

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO
NA NOUVELLE VAGUE E NO CINEMA NOVO,
1962 – 1972**

AUTORA: MARIA BERNADETE BRASILIENSE

BRASÍLIA, 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO NA *NOUVELLE VAGUE* E NO CINEMA NOVO, 1962 – 1972

Tese de doutorado apresentada à banca Examinadora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília - UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, sob orientação da Profa. Dra. Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira.

MARIA BERNADETE BRASILIENSE

BRASÍLIA, JANEIRO DE 2017

BRASILIENSE, Maria Bernadete

A representação do corpo feminino na *Nouvelle Vague* e no *Cinema Novo*, 1962 – 1972 / Maria Bernadete Brasiliense – Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

374 p.

Tese de Doutorado - Universidade de Brasília, Departamento de Sociologia - SOL, 2017

Palavras-chave

1. Cinema Novo. 2. Nouvelle vague. 3. Representação Social. 5. Corpo Feminino. I. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO NA *NOUVELLE VAGUE* E NO CINEMA NOVO, 1962 – 1972

AUTORA: MARIA BERNADETE BRASILIENSE
ORIENTADORA: DRA. MARIA ANGÉLICA BRASIL GONÇALVES MADEIRA

BANCA EXAMINADORA:

PROFA. DRA MARIA ANGÉLICA BRASIL GONÇALVES MADEIRA (PRESIDENTE) - UNB/SOL

PROF. DR. ALBERTO INÁCIO DA SILVA - SORBONNE IV

PROFA. DRA. LOURDES MARIA BANDEIRA - UNB

PROFA. DRA. MARIZA VELOSO MOTTA SANTOS - UNB

PROFA. DRA. ROSANA NANTES PAVARINO - UNB

PROFA. DRA. SUSANA DOBAL -UNB

PARA
DANIEL, MATEUS E TAISA
FILHOS ADORADOS;
MIZÉ, TERESA E PAULO,
IRMÃOS ESSENCIAIS.

AGRADECIMENTOS

DIGAM O QUE DISSEREM, OS NOSSOS DIAS SERÃO PARA SEMPRE
RENATO RUSSO

Agradeço à professora Angélica Madeira pelo rigor na condução da pesquisa, pela paciência e acolhida generosa; à professora Lourdes Maria Bandeira pelos grandes aprendizados em suas aulas, onde fui aluna, aluna especial, aluna ouvinte e tudo que eu podia ser para caminhar por seus ensinamentos; à professora Mariza Veloso e à professora Susana Dobal que participaram da banca de qualificação e trouxeram contribuições importantes para a feitura da tese; à professora Rosana Pavarino pelo acolhimento e carinho ao receber o convite para participar da banca, mesmo com os contratemplos ocorridos. Ao Departamento de Sociologia, especialmente à Patrícia, pela paciência e apoio. Igualmente quero agradecer à *Université Paris-Sorbonne (Paris IV)*, CRIMIC – *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Mondes Ibériques Contemporains*, na pessoa do professor Alberto Silva que me recebeu como pesquisadora visitante, e à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Sem a participações desses professores e da CAPES esta pesquisa não teria sido possível.

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema e objeto de reflexão o corpo feminino assim como nos é apresentado nas narrativas do *Cinema Novo* no Brasil e da *Nouvelle Vague* na França, entre 1962 e 1972. Uma releitura dessas representações fílmicas corrobora a importância que foi atribuída a esses novos cinemas, seja por serem considerados movimentos de vanguarda e seus diretores vistos como revolucionários e modernos, seja pela tentativa de encontrar respostas aos questionamentos de uma sociedade em plena ebulição, aventurando-se em temas então candentes na década da liberação feminina.

Essa década não foi apenas de transformação do cinema a que damos ênfase, mas também a de uma verdadeira revolução no que concerne às relações entre homem e mulher e às discussões dos movimentos feministas que ganham força nessa época. Neste contexto e com o advento da pílula, a mulher luta por emancipação e se liberta das amarras morais. Necessário se faz entender as representações do corpo feminino e as contradições morais, sociais e culturais que acontecem a partir desse novo paradigma, das mudanças requeridas pela mulher, compreendendo o complexo funcionamento do corpo feminino, entre a autoimagem e as imagens que a sociedade propõe para a construção da subjetividade.

Após uma discussão teórica em torno do conceito de representação, a tese se dedica à análise de seis filmes, separados de dois em dois pela representação do corpo feminino em categorias como: CORPO ABJETO: *O padre e a moça*, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade e *Viver a vida*, 1962 (*Vivre sa vie*), de Jean-Luc Godard; CORPO DO DELITO, *O desafio*, 1965, de Paulo Sérgio Saraceni e *A mulher infiel*, 1969 (*La femme infidèle*), de Claude Chabrol; por último, CORPO E SUBJETIVIDADE: *Todas as mulheres do mundo*, 1966, de Domingos de Oliveira e *Cléo de 5 à 7*, 1962, de Agnès Varda, totalizando seis filmes, sendo três filmes do *Cinema Novo* brasileiro e três da *Nouvelle Vague* francesa.

Palavras-chave: Corpo Feminino, Cinema Novo, Nouvelle Vague, Representação Social.

ABSTRACT

This research takes as focus and subject of study the female body as presented in the narratives of the Brazilian *Cinema Novo* and the *Nouvelle Vague* in France, between 1962 and 1972. A rereading on the filmic representations corroborates the importance attributed to these new movie schools, that emerged in the post-war, either by being considered vanguard movements and their directors acknowledged as modern and revolutionaries or by the attempt to find answers to the questions of a boiling society, venturing in topics considered hot in the female liberation decade.

This decade was not remarkable only for the cinema transformation, focus of our work, but also due to a true revolution in the relations between man and woman and to the discussions in the female movements that are strengthened in this time. In this context and with the contraceptive pill advent, women fights for emancipation and releases themselves from the moral ties. It is necessary to understand the female body representations and the moral, social and cultural contradictions that arise from this new paradigm, from the changes required for women, understanding the complex functioning of the female body, between the self-image and the images proposed by the society to construct the subjectivity.

After an theoretical discussion around the representation concept, the thesis dedicate itself on the analysis of six films, separated in groups of two regarding the bodies: **ABJECT BODY:** *O padre e a moça*, 1965, from Joaquim Pedro de Andrade and *Viver a vida*, 1962 (*Vivre sa vie*), from Jean-Luc Godard; **BODY OF CRIME,** *O desafio*, 1965, from Paulo Sérgio Saraceni and *A mulher infiel*, 1969 (*La femme infidèle*), from Claude Chabrol; at last, **BODY AND SUBJECTIVITY:** *Todas as mulheres do mundo*, 1966, from Domingos de Oliveira and *Cléo de 5 à 7*, 1962, from Agnès Varda, totalizing six movies, being three films from brazilian *Cinema Novo* and three from french *Nouvelle Vague*.

Keywords: Feminine Body, Cinema Novo, Nouvelle Vague, Social representation.

RESUMÉ

Cette recherche a comme thème le corps de la femme tel que présenté dans le récit de le *Cinema Novo* au Brésil et de la Nouvelle *Vague* en France, entre 1962 et 1972. Une réinterprétation de ces représentations filmiques corrobore l'importance qui a été attribuée à ces nouveaux cinémas, qui a émergé dans l'après-guerre, soit parce qu'ils sont considérés comme des mouvements d'avant-garde et de ses réalisateurs a considérés comme révolutionnaires et modernes, soit par la tentative de trouver des réponses aux questions d'une société en pleine ébullition, ils se sont aventurés sur les questions controversés dans la décennie de la libération des femmes.

Cette décennie a été non seulement de la transformation du cinéma que nous mettons l'accent, mais aussi d'une véritable révolution en ce qui concerne la relation entre l'homme et la femme et aux discussions des mouvements féministes qui ont grande force en ce moment. Dans ce contexte et avec l'avènement de la pilule, les femmes luttent pour l'émancipation et se libère de ses amarres moraux, sociaux et culturels qui se produisent de ce nouveau paradigme, les changements exigés par la femme, comprenant le fonctionnement complexe du corps féminin, entre l'image de soi et l'image que la société propose par la construction de la subjectivité.

Après une discussion théorique autour du concept de représentation, la thèse est consacrée à l'analyse de six films, séparé de deux en deux par la représentation du corps féminin en catégories telles que: CORPS ABJECT: *O padre e a moça*, 1965, réalisé par Joaquim Pedro de Andrade et *Viver a vida*, 1962, (*Vivre sa vie*), Jean-Luc Godard; CORPS DU CRIME: *O desafio*, 1965, de Paulo Sérgio Saraceni et *A mulher infiel*, 1969 (*La femme infidèle*), de Claude Chabrol; Enfin, CORPS ET SUBJECTIVITE,: *Todas as mulheres do mundo*, 1966, de Domingos de Oliveira e *Cléo de 5 à 7*, 1962, de Agnès Varda, un total de six films, trois films brésiliens de le *Cinema Novo* et trois de la *Nouvelle Vague* française.

Mots-clés : Corps féminin, Cinema Novo, Nouvelle Vague, Représentation sociale.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO AO TEMA	1
O silêncio da mulher na filmografia	9
CAPÍTULO 1	
OS NOVOS CINEMAS	
1.1 Nouvelle Vague: uma nova geração de cineastas	18
1.1.1. Uma certa tendência do cinema francês	25
1.1.2. Mademoiselle Bardot	32
1.2. À flor da tela: um cinema de autor	40
1.2.1. Uma nova geração de mulheres	47
1.3. Cinema Novo	50
1.3.1. A modernidade no cinema brasileiro	60
1.3.2. Humberto Mauro: <i>Valadião, o cratera</i>	62
1.3.3. Nelson Pereira dos Santos: <i>Rio 40 graus</i>	64
1.3.4. O Cinema Novo e a identidade brasileira	64
1.3.5. A mulher segundo Glauber, Saraceni e Leon Hirzsmann	68
CAPÍTULO 2	
A MODERNIDADE E O CINEMA, A CIDADE E O CORPO	
2.1. O sujeito moderno: Simmel e Benjamin	74
2.1.1. Walter Benjamin: a arte, o sujeito e a percepção	76
2.1.2. Georg Simmel: o sujeito moderno e a vida social	80
2.1.3. A fotografia e a modernidade	85
2.1.4. A modernidade da imagem afeta o corpo	92
2.2. Por uma Sociologia do corpo	96
2.2.1. A fábrica do corpo sedutor	100
2.2.2. O corpo moderno	104
2.2.3. O corpo entre o eu e o nós	107
2.3. O corpo e a Representação social	113
2.3.1. Com que corpo eu vou?	123
2.3.2. Os discursos incorporados	137
2.3.3. O rosto: teatro das identidades	142
2.4. A mulher no cinema: apontamentos teóricos	149
2.4.1. A construção de corpos sexuados	153

CAPÍTULO 3

CORPO ABJETO

3.1. Entrando em cena	159
O padre e a moça, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade	
Viver a vida (<i>Vivre sa vie</i>), 1962 de Jean-Luc Godard	
3.2. Imagens que descortinam o cinema moderno	160
3.3. O poeta das imagens: JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE	165
3.4. A arte da vida: JEAN LUC-GODARD	175
3.4.1. Intertextualidade: outros diálogos com a imagem	178
3.5. O feminino e sua tessitura	183
3.5.1. O corpo feminino abjeto: figuras subversivas	189
3.5.2. Do corpo mercadoria ao prazer do corpo	194
3.5.3. O corpo feminino e a violência	203
3.5.4. A imagem e seus significados	213
3.5.5. O Padre e a Moça	220
3.5.6. A moça e os homens	225
3.6. Do poder e da submissão	227

CAPÍTULO 4

CORPO DO DELITO

4.1. Dos filmes	235
O desafio, 1965, Paulo Cesar Saraceni	
A mulher Infidel, 1969 (<i>La femme infidèle</i>), Claude Chabrol	
4.2. Infidelidade burguesa	236
4.2.1. Corpo do delito	239
4.3. O revolucionário: PAULO CESAR SARACENI	244
4.4. A burguesia como foco: CLAUDE CHABROL	251
4.4.1. Da descolonização do corpo feminino	257
4.4.2. A mulher, o corpo e a sociedade de consumo	265
4.4.3. Da infidelidade feminina	268
4.4.4. O quebra-cabeça desvela o crime	271
4.5. Desafiando a política	279
4.5.1 Terapia de choque	288

CAPÍTULO 5

O OLHAR TEM GÊNERO?

5.1. Olhar masculino, olhar feminino	292
---	------------

5.1.1. O corpo e o olhar	296
5.1.2. Valores culturais e subjetividade: Félix Guattari	297
5.1.3. Um homem, uma mulher	302
5.2. Dos filmes	307
Todas as mulheres do mundo, 1966, Domingos de Oliveira	
Cléo de 5 às 7, 1962, Agnès Varda	
5.3. Domingos de Oliveira, Agnès Varda: um contraste	308
5.4. A estrela do novo cinema: AGNÈS VARDA	311
5.4.1. Cléo: do espelho à consciência de si	319
5.4.2. Parque Montsouris e a renovação da vida	322
5.4.3. A pérola e a rã	324
5.5. Um cinemanovista fora de foco: DOMINGOS DE OLIVEIRA	332
5.5.1. Nem todas as mulheres do mundo	336
5.5.2. Fiz a cama na varanda	347
5.5.3. Enquanto isto...O dom Juan	349
5.5.4. Tua alma é teu corpo, Maria Alice	353
CONSIDERAÇÕES FINAIS	358
REFERÊNCIAS	363
FILMOGRAFIA	373

TABELA DE IMAGENS

Figura 1 Brigitte Bardot em E Deus criou a mulher (<i>Et Dieu créa la femme</i> , 1956)	32
Figura 2 <i>CAHIERS DU CINÉMA</i> 1 – abril de 1951: <i>Crepúsculo dos Deuses</i> (Billy Wilder)	40
Figura 3 <i>CAHIERS DU CINÉMA</i> 62 – ago. 1956: Hitchcock, “O Homem Que sabia demais”	40
Figura 4 <i>CAHIERS DU CINÉMA</i> 87 – setembro de 1958: foto de Orson Welles	40
Figura 5 <i>Cinema Novo</i> Brasileiro	51
Figura 6 Mariana e o Padre	159
Figura 7 Nana e um cliente	159
Figura 8 Joaquim Pedro no filme O cinema novo, do cineasta alemão K.M. Eckstein	166
Figura 9 O descanso dos trabalhadores, enquanto esperam por Mariana para abrir o bar	175
Figura 10 Jean-Luc Godard em ação	175
Figura 11 O poeta e a prostituta numa conversa amistosa e filosófica	181
Figura 12 Nana encara o espectador	185
Figura 14 A comercialização do corpo feminino abjeto	193
Figura 15 Nana a espera de cliente	195
Figura 16 Nana recebe a remuneração por seu trabalho	197
Figura 17,18 Nana faz a corte ao rapaz que acaba de conhecer	212
Figura 19 Paul compra cigarros para Nana	212
Figura 20 As imagens mostram o drama dos personagens	215
Figura 21 O drama de Mariana que corre fugindo do padre	217
Figura 22 O drama e a solidão do padre	217
Figura 23 Na dúvida do padre, Mariana segura-lhe e o arrasta	219
Figura 24 O padre diante do despenhadeiro, minúsculo sem saber o que fazer	220
Figura 25, 26, 27, 28 – A poética das imagens em o <i>O padre e a moça</i>	222
Figura 29 É o rosto e não o corpo a mostrar como um mapa a força dos sentimentos	221
Figura 30, 31 O branco e o preto, o padre e a moça: o tecido da pele e da sedução	222
Figura 32 O padre furtou a moça, fugiu	224
Figura 33 O homem atira, fazendo Nana a vítima da transação financeira	227
Figura 34 Ada	235
Figura 35 Hélène e Charles	235
Figura 36 Paulo César Saraceni em Porto das Caixas	245
Figura 37 Claude Chabrol	251
Figura 38 A Família no almoço de domingo	259
Figura 39 Hélène vira-se bruscamente e desmonta a estrutura do casal	260
Figura 40 Hélène se veste na casa do amante	270
Figura 41 Hélène cuida dos pés e da aparência enquanto o marido a espera para dormir	271
Figura 42 As diferenças entre o casal Desvalée	272
Figura 43 Charles embala o corpo do amante da esposa e coloca em seu carro	274
Figura 44 Charles olha para a mulher, um olhar desfocado	275
Figura 45 Hélène e os inspetores que procuram pelo desaparecimento do escritor	276
Figura 46,47 - A justiça e Desvalée	279
Figura 48 Ada, ao fundo, mistura-se aos objetos.	285
Figura 49 A confusão de Ada diante da decisão que quer tomar	287
Figura 50 O industrial conversa com a mulher	288

Figura 51 Ada na contramão dos acontecimentos, perdida em si mesma	290
Figura 52 Maria Alice	307
Figura 53 Cléo	307
Figura 54 Agnès Varda	311
Figura 55 Cléo chora ao cantar	318
Figura 55 Atelier de escultura	323
Figura 56 Meu corpo precioso e caprichoso	323
Figura 57 Com Antoine a caminho do hospital	326
Figura 58 Cléo e a flor dada por Antoine	327
Figura 59 Cléo senta-se no jardim e Antoine a segura pela mão	329
Figura 60 Olham-se em silêncio depois do diagnóstico médico	330
Figura 61 Um filme de Domingos de Oliveira	332
Figura 62 Maria Alice e Paulo	336
Figura 63,64,65 - Imagens estereotipadas da maldade da mulher em Oliveira	338
Figura 66 As mulheres atrofiam os homens	338
Figura 67 Seja só!	338
Figura 68 Ele pede para Maria Alice colocar seu nome em uma bola de natal	343
Figura 69 Maria Alice se vê enredada às imagens da parede de Paulo, a partir do espelho	344
Figura 70 Ele fracassa na tentativa de fazer-lhe rir e rouba-lhe um beijo	346
Figura 71 Paulo está prestes a desferir um golpe em Alicinha	348
Figura 72 Paulo se dispõe a ser a prenda no jogo do pinto	349
Figura 73 Paulo está na dúvida sobre qual copo deve escolher	351
Figura 74 Paulo na cama com Rita, esmurra a cama por ter fracassado	352
Figura 75 Maria Alice ouve o poema de Paulo	354
Figura 76, 77, 78 –Paulo fala o poema, as imagens de Maria Alice aparecem	355
Figura 79 O casal recebe Leopoldo	356
Figura 80 Maria Alice sai do luto e vai à praia	357

ESCOVA

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterradas por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

INTRODUÇÃO AO TEMA

Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta

Carlos Drummond de Andrade.¹

Esta pesquisa tem como tema e objeto de reflexão o corpo feminino, assim como nos é apresentado nas narrativas do *Cinema Novo* no Brasil, e da *Nouvelle Vague* na França, entre 1962 e 1972. Uma releitura dessas representações filmicas corrobora a importância que foi atribuída a esses movimentos cinematográficos, surgidos após a Segunda Guerra Mundial, seja por serem considerados movimentos de vanguarda e seus diretores vistos como revolucionários e modernos, seja pela tentativa de encontrar respostas aos questionamentos de uma sociedade em plena ebulição, onde os novos cineastas se aventuram em temas então candentes na década da liberação feminina.

Desse modo, o período que nos propomos estudar não foi apenas de transformação do cinema a que damos ênfase, mas também a de uma verdadeira revolução no que concerne às relações entre homem e mulher e às discussões dos movimentos feministas que ganham força nessa época. A mulher luta por emancipação, e se liberta das amarras morais como resposta à pílula, ao feminismo e à sociedade de consumo. Diante deste cenário, é relevante a importância das representações do corpo feminino e as contradições morais, sociais e culturais que acontecem a partir desse novo paradigma, bem como das mudanças requeridas pela mulher, compreendendo de modo complexo o funcionamento do corpo feminino, entre a autoimagem e as que a sociedade propõe para a construção da subjetividade dos personagens.

A teoria do cinema lucrou com a chegada dos jovens cineastas vindos da crítica cinematográfica, trazendo um aporte mais acurado sobre a estética, a montagem e a linguagem. O fazer cinema ganha mais improvisado e reflete uma liberdade de criação que se consolida como verdade, trazendo um crescimento ao cinema da década com elementos da

¹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo, novos poemas*. Rio de Janeiro Editora Record, 1984, p. 124.

cultura política da época. Assim, a representação da mulher no século da imagem, tema da minha dissertação de mestrado, continua a me interessar para compreender que novidades os novos cinemas trazem ao corpo feminino pensado por *um cinema masculino singular*: ver se refletem sobre a mulher do seu tempo de forma diferenciada, trazendo as conquistas em relação ao corpo, à liberdade, à sexualidade como uma opção pautada por uma política de identidade. Compreender as representações que se processam, suas marcas culturais e históricas, para traçar um paralelo que circunscreva, que localize esses filmes em seu tempo, a partir do lugar designado ao corpo feminino nas narrativas cinematográficas, observando como as imagens ali veiculadas tendem a transbordar a tela e se instalar no imaginário social.

O interesse em compreender o corpo feminino nesses movimentos também se dá porque os novos cineastas optam por um cinema de autor², um cinema de expressão pessoal com diferença na linguagem fílmica e suas formas de produção, tendo como proposta um caminho imagético mais ligado a seu tempo, principalmente no tocante à política e à cultura. A ideia de autoria está também ligada a uma estrutura de produção onde o valor cultural e artístico, supere o interesse comercial. Os novos cineastas, desde o início, estavam comprometidos em pensar a arte cinematográfica como um lugar de expressão pessoal e, também, empenhados em estabelecer um novo estilo para o cinema e seu público, além de pensar o cinema como espaço de crítica. Tudo isto passa a ter importância diferenciada para avaliar o lugar ocupado pelo corpo da mulher em um espaço agregado a valores modernos, cinema independente, cinema de autor, cinema de arte e entender que novidades traz em relação ao nosso tema de pesquisa.

Diante disto, a análise da cinematografia da França e do Brasil, embora sejam dois países de culturas diferentes, o que pode interferir na concepção do corpo, justifica-se por ver e compreender se havia consenso ou disputa em relação à representação do corpo feminino assim como à criação de estereótipos ligados à mulher. Outro dado que percorre a pesquisa é que tanto na França como no Brasil, os criadores do novo cinema, todos homens, a única exceção conhecida sendo a cineasta belga Agnès Varda, nos possibilita

2 A ideia de autoria ou cinema de autor propõe pensar o diretor como criador de um discurso, de uma narrativa, embora seja uma questão que mostra discordância entre autores, pois o discurso e a autoria se definem na linguagem que é social, tirando a veracidade de autoria. De qualquer forma, a questão do cinema autoral foi central nos novos cinemas dos anos 1960, como se a personalidade do cineasta desse à obra uma unidade com ênfase na subjetividade dos autores. Para saber mais: BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria, e HEATH, Stephen, Comentário sobre “ideias de autoria” e RAMOS, Fernão R. Teoria Contemporânea de Cinema.

trabalhar e observar que olhar é esse que expressa o cineasta enquanto cria narrativas e imagens a respeito do corpo feminino, transportado para uma realidade ficcional de um cinema autoral que traz a assinatura de seu diretor, portanto sua subjetividade como um conteúdo mais ou menos autobiográfico.

Apesar de países e contextos sócio-históricos diferentes estamos à procura da mulher, mais especificamente as representações do corpo feminino, objeto de nosso estudo, que estão perpassadas por questões políticas, morais e de gênero. Assim, é possível ver nos dois cinemas como apresentaram as reconfigurações corporais e sexuais, as relações de gênero pautadas por uma identidade ligada a uma sexualidade mais liberta, mostrando o corpo como lugar de disputas e intrigas entre feminino e masculino. Um dos pontos que nos interessa compreender é como se dá nos novos filmes a busca da mulher por independência, se não financeira, por liberdade em questões amorosas e afetivas, conhecer seus sonhos, seus temores, suas realizações. Ver a representação do corpo feminino como objeto de desejos em amores transgressores, enquanto afirma o seu lugar nas relações sexuais, permitindo à mulher assumir sua subjetividade. As duas vanguardas cinematográficas parecem não ter encontrado a receita para caracterizar esta nova mulher e, principalmente, o papel do homem diante deste novo sujeito. Assim, sobram papéis de adultério, infidelidade, assassinatos, tensões, na forma de mostrar o novo casal e as angústias do amor moderno.

Os dois movimentos cinematográficos surgem quase à mesma época, num momento de grande efervescência cultural e política no mundo, quando as sociedades guiadas pela juventude, sem diferenças étnicas, de idade ou de classe, insurgiram-se contra os valores sociais estabelecidos. Pleiteava-se liberdade e autonomia para o corpo, contra os tabus, as instituições e suas regras sociais rígidas. No cinema, também comandado por jovens, resolve-se transformar os filmes num espaço de expressão pessoal e social, de experimentação estética e poética, com uma violência sutil ao mostrar aspectos inusitados da sociedade. Dessa forma, trazem concepções e valores que imprimem nas narrativas, suas inquietações e o anseio de tornar possível a intervenção na realidade.

A estratégia de aproximar Brasil e França pelo viés da narrativa do cinema parte, então, de interrogações inerentes à representação do corpo feminino nas telas. Compreendemos que o corpo é visto na história e que descobertas, aqui e ali, modificam a forma de vê-lo, explorá-lo, senti-lo, pois que “o conhecimento do corpo é por excelência

histórico, relacionado aos receios e sonhos de cada época, cultura e grupo social”, nos afirma Denise SANT’ANNA (2000, p. 3). Entre os anos de 1960 e 1970 passávamos por mudanças nos saberes pertinentes ao corpo, transformações nas mentalidades que se tornaram resistências aos processos disciplinares das instituições. Essas vibrações atingem o objeto de nosso estudo, o corpo feminino, que traz novos significados aos filmes, novas angulações às relações afetivas entre homens e mulheres. Também, o pedido por liberdade no que tange aos prazeres corporais afeta a subjetividade da mulher e de suas relações com o outro. Portanto, saber um pouco mais sobre a representação da mulher nessa cinematografia é ao mesmo tempo alcançar um entendimento maior das relações de gênero e a compreensão de como a cultura e o processo histórico, em cada sociedade constroem e pensam a oposição homem e mulher em sua diferença. Uma possibilidade de traçar as características mais importantes dos dois movimentos e ter conhecimentos de como os estudos feministas, que começam nesta década, interferem na maneira de pensar sobre a mulher e de que forma essas representações ganham força e hegemonia no meio social em que circulam e também como trabalham as identidades.

