voz da narradora, porém, denuncia que conta a história de um tempo distante ao do filme/narrativa, já quando alcança a fase adulta, uma vez que o longa-metragem termina com a morte de Antonia e Sarah ainda criança. Após a última cena, uma frase aparece na tela afirmando que a crônica sobre a família de Antonia não se conclui, pois nada se conclui de fato. Assim, é apenas na última cena do filme que o espectador toma ciência de que está diante de um filme/crônica, feito a partir

dos escritos de Sarah. As imagens presentes são, então, representações dessa escrita, reencenações ou recriações de vidas vividas ou sendo vividas pelas pessoas que fazem parte de seu núcleo (des)centralizado familiar.

Sob essa assertiva, é possível afirmar que a ilusão de uma fronteira inerente entre ator e espectador(a), em que muitas vezes este último é visto como inerte em relação ao primeiro, é, na verdade, uma “oposição radical, previamente estabelecida, entre ativo e passivo” (RANCIÈRE, 2010b, p.21). Assim, o espectador emancipado não é mais aquele cuja obrigatoriedade de ser um intelectual a fim de conseguir perceber o manejo intencional do artista se faz necessário, mas sim é aquele que não é seduzido por promessas de realizações de todas as contradições, pois compreende que as imagens e as palavras da arte não opõem ciência e relato, verdade e ficção, ao passo que infere que “a arte das imagens e seu pensamento não cessam de se alimentar daquilo que os contraria” (RANCIÈRE, 2013, p.23).

As propostas teóricas de Rancière, em consonância com os diversos apontamentos e releituras feitas a partir do filme *A excêntrica família de Antônia* possibilitam, portanto, um novo olhar diante da escrita e da imagem que permite observar como as relações entre as personagens criam tensões no tecido do sensível. Através da poética da imagem e da narrativa cinematográfica, novos espaços de sensibilidade e identificação, bem como novas singularidades da vida que não são necessariamente representativas ou representantes de segmentos fixos da sociedade, são criadas e, da mesma forma, originam-se novos caminhos para a emancipação política por

intermédio da emancipação estética, caminhos estes necessários, pois esta vida, como afirma Antonia: “é a única dança que dançamos”. Sob esse prisma, por fim, falar de cinema é falar de uma heterogeneidade que recusa uma única teoria, pois a própria palavra – cinema – abarca diversos significados, podendo ser simplesmente um local físico para entretenimento e divertimento a partir de um aparelho que produz imagens ou, ainda, uma arte em que as fronteiras dela própria são transpostas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

EXCÊNTRICA família de Antonia, A (Antonia's Line). Direção: Marleen Gorris. Produção: Gerard Cornelisse; Hans de Weers; Hans de Wolf. Distribuição Weekend. Países Baixos: 1995, 102 min., Son, Color, 1 DVD.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

\_\_\_\_\_. *Estética e Política: a partilha do sensível*. Tradução: Vanessa Brito. Porto: Dafne, 2010a.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os intervalos do cinema*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-03-29