O desafio é saber para onde converge a construção dessas atualidades culturais, como atuam as representações? O cinema moderno pode romper com os grandes estúdios, mas que diferença fez para a história das mulheres na tela? Será que colabora para subverter a representação, modernizar os corpos ou simplesmente repete estereótipos nas narrativas. Compreender se esse silêncio pelo distanciamento da mulher do mundo cinematográfico, contribuiu para as representações por vezes desajustadas que vemos do feminino; entender as inquietações que unem os dois cinemas, pois, tanto no Brasil como na França, quase a totalidade dos filmes foi realizada por homens; entender que história das mulheres está sendo pautada no novo cinema, pois a nova moral sexual mudou a condição da mulher dentro das relações sociais de trabalho, na família e também na conjugalidade.

Explicando de outra forma, segundo Teresa de LAURETIS (1993, p. 99), a mulher sempre aparece como substrato da representação e como “força motriz da cultura e da história”. O que mais preocupa nesse processo, para a autora, é que a mulher se confina à mesma representação, ora à frente das câmaras e ora como espectadora. A representação fílmica “atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice de seu próprio ‘estado de mulher’”. Desta maneira, as mulheres inserem-se na representação

do cinema como sujeitos de práticas e desenham identidades a partir dessas representações. Mas de que representações falamos quando nos referimos ao cinema dessa década, nos dois países? Um cinema no masculino singular (*um cinéma au masculin singulier*), nos responde Geneviève SELLIER (2005). Então, que “estado de mulher”, que desejos, que prazeres, que violências os modelos lá produzidos acarretam na construção da subjetividade feminina? Não sabemos, mas se aquele era um cinema que colocava no centro o cineasta como autor da criação, poderíamos deduzir que essas mulheres são criações desses cineastas. Como os dois cinemas chamados novos vieram com o intuito de refazer a cinematografia, procuramos por essa mulher moderna que representaria os novos tempos, os novos corpos, a liberdade, a subjetividade, um rosto que representasse aquela época e aquela cultura em mutação.

Marcel MAUSS (2003), antropólogo que nos apresenta as técnicas corporais não espacializa essas técnicas, diz apenas que aqui e lá os corpos apresentam gestos, meneios, sentimentos portadores de valores de sua cultura, mas todos nadavam, dormiam, comiam e amavam. Assim é que todos fazemos todas as coisas, com dificuldades ou com facilidades, mas o importante é que fazemos diferente de um outro. Podemos, assim, procurar pela mulher que apesar de representada aqui e alhures traz detalhes sobre sua sexualidade e sua sensibilidade. Nesta pesquisa tentamos entender a nova mulher nas representações dos novos cinemas: o cinema pede liberdade de expressão, a mulher também; o cinema pede autonomia de ação, a mulher também; o cinema pede câmara na mão e ideia na cabeça, a mulher tem ideias na cabeça e quer ter direito ao corpo e, acima de tudo igualdade e liberdade para dizer não à dominação masculina e a temas caros ao pensamento feminista da época. Assim nos diz Geneviève Fraisse:

A igualdade é, em primeiro lugar, tema central de um pensamento feminista. Tema compreensível, uma vez que exprime o essencial da utopia feminista, a crítica da dominação masculina e a exigência de um equilíbrio ponto a ponto, entre homens e mulheres (FRAISSE, 1995, p. 164).

O que nos interessa é ver nas representações filmicas como se dá esse equilíbrio; se as diferenças entre os sexos nas representações cinematográficas ainda marcam valores e crenças entranhados na cultura, favorecendo a desigualdade e não a diferença entre os sexos; explorar as imagens para entender se a liberdade da mulher representada nos filmes mostra também uma igualdade entre os sexos, questão importante, pois a forma de marcar a diferença como inferioridade é que traz a amarga sensação da superioridade hierárquica

masculina. Para Fraisse, somente a identidade nos traz a igualdade tão almejada e, para tanto, no lugar de utilizar a palavra igualdade, ela sugere o termo paridade, para que consigamos, nas nossas pesquisas, refletir melhor sobre a dominação masculina.

Entretanto, os dois movimentos cinematográficos mostram-se como ideais para que vejamos o corpo feminino, seu desenrolar na narrativa, sua relação com o homem em tempos de amor moderno. Sabemos que a liberdade feminina pode ter aguçado as diferenças, pois deixou o homem mais atento aos relacionamentos amorosos, considerando com cautela a liberdade pleiteada pela mulher, questão que será melhor detalhada na leitura dos filmes. Nesta época, tínhamos entrado num território de descobertas individuais, para a mulher principalmente, mas a partir de lutas coletivas exigindo mudanças. O resultado dessas mudanças se vê nas ruas, no trabalho, nas relações, na individualidade dos seres. Ver os filmes à procura de traços da emancipação da mulher, na ânsia de ver as imagens que lhe deem um lugar de sujeito e não apenas de objeto erótico, uma mulher com participação ativa na vida social e nos debates políticos.

Em relação à cronologia, ela pode ancorar um entendimento de como mantiveram-se os cineastas e seus filmes frente aos movimentos políticos, sociais e culturais, entre 1962 e 1972. Naquela época os jovens tomam a dianteira, com duras críticas ao sistema capitalista, ao consumismo desenfreado, à classe dominante, às diferenças sociais e mostram a partir da arte, em geral diferenciada, sua maneira de viver a liberdade e a sexualidade. Uma época de mudanças em que nos deparamos com a revolução sexual, as drogas, os protestos estudantis, o movimento *hippie* pela liberdade de expressão; o Rock and Roll, o Iê, Iê, Iê, a Tropicália, tipos de músicas e letras que também traziam exigências ou afirmações que uniam os participantes.

Nas grandes cidades, os estudantes ocupam as ruas e são seguidos de perto por outras categorias: contestam contra a repressão, pois querem ser livres, contra a escravização do trabalho, a política interna e a tortura que não correspondem aos seus ideais de vida e a seus direitos. Enfim, esses movimentos foram apenas a ponta do iceberg, pois, nos explica MARCUSE (1999, p.81), não foi um movimento aqui e outro lá, não são coisas dispersas e separadas, mas “uma demonstração de que um vasto nós quer mudanças”, quer liberdade para o corpo e para a mente, quer contribuir para uma sociedade mais justa.

Diante do exposto, o interesse da pesquisa em uma análise do *Cinema Novo* e da *Nouvelle Vague* deveu-se também porque esses movimentos deram o tom da juventude culta e intelectualizada da década de 1960, tanto no Brasil como na França. A Argentina, a Itália, a Alemanha e o Japão também estavam em busca de uma cinematografia própria e nacional que pudesse fazer frente ao cinema industrial norte-americano. São inovações que ocorreram em todos os domínios sociais, inclusive na arte e no cinema. A cultura da imagem representou de forma inovadora o corpo, a sexualidade, as drogas, o desemprego, a violência, o amor. Tudo ao som de músicas que se impuseram, também no desenrolar das narrativas como foi o caso do filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965) onde, com Marcelo, o personagem, entramos num show de música em que Maria Betânia canta *Carcará*, uma composição de João do Vale e José Cândido e, ao final, fala sobre o sofrimento do povo nordestino. Por outro lado, muitos filmes dessa década tiveram como foco a literatura, mostrando que as artes caminhavam numa só direção, pleiteando uma sociedade mais justa.

A retomada desses filmes, para uma análise à luz da sociologia e da teoria de gênero, não deixa de ser uma maneira de interpelar este saber e os imaginários constituídos por esses movimentos cinematográficos, enquanto criam representações e símbolos que intervêm na vida social, vindos de um tempo de renovação do saber e das mentalidades. Portanto, um tempo em que os cineastas queriam representar suas ideias, suas vivências, suas concepções dos problemas da época. Enfim, analisar esses filmes é também uma reflexão sobre o cinema como instrumento capaz de aproximar objetos e sujeitos que, mesmo distantes espacialmente, passam pelos mesmos problemas.

Neste sentido, as duas cinematografias emergem concomitantemente aos novos discursos feministas e a práticas sociais relacionadas à emancipação e à valorização da mulher, nos anos 1960. Denunciam a desigualdade entre os sexos, dando prioridade às políticas do corpo que lutam pelo direito da mulher no tocante à reprodução, à sexualidade, ao prazer e à contracepção. Muito do brilho do movimento feminista deu-se em razão das pesquisas acadêmicas que acarretam mudanças reais. Ao mesmo tempo, a luta dos negros e dos homossexuais, articulando ideias e formando grupos para debater questões não só ligadas à mulher, mas todo tipo de desigualdade. Na década de 1970, o feminismo chega também ao Brasil, trazendo discussões, inclusive no campo da arte, que foram intituladas de “cultura política feminista” por Raquel Soihet, que há muito pesquisava temáticas

ligadas às mulheres e sua performance cultural e profissional, muitas vezes não realizadas (CAVALCANTE e HOLANDA, 2013, p. 139).

No Brasil, especificamente naquele momento de renovação da temática fílmica, vimos um forte acento político nas telas, que se fez presente antes, durante e depois da ditadura militar, do Ato Institucional nº 5 e da Tropicália. O AI-5, a partir de 1968, endurece as regras quanto à censura prévia, passando a controlar as produções culturais, televisivas, teatrais, musicais e cinematográficas, o que dificultou um pouco mais fazer filmes de uma forma que driblasse os censores. Enfim, foi um tempo de muita agitação e reivindicação por liberdade e direitos civis, o que faz com que os filmes internalizem as crises políticas e sociais, criando-se um cinema de alegoria, formas escamoteadas de construir imagens que permitem diferentes níveis de leitura, conforme a chave em que fosse decodificada. Segundo XAVIER (2012), a alegoria traz mensagens codificadas a partir da montagem para falar uma coisa, mas referir-se a outra, uma forma descontínua das imagens, uma maneira astuta diante da censura, uma solução para dizer o proibido sob o manto do permissível. Também no Brasil, as representações no cinema trazem novos temas que se distanciam das chanchadas³, um gênero do cinema brasileiro de grande aceitação de público e que os novos cineastas não querem reproduzir. Os jovens cineastas optam por um cinema que retrate as desigualdades sociais e culturais de seu país, além de negociarem uma identidade para a cultura brasileira. Os cineastas se colocam como porta-vozes da sociedade, uma vez que seus filmes mantêm efetivamente uma relação com o presente em que vivem.

Esses intelectuais trazem a instabilidade social para as telas e fazem um cinema com temática jovem, que fala aos jovens; constroem movimentos alicerçados na renovação e na ruptura com o preestabelecido, dando nova feição ao cinema e a seus filmes. É quase que uma cultura compartilhada, um fazer grupal, um amálgama de imagens e de ideias. Para TRUFFAUT, os cineastas tentam resgatar uma independência perdida e na maioria das vezes fazem seus primeiros filmes antes de 24 anos. O interesse em fazer um filme funde-se com os interesses do autor e por isto é que “a direção de filmes era um *metiê* de garoto, e assim deve sê-lo” (TRUFFAUT, apud GILLAIN, 1990, p. 63), pois que eles

³ As Chanchadas foram um gênero de filme nacional criado no início dos anos 1930. Traziam uma mistura de teatro, circo e carnaval, tentando cativar um público maior, retratava tipos do povo brasileiro: o malando, o desocupado, a empregada. As chanchadas ganharam fôlego a partir da produtora carioca Atlântida Cinematográfica, que acreditou que o cinema ao som da música popular brasileira daria certo.

estão cheios de ideias alegres e inteligentes e fazem imagens para a juventude ao som de novas músicas como o jazz, e imagens de mulheres como Brigitte Bardot, Anna Karina, Leila Diniz e Norma Bengell, representantes da mulher moderna nas formas de ser e de estar em seu corpo.

○ SILÊNCIO DA MULHER NA FILMOGRAFIA

Infelizmente, a quase ausência da mulher como cineasta na cinematografia não nos permite uma mudança de perspectiva no olhar, o que faz com que a representação feminina e o conhecimento produzido tragam um ranço masculino, um discurso muitas vezes eivado de estereótipos que se fixam no imaginário social. São estereótipos ligados à sedução, à beleza, à maldade, que foram objeto de questionamento elaborado por Laura MULVEY em *Prazer visual e cinema narrativo* (1983), um artigo que discute o olhar masculino ao qual ela denomina como ativo, colocando a personagem feminina sempre como objeto e não como sujeito da interpretação.

Para LAURETIS (1993, p. 98), em *Através do espelho: mulher, cinema e linguagem*, a colocação da diferença sexual no cinema é um efeito de sentido que se produz na representação como produções simbólicas e imaginárias. Para ela, a teoria cinemática foi produzida através de discursos e práticas historicamente construídos que colocam a mulher como não sujeito, como substrato da representação. O cinema é também uma prática de linguagem, “um significante imaginário” em que as constantes e recorrentes práticas de representação da mulher, feitas pelo homem, nos levam a interrogar, como a autora: “O que significa falar, escrever, fazer filmes como uma mulher?” A partir desta pergunta a autora se dá conta de que não pode ser prisioneira e ausente; tem que romper o silêncio que lhe prescreveram e falar do cinema onde a mulher é exposta como signo incompreensível. A mulher no cinema, diz ela, é modelada para sua própria identificação e acaba por ser cúmplice das imagens que circulam e que a representam.

Embora muitas mulheres estejam presentes na produção dos filmes, os diretores mais conhecidos são homens, o que justifica a preocupação com a lógica do corpo feminino tal como representado nos dois países. Como já foi dito, a única exceção foi na *Nouvelle Vague*: Agnès Varda, uma mulher com sensibilidade poética aguçada. Ela aparece inicialmente ajudando nos roteiros, na iluminação e na montagem. Em 1962, Varda realiza seu primeiro longa metragem, *Cléo de 5 às 7*, que transcorre nas duas horas

do filme e conta a história de uma mulher que espera pelo resultado de um exame para saber se tem câncer. Nesse filme a cineasta coloca mulheres como personagens fortes e destoantes: em torno de Cléo, a secretária, a vidente, a motorista de táxi, a amiga e modelo que posa para os artistas, todas com discursos de liberdade e um grande entendimento sobre a vida, a política, as artes. O que não quer dizer que se tivéssemos mais mulheres como cineastas todas tivessem a mesma postura e fossem igualmente sensíveis às indagações das mulheres naquela década.

No Brasil não foi diferente. A filmografia do *Cinema Novo* foi criada e idealizada por homens, mas traz nos bastidores mulheres que ajudam na produção, como é o caso de Vera Figueiredo, arquiteta responsável pelo figurino do filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1967). Criando cenários e figurinos para o teatro, acaba se apaixonando pelo cinema e passa a fazer curtas metragens em bitola super 8 a partir dos anos 70. Em 1976 faz seu primeiro longa metragem, *Feminino plural*, que foi considerado “o primeiro filme feminista da América Latina” (CAVALCANTE E HOLANDA, 2013, p. 135). O filme foi rodado durante a ditadura militar e mostra a insatisfação com o governo, a política e a condição feminina. Antes dela, Helena Solberg inicia sua carreira, alavancada nos Estados Unidos, com o filme *A entrevista* (1966), onde eram questionados os valores burgueses presentes na educação das mulheres.

A falta desse olhar nos incomoda, por apontar para uma centralidade do saber cinematográfico, onde o corpo feminino aparece como construção do imaginário do homem. Não se trata de desqualificar esses filmes e sim evidenciar a falta de um outro olhar sobre o corpo feminino e questionar a ausência da mulher na produção de filmes da época. Tudo com o intuito de saber se existe sexo no olhar. Saber o que a mulher inscreveria sobre o corpo feminino e se ela contribuiria com outras linguagens do desejo. Se, como já vimos, os homens projetam suas fantasias na figura do feminino, que fantasias a mulher traria sobre seu próprio corpo? O olhar tem gênero? Se existissem mais cineastas mulheres, a mulher em cena seria diferente? Elas quebrariam com o modelo de imagens construído pelos homens?

Contudo, juntamente com estas redescobertas do corpo, emergiram novas questões e dúvidas a seu respeito: até onde investigá-lo, assumir o seu comando, deixar fluir o desejo que nele pulsa? (SANT’ANNA 2000 p. 241).

Como investigá-lo? Talvez a melhor forma seja identificar as lógicas sociais e

culturais que atuam sobre o corpo, as imagens que o representam, os imaginários que o evocam. Corpos que aparecem nas telas e extrapolam o cotidiano, mulheres cujos corpos sugerem ideais de sensualidade e sedução, projetados pelos cineastas em seus filmes afinados com os desejos e concepções das novas gerações.

O *Cinema Novo* e a *Nouvelle Vague* foram considerados movimentos culturais de vanguarda e chegaram com ideais de marcar presença na sétima arte: nova linguagem, novos temas permeados pela ideologia de seu tempo. A intenção é ver e analisar as representações do corpo feminino para entender as questões formuladas no campo da Sociologia do corpo e da cultura, questões relacionadas a gênero, violência e cidadania. Assim, pensamos ter um melhor conhecimento sobre a cultura do cinema, sua organização, seu funcionamento na vida social e sua grande aproximação com a realidade dos fatos, avaliando seus efeitos sobre os valores e experiências diárias. Isto porque o corpo é visto como legítimo representante da cultura, ligado às práticas sociais e ao funcionamento da sociedade, sugerindo uma gama enorme de temas e questões a ele direcionadas. Questões de ordem cultural que desenham o ser homem e o ser mulher. Questões ainda permeadas pelo saber do patriarcado que vemos atualizar-se continuamente, gerando relações de poder e de dominação.

Assim, vimos que ao abordar o tema do corpo feminino faz-se necessário entender a relação entre a imagem cinematográfica e o corpo feminino, principalmente porque atrás das câmaras há o olhar masculino nos filmes que serão analisados. As questões que pretendemos responder são: O uso do corpo feminino, concebido nos dois cinemas, seus prazeres, seu modo de exhibir o erotismo e a sexualidade, as atitudes na vida social seriam causas da violência de gênero? O que é a mulher, a partir de seu corpo, como foi representada e que imaginário e práticas modelaram no momento social e político em que emergiram o *Cinema Novo* e a *Nouvelle Vague*? Como esse corpo representado nas telas entranha-se na cultura e no imaginário social, afetando o modo como a mulher se vê e se representa? Houve mudanças na representação da mulher com o advento do feminismo. A questão é saber se conseguiram enxergar mulheres diferentes depois de suas reivindicações de participação na cena social; se contribuíram para mudar a representação feminina, reconhecendo o corpo como território de produção de sentidos e não apenas reprodução de significados impostos.

Optamos por delimitar a pesquisa entre 1962 e 1972 em razão de ter sido o ápice

dos dois movimentos, tanto em termos de novidades no fazer filmico, quanto de cultos que marcaram essa época. Assim, para o entendimento desses dois movimentos e dos filmes por eles veiculados, montamos categorias e tipologias a partir de aspectos corporais relevantes à pesquisa. Este processo, embora demorado, nos possibilitou traçar ligação entre as obras e os autores, nos orientando na reflexão e na investigação sobre essas imagens e seu contexto histórico. Agrupando filmes onde existe um elo entre as personagens, uma semelhança entre seus atos ou o modo de mostrar o corpo, montamos três tipologias, cada uma agregando dois filmes, um da *Nouvelle Vague*, outro do *Cinema Novo*, totalizando seis filmes como a seguir:

1. **Corpo abjeto ou corpo objeto** - *O padre e a moça*, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade e *Viver a vida, (Vivre sa vie)*, 1962, de Jean-Luc Godard,
2. **Corpo transgressor ou corpo do delito** – *O desafio*, 1965, de Paulo César Saraceni e *Mulher infiel*, 1967 (*La femme infidèle*) de Claude Chabrol.
3. **Corpo e subjetividade ou corpo e liberdade** – *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, 1967 e *A Cléo de 5 às 7*, 1962), de Agnès Varda.

Os seis filmes nos possibilitam um acompanhamento diversificado e profundo das representações do corpo feminino, da sexualidade e das questões de gênero, de violência e de abjeção em duas culturas com diferentes ideais de país e de arte compartilhada pelos cineastas, em filmes que nos permitem ver o lugar conferido à mulher na encenação social.

Escolhemos os filmes de ficção por entender que esse novo cinema se contrapõe aos anteriores justamente por sair dos estúdios com a câmara na mão, fazendo suas narrativas a partir da luz natural, escolhendo novos atores, misturando-os com os acontecimentos da cidade. Realidade e ficção de mão juntas como no caso do filme de Cacá Diegues, *A grande cidade*, 1966, onde o ator Antônio Pitanga, mistura-se com as pessoas na rua, fazendo perguntas sobre o seu dia-a-dia, “quantas horas o senhor dormiu, o que faz todas as noites, o que come no jantar”. Em suma, na complexidade dos fatos diários, o cinema estrutura-se como ficção. Essa maneira de filmar já traz uma mistura entre estética e arte, subjetividade e autoria, realidade e ficção, tornando mais reais as representações que embaralham o cotidiano dos personagens com a vida da cidade, polarizando realidade, ficção e documentário.

Depois das explicações que pautamos como necessárias para a seleção dos filmes,

apresentamos duas hipóteses centrais:

1. O cinema mostra-nos imagens que podem reforçar ou transformar valores e normas sociais no tocante ao corpo feminino. Na maior parte das vezes vistas pelo prisma do olhar masculino, onde as próprias mulheres assumem e constroem um sistema perceptivo em relação a si mesmas e ao mundo de que fazem parte, tendo como referência sua posição como objeto da representação e como espectadora.

2. A maternidade não foi um fim imposto pela natureza, mas a natureza possibilitou às mulheres a experiência de ser mãe. Podemos identificar no papel das mulheres o reconhecimento de um nível político presente nas práticas femininas que ocorrem no mundo privado, pois essas práticas estão relacionadas à vida pública, envolvendo questões econômicas e sociais que se tornam então indissociáveis. As mulheres, nos anos 1960 e 1970, época de ressignificação de costumes e mentalidades, compreenderam, a partir do ponto de vista de uma reflexão sobre gênero, que as relações familiares não podem ficar de fora das discussões políticas. A maternidade, o casamento, o sexo, o relacionamento com os homens passa a ser escolhas envolvendo interesses e garantias, desejos e fantasias.

Para compreensão e organização dos dados e análises, dividimos a tese em cinco capítulos, além de três segmentos: esta introdução e o das considerações finais. Há ainda a bibliografia que corresponde aos tópicos centrais em que está subdividida essa reflexão.

O capítulo 1, intitulado *Os novos cinemas*, visa a explicar duas cinematografias, tidas como vanguardas do cinema na França e no Brasil: a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Novo*. Falamos sobre o início desses novos cinemas, sua explosão e contexto histórico, para oferecer ao leitor balizas temporais dos filmes aqui analisados. Discutimos a importância desses movimentos frente aos acontecimentos da época e apresentamos também uma breve discussão sobre os antecessores destes cinemas que serviram de orientação para os jovens ao planejarem fazer um cinema moderno.

O capítulo 2, *A modernidade e a cidade; o cinema e a mulher* visa a mostrar ao leitor como os processos sociais advindos com a modernidade articularam novas identidades e levaram os indivíduos a outros patamares na convivência com a tecnologia, que transformava então os grandes centros urbanos. A modernidade trouxe também uma outra cultura do olhar, do sentir, do perceber. Trouxe com ela a fotografia e o cinema que

juntos deram maior exposição ao corpo feminino em revistas, jornais e cartazes e nas telas cinematográficas que proliferaram pela cidade. A contribuição para o entendimento das artes que modificam a cidade que, por seu turno, modifica o corpo, nos é dada por Walter Benjamin, que pesquisou muitos temas ligados à modernidade e dentre eles o cinema, tema de nosso interesse. Também Georg Simmel vai falar sobre a cidade que se desenvolve, tornando-se metrópole, e coloca o indivíduo contra a parede. O rebuliço constante cobra mais racionalidade e menos emoção, abalando o psiquismo, a subjetividade e o corpo, intimamente ligado à cidade e seu desenvolvimento. Seguimos nesse capítulo com a abordagem da sociologia do corpo, no cerne das representações sociais.

O capítulo 3, intitulado *Entrando em cena* onde iniciamos as análises filmicas com o *Corpo Abjeto*. Procuramos esclarecer ao leitor o que acontece com as moças dos filmes, seu corpo, sua subjetividade uma vez que são lançadas às raias da prostituição, da transgressão das normas, da abjeção. Elucidamos o leitor sobre a vida e a obra de cada cineasta para aumentar o entendimento sobre quem constrói nossas personagens femininas, a partir de que lugar olha e fala. Nesse capítulo tratamos dos dois primeiros filmes: *Viver a vida* (*Vivre sa vie*), 1962, de Jean Luc-Godard, e *O padre e a moça*, 1962, de Joaquim Pedro de Andrade, um duelo de poetas e estetas da imagem, do som, das narrativas. Tratamos também do conceito metodológico da intertextualidade e terminamos com um desdobramento sobre o assassinato de mulheres, hoje denominado feminicídio.

Viver a vida é um filme dividido em 12 quadros sem conexão uns com os outros, compreensíveis por si só. A jovem Nana (Anna Karina) abandona o marido e o filho para buscar uma carreira como atriz. Durante um tempo tenta ganhar a vida vendendo discos em uma loja, mas não tem como pagar as contas, suprir as necessidades básicas para sua sobrevivência na cidade e acaba na prostituição. Após se apaixonar por um rapaz que conheceu em um bar, Nana começa a repensar a vida.

O padre e a moça – A chegada de um jovem padre (Paulo José) em uma pequena cidade de Minas Gerais causa comoção, principalmente após ele sentir atração por uma moça do local (Helena Ignês). Só que a moça mora com o homem mais rico do lugarejo, Honorato, que vai pedir a permissão do padre para se casar com ela, pois ele a cria como filha. Por outro lado, ele começa a ver que há sentimentos diferenciados entre os dois: padre e moça. O padre então resolve fugir com a moça, mas no meio do caminho, sentindo

a tortura do pecado que estava prestes a cometer, hesita e resolve voltar para a cidade. Mas antes de chegar acabam por se entregar ao amor e ao sexo.

O capítulo 4, intitulado *Corpo do delito*, ocupamo-nos de mais dois filmes: *O desafio*, 1965, Paulo Cesar Saraceni e *A mulher infiel (La femme infidèle)*, 1969 de Claude Chabrol. Neste capítulo tratamos da infidelidade feminina como delito. Aqui trazemos para o leitor um novo modelo de mulher estampado na tela, uma mulher linda, livre e solta que tem filhos, marido e amante. Entendemos que isto pode ser consequência dos movimentos que agitaram esta década, levaram as mulheres às ruas a exigir emancipação, queimaram roupas íntimas e desceram do salto alto para, aos gritos, dizer que o corpo lhes pertence e que, como os homens, gostam de sexo e dele tiram prazer. As mulheres nos dois filmes estão mais livres em relação à sexualidade.

O desafio, é sobre um jornalista jovem (Oduvaldo Viana Filho) e desencantado com a ditadura no Brasil. O moço vive um relacionamento amoroso conturbado com a esposa de um rico industrial, Ada (Isabela Cerqueira Campos). O filme de Saraceni é o retrato de uma época e ele aproveita para mostrar os conflitos de uma parte da intelectualidade brasileira que sonhava com a utopia da revolução socialista e do combate ao imperialismo capitalista. Ao invés disto, o que vemos é o cenário político brasileiro após o golpe militar de 1964.

A mulher infiel é uma história de adultério, onde Charles (Michel Bouquet) desconfiado de que a mulher, Hélène (Stéphane Audran) o trai, contrata um detetive para vigiá-la. Mãe e esposa dedicada, Hélène não se furta a sair de casa duas a três vezes por semana para encontrar o amante Victor Pegala (Maurice Rounet). Um dia Charles faz uma visita ao amante, afirmando ser um marido liberal e que a esposa contou sobre o relacionamento entre eles. O escritor o recebe ressabiado, mas conversam e, numa virada do escritor para pegar uma bebida, Charles mata-o com um objeto que estava sobre a mesa.

Capítulo 5, intitulado *O olhar tem gênero?* Resolvemos compreender os donos do olhar que tecem narrativas sobre mulheres, a partir de suas fantasias e desejos. Estudamos a subjetividade e entendemos que esses homens são criados no mesmo solo que as mulheres e sentam-se à mesma mesa. A cultura do olhar como fonte de conhecimento nos alimenta a todos e todas, portanto a obra é o resultado de uma realidade que se fez subjetiva, interiorizada e que na criação exterioriza-se. Discorreremos sobre a subjetividade e sobre o olhar, a partir de Felix Guattari. O intuito é compreender se o olhar masculino

impõe modelos de mulher que reforçam sua inferioridade e seu deslocamento na cena histórica. Os filmes aqui analisados são: *Todas as mulheres do mundo*, 1968, Domingos de Oliveira e *Cléo das 5 às 7*, 1962, de Agnès Varda.

Todas as mulheres do mundo nos apresenta Maria Alice (Leila Diniz) a mulher que fez Paulo (Paulo José), um jornalista e escritor, deixar de paquerar todas as mulheres do mundo por se apaixonar por uma só. O filme é a história que Paulo conta a Edu, seu amigo, sobre as mudanças em sua vida a partir de uma festa de Natal onde ele conhece Maria Alice e seu noivo, Leopoldo. Ele se apaixona pela moça e faz tudo para conquistá-la. Consegue o seu amor, o que faz com que ela termine com Leopoldo, enquanto ele termina os casos de amor dispersos pelo Rio de Janeiro. Os dois passam a viver juntos.

Cléo de 5 às 7 – Cléo (Corinne Marchand) é uma cantora francesa que vive um momento de angústia, enquanto espera o resultado de um exame. O teste vai apontar se ela tem ou não um câncer de estômago. Sem saber o que fazer Cléo perambula por Paris e passa uma hora e meia fazendo coisas banais para se distrair, nessas andanças conhece um soldado, conversam sobre várias coisas e ela muda seu ponto de vista sobre a vida.

Assim se organizaram as ideias que brotaram de livros e textos, de autores renomados e outros nem tanto, para alicerçar o conhecimento sobre os filmes, a representação do corpo feminino e a situação tecnológica e social que permitiu o fazer cinematográfico nos dois países, na segunda metade do século XX.

CAPÍTULO 1

OS NOVOS CINEMAS

1.1. NOUVELLE VAGUE: UMA NOVA GERAÇÃO DE CINEASTAS

Nas sociedades afetadas pela Segunda Guerra Mundial a população tardou a esquecer os conflitos, combates e massacres que presenciou. Na mesma época, entretanto, ocorreu nesses países uma maior liberdade na produção cultural no que tange ao tratamento de temas politicamente suprimidos. É nesses países, também, que surgem mudanças estruturais e também de linguagem na cinematografia que passa a aspectos da guerra e sua ingerência nas sociedades. Os Estados Unidos tinham uma maior produção cinematográfica diante de outros países, pois mantinham o predomínio no setor da grande indústria cinematográfica, nas formas de produzir e distribuir os filmes. Depois de anos dominando frente à pequena produção de outros países, os Estados Unidos codificaram os gêneros do cinema clássico e os espectadores começaram a se cansar do mesmo tipo de filmes: romances, terror, *western* em que a história parecia ser sempre a mesma. Um cinema fora de moda? Talvez, mas também uma vontade de inovar, de transgredir, de negociar outras práticas e estéticas, de fazer um cinema de vanguarda, novas tendências e novos critérios onde o valor cultural e artístico consiga superar o valor industrial e os interesses do mercado.

Vale questionar a ideia de um cinema *démodé*, de metodologia antiquada se trouxermos à tona toda a reviravolta acontecida na Europa no pós-guerra, onde a população tinha vontade de ver outros temas na tela. A Europa passou então por transformações que modificaram o modo de vida, o modo de ser e ver as coisas e as pessoas. O cinema tinha que trazer para as telas este novo estilo de vida, estes novos sentimentos, uma necessidade de explorar outra identidade para as nações que sofreram com as perdas e os descalabros diante dos conflitos bélicos. Era preciso desenhar uma cultura diferente e moderna que sintetizasse parâmetros estéticos do pós-guerra, desencadear um processo criador que revitalizasse os centros urbanos e as pessoas que neles habitavam. Uma renovação no olhar tendo as cidades como um lugar de misturas e

de confronto de diferenças, espaço de trocas culturais, onde emergem manifestações públicas e onde se dão sínteses sociais relevantes. Artefato cultural por definição inacabado, as cidades são obras de sucessivas gerações que sobre elas inscrevem suas aspirações e as marcas de seu tempo (MADEIRA, 2013, p 13).

Para realizar esse confronto de gerações, que geram transformações, era necessário um salto criativo da nova descendência de intelectuais que, nesta época, habitavam os

grandes centros e se mantinham sempre ligados a grupos e movimentos que possibilitavam remodelar as ideias e as práticas culturais. E foi o que ocorreu quando, ainda no período entreguerras, surge em Paris a dupla espanhola Luis Buñuel e Salvador Dalí, cineasta e pintor, que fazem convergir as ideias e juntos criam o roteiro de *Um cão andaluz* (*Un chien Andalou*, França, 1928), que marca a entrada de Buñuel para o cinema e a invenção do Surrealismo no cinema. Logo depois fazem *A idade de ouro* (*L'âge d'or*, França, 1930) que é proibido de ser exibido na França e a igreja católica ameaça o cineasta por blasfêmia. O filme é sobre sexo e violência e ataca tanto a elite como a igreja. Estes são os dois filmes feitos pela dupla que se afasta do cinema comercial e realiza um cinema poético, avançado para a época, que foge da narrativa clássica e se liberta das regras estabelecidas. Conhecedores das vanguardas artísticas e literárias de sua época, conduziram seus conhecimentos no campo das artes para romper com o pensamento conservador tanto da sociedade como das instituições cinematográficas. Lançaram-se à novidade de fazer um filme surrealista como contribuição e intervenção significativas para incrementar as artes. Buñuel estava disposto a inovar e trabalhar outra forma de dar sentidos aos filmes, uma produção simbólica mais complexa para quebrar a lógica vigente, romper com um raciocínio linear, seguido pelo cinema clássico, e se expressar com imagens que fossem capazes de chocar. Assim fez e logo nos primeiros minutos do filme, nos aparece o próprio cineasta fumando e afiando uma faca com a qual corta o olho de uma mulher. O corte da visão rompe com a ligação entre interior e exterior, além de chocar a plateia acostumada a uma costura sequencial e de fácil entendimento. Buñuel acarreta uma quebra nos padrões estéticos de filmes da época, trazendo um novo limiar para a criação de filmes fora da grande indústria.

A ousadia dos dois artistas possibilita montar imagens de uma maneira totalmente renovada, baseada na lógica não linear que perturba o espectador pela surpresa das imagens. Uma mistura inimaginável de elementos, traçando um paralelo entre a linguagem do cinema e do sonho, uma confusão que termina numa história surreal, numa atitude de rebeldia em relação à moral vigente. Dois anos depois, Buñuel, agora sozinho, relata a pobreza incapacitante dos moradores da fronteira entre Espanha e Portugal, *Terra sem pão* (*Hurdes*, Espanha, 1932). Para Mark COUSINS (2013), usando sobreposição de imagens e cenários bizarros, Buñuel introduz um novo modo de fazer imagens e alcançar o espectador. Imagens que atacam politicamente escolas, igrejas e o governo. Dessa forma, o

cineasta abre as portas à vanguarda europeia do cinema e segue absolutamente convicto da revolução que provoca nas telas: política, social, econômica e cultural para repensar características e possibilidades estéticas, sociais das quais as imagens são portadoras.

Para Glauber Rocha, Buñuel é o último maldito de um cinema que se perdeu na histeria artesanal: *Un chien andalou* foi seu cartão de visitas para entrar no grupo surrealista e *L'âge d'or* foi recebido com bomba de gás lacrimogênio, pois o mundo católico recusava que seus filmes fossem vistos. Para ele, Buñuel estava sujeito ao Estado e à Igreja, porque sempre foi contra a ordem estabelecida e foi considerado um homem condenado por condenar principalmente a Igreja e as Instituições. Mas o cineasta era vitorioso, apesar de uma carreira conturbada: trabalhou na França, Estados Unidos e México, realizou documentários, fez dublagem para estúdios americanos, transmitiu discursos radiofônicos contra o nazismo e, ao responder jornalistas, não poupava os considerados inimigos, pois que

A moral burguesa é para mim o imoral, contra o qual se deve lutar: a moral fundada sobre nossas injustas instituições sociais, como a religião, a pátria, a família, a cultura; enfim, isto que se chama 'pilares da sociedade'. Sim, eu fiz filmes comerciais, mas sempre segui meu princípio surrealista: a necessidade de comer não desculpa jamais a prostituição da arte (ROCHA, 2004, p. 171).

Buñuel e seu cinema fora dos trilhos foi premiado em vários filmes e deixou subsídios teóricos e práticos para que outros cineastas comprometidos com a arte e com a libertação das amarras da indústria, pudessem exercer seus ofícios em favor de um novo estilo de compor imagens, numa narrativa experimental que desafia o *status quo*. Assim, nos adianta TRUFFAUT, “a história do cinema francês começa com dois grandes filmes de vanguarda: *A idade de ouro*, de Buñuel e Dalí, e *O sangue de um poeta* de Jean Cocteau. E depois chega um rapaz genial que faz *Zero de conduta* [...] (TRUFFAUT, 2005, p. 51).

Assim é que os novos cinemas se fazem dentro dos movimentos de vanguarda daqui e de acolá. Na França, a energia criativa de Jean Vigo mostrou sua primeira experiência em *A propósito de Nice* (*A propos de Nice*, França, 1930). O filme parece um documentário falando das belezas da cidade, mas depois mostra o lixo e a parte suja de Nice, como que a contradizer as propagandas sobre a cidade que é chamada à época “cidade do sol e da felicidade”. Em seu segundo filme, *Sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932), Jean Cocteau se junta a alguns cineastas que usaram o surrealismo na construção das suas obras. O filme foi adiado em decorrência da polêmica em torno de

“*L’Age D’Or*” de Luis Buñuel, também de cunho surrealista. Este foi o primeiro filme de Cocteau da chamada trilogia Órfica, que incluiria ainda *Orfeu (Orphée, 1950)* e *Le Testament d’Orphée, 1960*. O terceiro filme, *Zero de conduta (Zéro de conduite, 1933)*, uma obra de 45 minutos, ele encena uma revolta de meninos num internato, um filme com um propósito mais político, trazendo à tona a necessidade de discutir a educação, as instituições de ensino e seus métodos. A película foi recebida como um ataque às escolas francesas e seu modo de tratamento às crianças. Jean Vigo morre aos 29 anos, ainda jovem, mas já era considerado como o mais talentoso cineasta da França para sua época (COUSINS, 2013).

Para Cousins (2012), em muitos outros países, a juventude intelectualizada descobre modos de fazer uma renovação no cinema contra os cânones vigentes, filmes de baixo orçamento com propostas de diferentes dispositivos estéticos e uma linguagem inusitada e mais efetiva. Segundo ele, na década de 1930, “um diretor brasileiro não só fez o primeiro filme de vanguarda desse país como também um dos primeiros filmes significativos da América Latina” (COUSINS, 2013, p. 152). Um filme rodado no Brasil e considerado um dos clássicos do cinema brasileiro, *Limite (1931)* dirigido por um rapaz de apenas 19 anos, Mário Peixoto, escritor e cineasta. O filme conta a história da existência e da condição humana onde duas mulheres e um homem estão num barco à deriva. Os três estão com problemas particulares e, sem forças para lutar pela sobrevivência, resolvem parar de remar e relembrar suas vidas que estão no limite. Este diretor recebeu influências não só de Sergei Eisenstein, ao considerar a montagem como fundamental para a linguagem cinematográfica, como também de Abel Gance com seu trabalho de câmera subjetiva, uma maneira de penetrar nos sentimentos da personagem. Em muitos outros países, para Cousins, ocorreu a mesma coisa, como na Polônia com o filme *Estudos coloridos de Chopin, 1937*, de Eugeniusz Cekalski, um curta-metragem sobre aspectos da vida do compositor Fryderyk Chopin.

O que podemos ver é que nesta época o cinema passava por uma reviravolta e uma cobrança pela modernização no modo de fazer os filmes. Para Michel MARIE (2014), a ponta do iceberg na França, que deu o tom aos novos movimentos, foi um artigo de Alexandre Astruc intitulado *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta (Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo)* veiculado no jornal *L’Écran français* de 30 de março de 1948. Para o autor, Astruc queria mostrar que o cinema devia

tornar-se uma nova forma de expressão, assim como a pintura e o romance: a direção é uma verdadeira escrita com sua gramática própria, diz o diretor, possibilitando ao cineasta expressar seu pensamento, sua maneira de ver as coisas, seu modo de ser e pensar a sociedade. Segundo Marie, Astruc pensa que o roteirista tem que fazer seu próprio filme, pois dessa forma a obra se completa e a direção do filme torna-se uma verdadeira escritura. Isto se dá a exemplo do escritor que escreve o romance com a caneta, portanto o cineasta vai escrever o filme diretamente com a câmara. No romance o seu autor tira de sua cabeça o que vai acontecer na sua história, no cinema cria-se, segundo Astruc, *La caméra-stylo*, uma câmara-caneta que é guiada pelo autor assim como a caneta que escreve ou faz um desenho. Arabescos subjetivos, imagens que representam o seu criador, elevando, assim, o diretor de cinema a uma estrela da narrativa com sua linguagem própria; uma possibilidade de ser em tudo diferente do cinema industrial e hollywoodiano, portando um modelo de criação próprio. Da caneta à câmara, da câmara a um novo estilo de produzir imagens com autonomia e autoria. Com este artigo, Alexandre Astruc deu início ao manifesto do cinema de autor. Astruc também foi cineasta e seu primeiro filme, um média-metragem, *Le rideau cramoisi*, 1952, foi considerado como um modelo moderno de criação no campo cinematográfico.

Para Geneviève SELLIER (2005), esse modelo renovador de fazer cinema veio com um tom hierárquico, trazendo à flor da tela a diferença marcante de gênero. O cineasta escolhe a “primeira pessoa do masculino singular” como instância de enunciação, uma categoria linguística soberana na narrativa, detentora exclusiva do discurso sem precedente no cinema francês de ficção. Dessa maneira, o som diegético, isto é, todo tipo de som que acompanha a narrativa, também percebido pelos personagens, torna-se importante na interpretação da cena. O som diegético, no filme de Astruc, limita-se aos barulhos e à música. Para Sellier, o cinema de Astruc corta caminhos e coloca o espectador numa relação direta com o herói e narrador, deixando de lado a mulher. O filme relata o encontro amoroso entre o narrador, um oficial do exército, e a filha de seu senhorio que, apaixonados, se encontram todas as noites até a morte súbita da moça e a fuga do narrador. Sellier afirma que o narrador reduz a personagem feminina a uma projeção fantasmática, a jovem amante é entusiasmada, apaixonada e doce, é como uma cortesã, *qualidades* contraditórias com o que queriam as mulheres do século XX. Para Sellier, o filme é sem dúvida muito significativo esteticamente, a imagem renovada não tem mais o gosto

acadêmico dos antecessores, mas, antes, uma aparência tipicamente modernista, uma maneira de colocar frente a frente o espectador e o criador/autor. Este filme coloca em perspectiva o que vai predominar no cinema dos anos 1950. O moderno transparece na instância da enunciação, isto é, o autor reivindica sua subjetividade contra a invisibilidade da escritura clássica. Para a feminista, Astruc coloca em evidência em seus filmes as relações conflituosas entre homens e mulheres que se mostram como diferenças sociais e psicológicas que interessam ao autor, colocando um forte traço do cineasta sobre a história, marcando em verdade o *alter ego* do autor, ou mesmo, um olhar masculino sobre a emancipação feminina do começo dos anos 1950 (SELLIER, 2005, p.75/77).

Para Jacques AUMONT (2012), entre imagem e realidade existem os cineastas a escrever seus filmes que mesclam, a um só tempo, naturalidade e convenções, um cinema dotado de propriedades para comunicar o pensamento a partir da vivência de seu criador. Para o autor, Astruc vai além dos debates da imagem e suas aparências para pensar o cinema como arte da tensão dramática a partir do desempenho do ator, assim, ao fazer um filme, o diretor tem que se preocupar com duas coisas: o ator e o texto. E é no cinema que o diretor vai se expressar, é no texto que ele se enuncia e é nas imagens imaginárias ou tiradas da realidade que ele compõe sua imagem-texto com a qual se expõe e se declara ao interlocutor. Para Aumont, a célebre teoria da “câmera-caneta” de Alexandre Astruc, lhe dá o mérito da reflexão na prática do cinema e, dessa reflexão, a arte de pensar uma teoria.

O cineasta escreve, dá uma forma estabelecida à lógica da realidade; pela direção (que inclui todos os gestos do cineasta, em primeiro lugar, evidentemente, o enquadramento), ele articula o sentido das situações, dos acontecimentos. Essa escrita, como a outra, tem sua ferramenta, a câmera; mas, da mesma forma como a caneta não faz o escritor, não é a câmera que faz o cineasta, é... o estilo (a direção) (AUMONT, 2012, p. 84).

Para Sellier, (2005), o momento depois da guerra e antes dos anos de 1960 foi de experimentação e dentre as obras desse prelúdio de vivência cinematográfica ela cita os cineastas Alexandre Astruc, Pierre Kast e Doniol-Valcroze. Para ela, esses três diretores são relevantes para entender a transição entre o cinema de pós-guerra e a nova geração que se manifesta contra o cinema francês. Eles fizeram os filmes que coroaram o que seria o novo cinema e se distinguem de seus predecessores pelo plano ideológico e cultural e, muito claramente, por apresentarem mudanças nas relações entre homens e mulheres. A instabilidade pós-guerra faz com que os intelectuais não queiram se unir ao pensamento de

uma sociedade que está embaraçada num caos político e ideológico e nas guerras coloniais. Portanto, afastam-se desse pensamento e lutam por um cinema de ruptura para transpor fronteiras a caminho de obras que interrompam o cinema dominante da época.

De acordo com a autora, Pierre Kast é, nesse contexto, o que teve o olhar mais aguçado sobre as mudanças expressivas de seu tempo. Em relação à representação da mulher, Kast ficou atento aos modos e costumes da época referentes aos flertes e galanteios, para a conquista da mulher, uma vontade de trazer para o público um filme que refletisse a sociedade que o produz. Assim, traz esse conhecimento que adquiriu como um modelo para a representação do feminino no cinema, como acontecia na realidade de seu tempo e mostra como se dão as relações de gênero, trazendo para o público as vantagens e desvantagens das conexões entre homens e mulheres diante da emancipação feminina. Este novo estilo de reações sinaliza que o homem está perdido entre seus desejos de controlar a mulher e seu assombro diante de sua desenvoltura e da forma como ela lhe escapa sorratamente. Por outro lado, as personagens femininas mostram-se como os homens diante de uma conquista, e, mesmo que as maneiras sejam diferentes, elas não estão à espera, são ativas como eles, evidenciando de alguma forma a igualdade entre os sexos.

Segundo Sellier, a representação feminina nesses filmes, mostra a mulher com liberdade, mas muitas vezes as histórias testemunham sua presença como se não soubesse usufruir desta liberdade, ainda perdida quanto aos rumos da vida. A temática das relações entre homens e mulheres foi explorada nos filmes dos três cineastas. Para a autora, o pós-guerra deixou um medo no ar, gerando insegurança e aborrecimento aos jovens e os cineastas souberam utilizar esses sentimentos na narrativa fílmica diante do novo comportamento social. Sellier afirma que Pierre Kast, entre os cineastas dessa geração, foi o que melhor conseguiu representar na tela toda a revolução provocada pela emancipação feminina. Soube com habilidade trazer para o cinema o que a liberdade da mulher fez com os costumes, os modos de viver as relações a dois na sociedade, e apontou com seriedade a desestabilização, o jogo de resistência, a insegurança que essas mudanças provocaram nas relações de sexo e principalmente nos homens de sua geração.

Entendemos que o corpo é extremamente ligado à sexualidade nos filmes, o que faz com que o sexo se torne o elo, o ponto de ligação único e exclusivo da juventude pós-guerra, criando um imaginário social com um nítido vetor corporal. Talvez seja por esse motivo que a mulher, um sujeito até então enclausurado no lar, sintia-se perdida com a

liberdade, principalmente no tocante à sexualidade. Isto é mostrado nos novos filmes como uma inadequação ao diferente modo de vida, onde, ao mesmo tempo há uma evolução histórica quanto aos usos do corpo, e a mulher parece ainda não estar totalmente preparada para o novo papel. Podemos ver isso no filme de Astruc, *Les Mauvaises rencontres*, um precursor a tratar do tema do aborto que acaba não sendo o objeto principal do filme para a crítica e, sim, a forma de ação da mulher e do uso *indevido* do corpo, sem as precauções para o sexo seguro, ainda não propagandeado até então, a partir do anticoncepcional, principalmente a pílula, e a não aceitação da gravidez de mulheres solteiras pela sociedade. A personagem feminina vai para Paris a procura da liberdade e a maternidade não lhe convém naquele momento. Mas não é apenas este filme que mostra as mulheres incomodadas com a questão da gravidez diante da nova consciência feminista de independência e autonomia.

1.1.1. UMA CERTA TENDÊNCIA DO CINEMA FRANCÊS

Anos após o artigo de Alexandre Astruc e a sua teoria do autor, os novos críticos de cinema da revista *Cahiers du cinéma*, fundada por André Bazin, Jacques Doniol Valcroze e Lo Luca, em 1951, trabalham com veemência, analisando filmes e trazendo para o público informações e avaliações sobre a obra, seus julgamentos, sua crítica objetiva ou subjetiva. Um juízo crítico alicerçado em valores estéticos e em noções gerais de cinema. Os novos críticos da revista devotados ao cinema, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol,⁴ se doavam à crítica por amor ao cinema, às imagens e seus significados. Assim sendo, se doavam à revista, pois a tinham como a sua casa, lugar de sentar e falar de filmes vistos, destrinchá-los e sentar para escrever sobre eles, um lugar para reviver os filmes. Assistiam aos filmes, debatiam sobre eles, conhecendo a fundo as obras que se apresentavam nas salas de cinema francesas. Balançados pelo prestígio de alguns filmes, pela inovação tecnológica e estética, pela linguagem de alguns diretores, eles reuniam conhecimentos que os faziam os intelectuais da ciência do cinema e sua escrita. Nesse clima de crítica e conhecendo em profundidade os filmes, François Truffaut, aos 22 anos,

4 Novos diretores franceses que marcaram o cinema francês, em 1960: Louis Malle, Claude Chabrol, Claude Bernard-Aubert, Alain Resnais, Agnès Varda, Georges Franju, Jacques Baratier, Edouard Molinaro, Jean Rouch, Jean Valère, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Philippe de Broca, Eric Rohmer, Paul Paviot, Marcel Hanoun, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jean-Daniel Pollet, Michel Drach, Ado Kyrou, Jacques Demy, Claude de Givray, François Reichenbach, Jean-François Hauduroy, Jacques Rosier, Jacques Villa, Claude Sautet, Alain Jessua entre outros que tiveram menos fama e reconhecimento.

escreve um artigo publicado em *Cahiers du cinéma* e intitulado *Uma certa tendência do cinema francês* (*Une certaine tendance du cinéma français*) em janeiro de 1954, promovendo uma ruptura na história da arte do cinema, uma varredura nos cineastas clássicos franceses, nos montadores, nos roteiristas denunciando a adaptação literária no cinema, conhecida à época por uma *tradição de qualidade francesa* a qual ele não reverencia. Enfileirou nomes e sobrenomes reconhecidos da cinematografia francesa como mestres e clássicos do cinema para falar dos seus erros e desmerecer o que fizeram.

Para Antoine de Baecque, em um só artigo, Truffaut condenou o cinema francês, fez o cerimonial de sua morte e plantou aí a ideia da necessidade de uma *nouvelle vague*. Para o autor, escrito por um jovem desconhecido, o artigo fez “o desmoronamento de uma tradição de cinema que se beneficiava de amplo reconhecimento internacional” (BAECQUE, 2010, p. 162). O artigo que derruba a tradição não é um mero escrito de um novato, explica Baecque, mas é verdadeiramente um estudo elaborado e ancorado na prática da cinefilia. A cinefilia é um amor incondicional pelo cinema e suas histórias, suas musas, princesas e condessas descalças, advindo do exercício de dez anos de experiência como espectador e crítico de revistas como *Art's* e *Cahiers du cinéma*.

O desabafo que gerou o artigo foi consequência do entendimento de Truffaut de que os filmes renomados e reconhecidos como clássicos precisavam, careciam de uma crítica mais elaborada, não diretamente a seus diretores, mas às péssimas adaptações de obras literárias, geralmente praticadas por vários roteiristas. Entre eles, dois foram alvos de Truffaut: Jean Aurenche e Pierre Bost e é a eles que Truffaut imputa a má qualidade do cinema francês, a partir de um inventário dos filmes aos quais assistiu ao longo dos anos.

Ninguém mais ignora hoje que Aurenche e Bost reabilitaram a adaptação ao subverterem a ideia que se fazia dela, tendo substituído o velho preconceito do respeito à letra por seu oposto, o respeito ao espírito, a ponto de alguém ter chegado a escrever este audacioso aforismo: “Uma adaptação honesta é uma traição” (TRUFFAUT, 2005, p. 259).

Segundo Truffaut, na cabeça dos dois roteiristas qualquer história comporta personagens a, b, c e d, não importa. É como se tudo se organizasse com critérios embasados na maneira de pensar dos dois, mas sem respeito ao autor. Desse modo, desaparecem com alguns personagens e criam outros e o roteiro vai aos poucos se afastando do original, tornando-se outro, cria-se um novo filme, pode ser que seja brilhante, mas não tem a ver com adaptação literária, “um filme novo passo a passo, faz

sua entrada solene na ‘Tradição de Qualidade’” (Ibid., p. 265). Para o cineasta, Aurenche e Bost são literatos e é justo por esse aspecto que os critica, pois menosprezam o cinema ao comportarem-se em relação ao roteiro com a credibilidade de reeducar um delinquente, dando-lhe emprego. Na verdade, o que fazem é enfeitar o filme com sutilezas. Assim, o cineasta afirma que eles não fazem *encenação e o resultado* é a criação de cenas *literárias* (grifo do autor). Segundo Truffaut, Aurenche e Bost precisariam divulgar “em nome de que critério, em virtude de que sistema, de que geometria interna e misteriosa da obra, eles cortam, acrescentam, multiplicam, dividem e “retificam” as obras primas? (Ibid., p. 266, grifo do autor)

Para o futuro cineasta, suas anotações e posterior artigo resultam de uma determinada maneira de fazer cinema que é exclusivo dos roteiros e roteiristas, mas que alcança os diretores, pois que eles se colocam responsáveis pelos roteiros e diálogos, enfim, pelo filme no geral. Para Truffaut, não tem como, ao final, se o filme não resultar em acertos e prêmios, começar a jogar a culpa em uns e outros, pois o diretor deve assinar o filme como um todo e é dessa forma que nós, espectadores, vemos *Jules et Jim*, um filme de *François Truffaut*. O cineasta ao dizer do tipo de filmes, seus temas e valores comercializados por esses diretores e roteiristas, vaticina: *Qual é então o valor de um cinema antiburguês feito por burgueses e para burgueses?* Para Truffaut, é tudo uma farsa, os “grandes” diretores e os “grandes” roteiristas juntaram-se a produtores, fazendo filmecos o tempo todo e ao final chegaram à “Tradição de Qualidade” (Ibid., p. 274/275, grifos do autor).

Para Antoine de Baecque, as cicatrizes que dão movimento à história do cinema são, em sua grande maioria, determinadas por filmes e suas influências, como vimos em Buñuel que utilizou de novas técnicas e formas de montagem, mas também a força de algumas escolas ou movimentos como o Neorrealismo italiano,

Entretanto, os historiadores do cinema atribuem lugar privilegiado a um determinado artigo de cerca de quinze páginas, “Uma certa tendência do cinema francês” (*Une certaine tendance du cinéma français*), escrito por François Truffaut e publicado no número 31 dos *Cahiers du Cinéma* em janeiro de 1954 (BAECQUE, 2010, p. 161).

O artigo antes de ser publicado foi retomado, mas não como um artigo e sim como diário de prisão, pois Truffaut alistou-se nas Forças Armadas francesas e logo depois desertou do seu regimento e foi capturado e detido na prisão militar de Andernach, na Alemanha. Sem filmes para assistir, retoma seus escritos sobre o cinema francês o que

permite ao jovem cinéfilo compreender e classificar os filmes já vistos em anos passados. A reflexão sobre o trabalho de adaptação veio de seu “pai espiritual”, André Bazin, que havia escrito *La stylisque de Robert Bresson* em 1951, um filme baseado na obra do escritor e jornalista francês, Georges Bernanos, *Diário de um pároco de aldeia*. A partir daí, o aluno Truffaut, apaixonado por Bazin por ter-lhe dado a oportunidade de trabalhar e escrever sobre cinema, fará questão, ao mesmo tempo em que repetia os argumentos de seu mestre, “de dirigir a crítica contra os roteiristas-adaptadores da ‘Qualidade francesa’: com ele, a violência da escrita panfletária sucederá ao espírito de raciocínio” (Ibid., p. 168). Ele foi violento em suas críticas e quando saiu da prisão e voltou a escrever para a revista, passou para Bazin ler e ver o que achava. O mestre o tranquilizou e disse que naquele momento o artigo não seria publicado, mas que ele ficasse mais calmo e revisse o que havia escrito, pois que deu nome a todos os roteiristas e cineastas antecessores e derramou pesadas palavras sobre os participantes do cinema de qualidade. Bazin não era a favor do artigo e achava que criaria um rebuliço nos meios de comunicação, pois Truffaut não economizou palavras para as análises dos filmes. Para ele,

Aurenche é visto como um “sobrevivente da *mise en scène* que realizou em um ou dois curtas-metragens comerciais”, Jeanson como “baixo e ignóbil”, François Giroud como dotada de um “incomensurável mau gosto”... Da mesma forma, os enredos dos “filmes da qualidade” são denunciados com incrível virulência, *Amor de outono* (*Le blé en herbe*, 1954), de Autant-Lara tornando-se uma “infame história de lésbicas (Ibid., p. 169).

A revista *Cahiers du cinéma* chegou em 1954 com escritos de Chabrol, Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, e tornou-se uma das revistas mais lidas e engajadas da história do cinema, considerada, junto com a *Nouvelle Vague*, um sopro de vida para o cinema francês. Um cinema experimental que o grupo de jovens críticos, ligados à revista - tida como um órgão da cinefilia francesa -, e liderado por François Truffaut, tomou como trabalho e responsabilidade salvar o cinema francês de um estilo desgastado e sem novidades. Era uma renovação de gerações ligadas à indústria do cinema que carecia de um novo olhar sobre as imagens. Para os novatos, o cinema precisava de uma estética mais arrojada e uma ruptura com a maneira de fazer cinema de seus antecessores. Esses jovens eram recém-formados nas universidades e na cinefilia, um conceito ligado ao amor pelo cinema, ao consumo exacerbado de filmes nos cineclubes, nas cinematecas e regados com reuniões diárias entre eles, além de longos debates em mesas de bares a fim de trocar experiências e ter um melhor entendimento da narrativa fílmica. As cinematecas deram o

ponta pé inicial à cinefilia: uma cultura do olhar e da compreensão da obra como um todo, “é uma experiência estética, nascida do amor pela arte cinematográfica, uma das versões do puro ‘amor pela arte’ (AUMONT e MARIE 2008, p. 51). O filme não se esgota ao ser assistido, mas há um verdadeiro ritual e um desejo de prolongar intelectualmente o que se viu nas telas, a partir de discussões, de escrita, de debate caloroso entre os amigos, enfim, de uma vida tecida ponto a ponto em torno do cinema e seus filmes que se tornam um novo tipo de consumo: o consumo cinematográfico e uma verdadeira cultura do cinema que se transformam em contracultura ao cinema estabelecido. A cinefilia

Não faz senão transferir as práticas e critérios da cultura clássica (a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita) para o espetáculo do cinema, então subestimado. Contribuí igualmente para criar uma outra cultura, preservada pela própria sala, resabiada tanto a respeito dos intelectuais, dos universitários, como da política, protegida de qualquer intervenção externa (BAECQUE, 2010, p. 42).

Primeiro vieram as cinematecas e depois a cinefilia. O primeiro cinéfilo foi Henry Langlois que, além disso, foi o fundador da Cinemateca Francesa juntamente com Jacques Franju. A Cinemateca abriu para o público em setembro de 1934, sendo a segunda cinemateca do mundo depois da cinemateca sueca. Isto se deu em decorrência da mudança entre o cinema mudo e o cinema sonoro quando produtores de todo o mundo se livraram das cópias sem som. Langlois foi juntando cópias que conseguia junto a produtores em sua casa, o propósito era arranjar um lugar e pares para passar os filmes. Jacques Franju tinha um galpão e os dois se juntaram, abriram a cinemateca e Langlois pode dividir a sua fortuna filmica com todos os que amavam o cinema. Para o programador de filmes, havia que recuperar toda película e impedir sua destruição, para ele, não havia filme ruim, todos deviam ser guardados com cuidados específicos, pois filme ruim é aquele que não é visto. E Langlois foi uma figura determinante para a Cinefilia, pois passava no cineclube todos os tipos de filmes para preservar a memória do cinema a partir de obras basilares como Griffith, Murnau, Eisenstein, Jean Epstein, Abel Gance, em suma, um verdadeiro ensinamento sobre montagem, iluminação e enquadramento para os jovens amantes da arte cinematográfica.

Foi na Cinemateca Francesa que os Jovens Turcos: Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-luc Godard, Éric Rohmer e François Truffaut entenderam realmente de filmes e foram chamados mais tarde de filhos da Cinemateca. Antes de tudo, filhos de Langlois que não media esforços para conversar com quem se interessava por cinema. Mas

estes cineastas também foram crias de André Bazin, uma figura importante que aglutinava a turma da nova crítica da revista *Cahiers du cinéma*, um teórico e crítico incansável de cinema. Portanto, quando os novos cineastas começam a fazer carreira, não trazem a novidade de imediato, pois aprenderam a falar de cinema e a fazer filmes a partir de seus precursores. O novo cinema vem como um contracinema até poder enveredar por novos caminhos.

Para Antoine de Baecque, a cinefilia tornou-se compreensível a partir da leitura de livros, artigos, revistas, pois que sua geração chegou quando tudo não passava de histórias de amor ocorridas em décadas anteriores, num pós-guerra, quando ele ainda não era nascido e que proliferaram até a década de 1960. Para o autor, que não participou desse tempo, esse amor pelo cinema virou objeto de história e de pesquisa incansável para o entendimento do que havia acontecido anos antes na história do cinema. O gosto da cinefilia veio do papel impresso, pela leitura de cineastas consagrados, suas entrevistas, seus artigos, pois que tudo já havia acontecido. Para ele, o cinéfilo é um ser das trevas incrustado nas cadeiras das salas de cinema mundo afora, é um ser enigmático que respira filmes e suas narrativas. O autor sugere que “se o cinema é a metáfora das relações comunitárias no século XX ocidental, a cinefilia seria sua versão clandestina, seu prolongamento individual sob a forma de um ritual íntimo” (Ibid., p. 34), que vai muito além de assistir aos filmes, pois que se transforma em matéria de reflexão para dar profundidade à narrativa. É a história de uma prática que, na França, segundo Baecque, ficou impregnada na cultura francesa como uma forma de prolongar a “sociabilidade do olhar” (Ibid., p. 35), de uma crítica do que se viu depois de assistir ao mesmo filme duas, quatro, dez vezes; de discuti-lo, de sonhar com sua história e continuar a frequentar as salas de cinema para agregar mais filmes à sua biblioteca da memória.

A cinefilia torna-se paulatinamente não mais um pano de fundo, mas uma legitimação, pois acolhe os filmes e imprime sobre eles sua reflexividade, sua análise a uma história do cinema. Para Baecque, sozinho um filme é um filme, mas a partir de uma análise em conjunto com outros ganha em profundidade em compreensão e expande seus sentidos. O objeto histórico *cinefilia* oferece possibilidade de significação, no momento em que é ela própria uma cultura diferenciada, uma maneira excêntrica de ver imagens, de pensar seus sentidos. É “um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, atitudes historicamente codificadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e

de sua legitimação” (Ibid., p. 42), é uma visão do filme cultivada, explorada, organizada pelo grupo de cinéfilos que se concretiza como um verdadeiro conhecimento. A cinefilia é uma cultura autêntica e um antídoto à cultura oficial do cinema francês. É, segundo o autor, uma aprendizagem erudita, pois marcada por um número significativo de “visões e revisões dos filmes” (Ibid., p. 42) e a leitura, a escrita de críticas minuciosas e fieis aos filmes e seus autores.

Este novo cinema que nasce da cinefilia é, assim, criado a partir de estilos já existentes e aperfeiçoados a partir da assistência reiterada de filmes, ver e rever o já visto em um amor pelos corpos, gestos, discursos, enquadramentos, sombras e luzes, que se transforma em uma teoria e um conhecimento do cinema. Esses jovens que propalaram a ideia de um novo cinema eram críticos que escreviam sobre filmes para jornais e revistas especializados, que eram lançados tanto na França como em outros países. Isto funcionou como um alicerce e deu-lhes a capacidade de estabelecer novos horizontes do que deveria ser evitado e o que poderiam introduzir a partir dali. Uma grande relação entre uma crítica profunda, uma análise teórica de outros filmes que possibilitou um trabalho criativo mais aguçado e ligado a seu tempo. Segundo Claude Chabrol, a crítica é um caminho que faz amadurecer as análises a partir da dissecação dos filmes para um público ligado ao cinema. O grande interesse da crítica é que ela ajuda a iluminar as ideias, pois que “falar de filmes é algo que nos permite estudar os elementos visuais de maneira mais séria que apenas assisti-los. É como se tomássemos notas em um caderno”⁵(CHABROL, 2004, p. 25).

O estilo do cinema renovado está intimamente ligado a muitos outros surgidos mundo afora que vêm à tona quase ao mesmo tempo. Não como única causa o cansaço com o já conhecido, mas a renovação está ligada a muitos fatores: econômico, cultural, técnico, estilístico e temático. Esses movimentos de revitalização do cinema não têm uma definição coerente, pois que trazem como diretores uma juventude que não tem um plano e uma estética comuns, mas a sede por experimentação artística e a vontade de romper com os filmes já vistos, trazendo um novo *status* social ao cinema. Na verdade, é um conjunto de artistas, cineastas, montadores, roteiristas, técnicos que conhecem a história do cinema, pois são fruto de uma tradição da cultura cinematográfica apoiada no contexto histórico do século XX, com suas vantagens em termos de evolução técnica e estética.

⁵ Es que ayuda a clarificar las ideas. Hablar de películas es algo que permite estudiar los elementos visuales de manera más seria que si nos contentamos sólo con mirarlas. Es como si tomáramos notas en un cuaderno (tradução livre).

Para Chabrol, cineasta que estreou no cinema com o filme *Nas garras do vício*, 1959, fazer críticas é como uma aventura em tudo individual que prepara o crítico a dar um salto mais autoral para o fazer cinematográfico. No fazer diário de um crítico que não vê a película uma só vez, mas várias, acaba por descobrir um método e uma estética própria, um fazer específico de cada um. Entendemos que o autor nos coloca a questão do crítico de cinema como uma escola que o prepara para o fazer criativo e metódico da arte cinematográfica, a crítica como uma teoria que é própria de cada um, nesse caso.

Glauber Rocha, que se considerava e se colocava como terceiro mundista, nos diz que fazer cinema é uma dedicação, para fazer filme há que ver muitos filmes e muitas vezes para entender o sentido que permeia as imagens, mas fazer filme é, antes de tudo, uma briga diária com o equipamento e as técnicas que ajudam o autor a criar, cria-se por dedicação e por amor ao que se faz, por amor às imagens. O cineasta é, segundo Rocha, uma pessoa que pensa e reflete o seu fazer enquanto faz, não há tempo para apenas pensar, pois o cinema e seu resultado, o filme, é o suor, é a consciência de cada um, é o ar que se respira (ROCHA, 2004, 43/50) O produto final carrega com ele o seu autor, a sua subjetividade, a sua luta para terminar a obra que está impregnada de um pensamento autoral. Mas o produto final também está impregnado de outras películas vistas, refletidas e comentadas pelos cinéfilos.

1.1.2. MADEMOISELLE BARDOT



Figura 1 - Brigitte Bardot em *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu créa la femme*, 1956).

Os adolescentes que começam a fazer parte do público tradicional e familiar do sábado à noite vêm admirar corpos novos, os dos jovens atores que os jovens

autores desnudam, certamente ainda de modo bem pudico, mas com bastante frequência (MARIE, 2014, p. 94)⁶.

Como nos disse José Lino GRÜNEWALD (2001) a mulher e seus personagens para as telas do cinema até 1958 não tinham uma “densidade existencial”. Isto porque a figura da mulher estava ligada a estereótipos que a bania do espaço público e a ligava ao espaço privado. Além disso, as dicotomias se multiplicavam pelos filmes mundo afora: virtude x pecado, ingênua x heroína, *vamp* x mulher fatal, uma divisão entre bem e mal. O pecado poderia existir, mas sem piedade desabararia sobre a mulher, “o formalismo punitivo de uma arquitetura moral” (GRÜNEWALD, 2001, p. 216). Até que surge no horizonte do cinema sueco Ingmar Bergman que resolve tratar a mulher de forma mais adulta e desfila na tela o corpo de Harriet Anderson em *Mônica e o desejo (Sommaren med Monika)*, 1953. Tempos depois, 1958, a explosão do novo cinema francês arregaça as mangas do cinema moderno, anárquico e amoral, trazendo temáticas diferenciadas e Roger Vadim traz o corpo de Brigitte Bardot “celebrando o sexo em ebulição sem qualquer mácula moral ou metafísica” (Ibid., p. 217). Estes cineastas abriram as comportas do erotismo e da sensualidade e surge, então, Louis Malle com a interiorização da mulher e sua responsabilidade pelo que faz e o que vive e traz para as telas Jeanne Moreau “sem nenhuma concessão à moral, à família, ao culto da maternidade ou à sociedade burguesa”, no filme *Os amantes (Les amants)*, 1958 (Ibid., p. 218).

Assim, os personagens femininos do cinema inauguram as novas mulheres na sociedade, que se desligam da submissão a padrões moralistas e a estereótipos vivendo à *la Nouvelle Vague* francesa, uma onda que passou quebrando paradigmas e construindo, a partir do velho cinema, um outro modo de fazer imagens. Sabemos que a *Nouvelle Vague* foi um amontoado de imagens em preto e branco e tantas outras em cores, que balançaram as telas com os novos corpos e, excepcionalmente, com o corpo nu de Brigitte Bardot. Uma desconhecida, loura e muito sensual que como personagem fez sua primeira aparição em um filme de Roger Vadim, *E Deus Criou a mulher (Et Dieu créa la femme)*, 1956). O filme foi amado e odiado a um só tempo, pois não deixou de ser um escândalo para a época: ela vestia pouca roupa com tecido mais flexível que torneava o corpo, vestidos leves e mal abotoados,

⁶ *Les adolescents que commencent à prendre la place du public traditionnel et familial du samedi soir viennent admirer des corps nouveaux, ceux des jeunes acteurs que les jeunes auteurs dénudent certes enconre très pudiquement mais assez fréquemment* (tradução livre).

poucos acessórios, sapatos baixos, sem chapéu ou luvas e trazia os cabelos longos e despenteados, com uma franja marota de criança. Portanto uma novidade em relação à moda francesa de então. Estas mudanças na moda, nas vestimentas, nos calçados, segundo VINCENDEAU (1993, p. 143), davam

O ar do tempo: os anos 50 colocaram em declínio a alta costura e veio à tona as vestimentas de confecção, o *prêt-à-porter* e a moda jovem. Foi nessa época que as lojas femininas trouxeram o título de “mulheres jovens”. Bardot transformou-se em figura de frente da “moda jovem”(tradução livre).⁷

O ar do tempo também trouxe para as telas atores renovados e desconhecidos, na grande maioria um rosto novo para a narrativa cinematográfica. O filme de Vadin chamou a atenção da juventude que lotou as salas de cinema mundo afora, na tela ela podia ver e confirmar a força de sua geração, pois lá se reconhecia. A modernidade das imagens, corpo nu, mulher bonita, atores inéditos e histórias mais interessantes, como a de Vadin: uma mulher sensual, menor de idade, que seus pais adotivos traziam na coleira, assim mesmo, desafiava as convenções, enfrentava as leis sociais e familiares e deixava os pais sem ação. Ela traça sua vida e demonstra liberdade quanto às atitudes, ao corpo e à sexualidade. Desfila pelas ruas a pé ou de bicicleta, com vestidos que desenham o corpo, deixando velhos e moços atordoados por sua beleza e sensualidade, por sua forma de agir e de vestir-se. O filme foi o primeiro de Roger Vadin, rodado em poucas semanas, enfrentando o cinema de qualidade francês, pois que não usou atrizes conhecidas, nem estúdios, nem cenários. Enfim, emplacou bilheteria e abriu as portas para a *Nouvelle Vague*,

Porque a *Nouvelle Vague* é um movimento de jovens. Rapidamente ela trouxe um novo estilo ao cinema francês, quando, entre 1959 e 1962, aproximadamente 150 jovens estrearam como diretores, fazendo respirar o sistema até então fechado e hierarquizado da indústria cinematográfica francesa. Ela igualmente filmou a juventude, captou seus hábitos, suas maneiras de falar e ofereceu aos jovens espectadores jovens atores, encarnando as histórias de jovens cineastas (BAECQUE, 2009, p.16 – tradução livre)⁸.

Para Baecque, aconteceu um duplo reconhecimento, a nova geração - os jovens franceses -, era chamada de *nouvelle vague* pelos jornais e revistas, consequentemente

7 *L'air du temps: les années 50 virent le déclin de la haute couture et la montée du prêt-à-porter et de la modes jeunes et c'est dans les années 50 que les magazines féminins ouvrirent des rubrique "jeunes femmes". Bardot devint la figure de proue d'une "mode jeune".*

8 *Car la Nouvelle Vague est un mouvement de jeunesse. Elle a brusquement redonné un nouveau visage au cinéma français, lorsque, entre 1959 et 1962, près de cent cinquante tout jeunes gens ont fait leurs débuts de metteur en scène, faisant respirer le système jusqu'alors fermé et hiérarchisé de l'industrie cinématographique française. Elle a également filmé la jeunesse, a capté ses habitudes, ses manières de parler, a offert aux jeune spectateurs de jeunes acteurs incarnant les histoires de jeunes cinéastes.*

sincronizada com uma ideia e uma prática cinematográfica nomeada *Nouvelle Vague*, que transformou um momento particular da história do cinema em uma mitologia dos tempos modernos. Conjugou o modo de falar, de andar, de vestir, com boa parte das moças francesas, e transformou a atriz em um mito que renovou as aparências, trazendo uma ruptura na história da estética do corpo feminino. Baecque nos diz que o corpo de Bardot representou um corpo desejável de mulher e a um só tempo de menina; corpo inocente e ousado; corpo liberto dos preceitos morais, atingindo a família, o amor, a sexualidade. Juliette (Bardot) afirma sua personalidade a partir do olhar e do desejo dos homens sobre seu corpo sensual, soberano e livre. Um mito que nasce absolvido e vestido de rebeldia: Brigitte Bardot intitulada BB.

A ideia da expressão *Nouvelle Vague* não está na origem do grupo. Segundo Michel MARIE, 2014, foi um *slogan* jornalístico devido a uma pesquisa sociológica sobre os fenômenos de gerações. A revista L'Express em 1957, um semanário à moda americana, com o intuito de atingir outros leitores, publica em suas páginas a pesquisa realizada com leitores de 18 a 30 anos, pois que eles seriam os novos profissionais do país dentro de 10 anos, advogados, médicos, engenheiros dentre tantas outras profissões. O resultado da pesquisa é estampado em suas páginas de 3 de outubro a 12 de dezembro de 1957, com o slogan “A *Nouvelle Vague* está chegando”, representado sobre o rosto sorridente de uma moça. Depois publicado como livro intitulado *La Nouvelle Vague: portrait de la jeunesse* que aborda vários assuntos, como

Vestuário, hábitos morais, valores, modo de vida e práticas culturais, entre as quais, de modo bem secundário, o cinema. Os filmes dizem respeito aos valores dessa ‘nova geração’ são os que revelam novos costumes, ‘mostrados com uma franqueza inédita e revigorante’⁹ (MARIE, 2014, p.9/10 – tradução livre).

Segundo Marieo, filme mais falado foi o de Vadin, não só a personagem Juliette como também sua intérprete servia de modelo da nova feminilidade requerida por essa juventude. Em 1958 a revista *Cinéma*, dirigida por Pierre Billard faz uma nova pesquisa intitulada “Quarenta com menos de quarenta anos, a *jovem academia* do cinema francês” (*quarente moins de 40 ans, la Jeune academie du cinéma français*) cuja capa mostra Ava Gardner. E o assunto retorna com força aos jornais e chamam a nova geração de cineastas

⁹ *Les enquêteurs abordent tous les sujets: pratiques vestimentaires, morales, valeurs, mode de vie, pratiques culturelles dont, très secondairement, le cinéma. Les films qui relèvent des valeurs de cette ‘nouvelle génération’ sont ceux que témoignent de moeurs nouvelles, ‘montrées avec une franchise inédit e rafraîchissant.*

da “Nouvelle Vague”. Quando os cineastas, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol são entrevistados, após o *Festival de Cannes* de 1959, a respeito do termo Nouvelle Vague, recusam, para Marie, qualquer “unanimismo de fachada” (Ibid., p. 13).

Segundo Baecque, os “jovens turcos” como eram chamados, Truffaut, Godard, Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer, em referência ao movimento na Turquia que pretendia derrubar a monarquia no país, também cogitaram derrubar o chamado “cinema de qualidade” dos antecessores, para impor um cinema com nova linguagem e estética ligadas à juventude. Esse grupo era favorável a Brigitte Bardot, pois que era um signo de renovação e OUTRA maneira de conceber a vida e o cinema. Importante entender que esta defesa de Bardot e do filme de Vadin se dá, também, por serem contemporâneos e, por isso, reconhecem nela a primeira heroína dos seus tempos, inaugurando uma cultura de jovens. Na revista *Arts*, Truffaut defende Bardot e a manchete na capa da revista era: “Os críticos de cinema são misóginos, B.B. é vítima de uma conspiração”. Para o cineasta, sua defesa ao filme de Vadin foi por não aguentar mais as cenas de amor mentirosas dos filmes hollywoodianos e do cinema francês, Vadim dirigiu sua mulher com gestos do dia a dia,

Gestos banais como brincar com a sandália ou menos banais como fazer amor ao ar livre, isso mesmo! Mas igualmente reais. Em vez de imitar os outros filmes, Vadin quis esquecer o cinema para “copiar a vida”, a intimidade verdadeira, e, à exceção de dois ou três fins de cena um pouco complacentes, atingiu plenamente seus objetivos (BAECQUE, 2005, p. 327).

Para Antoine de Baecque, a cinefilia cultiva a mulher como a expressão absoluta do amor pelo cinema, pois que ela arranca o espectador do entorpecimento em que se encontra na cadeira, chama-o a uma visão criteriosa do que está acontecendo: que corpo, que gestos, que modos esse ídolo feminino lhe oferece? A mulher na tela é como uma corrente magnética que eletriza o espectador, pois é objeto do desejo que aparece como uma forma de fantasiar a vida. Para Baecque, “a sala de cinema, indissociável da forma das imagens do desejo ali projetadas, é o local da iniciação erótica” (BAECQUE, 2010, p. 305).

O erotismo na literatura não é negligenciável, desempenha um papel importante e invade os romances, mas, para André Bazin, é mesmo no cinema que o erotismo explode como um projeto e um conteúdo fundamental. É nas telas em filigranas que o erotismo enrasca e conta sua história misturada aos sonhos que se sonha acordado ou dormindo. Pode ser que o erotismo tenha crescido no cinema para convidar a plateia a vir encher suas salas e animar a concorrência entre oferta e procura. Para isto, nada mais eficaz que o sexo,

nos diz o autor, e frisa que a polêmica da censura e seus códigos puritanos é que levou o erotismo a crescer no cinema de forma inimaginável, basta para isso,

Lembrar de Marilyn Monroe com a famosa cena de *O pecado mora ao lado* (*The seven year Itch*, de Billy Wilder, 1955), em que deixa a corrente de ar do metrô levantar-lhe a saia. Essa ideia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura (BAZIN, 2014, p. 266).

Para o autor, esse é um extraordinário achado dos diretores que põem a cabeça a trabalhar para fazer o inusitado em questão de sensualidade, para driblar a estupidez da censura e das proibições. Bazin pensa que os códigos morais e sociais “dos censores são por demais estúpidos e arbitrários para canalizar convenientemente a imaginação” (Ibid., 266). Mas o mais importante é a censura da própria imagem, pois que ela pode falar tudo, mas nunca mostrar tudo, tem que recorrer à linguagem cinematográfica para que a imagem não venha a ser documental, mas inteligente para brincar com a experiência do desejo. Por isto, o ocultamento de algumas etapas do envolvimento carnal de dois corpos torna-se importante, pois o espectador sabe que algo vai acontecer, mas não vê, entra aí a imaginação, os sentimentos, o estado de espírito do espectador, pois que o objeto do desejo é de certa forma obscuro. Como exemplo podemos citar o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, de 1965, onde o prazer intenso vindo dos protagonistas é sentido pelo espectador apenas em pequenos vislumbres dos ombros, das costas, de uma parte da frente do corpo onde aparece de perfil e na sombra os seios, e pelo rosto da mulher para demonstrar que está sendo acariciada. Lugar do imaginário, lugar da arte que se desenrola nesse espaço imaginário que demanda, por seu lado, a identificação e a participação.

A cinefilia, uma atividade quase exclusivamente masculina, torna-se erotomania¹⁰ onde cinema e desejo estão em constante correspondência, um amor pelo cinema cujo objeto substancial é o amor dirigido às atrizes, ao poder cinematográfico dessas mulheres e, para Baecque, é possível ler perfis de atrizes escritos na revista que soam como declarações de amor escritas por homens cinéfilos, heterossexuais e dirigidos aos ícones da tela, ao objeto sexual feminino. Ama-se o cinema pelas mulheres que nele atuam e pelo seu

¹⁰ É uma afecção cerebral crônica na qual o indivíduo sente um amor excessivo por um objeto conhecido ou imaginário. No caso dos filmes, o objeto do delírio seria a mulher, a atriz que representa o papel que ele vê no filme, portanto uma paixão por Brigitte Bardot, um amor pelas imagens nascidas do desejo pela mulher na tela.

poder de sedução na narrativa. Ama-se Brigitte Bardot pela sua sensualidade, seus olhos, seu corpo, seu cabelo, pelos seus decotes, pela fenda do vestido, pelo sorriso. Ama-se BB por ser atriz, um erotismo regulamentado e codificado, fetichista, tal como emana de Bardot. Ela é

A mulher cinematográfica que melhor encarna e transforma em puro desejo as regras da censura como as da erotomania cinéfila: a sugestão, a máscara, o artifício, a fragmentação do corpo em múltiplos detalhes, a aparição dos excessos mínimos de um corpo feminino preso nas malhas do olhar masculino (BAECQUE, 2010, p. 321).

Brigitte apresenta a nova feminilidade que acende o desejo dos homens, pois oferece seu corpo com naturalidade e sofisticação, um corpo ideal, um mito de mulher. A atriz mesmo vestida tinha um certo ar de nudez implícita, pois nada obscurecia aquele corpo de mulher/criança a oferecer-se, assumindo seu corpo, seus desejos e seu poder sobre os homens, é o que nos diz Baecque. Para ele, BB foi uma brecha a mostrar o que fazer no novo cinema quanto ao corpo feminino, ela foi adotada pelos críticos e futuros cineastas e descartada pela imprensa em nome da moral que ela põe em perigo com sua voz, corpo e nudez. Portanto, a descoberta de Bardot foi fundamental para os “jovens turcos”. Foi a descoberta do corpo moderno da mulher, um realismo do corpo e do desejo que depois será reivindicado pela *Nouvelle Vague*. E é assim que o cinema dos novos realizadores tenta monopolizar o corpo feminino. “Ao enxergar Brigitte Bardot melhor do que ninguém, a *Nouvelle Vague* atingiu as condições estéticas e sociológicas para filmar as jovens mulheres no presente” e a primeira investida foi com o filme de Godard, *Acossado (À bout de souffle, 1961)* que, segundo o cineasta, o filme seria “um documentário sobre Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo” (Ibid., p. 328). Uma mulher moderna e um delinquente que acaba de roubar um carro para fugir com a amada de Paris, mas com a recusa da mulher, ciente de seus deveres de estudante de jornalismo e de sua independência como peça fundamental, ele se enrola cada dia mais até ser entregue à polícia pela mulher que ama, ou pensa amar.

O moderno está na ousadia de Brigitte e de seu criador, Vadin; está no olho atrás da câmera que procura um ângulo privilegiado para deixar a mulher ainda mais atraente, mais “natural” possível. É um mito em tudo construído que apresenta a atriz muito “à vontade” andando de bicicleta com um vestido tão justo que pensamos ser impossível que ela tenha subido na bicicleta sozinha e, por outro lado, anda a maior parte do tempo de pé no chão

pelas ruas da cidade. Transforma-se num mito entre autenticidade e construção, um fenômeno de feminilidade criado na ascensão da modernidade social e cultural. Uma atriz inventada para o consumo midiático, uma construção dos anseios e desejos de seus espectadores, sintonizada com as demandas da sociedade. À vontade e com movimentos de liberdade, quase libertinagem para a época, esta imagem feminina veio para ajudar as mulheres a ultrapassar a fronteira entre os anos 1950 e 1960, ultrapassar sobretudo as maneiras de ser e de pensar da sociedade dos anos 1950. Uma estrela que veio para facilitar a apreensão de subjetividades que vão moldar o imaginário dos espectadores.

Para Baecque, a partir de Brigitte Bardot, as moças começam a desfilar seus corpos na tela do cinema da *Nouvelle Vague*:

Anna Karina em *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est un femme*, de Jean-Luc Godard, 1961), Corinne Marchand em *Cléo de 5 às 7*, Jean Seberg em *Acosado*, Bernadett Lafont em *Entre amigas*, Françoise Dorléac em *Um só pecado*, as anônimas de *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été, Adeus Philippine* (*Adieu Philippine*, de Jacques Rozier, 1962) ilustram, cada uma e todas reunidas, a “mulher-documento” do início dos anos 1960 (Ibid., p.328)

Para Truffaut, que junto com Godard, exerce um carisma inegável e um certo poder de identificação nos amigos de cinema, a mulher é um presente legítimo para as telas, aliás, ela é a arte cinematográfica. E diz: “Tristeza sem fim dos filmes sem mulher! Detesto os filmes de guerra, exceto no momento em que um soldado tira do bolso uma foto de mulher para contemplá-la”. E continua o discurso, pois que para ele é triste também porque as mulheres não amam os homens como os homens as amam, não os desejam como os homens as desejam: “sistematicamente, fisicamente e abstratamente”. E os homens sempre as amam pelo que são, nos diz o cineasta, pois que segundo ele, são capazes de amar as mulheres “corcundas pela corcunda, as burguesas pelo chapéu, as prostitutas pelas coxas, as pudicas por sua virtude, as gordas pelos pneus e as magras pelos ossos”. Este interesse pelas mulheres passou a ser mais sôfrego pelas leituras de Jacques Audiberti, a quem ele convidou para assinar uma coluna nos *Cahiers du cinéma* e conceituou como “O bilhete de Audiberti”, um tipo de crônica perpétua da mulher no cinema (TRUFFAUT, 2005, p. 242).

No próximo tópico veremos a história da *Nouvelle Vague*, uma história que já vem sendo tecida nos outros tópicos, pois esse movimento passou antes por muitos aprendizados, escritas e críticas sobre o cinema, muitas rusgas e confraternizações, muitos louros e ovações, muita vaia e ranger de dentes. *A Nouvelle Vague* é, afinal, um amontoado de celulose impregnada de imagens que contam a história desse aprendizado, é a última

etapa da cinefilia e da crítica, da reflexão e dos discursos tensos sobre os filmes; e é o início das inquietações e dos medos. Passaremos a escrita desse movimento histórico do cinema, para mais à frente, fase de análises fílmicas, ver o corpo dessas mulheres a partir do olhar dos novos cineastas. A *Nouvelle Vague* passa a conferir um novo corpo à mulher, uma mulher corpo, mas um corpo de forma diferente dos filmes hollywoodianos. A *Nouvelle Vague* assume a mulher objeto, a mulher prazer, a mulher da sociedade de consumo.

1.2. À FLOR DA TELA: UM CINEMA DE AUTOR

É ainda contra essa atitude antipoética da crítica oficial que se erguerá, no início dos anos 50, o grupo dos *jeunes critiques*, que irá se exprimir nos *Cahiers du Cinéma*. Afirmarão sua hostilidade a qualquer ideia de escola ou qualquer definição restritiva do cinema, rejeitarão o cinema de equipe em prol do cinema de autor, e dirão que bom diretor não é obrigatoriamente um manipulador de massas ou um técnico virtuoso, mas apenas uma personalidade forte que se exprime pelo cinema (TRUFFAUT, 2005, p. 51).

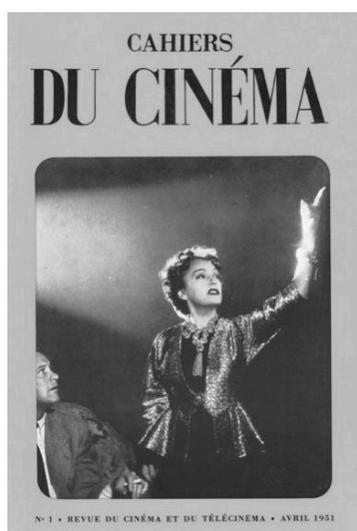


Figura 2 - CAHIERS 1 – abril de 1951: capa *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder)



Figura 3 - CAHIERS 62 – agosto de 1956: foto de Hitchcock - a propósito de “O Homem Que sabia demais”



Figura 4 - CAHIERS 87 – setembro de 1958: foto de Orson Welles

A epígrafe se dá com François Truffaut a dizer que a juventude crítica de cinema, que se criou em torno da revista *Cahiers du cinéma*, era contra qualquer escola ou definição restritiva, um grupo de jovens fazendo e pensando imagens. Cada um com seu estilo, fiel a si mesmo e lutando por outros moldes de narrar as aventuras da vida humana, outras construções teóricas e práticas para o fazer cinematográfico. Para Truffaut, um ponto em comum no que diz respeito à juventude que abraçou o cinema ao mesmo tempo que ele foi o grande amor pelas imagens. A gênese da *Nouvelle Vague* se dá na revista

Cahiers du Cinéma, um local específico para a crítica do cinema, considerado uma doutrina, um dogma para os novatos. Território fortemente marcado pela cinefilia, templo de muitos cineastas que mais tarde dão um novo caminho ao movimento cinematográfico e ao cinema de autor, *câmera-stylo*, iniciado por Alexandre Astruc.

As ideias e a criatividade que caracterizaram a *Nouvelle Vague* vieram a partir da crítica dos colaboradores da revista, mas herdavam de seus antepassados - Renoir, Vigo, Becker, Bresson; do Neorrealismo italiano - Rossellini, De Sica, Visconti e do *cinéma-verité* - Jean Rouch, estilos e formas de fazer cinema que agradavam aos novatos. Trabalhavam de forma mais barata: filmagens externas, luz natural, improvisado, atores não profissionais e uma recusa ao viés industrial e às estrelas consagradas, trazendo nos filmes ideais e pontos de vista da sociedade, da cultura, da arte em geral, meio em que foram criados os cineastas. Foi uma época de renovação, sem dúvida, e de abertura, um movimento que obstinadamente procurava fazer uma revolução estrutural e estética no cinema francês. Estes novos cinéfilos e críticos estreariam na direção em pouco tempo, final dos anos 1950 e começo de 1960, mas já traziam grandes inspirações dos filmes clássicos americanos, mantendo um espaço para pensar um outro cinema, porém não se desligavam dos conceitos do pensador André Bazin, uma espécie de intelectual da *Nouvelle Vague* e tutor dos críticos cinéfilos.

Na primeira metade dos anos 1940, segundo Gustavo Galvão, com a França ainda ocupada pelos nazistas,

O cinema francês viveu uma espécie de “era de ouro”. Embora tenha caído pela metade, a produção se viu, de repente, sem concorrentes devido à censura a filmes contrários aos ideais alemães ou oriundos de nações rivais. Foram dias de adaptações literárias exuberantes, grandes estrelas e resignação. A falta de um pensamento artístico elaborado resultou em centenas de filmes vazios de conteúdo. (GALVÃO, 2008, p. 9).

Dos antecedentes da *Nouvelle Vague* no contexto europeu, não se pode subestimar a importância da ocupação nazista nos anos 1940, o que podemos considerar em um atraso para o cinema francês: como não viam outros filmes o horizonte foi ficando curto, pois não se conhecia o que outros países faziam e nem os cineastas tinham condições para renovar. Hollywood, por exemplo, colocou nas telas os filmes *noir* - inspiração expressionista e orçamento curto, mas que ainda se mostravam sofisticados demais para o desabrochar de um cinema pós-guerra. Os italianos, por sua vez, também tentavam conquistar o espectador a exorcizar os traumas da guerra com o *Neorrealismo*. Neorrealismo foi o nome de um novo cinema iniciado na Itália que ficou conhecido por um conjunto de filmes rodados entre 1944 e 1948, geralmente com uma dramaturgia voltada ao cotidiano, acontecimentos

do dia-a-dia, contados a partir de uma narrativa direta sem efeitos especiais. Os italianos trouxeram para o cinema uma função mais comprometida com a dimensão social.

Para Jacques Aumont, entretanto, nada dessas defesas por um cinema mais realista o satisfaz, pois, a luz artificial não necessariamente traz mais realidade à imagem, muitas vezes é o contrário, uma cena gravada em estúdio vai possibilitar mais verossimilhança, pois que é trabalhada para alcançar exatamente o que quer o diretor. O ator não profissional também não interfere, pois todos estão representando uma realidade que não será uma realidade de fato. Aumont é a favor da reflexão sobre a realidade no cinema em todas suas ramificações: - “determinação tecnológica, psicológica e psíquica em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente” (AUMONT, 2013, p.105), que continua até hoje atual na medida em que, em parte, ela permite desmontar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema com relação à realidade. Por outro lado, ela prossegue a capturar as regras de instituições cinematográficas, conhecidas como uma “máquina social de representação” (Ibid., p.108). Entendemos que, para Aumont, é como se fosse um *cliché*, um chavão, um molde que não abarca os ricos fundamentos da dramaturgia e das posições ideológicas políticas e estéticas que envolvem um filme. Talvez, no pensamento dele, fosse melhor não ser visto como conteúdo exclusivamente social, mas, sim, ter novos critérios formais e técnicos que pudessem falar de sua novidade, não deixando de lado as ideias de grupos, de instituições, de academias que dão um tom ao que está sendo filmado. Em contrapartida, não esquecer do espectador, pois que se não está muito ligado ao que passa na tela, se não for conquistado pela narrativa, nada do que lá está será um cinema realista ou neorrealista. Talvez o neorrealismo seja uma nova forma de fazer imagens que expressem esse real mutante do pós-guerra, com outros critérios estéticos, outro desenho dos personagens.

Enfim, essa foi mais uma tentativa de driblar a situação dos países, tão adversa no pós-guerra. Na França, eles abraçaram esse cinema sem questionar e o divulgaram como um novo modo de fazer e pensar a cinematografia. Em consequência das duras sanções e penalidades à entrada de produtos e ideias de outros países na França, os cinéfilos demoraram a conhecer os filmes que vinham de outros lugares como os de Orson Welles e Roberto Rossellini, mas também de Alfred Hitchcock. Só depois de assistirem a *Cidadão Kane* (1941) e *Roma cidade aberta* (1945) é que os cinéfilos resolveram repensar seus conceitos sobre a arte em transformação. O fim da censura deixou a desnudo a defasagem

histórica e estética da produção francesa e daí a necessidade em deixar de lado os ídolos do passado e construir outros. Transformaram em ídolos Welles e Rossellini, mas também Alfred Hitchcock, unanimidade entre os críticos, Fritz Lang, Carl Dreyer, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Ingmar Bergman, cineastas de um cinema basicamente europeu, além de alguns americanos. Todos eram fãs dos mesmos diretores, o que contribuía para que os críticos da revista *Cahiers du cinéma* fizessem entrevistas com esses cineastas e estampassem suas fotos nas capas, rebaixando o cinema francês que os antecedeu.

Os ídolos eram homens que foram profundamente levados a sério no que faziam, e seus filmes foram vistos dezenas de vezes e comentados incansavelmente. Para Truffaut:

Roberto Rossellini é, ao lado de André Bazin, o homem mais inteligente que conheci. Ele compreende e assimila tão radicalmente tantas coisas que perdemos o folego ao acompanhá-lo. [...] Roberto me ensinou que o tema de um filme vem, em primeiro lugar, da originalidade da equipe, que um bom roteiro não deve ultrapassar doze páginas (TRUFFAUT, 2005. p.133).

Não podemos dizer que o grupo da *Nouvelle Vague* tinha uma unidade de estilo, mas encabeçam a luta por uma melhoria do cinema, novas criações estéticas, renovação da linguagem cinematográfica, afinada com a modernidade. A única regra que foi pensada por esses cineastas é que o cinema, uma arte da representação, deveria ter mais traquejo e não se prender tanto ao enredo, tendo-o como base, mas deixar a narrativa mais solta, no ritmo do autor, ou seja, mostrar as coisas do seu jeito de ver, do seu viés ideológico e cultural, um manifesto pelo novo cinema e a preeminência do autor. Uma ideia de autoria no cinema que vem de concepções do campo literário, onde o autor se compara aos escritores.

Raízes na modernidade, cinema moderno, cinema novo, *nouvelle vague*, cinema de poesia, tantas as classificações para falar de um jeito diferente de fazer imagens. E Christian METZ, 2012, nos afirma que há mais confusões e dispersões do que um conceito do que seria o “moderno” ligado à cinematografia. Para o autor,

Um grande e permanente equívoco paira sobre a definição do cinema “moderno”. Subtende-se e às vezes afirma-se que o “jovem cinema”, o “cinema novo”, teria ultrapassado o estágio da narração, que o filme moderno seria objeto absoluto, obra que pode ser percorrida em qualquer direção, que teria expulso de certa forma a narratividade, constitutiva do filme clássico (METZ, 2012, p.173 - grifos do autor).

Segundo Metz, há uma grande euforia com a chegada de um cinema diferente, mas cada um ancora o moderno em alguma coisa do filme que vê. Como geralmente são cinéfilos ou cineastas que fazem os comentários, eles os fazem para defender o cinema de

que gostam, mas não são teóricos. Para o autor, temos que entender que todos nós gostamos do novo cinema que “se define por que ‘ultrapassou’, ou ‘rejeitou’ ou ‘fez estourar’ *alguma coisa*; a identidade, porém deste alguma coisa – espetáculo, narração, teatro, sintaxe, significação unívoca, ‘truques de roteiristas’ etc. – muda bastante de um crítico a outro [...]” (Ibid., p.177 – grifo do autor). Para ele, a dificuldade é saber que novidades são essas que todos dizem ter aparecido a partir do final dos anos 1950.

Morte do espetáculo? Não, o espetáculo não morreu, ele continua e se renova em si mesmo na apresentação desse espetáculo. *Morte do teatro?* Nem tampouco, sempre existiu um mau cinema imitado do mau teatro e depois foram substituídos por *comédia psicológica* e *comédia dramática*. Portanto continua vivo. *Cinema de improviso?* Não, podemos enunciar vários filmes do novo cinema que não têm nenhum improviso. Por outro lado, se dizem improviso da preguiça e o desejo de produzir, estamos definindo um mau cinema que sempre existiu, ontem e hoje. *Um realismo fundamental?* Sem chance para Metz pensar na objetividade da imagem ou no realismo fundamental, pois que isto já foi deixado de lado desde a invenção da fotografia. *Um cinema de cineasta?* Para ele, é uma briga antiga de cinema de roteirista e cinema de cineasta e que isto não faz o moderno no cinema, pois Resnais sempre se negou a fazer o filme todo sozinho e pede sempre um roteirista, mas o cinema dele é também considerado moderno, por outro lado, Godard um roteirista por excelência, faz filmes sem roteiro e o escreve após o filme, como foi o caso do seu primeiro longa metragem *Acosado (À bout de souffle, 1960)* cujo roteiro de François Truffaut não foi terminado, dentre outros tantos que apesar de ter roteiro segue os rumos da filmagem, mais ou menos à deriva. Enfim, é nessa toada de desconstruir o que todos disseram, que Metz acaba por nos dizer que não há como deixar de lado a fecundidade e o “temperamento específico que caracterizam os grandes contadores de histórias”. Para o autor, o cinema mudou, mas não deixou de lado nada que existia antes, apenas fez diferente o que já vinha sendo feito desde a aparição do cinema, pois que “o cinema moderno se tornou mais flexível e se enriqueceu ‘sintaticamente’”, exatamente o contrário do que tantos dizem que o cinema moderno não tem sintaxe. O cinema novo também não abandonou a narração, mas, sim, nos trouxe narrações diferentes e complexas. O que aconteceu, segundo o autor, é que ganhamos uma “nova geração de narradores cinematográficos” (Ibid., p. 216).

O cinema moderno, a *Nouvelle Vague*, pelo que vimos em METZ, não passou do cinema clássico francês reestruturado. O grupo de aficionados às imagens, os críticos e cinéfilos, resolveram criar um espaço propício à discussão e ao debate, favorecendo um retorno às formas de expressão tradicionais para pensar maneiras novas de fazer o mesmo. Para TRUFFAUT, (2005, p. 52) “a partir de 1950, esses jovens críticos vão, por sua vez, tornar-se diretores, agrupados à revelia sob a denominação de ‘Nouvelle Vague’. Vão tentar fazer filmes íntimos, que carregam dentro de si”.

Michel MARIE, (2014), diz que a expressão *nouvelle vague* aparece e reaparece na imprensa e acaba por acompanhar o lançamento dos dois filmes de Claude Chabrol que Marie toma como eixo inicial da *Nouvelle Vague*: *Nas garras do vício (Le beau Serge)*, realização dezembro de 1957 a janeiro de 1958 e estreia dia 11 de janeiro de 1959. E o segundo, *Os primos (Les cousins)*, realizado entre julho e agosto de 1958 e lançado em 11 de março de 1959. Essa estreia é seguida dois meses mais tarde pelo filme de François Truffaut, *Os incompreendidos (Les quatre cents coups)*, e no começo de 1960, pelo filme de Godard, *Acossado (À bout de souffle)* que juntamente com o filme de Alain Resnais, *Hiroshima meu amor (Hiroshima mon amour, 1959)*, foram os filmes mais aclamados da nova geração. Mas, para o autor, a consagração do movimento durou apenas duas temporadas cinematográficas: do início de 1959 ao fim de 1960. Para ele é muito difícil propor uma data que possamos dizer de término do movimento,

A Nouvelle Vague viveu de quatro a cinco anos, o que não é negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público. Ela balançou totalmente a paisagem cinematográfica francesa e provocou vários “choques” psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras, que descobriram esses filmes com certa estupefação, misturada com paixões contraditórias¹¹ (MARIE, 2014, p.17/18 – tradução livre).

Enfim, é em 1959 que o novo cinema explode causando estupefação em toda a juventude francesa e alcançando um número de espectadores recorde, mudando, segundo Marie, de função social para tornar um meio de expressão artística, respondendo à profecia de Alexandre Astruc. É de fato compreensível que os cineclubes que caracterizam esses anos e a vida cultural da cidade tenham contribuído fortemente para tornar a *Nouvelle*

¹¹ *La Nouvelle Vague aura vécu de quatre à cinq années, ce qui n'est pas négligeable pour un mouvement cinématographique soumis à l'humeur changeante des médias et aux désirs velléitaire du public, mais elle aura totalement bouleversé le paysage cinématographique français et provoqué de nombreux “chocs” psychologiques dans la plupart des cinématographique étrangères qui découvrent ces films avec une certaine stupéfaction mêlée de passion contradictoire.*

Vague um marco histórico na cinematografia, não só francesa, mas mundial. Por outro lado, esse novo cinema marcou a passagem da tutela do cinema pelo Ministério da Indústria e do Comércio para o novo Ministério da Cultura. Para o autor, “a *Nouvelle Vague* é uma das expressões dessa brutal ruptura de *status* social” (Ibid., p. 24).

Marie define alguns pontos que unem os críticos desse movimento, pois que eles mesmos não se achavam um grupo coeso quanto às maneiras de fazer cinema. Para o autor, há pontos importantes de ligação entre eles: um corpus doutrinário crítico constituído pela política dos autores; um programa estético criativo dessa política que é fazer filmes pessoais escritos e concebidos por seu autor; estratégia de baixo custo de produção; seguir o texto de Truffaut: “Uma certa tendência do cinema francês”, como um manifesto utilizado por todos; enfim, o conjunto das obras e dos autores que respondem a esses critérios: Chabrol, Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, Godard, Rivette e Rohmer – *Nas garras do vício*, *Os incompreendidos*, *Amour de poche*, *L'Eau a la bouche*, *Acossado*, *Paris nos pertence*, *Amores fracassados*, *Amor livre* e o *Signo de leão*, tendo sempre como suporte editorial a revista *Cahiers du cinéma* (Ibid., p. 27).

A estética redentora da *Nouvelle Vague* também privilegiou a chegada de uma nova geração de técnicos, colaboradores de criação, câmeras e roteiristas; pode-se dizer que foi uma renovação nas pessoas da equipe que compartilhavam valores estéticos e ideais de criação para fazer um cinema moderno que repousa sobre escolhas que vão do roteiro à finalização. Entre as regras, Marie diz que algumas são seguidas por todos: o autor realizador é também roteirista que não faz decupagem preestabelecida, deixando espaço à improvisação e tem preferências por cenários naturais, equipe pequena, som direto no momento da filmagem, tentando não utilizar luz adicional e contratar apenas atores iniciantes. Os novatos propunham filmes autoproduzidos, a câmera na mão, fazendo a descoberta de lugares como cenário e criando imagens como Rossellini em *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), mostrando não apenas a cidade, mas o rosto de seu povo. Foi também o que fez Agnès Varda, dentre tantos outros, em *Cléo de 5 às 7*, 1962 que saiu com sua personagem pelas ruas, bairros, cafés e parques de Paris.

Godard e Truffaut angariaram certo prestígio e crédito na forma de pensar o novo cinema, de deixar para trás o cinema tradicional francês, dito de qualidade, que eles desprestigiam. Valorizam alguns ícones do cinema europeu e americanos, tendo um novo modo de filmar e de pensar as histórias para o cinema, por isto, acabaram sendo

considerados os pais da *Nouvelle Vague* em torno dos quais transitavam os outros autores, muitos deles mais próximos como foi o caso de Chabrol, mas não colocados no pedestal como a dupla de críticos-criadores. Esses dois diretores representaram o estilo do novo cinema e foram envolvidos, eles próprios, por este modo de vida, por esta “distinção”, criadas por eles. Para VINCENDEAU (1993, p 138) não podemos pensar a *Nouvelle Vague* e seus diretores, senão envolvidos em processos históricos, culturais, tecnológicos, industriais, num momento de mudanças extremas como foi a década de 1960/1970, especialmente em relação à mulher e sua emancipação com referência ao corpo e à sexualidade. Fica claro ao ver os filmes dessa época, que este novo cinema e suas formas de representar o feminino e seu corpo foram determinantes para pensar os rumos da mulher na sociedade. A *Nouvelle Vague* foi um fenômeno que colocou a França e principalmente Paris na linha de uma nova forma de arte desenvolvida e distribuída pelos novos filmes como: *Uma mulher para dois (Jules et Jim, 1962)*, *Os incompreendidos (Les 400 cents coups, 1959)* de François Truffaut; *Acochado (À bout de souffle, 1960)*, *Viver a vida (Vivre sa vie, 1962)*; *Hiroshima meu amor (Hiroshima mon amour, 1959)*, de Alan Resnais, para falar apenas de três dos mais importantes nomes do novo cinema. Vincendeau utilizou de um novo caminho para entender a *Nouvelle Vague*, descobrindo como cineastas, a exemplo de Truffaut e Godard, construíram estéticas específicas que se tornaram suas marcas em termos cultural e social, no momento histórico em que esses movimentos emergiram.

1.2.1. UMA NOVA GERAÇÃO DE MULHERES

O olhar do autor é como de um sociólogo que descreve, mais ou menos com piedade ou à distância [...], a alienação social e sexual da personagem feminina. (São poucos) poucos filmes dessa geração que mostram a mulher independente e segura do que quer, sujeito consciente e não como objeto da narrativa (SELLIER, 2005, p.134 – tradução livre)¹².

Segundo SELLIER (2005), a construção das personagens femininas no novo cinema francês, se dá a partir de um ou dois personagens masculinos, alter-ego do autor. As personagens são concretizações do desejo, mas também do temor do herói masculino, sendo que o espectador só tem acesso às mulheres a partir do olhar do homem. Elas aparecem como más ou que trazem mal ao homem, portanto, encarnam a fatalidade que vai

¹² *Le regard de l'auteur fonctionne alors comme celui d'un 'sociologue', qui décrit, avec plus ou moins de pitié ou de distance, l'aliénation sociale et sexuelle du personnage féminin [...] sont sans doute les seuls films de cette génération qui construisent le personnage féminin comme instance de conscience, sujet, e non pas comme objet du récit.*

cair sobre eles. A única chance de viver a vida é descartá-las, destruí-las ou acabar consigo próprios. Mas existe, segundo a autora, outro tipo de mulher representada como protagonista principal, onde o autor tem o olhar de um sociólogo que descreve a alienação social e sexual da personagem feminina. Algumas mulheres acedem ao estrelato graças ao talento de seu criador. Anna Karina e Jeanne Moreau são consideradas polos diferentes desse estrelato, a primeira encarna o modelo de um só criador e a segunda se impõe como estrela no sentido midiático e econômico do termo.

Para a autora, a maior parte das atrizes da *Nouvelle Vague* rompem com a cultura da promoção do erotismo a partir da nudez que acontecia nos anos 1950, e produz um erotismo mais natural como o de Brigitte Bardot em *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), de Godard; *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu créa la femme*, 1956), de Roger Vadin. O novo cinema propõe um erotismo diferente que utiliza mais do rosto e da voz do que propriamente do corpo, e também da iluminação e do enquadramento para dar novos significados à sensualidade. Assim, o rosto aparece mais natural e com pouca *maquillage*, ao contrário dos rostos mais pintados dos filmes comerciais. Os novos mostram um poder criador e idealizam as novas imagens da mulher, onde a sedução emana menos de seus encantos do que da capacidade dos homens, atrás das câmeras, a ensaiar outras maneiras de representar o charme do feminino. As atrizes já conhecidas mostram mais fascinação e brilho sob a direção dos novos cineastas, que as fazem sobressair diante nos papéis da *Nouvelle Vague*, como foi o caso de Jeanne Moreau em *Os amantes* (*Les amants*, 1958), de Louis Malle e Brigitte Bardot em *O desprezo* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard.

Para Sellier, Chabrol, ao contrário de Godard e Vadin, começa sua carreira muito misógino, como os escritores do romantismo onde o homem é, por excelência, um ser criador. De acordo com a autora, nos filmes da época, para ser criador e usar sua inteligência e sua capacidade fecunda, o homem não pode ter uma mulher, pois ela vai sugar suas energias empreendedoras. A identidade masculina só pode ser construída em isolamento, ele cria uma obra ou a si mesmo em completa solidão, tendo como companhia os amigos criadores como ele, portanto, deve ter autonomia o que o diferencia da mulher. Para Sellier, no novo cinema há uma misoginia onde os homens se apaixonam pelas mulheres, mas se desorientam tendo como única “salvação” o suicídio e, portanto, os filmes têm na sua maioria um fim trágico. Segundo a autora, no aparecimento da nova geração cinematográfica, de uma maneira geral os cineastas estavam mais preocupados

com a modernização do cinema onde parece que o homem reafirma sua capacidade, seu poder como criador e coloca de novo a mulher num status de fantasma ou de musa.

Outra novidade para a época é que as mulheres geralmente não têm filhos, esse tipo de representação talvez seja uma forma de mostrar que elas estão mais engajadas no trabalho e começam a se interessar pela vida política, pelos direitos civis, liberdade e melhoria de condições de vida. Como a agenda da mulher passou a existir tanto no privado como no público, é compreensível que o projeto de ter filhos tenha sido adiado. Outro dado interessante, para Sellier, foi que ao ler as entrevistas feitas com os cineastas pertencentes à *Nouvelle Vague*, é fácil notar que os novos cinemas não trazem uma diferenciação de classe, todos os filmes são centrados em histórias burguesas, meio em que surgem os novos cineastas, uma cultura urbana e acima de tudo cultivada. Em contrapartida, as heroínas de classes mais baixas são trabalhadoras e geralmente são ridicularizadas, seu comportamento retrata uma grande falta de sensibilidade dos homens que fazem a *Nouvelle Vague*: as damas facilmente encontram seu grande amor, refinado e rico: e quando o mesmo acontece com as moças de baixa renda, elas trabalham, são mais conscientes de sua vida e suas relações são triviais, não as fazem crescer, continuam no mesmo lugar. Uma maneira de persistir, manter os costumes, privilegiando as mulheres e os homens de classes mais abastadas.

Quanto aos amores da classe burguesa podemos traçar um paralelo com o cinema brasileiro que retrata a classe média, quando Nelson Pereira dos Santos em *Fome de amor*, 1968, mostra essas pessoas sem futuro, sem profissão e completamente sem perspectivas. Para preencher o vazio do tempo os jovens se envolvem em relacionamentos amorosos fracassados, sem um projeto para o futuro, ou mesmo com o presente, uma classe sem objetivos nítidos que norteariam a vida. As relações não engendram um futuro juntos, mas apenas o sexo pelo sexo. Ao comparar os dois filmes não estamos dizendo que a burguesia na França se equipara à classe média no Brasil, mas uma forma de dizer que as classes mais privilegiadas se encontram, diante das mudanças culturais, perdidas, sem ideais que justifique suas vidas.

Para Sellier, nos filmes dos novos cineastas as mulheres têm vida sexual ativa, trocam de parceiros com facilidade e as que estão casadas traem os maridos ou estão prestes a separar. A diferença então entre a *Nouvelle Vague* e outros filmes comerciais é que poucas mulheres trabalham duro e os empregos são diferentes: como artistas,

decoradoras, cantoras, secretárias, dentre outros. Para ela, a *Nouvelle Vague* também está à vontade no tocante às mulheres e seu domínio do amor, assim, coloca abaixo coisas como virgindade, monogamia, a boa maternidade, ou o casamento como única solução, o que, segundo ela, nos orienta quanto ao desaparecimento de duas figuras complementares: a ingênua e a prostituta.

Apesar de todo embasamento teórico de gênero da feminista, pesquisadora de Estudos Culturais e das Representação de relações sociais e de sexo, tendemos a refletir um pouco melhor o papel da mulher nesse cinema, como por exemplo de Patrícia Franchini, interpretada por Jean Seberg, no primeiro longa-metragem de Godard, *Acossado*, 1960. A personagem é uma moça norte-americana que mora na capital francesa, cursa jornalismo e como fonte de renda vende jornais nas ruas de Paris. É liberada, cria sua própria história de vida, usa saias curtas, calça *cigarette*, cabelos bem curtos e blusa coladinha, tem o discurso engajado da mulher moderna, não aceita as sugestões de Michel Poiccard, interpretado por Jean-Paul Belmondo, apaixonado por ela, que insiste para saírem de Paris. Ela sabe o que quer, gosta do que faz, não é submissa, nem mulher fatal, nem sexualmente explorada. Patrícia não é inocente e não possui unicamente atrativos sexuais, é inteligente e criativa, falando sobre livros e usando expressões de autores que lê e filmes que assiste. Desta forma, ela trata o namorado como seu igual, ignorando muitas vezes o que ele propõe, pois é uma mulher que sabe o que quer e luta por sua independência, por seu aprendizado e fontes de prazer.

Na maioria dos filmes, as mulheres portam o corpo como vetor de comunicação e sociabilidade, estão atentas ao estremecimento das relações amorosas a partir de sua emancipação, usufruem da sexualidade como fonte de prazer e bem-estar, são engajadas no mercado de trabalho, postergam a maternidade ou é um assunto que está longe de as incomodar.

1.3. CINEMA NOVO

É necessário desenrolar um novelo para entender nossos cineastas, nosso novo cinema e a dificuldade de conquistar a plateia. Convivemos com produtos importados e, inicialmente, os filmes vistos eram europeus e mais tarde, estes apenas pingavam e nossas telas eram norte-americanas, ocupando o espaço na imaginação dos brasileiros de norte a sul do País.

Apesar dos filmes encherem os olhos dos brasileiros, segundo BERNARDET (2007), não falavam a nossa língua e nem traziam para as telas a representação de nosso povo



Figura 5: Cartaz da Mostra Cinema Novo Brasileiro (UFLA)

Fonte: <http://www.ufla.br/ascom/2015/06/09/mostra-cinema-novo-brasileiro-tera-sua-10a-apresentacao-nesta-quarta-106>

Se voltamos um pouquinho a fita é para entendermos a frase de Paulo Emílio Sales GOMES, historiador e crítico de cinema que, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, falou sobre as dificuldades de fazer prosperar o cinema feito em países como o Brasil, onde “Nada é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p.18). Para ele, muito cedo aprendeu-se a ver fitas na primeira sala fixa do Rio de Janeiro, chamada de *Salão das Novidades* e, sendo as novidades francesas, mudou-se o nome para *Salão Paris no Rio*. Assistia-se a “vistas animadas” e a primeira sessão pública do cinematógrafo foi em julho de 1896. Os filmes eram renovados por Paschoal Segreto, dono da sala, que em 1898, voltando de suas viagens para buscar novidades em imagens para o Salão, trouxe com ele uma câmera de filmar e fez, ele mesmo, fitas da Baía de Guanabara que, mais tarde, classificaram como o nascimento do cinema brasileiro.

Durante dez anos o cinema no Brasil encerrava-se em “fitas” da cidade de Rio e São Paulo onde existiam os aparelhos chamados Cinematógraphos. Só mais tarde, depois da luz elétrica se estabilizar é que o cinema começa a ganhar novos ares. No caminho dos italianos Segreto vieram os Labanca e Staffa, seguidos por Marc Ferrez e filhos. Tempos depois teremos na tela filmes de Humberto Mauro, brasileiro, mas filho de pai italiano e mãe brasileira, que lança seu primeiro filme em 1925. Foi um dos cineastas mais

importantes da história do cinema brasileiro de 1920 até meados da década 1970, e foi nomeado por Glauber Rocha como o patriarca do *Cinema Novo Brasileiro*.

Por muitos anos o cinema brasileiro era estrangeiro o que resulta, como diz BERNARDET (2007, p. 32/33), de um grande impacto quando o que passa na tela é o povo brasileiro, “é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não”. Assim é que a produção nacional assustava e afastava o público de sua realidade. Para o autor, sem o aceite do público a obra não existe, só a chanchada possibilitou de maneira limitada essa experiência de se ver na tela. Para Bernardet, aos críticos faltou um entendimento melhor de sua cultura e de seu povo, pois frente às obras brasileiras eles só atacavam e condenavam, acostumados que eram às obras estrangeiras, sua estética e forma de produzir. Por outro lado, quem é a pessoa que filma e quem faz as imagens de nosso povo? Questiona Bernardet. Um homem de classe média responsável pelas mudanças e movimentos da cultura, geralmente pessoas que estudaram no exterior e têm um saber e conhecimentos mais acurados. Portanto, um cinema que ressoa da classe média brasileira, sem muitas condições de expor os anseios do povo. Pois que a arte é ela mesma uma expressão do que vive o artista, de sua realidade, ou seja, de sua definição de cinema e sua visão do meio social em que vive, seu povo e seus dilemas.

Mas Bernardet não falava do *Cinema Novo*, pois que este, não só teve a pretensão de um cinema popular, como o fez e despertou na população um ufanismo aos primeiros louros recebidos. Basta para tanto lembrarmos do filme *Cinco vezes favela*, 1962, produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE, com cinco episódios: Marcos Faria, *Um favelado*; Miguel Borges, *Zé da cachorra*; Cacá Diegues, *Escola de samba alegria de viver* e Joaquim Pedro de Andrade, *Couro de gato*. Todos eles rodados nos morros do Rio de Janeiro, mostrando o cotidiano de seu povo. O CPC com a divulgação de peças de teatro, filmes e outras atividades, pretendia politizar o público, pois eram dominados pela burguesia. Os líderes tomavam para o CPC a responsabilidade de trabalhar para mudar a situação do País. Muito embora o novo cinema tenha começado a fazer imagens das favelas e do nordeste do País, não tardou a retornar e dialogar com o imaginário das grandes cidades e seus habitantes, a partir de planos e sequências que vasculham a cidade como foi o caso de *A grande feira* de Roberto Pires, 1961, onde a cidade de Salvador é mostrada em diversos ângulos. Este tipo de filme não se afasta do cinema popular. O que eles queriam era uma produção fílmica para o mercado interno, um reflexo das

experiências do espectador na tela, uma proximidade com a vida cotidiana, o que acontece também nos filmes rodados na cidade

Resumindo, o que vimos até agora é que no Brasil, um país subdesenvolvido, as pessoas tinham dificuldades de ver filmes brasileiros, provavelmente, em decorrência da cultura que se estabeleceu ao ver filmes de outros países que eram, por certo, diferentes. A partir da primeira metade de 1950 até 1960, assistimos muitas mudanças, um aporte teórico-metodológico, uma linguagem renovada, outras narrativas: um cinema com uma visão social e política, um cinema de expressão pessoal. O cinema brasileiro nasceu de ver os cinemas de outros países e amadurece diante de referências históricas de linguagem, de estética, de uma avaliação constante de outros cineastas que vão balizar o aprendizado do nosso cinema. Esta renovação foi provocada pelos novatos que tiveram mais tempo de fazer comparações e traçar outros caminhos. O *Cinema Novo* é um grito de esperança, determinação, muito trabalho de revisão permanente de filmes clássicos e outros notadamente fora do circuito comercial, destruindo velhos mitos e reavaliando outros. Uma vigorosa indústria do pensamento, do ver, do escrever e discutir sobre tantos filmes para encontrar um caminho que agradasse seguir, uma tomada de posição que foi organizada pelos jovens realizadores. Um núcleo de criação que optou pela câmera na mão e por fazer imagens a partir das ideias na cabeça, privilegiando a cultura brasileira.

Para Paulo Emílio, “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: o filme dos países desenvolvidos nunca passou por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 1996, p.85). E Cacá Diegues confirma que não sabíamos fazer filmes e nossa indústria não permitia que fizessemos algo que prestasse, pois que o cinema marcava nossa incompetência tecnológica e cultural. Embora o primeiro filme projetado no País tenha sido apenas seis meses depois da descoberta dos irmãos Lumière, em Paris, o cinema brasileiro teve dificuldades por conta do subdesenvolvimento. Para Diegues, fazíamos poucos filmes por ano, “quase sempre filhotes tardios da chanchada da Vera Cruz” (DIEGUES, 2014, p. 59). Mas chegamos a ser razoáveis produtores de cinema na primeira década do século XX, quando ainda não tinha a marcação de duas horas para as películas. A derrocada veio quando a prata, elemento indispensável para fazer o filme, desapareceu do mercado em consequência da guerra: “o que fez rarear a película virgem, reservada aos grandes centros industriais” (Ibid., p. 60). Para o cineasta, o País viveu o cinema em ciclos, arrastando-se na procura pela

subsistência, a exemplo do Ciclo de Cataguases que revelou Humberto Mauro, Pedro Comello e a produtora de filmes Phebo Brasil Film montada em Cataguases, MG, onde foi lançado o filme *Valdião, o Cratera*, de 1925, dirigido por Humberto Mauro. Para Diegues, ao encerrar cada ciclo o cinema desaparecia quase por completo, fazendo com que o próximo ciclo começasse do zero, nem mesmo as cidades eram as mesmas, portanto “não havia acumulação econômica, tecnológica, de mão de obra, de nada. Uma história sem fluência alguma (Ibid., p. 60).

Finalmente delineia-se no horizonte brasileiro uma dezena de jovens imberbes, cinéfilos maníacos, vindos de cineclubes, de cinematecas, da crítica de cinema, de rodas de conversa, discussões e decisões. Esses jovens não moravam na mesma cidade: em São Paulo, Paulo Emílio Sales Gomes; Walter da Silveira e Glauber Rocha, na Bahia; Ely Azeredo e Alex Viany, no Rio de Janeiro. Os críticos de cinema acabaram influenciando enormemente os novatos, e alguns já participavam das rodas de conversas do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, das cinematecas e, principalmente a Cinemateca Brasileira, de São Paulo, e “iam lançando as bases do movimento no saudoso *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e em *O Metropolitano*, semanário estudantil, tendo como pais ou mestres, Alex Viany, Paulo Emílio, Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos” (Ibid., p. 63).

Há momentos em que uma conjunção de eventos e de ideias diferentes se dispersam e fazem surgir pensamentos e ideais de inovação, que convergem para a criação de movimentos artísticos, políticos e culturais. Isto aconteceu no final dos anos 1940, no Brasil, quando tivemos a inauguração do Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), da companhia teatral, Teatro Brasileiro de Comédia (TCB) e também o crescimento de um interesse pelo cinema. Esta modernidade ora alcançada propiciou novos debates como os dos cineclubes, o que possibilitou criar um novo pólo de cinema e assim nasce a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Os novos rumos da indústria romperam com os ciclos e a fragmentação regional, tentando integrar o cinema em grandes estúdios, para que a produção pudesse falar do povo brasileiro como um todo. Estúdios regionalizados ainda, pois se aglomeraram entre Rio e São Paulo. No Rio de Janeiro, 1930 a 1955, as experiências da indústria cinematográfica carioca: a comédia da Cinédia, e a chanchada da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, entre outras pequenas produtoras. Em São Bernardo do Campo - SP, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz,

que funcionou de 1949 a 1954, era uma alternativa para um cinema de qualidade como as produções hollywoodianas, um cinema industrial com técnicos contratados no exterior que não souberam fazer imagens para o brasileiro, mas, sim, um cinema europeizado. O mesmo aconteceu nos anos 1960 com a “implantação dos grandes estúdios (que) surge no bojo de uma ideologia nacional-desenvolvimentista de crença e euforia nas possibilidades, então vislumbradas, de desenvolvimento da indústria brasileira em setores antes não explorados” (RAMOS, p, 301, 1987). Uma onda de melhorias artístico-culturais que culminou nesta década e fez crescer o campo cinematográfico no Brasil.

A chanchada, saída dos estúdios Atlântida no Rio de Janeiro, um gênero que os cinemanovistas queriam evitar, foi um apelo popular que representava melhor a sociedade e seu povo, e nos trouxe uma enunciação híbrida que povoou o imaginário coletivo e ajudou a crescer a indústria cinematográfica. O primeiro filme produzido pela empresa foi um média-metragem chamado *Estrelas em revista*, 1942, com números musicais de *Luiz Gonzaga*, do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* e *Emilinha Borba*, denunciando o que seria privilegiado para o cinema da Atlântida. A chanchada ajudou a reforçar os estereótipos que refletiam o País, ainda que bastante estilizados. A importância deste gênero nacional é destacada por reforçar e cristalizar uma memória social brasileira. Misturava o circo, o carnaval, o rádio e o teatro em filmes que retratavam o malandro brasileiro e que sempre procuravam atingir um público vasto “com linguagem fácil e oriunda de outras manifestações artísticas que já faziam sucesso” (WAHRENDORFF e MONTORO, 2006, p. 61), facilitando as bases para a consolidação do cinema brasileiro. Podemos ver que o cinema desta época já lançava mão de vários materiais semióticos, promovendo diálogos teatrais, musicais e circenses, um diálogo entre as mídias: as canções do rádio eram tocadas no cinema e vice-versa. Por outro lado, a chanchada não só mostrou a associação entre cinema e rádio, mas também a influência recebida do Teatro de Revista, trazendo imagens burlescas associadas a uma linguagem popular. Uma intensa relação de trocas que ajudava “a transformar o cinema num suporte do disco mensal e da promoção radiofônica, num momento em que o rádio começava a penetrar nos lares e influir no comportamento dos habitantes das metrópoles” (Ibid., p. 60).

Este gênero de cinema brasileiro, a chanchada, traz para as telas o ambiente sociocultural urbano e popular como uma manifestação cinematográfica nacional, pois que os símbolos do nacionalismo eram, e ainda são, o carnaval, o futebol e o samba.

Entretanto, para Paulo Emilio Sales GOMES (1996), essas obras traziam para público o mais constrangedor subdesenvolvimento, de qualquer forma, havia um entrosamento melhor do que o estabelecido entre o público brasileiro e os filmes estrangeiros que chegavam às telas. Os laços do público com a chanchada eram de intimidade. Um mundo vivido pelos espectadores que adotavam os personagens: o pilantra, o desocupado, o malandro, ao descobrirem que a realidade estava nas telas. Isto se deu também quando apresentaram um filme que foi considerado como o início do *Cinema Novo*, *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, 1955. Apagaram-se as luzes e coincidentemente lá estava, na tela, o Rio e suas favelas a reforçar a realidade das imagens, um espaço cheio de simbolismos, de contradições entre o urbanismo da cidade e das favelas, evidenciando uma diferença clara existente entre as pessoas que habitam a cidade e as que habitam o morro. O espectador experimenta o que acontece com ele próprio diariamente. Nas imagens ele via a feira, o malandro, o trabalhador, os pequenos e reais vendedores de amendoim, todos compunham o regime de visualidade e o caráter realista da narrativa que conforma a cidade do Rio de Janeiro.

Para Nelson Pereira, este foi um dos pontos importantes para que ele fizesse o seu primeiro filme. Como descendente de italiano tinha dificuldade em ter uma identidade. Segundo ele, o homem quando não pode encontrar uma identidade para si próprio, se torna alienado. E isto no Brasil é muito forte, pois fala-se do homem branco, mas não somos brancos. Raça é uma coisa que sempre o preocupou e no seu primeiro filme explora a condição do negro “assim como a dos brancos ou daqueles que se consideravam brancos, os não negros, e essa é uma identificação entre os negros e pobres que é bastante característica da sociedade brasileira [...]. Ao encontrar a identidade, ele encontrará suas raízes, que considera pobres, feias, frágeis” (SADLIER, 2012, p. 143 – entrevista Nelson Pereira). O autor diz que esta era a preocupação do *Cinema Novo*, a questão da identidade que não era vista na tela. O Brasil oficial sempre foi mostrado como educado, branco, rico, inteligente, e isto não é toda a verdade.

Vimos que na tentativa de consolidar o cinema brasileiro, o primeiro projeto industrial foi a Cinédia de Adhemar Gonzaga¹³, fundada no Rio de Janeiro em 1930. Logo

13 Adhemar Gonzaga também era editor da revista CINEARTE (1926/1942), do Rio de Janeiro, uma publicação para difundir ideias e experiências em torno do cinema, num momento estratégico. A revista trazia artigos e debates com intelectuais e críticos que escreviam sobre filmes, tanto internacionais como nacionais, e trouxeram à tona a necessidade de implementar uma indústria cinematográfica no Brasil.

a seguir a Atlântida, em 1941: as duas companhias vieram com o mesmo intuito de promover a produção de filmes nacionais e desenvolveram gêneros e temáticas voltados ao contexto do País, procurando evidenciar que ali tinha um pouco da identidade do brasileiro. O intuito era criar enredos que seriam melhor assimilados pelos espectadores, mas também de uma ligação ao ideal de desenvolvimento da época. Assim, tivemos a chanchada, um gênero nacional que se manteve por mais de 30 anos como a principal produção do cinema nacional. Para André da SILVA e Lúcia FERREIRA (2010, p. 148),

A importância desse gênero é destacada não somente como fonte documental de uma época, mas como reforço de uma memória coletiva que extrapola os quadros sociais históricos de seu contexto, atuando como cristalizador de uma memória social brasileira que se mantém até os dias de hoje.

Os atores destacam a importância da Chanchada para além do contexto histórico, imagens que podemos dizer que têm ascendência sobre o *Cinema Novo*, mesmo que seja para avaliar esse repertório arraigado na mentalidade popular e criar narrativas diferenciadas, mais intelectualizadas, na busca por um cinema autoral, social e político para pensar a questão identitária do brasileiro. Este problema identitário já vinha sendo trabalhado a partir da música, da dança, do futebol, entrosando negro e malandro, como tipos sociais de brasilidade. O *Cinema Novo* também mostrou favela, futebol, negros para constituir e fortalecer uma cultura nacional. A controvérsia sobre a identidade do brasileiro já há muito ocupava espaço entre os intelectuais. Um modo de pensar sobre as origens de um povo providos da mestiçagem. A Chanchada musical, a partir de meados de 1930, soube colocar em pauta a formação híbrida do povo do Brasil.

Entre os anos 1950 e 1960, tanto na Vera Cruz, como na Atlântida, terreno das chanchadas, a ideia de fazer filmes bons estava alicerçada nos filmes de Hollywood e nos europeus, um cinema ligado à indústria cinematográfica e a grandes estúdios. Diferentemente, o *Cinema Novo* é contra a Chanchada e quer um cinema anti-industrial, moderno, autoral e que mostre os problemas sociais do País. Moderno como forma de fugir do que estava sendo feito, pois dos cineastas anteriores só respeitavam a Humberto Mauro. Como nos disse Nelson Pereira dos Santos, o *Cinema Novo* conseguiu transformar o cinema brasileiro, pois deu a ele a expressão de nossa cultura. Ou seja, saiu dos moldes anteriores, pois os jovens que pleiteavam fazer um cinema diferente estavam ligados a uma cultura política e às “camadas sociais que determinavam os parâmetros artístico-culturais e, conseqüentemente, ditavam as regras do mundo artístico dominante” (SIMONARD, 2006,

p.17). Jovens preparados pela sua origem de classe, cinéfilos, que já tinham passado pelos cineclubes, pelas cinematecas e pelas revistas especializadas; na universidade participavam de debates, ciclos de leitura e crítica, portanto, à frente de quem não teve estas oportunidades. Sem dúvida, aprenderam nos encontros e debates a pensar a polêmica do brasileiro, sem raízes definidas para se pensar como um ser e ter uma identificação, por isto a preocupação em mudar as imagens para a tela.

A vontade de fazer um cinema próprio adveio de um cansaço com os filmes norte-americanos que lotavam as salas de cinema. A descoberta do Neorealismo Italiano ajudou os cinemanovistas a repensar o cinema, não como um modelo, mas como um modo de refletir o que fazer para levar para as telas uma cultura nacional autêntica. Assim, Nelson Pereira dos Santos no seu primeiro longa-metragem se inspirou nos filmes italianos para fazer um cinema que também falasse do seu povo e que o apresentasse de maneira mais realista possível: um filme rodado nas ruas, no fruir dos acontecimentos diários, sem os ditames de produtores e montadores. Desta forma, filmou o seu primeiro longa-metragem, *Rio 40 graus*, 1955, que fala das pessoas que moram nos morros e utilizou a música, *Eu sou o samba*¹⁴, composição de Zé Keti, que deu voz aos negros ao mostrar o entrosamento entre o samba e o povo. Acima de tudo, um filme que exhibe a desigualdade social e as dificuldades pelas quais passam as pessoas mais pobres para driblar os problemas econômicos.

Para Cacá Diegues, o filme mostra que o cinema pode ser uma arte popular: “própria portanto ao registro do povo e de suas manifestações, tudo exposto em salas onde se ia à vontade, sem nenhum requinte burguês” (DIEGUES, 2014, p. 64). Para ele, essa foi uma das grandes experiências da vida, pois viu a estreia do filme no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Era inusitado, pois enquanto Nelson levou a câmera para a favela, o filme trouxe a favela para a sociedade, com vários negros cantando e tocando um novo tipo de samba e expõe, então, sua tragédia “para um público engravatado, sofisticadamente vestido para uma *soirée*” (Ibid., p. 64). Era uma demonstração de que o Brasil podia fazer um cinema de qualidade e ocupar a vanguarda do cinema mundial, ajudar a mudar o país injusto e miserável que vivíamos, afirma ele. Para o cineasta isto o marcou muito e em 1966 ele fez o filme *A grande cidade*, como uma homenagem ao cinema de Nelson Pereira dos Santos.

¹⁴ Eu sou o samba, A voz do morro sou eu mesmo sim Senhor, Quero mostrar ao mundo que tenho valor, Eu sou o rei dos terreiros...

Nelson Pereira dos Santos também influenciou Glauber Rocha, pois sendo mais velho do que os novatos, já havia começado a filmar, era sempre aberto e receptivo com os iniciantes. Para Glauber, na montagem de *Barravento*, 1962, Nelson o formou tecnicamente, “se alguém teve influência na minha vida cinematográfica e intelectual, este foi Nelson [...] teve um papel decisivo na minha vida”. Nós, os iniciantes, fomos inspirados por sua forma de ser e pensar o cinema, mas não de maneira direta, ele não nos impingia nada “ele é a consciência do nosso grupo”, tornou-se um líder, acolhedor e mediador. “Sempre que surge uma crise no meio do *Cinema Novo* ele exerce papel humano e muito eficaz” (GLAUBER, 2004, p. 111)

Os cinemanovistas também receberam influências de outros movimentos de vanguarda da Europa como a *Nouvelle Vague* francesa, inclusive a partir da revista *Cahiers du Cinéma*, como nos diz Cacá Diegues. Para ele, a revista foi uma bagagem importantíssima para todos eles: trazia crítica de filmes, falava de novas tecnologias, buscava entrevistas com cineastas importantes e deixou muito ensinamento e contribuição aos novatos. Para o cineasta, os novos conhecimentos tornaram-se

um traço de união da juventude cinéfila, fonte principal de nossa informação cinematográfica e depois instrumento de divulgação do *Cinema Novo*. Assim como a revista *Positif*, descoberta posterior que se tornou igualmente um hábito, ou as italianas *Cinema Nuovo* e *Bianco e Nero* e a inglesa *Sight and Sound* (Ibid., p. 62).

O *Cinema Novo*, para Diegues, nasce nas cinematecas, nas revistas, nos bicos e bares que essa juventude frequentava, a exemplo da Cinemateca do MAM onde ia com assiduidade para ver filmes clássicos e alguns novos que não passavam no circuito comercial. Mas o

principal produto desse costume era a conversa fiada nos bares do centro da cidade, depois das sessões semanais. Em geral íamos ao chope do Vermelhinho, na rua Araújo Porto Alegre [...] De vez em quando, acabávamos nos pés-sujos na área que chamávamos de Beco do Pentelho [...] onde profissionais de cinema costumavam se reunir (Ibid., p. 74/75).

Para Diegues foi lá que conheceu amigos cinéfilos como ele e alguns futuros cineastas como Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Marcos Faria, Mário Carneiro e outros um pouco mais velhos como Leon Hirszman, Walter Lima Jr. e Glauber Rocha. Mas tinha também outros contatos a partir de David Neves que foi para ele um pai nos ensinamentos de cinema, na bibliografia de livros e nas revistas que devia ler. Glauber Rocha morava na Bahia e quando ia ao Rio promovia encontros para trocar opiniões sobre filmes vistos, falar

mal de jornalistas inimigos, fazer manifestos sobre política e cultura, quando estava sempre exaltado e falava com veemência. Ele diz que Glauber era sempre empolgado e falava de cinema de todos os tempos com ênfase e vigor. Ele sabia demais, tanto que quando Nelson Pereira dos Santos era perguntado sobre o movimento do cinema, respondia: “o *Cinema Novo* é quando Glauber chega da Bahia”. Para ele, essas trocas de opiniões aos poucos migraram para os bares da Zona Sul e transformaram-se em uma constante “montagem de estratégias para produzir nossos filmes, consolidando nossa amizade com confidências amorosas, desgostos familiares e falta de dinheiro no fim da noite” (Ibid., p. 75).

1.3.1. A MODERNIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

Talvez não haja senão dois cinemas, ao todo, que nos digam respeito: por um lado o cinema vivo, por outro, o antigo cinema de gêneros, o mais das vezes americano (*westerns*, policiais, burlescos etc.), este cinema tão pouco intelectual e tão inteligente que está hoje, infelizmente em via de desaparecimento, mas que ainda é o nosso pelos caminhos da nostalgia, da cumplicidade frequentemente pelas citações nos filmes vivos (METZ, 2012, p. 175).

A experiência do cinema moderno no Brasil foi um diálogo prolongado entre a Chanchada, o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* e tantos outros cinemas vivos a nos guiar, a nos iluminar, que a partir de um mosaico de peculiaridades de um e outro: linguagem, estética, autoria, montagem, música, fez surgir o *Cinema Novo* que, segundo Ismail Xavier, se desdobrou no Tropicalismo, no Cinema Marginal e deu fundamentos para debates sobre o cinema nas décadas seguintes. Mostrou que toda a arte é um discurso ou um cruzamento de discursos, um arcabouço, um acervo que serve a todos os artistas futuros. Foi um tempo denso em mudanças, tanto na música, no cinema, no teatro, no comportamento de um modo geral. Para XAVIER, foi como “um movimento plural de estilos e ideias” (2001, p. 14), uma renovação no campo das mentalidades que propiciou pensar o cinema com outras características, outra linguagem; requeria um afastamento do cinema clássico e simultânea convergência para o moderno, ou seja, uma modernidade que acompanhasse seu tempo e considerasse as raízes culturais do cinema e suas filiações que evoluem.

O clamor por um cinema diferente aparece no começo da década de 1950, a partir de críticas ao cinema brasileiro que dependia, para funcionar, dos filmes importados e a um arremedo de nossos filmes aos filmes de Hollywood e europeus. Assim, o cinema brasileiro não mostrava a nossa cultura, o nosso povo, a nossa língua, as especificidades e a

realidade brasileira. Lutar pelo cinema era a mesma coisa que lutar por uma identidade, uma cultura e uma realidade nacionais. Lutar por um desenvolvimento, mas mostrar o subdesenvolvimento em que vivíamos, vangloriar a realidade do País.

Esta conjuntura não poderia ser transformada enquanto não se alterasse a atitude das pessoas frente ao *american way of life*, que moldaria o imaginário da burguesia e das camadas médias da população brasileira e tinha no cinema americano um de seus mais importantes instrumentos de difusão (SIMONARD, 2006, p. 28).

A marca do subdesenvolvimento e da diferença entre filmes americanos e brasileiros aparece com clareza no cinema: a precariedade da tecnologia e a ausência de uma indústria montada para tal, não permitiam as produções sofisticadas como as dos filmes americanos que eram então os que faziam funcionar as salas de cinema. Tecnicamente, os nossos filmes eram desvalorizados por falta de tecnologia adequada, pelas imagens e pelos sons ruins, sobretudo se comparados aos filmes de outros países que chegavam ao Brasil. Em termos de exibição, o cinema brasileiro ocupava o lugar deixado pelos filmes estrangeiros, tornando-se um problema econômico e cultural, pois dificilmente conseguiríamos nos igualar ao produto importado. Para ter sucesso era necessário copiar a cultura fílmica hegemônica, mesmo assim sairia um produto mal visto pelos espectadores. É daí que surge a frase de Paulo Emílio: o subdesenvolvimento não é uma etapa é um estado, pois que tudo se transforma por conta da falta de emprego, de saúde, de alimentação, de moradia, de cultura, de tecnologia: como, pois, fazer um filme que agrade a uma população que foi alfabetizada com produtos estrangeiros? Como adquirir a musicalidade, a sonoridade, o colorido e a fantasia com os quais o povo estava acostumado? Os cinemanovistas olharam para trás e viram em Humberto Mauro e em Nelson Pereira uma solução para o nosso cinema.

1.3.2. HUMBERTO MAURO: VALADIÃO, O CRATERA

Era preciso alguém no horizonte para reinventar o cinema, as imagens, o sonho em movimento mesmo com falta de orçamento, recursos técnicos, equipe, material fílmico. Viram que isso foi possível em 1925 quando aparece em Cataguases – MG, um pequeno salvador, Humberto Mauro, iniciado nas artes cinematográficas por um italiano de nome Pedro Comello. Nesse filme ele era o produtor, a equipe, o montador, o iluminador, era o diretor que seria futuramente considerado o patriarca do *Cinema Novo*, com um filme chamado *Valadião, o cratera*, 1925. Um filme caseiro num mundo rural, um filme fundo

de quintal com cinco minutos de duração para comprovar a si mesmo que poderia brincar com a linguagem cinematográfica. Deu certo e em 1927, na sua terceira fita, ganhou o prêmio de melhor filme pela revista Cinearte com *O thesouro perdido*, último filme da parceria feita com o mestre Comello. O trabalho de Mauro, do ciclo Cataguases, e outros diretores de outros ciclos, vai se aperfeiçoando e acaba por demonstrar que o cinema brasileiro dominava os recursos narrativos e alcançava uma linguagem cinematográfica própria. Pelo sucesso obtido pelo filme foi convidado a trabalhar na Cinédia, de Adhemar Gonzaga, época em que foi considerado, na década de 1930, como um dos melhores cineastas brasileiros. A partir da Cinédia, muda o panorama rústico dos filmes anteriores para falar da cidade e seus moradores. Mas, no cinema já se via o povo brasileiro, a música, a pobreza, o samba e até o carnaval. *A voz do carnaval* de Humberto Mauro em parceria com Adhemar Gonzaga, de 1933, mostra-nos que o filme brasileiro já é capaz de lutar pela sobrevivência frente ao mercado externo. Mais tarde, no mesmo ano, faz *Ganga Bruta*, considerado como uma das obras primas de nossa cinematografia. Em 1935 “com *Favela de meus amores* volta o nosso cinema aos morros cariocas [...] para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo uma parcela do povo” (GOMES, 1996, p. 72). Esta experiência fez garantir que o Brasil já era representado no cinema com alguma possibilidade de plateia.

1.3.3. NELSON PEREIRA DOS SANTOS: RIO 40 GRAUS

Nelson Pereira dos Santos vinte anos depois de Humberto Mauro resolve subir o morro e ver o que acontece por lá, ver as crenças, as músicas, as algazarras da criançada e fazer sua estreia no cinema. Seguiu a orientação do Neorrealismo italiano, modelo de filmar que lhe agradara muito ao focar as pessoas, enquanto o cotidiano da cidade acontece, soube retratar o povo, o trabalho, as crianças, as intrigas e a associação entre elas para driblar as dificuldades da grande cidade. Antes de fazer seu primeiro filme, Nelson realizou um curta metragem, *Juventude*, e participou como assistente de direção em *O Saci*, adaptação de Monteiro Lobato, com Rui Santos e Alex Viany, e *Agulha no Palheiro* de Alex Viany, 1953. Fez também, alguns documentários para o PCB – Partido Comunista Brasileiro, do qual era afiliado. Mudou-se para o Rio e conheceu duas favelas: Maracanã e Central do Brasil. Se encantou com o que viu e pensou que ali tinha um filme. Com todas as pessoas com as quais conversou, amigos, produtores, montadores, ninguém acatou a

ideia de favela virar filme. Até o PCB se opôs, mas nada o demoveu, foi em frente, levantou fundos para criar uma cooperativa e vender cotas do filme aos investidores, não gastava nada que fosse desnecessário. Humberto Mauro ficou sabendo que ele não tinha câmera ofereceu-lhe uma máquina velha que, restaurada, foi o equipamento que gravou o filme (SADLIER, 2012).

O filme *Rio 40 graus* começa com cartões postais do Rio de Janeiro: Copacabana, Pão de Açúcar, Arpoador, Corcovado, acompanhados pelo samba do compositor Zé Kéti, *A voz do morro*, estabelecendo um paralelo entre as tomadas da cidade, seus pontos turísticos e os planos da favela com o vaivém confuso dos moradores. As imagens evidenciam a cidade e seus contrastes sociais, um núcleo para a sociabilidade entre diferentes pessoas: a classe média e alta, as empregadas, os vendedores ambulantes, vendedores de amendoim, os desempregados, os turistas.

Nelson Pereira dos Santos mostrou-nos com sua persistência que o cinema brasileiro podia dar certo mesmo se nele houvesse a história das pessoas comuns, na sua maioria negros e mestiços, em sua batalha para ganhar a vida junto aos brancos, população com maior poder econômico. Isto é, se mostrasse um país que se desenvolvia lentamente, mas ainda prevalecendo o não civilizado, o não acatado pelo desenvolvimento dos grandes centros urbanos; se mostrasse as contradições no fluxo da cidade, onde a sociabilidade cultural e social acontece. Talvez Nelson tenha nos mostrado a história do olhar de um brasileiro sobre o Brasil, sobre sua gente e suas diferenças, sem pensar no que isto acarretaria para quem, acostumado aos moldes estrangeiros de cinema, assistisse ao filme. Foi ver sob uma nova perspectiva o Rio de Janeiro, no limiar da década de 1960, cidade representativa de um Brasil tropical, exótico e colorido, Brasil de Carmen Miranda que Nelson vai atualizar, a partir de um cinema moderno, nacional e popular, onde os contrastes são gritantes. Um enredo simples sobre cinco crianças que descem o morro para vender amendoim nas praias e pontos turísticos do Rio, mostrando a forma como são tratados ou destratados pelos brancos que os veem como vagabundos. Nelson intercala cenas que mostram o contraste econômico dos frequentadores da praia com as crianças vendedoras. Para Darlene SADLIER (2012, p. 24) “*Rio 40 graus* é, em parte, uma alegoria sentimental ou mesmo melodramática, sobre o sistema de classes. Ele tende a retratar as classes média e alta como autocentradas, julgadoras, insensíveis ou amorais e o povo pobre como essencialmente bom e piedoso”: diferentes povos, diferentes modos de convivência,

Entre os negros da favela a solidariedade, a troca de favores, a benevolência na luta contra a pobreza.

O filme foi censurado, condenado como obra de comunistas com uma visão negativa sobre a cidade. Proibido por ser mentiroso, pois que não fazia no Rio mais do que 30 graus. Depois de tudo resolvido, filme nas telas, um cinema esteticamente moderno, com uma temática nacional e de inspiração popular, onde desfila o nosso povo e é “em sua forma de produção e na disposição não linear da narrativa que o filme traz a contribuição mais original para o cinema da época”, abrindo as portas ao *Cinema Novo* (RAMOS, 1987, p. 304).

1.3.4. O CINEMA NOVO E A IDENTIDADE BRASILEIRA

Falar do *Cinema Novo* é ver esse crescimento do cinema brasileiro como um todo, espelhado que estava em outras cinematografias. É pensar nos primórdios do cinema e ver que o silêncio imposto no seu nascimento, foi um silêncio necessário dentro das possibilidades tecnológicas da época. É pensar que à chegada do som ele foi visto como inconveniente, pois trazia um burburinho para as sessões cinematográficas e inclusive, à chegada do som, pensávamos no Brasil estarmos livres do cinema americano e europeu, uma vez que não entenderíamos nada e tínhamos que conviver com os primórdios de nosso cinema nacional. O desenvolvimento traz para tudo um remédio. Continuamos a aprender a nos desvencilhar dos cinemas estrangeiros, pois as legendas e a dublagem logo foram o remédio para a falta de entendimento da língua.

Embora os novos cineastas tivessem sede de destruir o cinema de então, não deixaram de beber na sua fonte, de ter afinidades com Humberto Mauro, Pasolini, Godard, Antonioni, Renoir, Rosseline, Buñuel, Fritz Lang e tantos outros que Glauber visitou e entrevistou para melhor entender o seu fazer imagético. Portanto, podemos pensar o *Cinema Novo* como uma variedade de outros tantos. Não como uma reprodução, mas uma exposição de outras subjetividades, com originalidade de seu criador que procurou fontes históricas para chegar à narrativa imagética moderna, como se fosse a *fala viva*¹⁵ de outras artes, pelas faíscas que delas emergem e nos conduzem ao novo, ao moderno, como resultado de um conjunto de procedimentos que definem as imagens e os sentidos.

15 *Fala viva*, utilização de Metz ao dizer do cinema moderno que tem como seu antecessor os cinemas vivos e suas “falas vivas”, que se encontram num único lugar, num centro que deve nos seguir como guia para novas reflexões (METZ, 2012, capítulo 6, p. 176).

Enfim, os jovens estavam desanimados com o cinema, quer dizer, aquele que tínhamos, queriam renovar: renovação poética, estética e política, antiindústria, antiimperialista, antichanchada. Queriam o novo e, para tanto, se juntavam constantemente, consolidando entre eles uma aliança, cujas articulações formassem um movimento de salvação do cinema. Assim, faziam reflexão crítica, teórica, estética que viesse a revolucionar sua linguagem, um cinema que tivesse as feições do povo brasileiro, pois que o Brasil ainda carecia de uma identidade própria. Uma defesa do novo cinema como um momento especial da cultura e da arte brasileiras, da modernidade que o país pleiteava. De um cinema que pudesse juntar toda a euforia do momento para produzir filmes que tivessem um compromisso com a realidade cultural e social. Que arregaçasse as mangas para enfrentar problemas técnicos, políticos, sociais, econômicos, culturais. Para Viany, ao ser perguntado sobre o que é o *Cinema Novo*, a resposta teria que ser: Não é: será. E se continuassem a responder será, pensamos que seria uma alusão a um cinema que não é, está sendo imaginado e melhorado sempre, está sendo cinema enquanto se faz cinema.

O *Cinema Novo* terá de procurar os gêneros do cinema brasileiro e não será, necessariamente, um cinema de cara fechada: poderá resolver-se na comédia urbana como no drama rural, na inquieta obra de um jovem como na mais equilibrada manifestação de um veterano [...]. Estamos no Brasil e nossa primeira obrigação é para com o público brasileiro [...] uma completa abasileiração (VIANY, 1999, p. 9).

Logo depois de sucessos do *Neorealismo* e seus filmes, começamos a dar os primeiros passos frente ao *Cinema Novo*. E esses passos são do crítico e diretor Alex Viany e o filme *Agulha no palheiro*, 1953, seguido de *Rua sem sol*, 1954. E então teremos, de fato, os passos iniciais dos cinemanovistas com Glauber Rocha e um curta-metragem chamado *O Pátio*, 1957. É Glauber ainda a nos puxar pela memória e dizer dos recentes acontecimentos:

Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do País não encaixava. [...]. Eu realizara *O pátio* e Luís Paulino, *Rampa*. No Rio, Paulo Saraceni terminava *Caminhos* e Marcos Farias preparava as filmagens de *O Maquinista*. Joaquim Pedro estava com os planos de Manuel Bandeira, Leon e Marcos faziam projetos e Miguel iniciara um filme [...]. Sabíamos que na Paraíba havia um jovem chamado Linduarte Noronha e o nome de Roberto Pires ainda era dúvida inédita: *Redenção* (ROCHA, 2004, p 50).

A citação é longa, mas evidencia o quanto as mudanças em todos os campos eram evidentes, acontecendo ao mesmo tempo em todos os lugares, lançando mão de experiências ousadas para a época, não só no cinema, mas na literatura, na poesia, na arte: tempo de mudanças, tempo de *Revolução do Cinema Novo*¹⁶. Tempo de fazer história do cinema brasileiro e contribuir para deixar um legado ao cinema mundial. “Sabíamos que na Paraíba havia um jovem...” Sim, Linduarte Noronha lançou seu filme, *Aruanda*, em 1960, um filme corajoso para falar do Brasil, do agreste, do cangaço. Foi duro, pois o público que ia a cinemas não entendeu nada, classe média e alta, filhos burgueses, ninguém queria ver a pobreza e o filme fala da fuga dos escravos para instalar um quilombo na Serra do Talhado. O filme é a andança no deserto paraibano. Não teve público, pois era um filme feito no subdesenvolvimento e não ficou bom por falta de incentivos e de tecnologia, o que não quer dizer um filme ruim, mas sem qualidades de som, de luz e, acima de tudo de compreensão de um grupo/movimento que era cultural, mas também político e social. Foi com *Aruanda* apresentado durante a primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, promovida em São Paulo, pela Cinemateca Brasileira em 1960, que vieram as perguntas que dariam um norte sobre o cinema feito em terras brasileiras: como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição? (BERNARDET, 2007).

Nelson Pereira dos Santos se apresenta em 1957, com seu segundo filme, *Rio, Zona Norte* que é a história de um sambista pobre e enganado por seu parceiro, mas que também fala da vida do povo e da pobreza em que este homem vive. As músicas são de Zé Kéti concretizando o gosto do brasileiro pelo samba. Em 1959, Paulo César Saraceni lança seu segundo curta-metragem, *Arraial do Cabo*, após *Caminhos*, de 1958. O filme se passa numa praia de pescadores onde se constrói uma grande empresa e a comunidade se dispersa. Neste momento já podemos falar de um *Cinema Novo* que fala do povo, que tem uma visão do brasileiro.

Enfim as sementes do *Cinema Novo Brasileiro* marcam o seu espaço: Dizer não às chanchadas por ser um gênero alienado aos problemas do País, estar mais ligados à situação econômica e social, mostrando nossa realidade com maior conteúdo e menor custo, para tanto a câmera na mão era um pressuposto básico, pois os filmes seriam rodados fora dos grandes estúdios, sem refletores de luz, num corpo-a-corpo com a realidade e com o povo, tendo como cenário a cidade. O cineasta tinha que ter a ideia na

¹⁶ Título do livro de Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*/Glauber Rocha, 2004

cabeça voltada para a realidade brasileira e trazer uma linguagem narrativa que se adequasse à situação social da época.

Chegou às telas o cinema brasileiro trazendo cangaço, seca, fome, sertão, pobreza, negros: a realidade social, construindo uma identidade social onde o brasileiro já podia se identificar com as imagens na tela para uma mediação da identidade. Foi nessa época que vários filmes ganharam notoriedade no cenário nacional e internacional e, para marcar o território do filme brasileiro, *O pagador de Promessas*, 1962, de Anselmo Duarte é premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cinema de *Cannes*. O filme inaugura a nova era do cinema nacional com cenários nordestinos, repetidos por muitos outros como *Deus e o diabo na terra do sol*, (1962) e *Mandacaru vermelho*, 1961 de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, respectivamente. Além da premiação francesa em Cannes tivemos outros filmes apresentados com sucesso no exterior como o de Glauber Rocha, *Barravento*, 1962, em Karlovy Vary, República Checa; *Couro de Gato*, 1960, de Joaquim Pedro de Andrade, em Sestri-Levante, na Itália; *Assalto ao trem pagador*, 1962, de Roberto Faria, em Veneza e *Os cafajestes*, 1962, de Ruy Guerra, em Berlim.

O *Cinema Novo* está consagrado e precisamos ver e refletir sobre as questões feministas em suas imagens. Apesar das narrativas cinematográficas da época terem sido escritas, em sua grande maioria, por homens, é fato que estes sabiam sobre as lutas femininas por emancipação e que as mulheres já participavam de grandes conquistas sociais em relação ao corpo e à sexualidade. Muito embora os alicerces sociais tragam as marcas do masculino, o feminismo já havia conseguido introjetar nas mentalidades que a dominação sobre as mulheres é sorrateira. As reflexões feministas sobre o audiovisual já deixavam suas marcas em estudos e pesquisas sobre a problemática das subjetividades masculinas sobre o corpo feminino, sem que existisse uma produção cinematográfica alternativa de mulheres. As desigualdades de gênero começavam a ser percebidas e estudadas na sociedade com uma preocupação sobre o lugar ocupado pelas mulheres no espaço social e privado. Com estas nuances do feminismo que já percorriam o social, vamos analisar algumas representações do corpo feminino em filmes do *Cinema Novo*, anos 1960, para verificar se as conquistas das mulheres estiveram presentes na preocupação dos cinemanovistas com a formação identitária do povo brasileiro. Mesmo entendendo que estas questões demoram a ser percebidas ou assimiladas pelo imaginário

social e que, provavelmente, só vamos ver fortemente essas características a partir dos anos 1970, falaremos rapidamente sobre alguns filmes.

1.3.5. A MULHER SEGUNDO GLAUBER, SARACENI E HIRSZMAN

Falar da mulher em filmes de Glauber Rocha, o teórico do *Cinema Novo*, é uma atividade de risco diante de tantos simbolismos que as narrativas nos trazem. Mas como a vontade de estudar o *Cinema Novo* se deu ao assistir ao filme *Deus e o diabo na terra do sol*, vamos ver a mulher em Glauber. Segundo Glauber (2004), ele partiu de um texto poético, a origem de “Deus e o Diabo” com a linguagem metafórica da literatura de cordel. Uma história entre imaginação e realidade, onde o cangaceiro Manuel e sua mulher Rosa são obrigados a viajar pelo sertão, após ele ter matado o patrão. Em sua jornada, eles acabam cruzando com um Deus negro, um diabo loiro e um temível homem.

Uma explosão de personagens entre a religião e o cangaceiro místico, em todo o percurso feito por Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) em sua fuga para o encontro do sertão que vira mar. Rosa é uma mulher de muita roupa para um nordeste tão seco e ensolarado, sempre com um lenço na cabeça, traz o silêncio do corpo. O corpo é encoberto e a mulher é de pouca prosa. Do meio para o fim do filme Rocha a faz vidente da situação do casal: é ela a racional que mantém os olhos sobre os acontecimentos. É ele o sentimental e desvairado que procura pela salvação no beato Sebastião. Ela em poucas palavras, tenta fazer o marido ver que o que eles precisam é de lugar para morar e emprego para o sustento, pois Manuel vai atrás de Sebastião o messiânico para resolver a vida pela fé, pelo bem. É Rosa que mata Sebastião que quer fazer um pacto com Manuel e ela vê os perigos dessa ligação, pois que o beato quer se tornar uma santidade sacrificando uma criança. Depois encontram o cangaceiro Corisco, o mal, a quem Manuel jura fidelidade. Neste momento acorda o ser mulher em Rosa que descobre uma admiração amorosa por Dadá, a amante de Corisco, o cangaceiro, se beijam, se acariciam, se cuidam. Depois se entrega aos braços de Corisco, uma procura pelo ser mulher e por uma autoimagem após dias vagando pelo sertão, vendo o desinteresse do marido por ela.

A mulher em Glauber Rocha é sábia e consciente do que faz e, neste filme, especificamente, mostra que a importância da entrega do corpo na sexualidade é uma questão de sentimentos e não das regras estabelecidas, um filme que acena para a homossexualidade feminina, ela e Dadá, numa cena poética de entrega e sedução no meio

de todos os outros, que parecem perdidos, não com a cena, mas com eles próprios. Já o interlúdio amoroso com o cangaceiro se passa ao som de Villa-Lobos, *Bachiana brasileira n.º 9*, que, segundo Glauber “eu tinha medo de filmar essa cena que era indispensável”, mas ao ouvir a música de Villa-Lobos tudo se abriu (ROCHA, 2004, p. 116). Rosa é uma mulher que segue o marido todo o tempo, mas ele se mostra perdido e sem vontade, Glauber lança-a nos braços da amiga e depois de Corisco: a sexualidade como possibilidade de autonomia diante dos delírios do amante. Podemos ver que o cineasta não desvinculou a sexualidade da perspectiva política e social que caracterizava suas ideias. A representação da mulher nos acena para os passos iniciantes de sua emancipação e as incertezas de como mostrar esse novo caminho.

O filme *Porto das caixas*, dirigido por Paulo César Saraceni, premiado no festival de Cinema Brasileiro em 1963, se passa no interior do Rio de Janeiro, uma cidade pequena e sem muitas perspectivas de vida, onde encontramos a infelicidade de um casal: o marido sem nome (Paulo Padilha) e a mulher, também sem nome, (Irma Alvarez). A mulher não ama o homem com quem se casou e a situação só tende a piorar, ela dona de casa e ele desempregado. Frustrada na vida e incomodada com seu destino, ela se apaixona pelo dono do mercado da cidade, onde faz as compras de casa que são anotadas na caderneta. Ela alivia as tensões nos braços do dono do armazém, que não deixa de cobrar pelas dívidas da caderneta. Como a protagonista tem planos de acabar com a vida do marido, acha que o amante pode ajudá-la.

O filme é lento, vagaroso e mostra o desajuste de homem e mulher numa relação em que falta amor e sobra agressões. Eles estão desempregados e ela vê o interesse do dono do armazém, que lhe faz galanteios. Sem autoestima, sem respeito a si própria, pelos maus tratos do marido, entrega-se aos prazeres com o homem do armazém na natureza mesmo, sobre a grama ou num galpão abandonado. A mulher é oprimida pelo marido e pensa na liberdade, planejando a morte dele. Dois personagens alienados em seus problemas, numa cidade sem desenvolvimento, onde a mulher pensa encontrar a “saída” ao se jogar nos braços do amante. O que mostra que na falta de solução para a vida com o marido, Saraceni mostra que a mulher não abandona suas fantasias sexuais, mas entrega-se a amores clandestinos, atendendo seus desejos e reivindicando outro corpo, outra identidade. Não que esta saída seja a solução, muito pelo contrário, mas temos aqui uma informação de que a mulher não estava à margem do homem na questão dos prazeres em

relação ao corpo. Mas não há possibilidade para a mulher na sociedade, ela é maltratada pelo marido e encontra no amante a saída para os prazeres sexuais, mas ele a trata sem compromissos, tanto é que os encontros são clandestinos e acontecem no campo entre a casa dela e o mercado. Portanto, a mulher é duplamente oprimida: pela sociedade e pelos homens com quem se envolve, que não a consideram como sujeito, mas como objeto. O diretor não controla a sexualidade feminina, mas sim a sua subjetividade, ao tirar dela a possibilidade de se resolver como um ser autônomo. O assassinato do marido não é a saída, muito pelo contrário, dá-lhe um gosto amargo de solidão, pois o amante tem uma vida, ela não tem nada e sai a vagar sem rumo.

A *Falecida*, 1965, filme de Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues. Após uma visita à cartomante, Zulmira (Fernanda Montenegro) é informada que uma loira pode ameaçar sua paz. Ao conversar com seu marido Toninho (Ivan Cândido), ela desconfia que a prima Glorinha pode ser a tal loira. Mal de saúde, Zulmira faz todos os preparativos para o dia de sua morte e pede ao marido desempregado que trate dos custos do caixão e funeral com um homem chamado João Guimarães Pimentel (Paulo Gracindo). O que Toninho não sabe é que Zulmira e este homem escondem alguns segredos que ele jamais poderia imaginar.

O filme também não nos acena com alegrias, pelo contrário, vida estagnada de subúrbio carioca, tristeza, falta de recurso e de vontade, onde Zulmira, a protagonista, caminha para a morte. Ela anda como um autômato, não sorri, só fala de doença e se aliena em si mesma, procurando uma saída para, depois de morta, ser enterrada com gala. Uma vida sem significado que parece piorar e se decompor a cada dia. O marido, Tonho, está desempregado e a única coisa que ainda lhe dá algum ânimo é o futebol. Zulmira é uma mulher que parece uma colegial dos anos 1950, saia na metade da canela, blusa branca de colarinho, usada para dentro da saia, e sapatinho baixo e simples, cabelo curto e penteado para trás, sem maquiagem, sem adereços. Não parece ter vida, anda como um soldado em marcha e a relação com o marido é a falta total de vida, não há carinhos, não há trocas de olhares e sim um mau humor constante. O filme começa com ela indo procurar uma cartomante que lhe diz que há uma mulher loura que a persegue e deseja sua morte. Só isto sabemos da mulher que vai se amofinando e aporrinhando a vida do marido com uma pretensa doença que a levará à morte. Sua feminilidade só pode existir se for ligada ao masoquismo ao se fazer vítima da loura, que é uma prima dela, mas só aparece de relance,

pois as invenções são de sua cabeça. Até um dia que aparece com um problema de pulmão que a consome.

Antes disto, certo dia vai tirar a roupa do varal e toma um banho de chuva com um prazer quase orgástico, se mostra linda, lábios semiabertos, olhos de puro deleite: conhecemos outra mulher. Morre Zulmira, mas antes deixa ao marido o compromisso de procurar um homem que pagará o seu enterro de luxo. O marido vai até a casa do sujeito rico que o convida a entrar. Ele diz que é o irmão de Zulmira e que ela está morta. O homem um pouco atordoado, diz ao irmão sobre Zulmira, a verdadeira mulher e companheira: fogosa, carinhosa, sedutora, de um apetite sexual insaciável. Enquanto conta sua história com Zulmira, as imagens atordoam a plateia: são de uma mulher linda e sorridente, um ideal de sedução e sensualidade, alegre e disposta, que conversa e anda com o amante de mãos dadas. Leon Hirszman traz à mulher a plenitude do sexo a partir do enfrentamento das regras morais. A frigidez total de Zulmira perante o marido é o castigo por tê-lo traído, ela foi ao limite com o amante, mas não aceitou o caminho da transgressão, portanto se pune e se castiga até a morte.

Norma Bengell, a personagem Leda, é a representação da mulher proposta por Ruy Guerra, uma loura sedutora e livre que diz não gostar de levar a vida a sério. No filme *Os cafajestes* de 1962, Jandir (Jece Valadão) um *playboy*, e seu amigo Vavá (Daniel Filho), vivem no mundo das drogas e sexo de Copacabana. Só que a situação de Vavá não é boa, já que seu pai corre o risco de perder tudo o que tem. É quando a dupla tem a ideia de tirar fotos comprometedoras de Leda (Norma Bengell), a amante do tio de Vavá, no intuito de chantageá-lo.

Jandir, o amante *play boy* a apanha e eles vão para uma praia deserta, trocam olhares e carícias, beijos e afagos. Ele pede ao pé do ouvido para entrarem no mar, ela diz ter vergonha de ficar nua e pede que ele feche os olhos. Então tira a roupa e se dirige para o mar nua, ao se virar o rapaz tinha entrado no carro e se afastava enquanto levava as roupas da moça. O longo plano sequência do corpo de Leda sem roupa, rolando na praia, chega a ser exasperante, mas é o tempo para que o corpo objeto se mostre por inteiro. A câmera como uma personagem com o olhar fixo no corpo da moça que tenta se cobrir. Não há sexo, mas a câmera percorre o corpo de Leda, um corpo fetiche se mostra ao espectador *voyeur*, um corpo objeto que é solapado por Jandir e seu amigo, que estava escondido no porta-malas do carro, para fotografar as cenas da mulher. Quando o carro para de rodar ao

redor da moça ela demora um longo tempo assentada na areia enquanto cobre os seios e depois se aproxima de Jandir e lhe pergunta quanto ganha com aquilo. Ele responde que ganha um carro, ela pede para trocar em dinheiro, ele diz “uns trezentos contos”.

A aventura dos dois homens tem como plano duas mulheres: depois de Leda ter o corpo como cena eles sobem no carro e vão pegar a outra mulher, Wilma e fazem um encontro de casais à noite, em outra praia. Na verdade, os homens fazem as mulheres de objeto, não de seus desejos, mas para provocar um terceiro homem e arrancar-lhe dinheiro: as mulheres Leda e Wilma são amante e filha do homem respectivamente. Os casais tentam se relacionar, mas não há afeto, não há libido, não há sedução. As mulheres de Ruy Guerra estão perdidas e alienadas, assim são representadas como fantoches do masculino que são tão alienados quanto elas. Bem ou mal, Guerra debruçou-se também sobre a recorrente questão da sexualidade e do feminino e de forma difusa mostrou a controvérsia da classe média no País da época.

Vimos que os três cineastas não utilizaram estratégias conservadoras de modelo patriarcal para representar as mulheres. Assim, não ignoraram o contexto social, cultural e político da época, pois que a sexualidade e a moral são formações socioculturais. Também não seguem os anseios femininos por liberdade, pois que a liberdade ainda é cerceada. Desta forma, vemos que as conquistas não foram suficientes para a plena emancipação das mulheres, pois falta ainda o respeito e a igualdade entre masculino e feminino. Filmes esteticamente revolucionários e ideologicamente conservadores.

No próximo capítulo falaremos da modernidade, da cidade e do corpo no cinema, pois as imagens em movimento é o que melhor representa a modernidade e as transformações no processo de desenvolvimento do cenário urbano, durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Para tanto, as teorias de Walter Benjamin (1985) e Georg Simmel (1973) nos darão subsídios no que tange ao sujeito, seu corpo e a construção da subjetividade: novas experiências perceptivas e sensoriais que desestabilizam o morador das metrópoles, sua subjetividade e desorganiza a sociabilidade e o corpo. Embora seus escritos sejam do começo do século XX não perderam a relevância quanto aos estudos do cinema, do sujeito, do corpo e da vida moderna, ou seja, a cidade e os modos de subjetivação.

CAPÍTULO 2

A MODERNIDADE E O CINEMA, A CIDADE E O CORPO

2.1. O SUJEITO MODERNO: SIMMEL E BENJAMIN

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção da coletividade humana se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (BENJAMIN, 1994, p.169)

O problema mais grave da vida moderna deriva da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida. A última reconfiguração da luta com a natureza que o homem primitivo levou a cabo em favor de sua existência corporal. (SIMMEL, 2009, p. 577)

Antes de abrir as cortinas para a representação dos corpos femininos devemos nos situar no processo cultural da modernidade que articula identidades e transforma o indivíduo, redefine suas experiências, vivências, relações sociais, subjetividades, pois que o convoca pelo choque a uma pluralidade de fenômenos comunicacionais e culturais trazidos pelas novas tecnologias. Todas estas inovações convocam a novas maneiras de ver e perceber a realidade, a partir dos meios de comunicação: literatura, arte, fotografia, cinema, televisão, teatro, que, a partir da incorporação das novidades tecnológicas, operam outros sentidos, outros poderes e saberes. O tema que nos interessa nesse novo tempo chamado moderno é a cultura do olhar submetida e transformada pelas novas tecnologias que promovem diferentes formas de conhecimento e entendimento do mundo como um todo. Além do mais, aparecem como suspeitas, pois que a mudança nos modos de ver operacionaliza-se a partir da união da técnica com as artes a exemplo das descobertas que levaram à invenção da fotografia, uma vez que esta emana poderes que não advêm de si mesma, mas do imaginário do ser humano que a contempla. Assim, compreendemos que as tecnologias carregam consigo inelutável poder de transformação e preconizam um novo projeto de sociedade e de indivíduo.

Para MARTIN-BARBERO (2004), a imagem desde o início foi fonte de expressão, de comunicação, mas também de magia e fascinação, pois que é um objeto de sentido estético, mas impregnado de resíduos mágicos que nem sempre elucidam o que traz nela estampado. O certo, para o autor, é que, ao invés de suspeitas e desqualificações das imagens, devemos formular novas questões para melhor elucidá-las nas composições e na complexidade de cada ofício e de cada linguagem. As imagens organizam-se em sistemas de saberes e poderes, e a tecnologia a elas aliada favorece, a um só tempo, o desenvolvimento do olhar, mas também da discursividade imagética em geral. Tecnologia

que ligada às imagens traz-nos o movimento a partir do cinema e da televisão. Para o autor, o que vem à tona com a preponderância da imagem são as modificações que ela opera no sujeito do olhar, que transforma “o desejo de saber em mera pulsão de ver.” Isto acontece, principalmente, a partir das estratégias das imagens comerciais e sua utilização pela indústria, a exemplo do discurso publicitário que demonstra sempre uma “estratégia de sedução e obscenidade, de encenação de uma liberação perversa do desejo e da obscenidade, cujo *outro* não é mais que o simulacro fetichista de um sujeito que, ele próprio, se tornou objeto. [...]” (Ibid., p. 17, grifos do autor). Para MARTIN-BARBERO, precisamos entender que o cruzamento e a dinâmica desse conhecimento, introduzido pelas imagens, mostram-nos que houve um deslocamento do poder institucional, porque a imagem é colocada entre razão e imaginação, entre saber e informação e conecta o indivíduo a novas formas de saber, a partir das narrativas audiovisuais. Segundo ele, desde os monastérios onde o saber tem um caráter centralizado e, ao mesmo tempo, ligado a suportes e figuras sociais, que nos possibilita identificar que o saber e suas transformações

constituem uma das mais profundas mutações que uma sociedade pode sofrer. Disperso e fragmentado, é como o saber escapa dos lugares sagrados, que antes o continham e legitimavam, e das figuras sociais, que o detinham e administravam (Ibid., p. 59).

O saber passa a circular livremente em razão do alcance dado aos novos rumos tomados pela imagem, pelo cinema, pelo vídeo, pela televisão, fazendo com que tenhamos “saberes-mosaico” (Ibid., p. 59) na era da visualidade, o que traz um mal-estar para a cultura moderna. As alterações conduzidas pela modernidade no campo da visualidade são mais profundas, pois que alcançam o sujeito, sua percepção no espaço e no tempo, em processos vertiginosos de deslocalização da experiência e da identidade pelo fluxo de informações e imagens. E o autor pergunta:

Que deslocamentos cognitivos e institucionais estão exigindo os novos dispositivos de produção e apropriação do conhecimento a partir da interface que enlaça as telas domésticas da televisão com as laborais do computador e as lúdicas dos vídeos-game? (Ibid., p.58).

O desenvolvimento das cidades a partir da revolução industrial, do capitalismo e da indústria cultural, parte para a elaboração de uma cultura cuja inovação agrade a todos e seja capaz de os inserir em ideologias de larga escala e, assim, unificar os modos de pensar e de agir, unificar os gostos e os saberes. Tudo isto causou, por certo, deslocamentos no sujeito, nas instituições, na produção, na circulação e consumo dos bens, e principalmente

uma racionalização da vida social. Para entender tais processos de desenvolvimento e mudanças, comumente introduzidos pela mediação das novas técnicas, é necessário um acompanhamento do processo da implantação da modernidade nas cidades.

Para dar mais consistência a esses saberes precisamos compreender também as mudanças efetuadas pela descoberta da fotografia e do cinema, acolhidos inicialmente nos grandes centros urbanos e possibilitados pelas tecnologias aí existentes. Desta forma, faremos uma aproximação entre dois sociólogos: Walter Benjamin (1892/1940) em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, e Georg Simmel (1858/1918) a partir de *A metrópole e a vida mental*, escrito em 1902. Tanto Benjamin como Simmel fazem uma análise sociológica da modernidade, tendo a cidade como palco, onde observam o indivíduo e a sociedade de forma histórica e crítica. A cidade porque é para lá que o poder, a economia, a política e a cultura convergem; onde as indústrias, os meios de transporte, de comunicação proliferam e permeiam a vida social, sacudindo o sujeito, seus sentimentos, sua percepção e seu estado mental. Para a elucidação necessária à vida do sujeito, os dois autores destrincham os acontecimentos da cidade moderna acompanhando o progresso necessário à norma histórica, mas, que segundo Benjamin, “é alto o preço que nossos hábitos mentais têm que pagar” pelo desenvolvimento do meio social (BENJAMIN, 1994, p. 227). Os dois autores exploram o que se pode dizer de uma crítica da consciência e do processo cognitivo do sujeito na modernidade. Caminham pela vida social, pelo capitalismo, pela tecnologia, assistindo às transformações do ritmo da cidade, da arquitetura, das imagens e do tempo que marcam os acontecimentos, mas sempre de olho no sujeito que sai da cultura subjetiva e passa para a cultura objetiva perdendo-se e individualizando-se na vida plural dos grandes centros.

2.1.1. WALTER BENJAMIN: A ARTE, O SUJEITO E A PERCEPÇÃO

Walter Benjamin pesquisou sobre vários temas - teatro, romance, surrealismo, fascismo -, relacionando-os à modernidade e seus desdobramentos sociais, tempo do qual o filósofo era testemunha ocular. Interessou-se pela literatura, pelas artes em geral assim como pelos novos meios técnicos de comunicação, como a fotografia e o cinema. Pesquisou as novas tecnologias, seus objetos culturais e principalmente a arte cinematográfica e as consequências da reprodutibilidade da obra de arte. Para o autor, o ambiente social sofreu sucessivas modificações a partir das invenções tecnológicas que, a

seu ver, interferem na sensibilidade do sujeito e na sua percepção do mundo. Benjamin foi precursor do que hoje poderíamos chamar sociologia da comunicação e enfatizou a importância das imagens e sua mediação na vida diária.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁷ (1994), Benjamin avança alguns prognósticos a respeito da nascente cultura de massa ancorada nas novas tecnologias, preferencialmente o cinema, que se torna o eixo para pensar as mudanças ocorridas no plano do indivíduo e de sua percepção sensorial na idade moderna. Para ele, a troca de experiências integrava as pessoas e nivelava seus conhecimentos. Hoje, nas grandes cidades, a experiência estética do indivíduo, mediado pelas tecnologias, transforma a sensibilidade perceptiva, altera os sentidos, reorganiza a visão que se torna mais apressada e mais distraída. Assim, há uma retração do espírito contemplativo e uma recepção de informações mais aceleradas, vindas dos objetos e das pessoas, o que modifica o sujeito, suas interrelações e o processo subjetivo.

Walter Benjamin em sua crítica da cultura pensa nas mudanças efetuadas pelos tempos modernos, colocando em evidência o sujeito, as imagens do cinema com sua capacidade de difusão em massa, os modos de percepção e recepção da experiência social, a partir das transformações técnicas ocorridas no mundo ocidental: o avanço da reprodução da palavra, a partir da imprensa; da gravura, a partir da litografia; do som, a partir do rádio, e do cinema a partir da fotografia, mudanças que introduzem, segundo o autor, uma ampliação na forma de ver e repartir conhecimentos. Para o filósofo, pensar a modernidade é refletir sobre a estética do espetáculo, sobre a preponderância das imagens; pensar sobre a cultura é trazer à tona a indústria do entretenimento, da comunicação de massa, enfim, das tendências da arte e dos fenômenos culturais ligados ao sistema do capitalismo. Estes sistemas modificam a experiência estética a partir do que o autor considera como civilização tecnológica. É assim que Benjamin nos fala dos meios de comunicação e informação e prioriza a fotografia e o cinema por seu prestígio sobre o espectador e pela primazia do visual em toda sociedade. Por outro lado, orienta-nos que desde o Renascimento assistimos a perda do valor de culto que é substituído pelo valor de exposição, fato que ocorre devido às várias possibilidades para que as obras sejam expostas, e as imagens orientam a recepção num sentido predeterminado. Ou seja, somos

¹⁷ O texto ao qual nos referimos aqui é de sua segunda versão, traduzido por José Lino Grunnewald, publicado em *Os Pensadores*, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicado em 1955.

conduzidos e a contemplação livre já não mais existe.

Importa em suas pesquisas entender o impacto que o visual exerce sobre a experiência do sujeito, pois que reconfigura sua narrativa de vida e desperta as faculdades sensoriais. Para o autor, o que perdemos com a chegada da tecnologia no fazer artístico é sua aura, pois os elementos são confeccionados em série e a obra de arte perde sua condição de existência única o que abala toda a tradição, e seu agente mais poderoso é o cinema.

Os prognósticos benjaminianos concretizam-se e, de certa forma, presentificam o que foi dito. A transformação ocorrida na percepção pela técnica, a partir da obra de arte e sua reprodutibilidade, exigiu novas formas de estudar a percepção e de maneira muito eficaz o cinema, pois, para Benjamin, é no cinema que o ser humano pode exercitar as novas percepções e reações demandadas pelo aparelho técnico. A tarefa fundamental do cinema é fazer “do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo, o objeto das inervações humanas” (Ibid., p. 174). O filme exige do espectador uma percepção afiada, pois o entendimento da narrativa e de cada imagem é dado pela sequência: assim, o conhecimento do que se passa é resultado da sucessão imagética, então precisamos entender o que se passou, pois que a cena posterior depende da anterior, ou melhor dá sentido à anterior; além do mais existem os diálogos dos personagens, detalhes no enquadramento e no ângulo que podem trazer significados extras. No cinema legendado é mais complicado, exige que se leia e veja a imagem a um só tempo, ou corre o risco de não entender o filme como um todo. Não se pode reparar nos pormenores e não se tem tempo livre para a imaginação. Assim, a narração no cinema conduz ao que ocorre no dia a dia, uma aceleração da vida, um pulsar frenético que chama a percepção ao trabalho diuturno; principalmente nos filmes atuais, onde a ação é sempre mais rápida e há muitos diálogos. O espectador não tem tempo de pensar o filme, enquanto o assiste, portanto, não tem uma assimilação genuína e uma experiência autêntica.

Segundo Benjamin, o homem se fortalece com a tecnologia no seu uso diário. E o cinema é a complexidade maior desta tecnologia, no tempo de sua observação. De qualquer forma, o que ele percebe é que o homem domina a natureza para facilitar a vida, mas é dominado por suas criações. O cinema como objeto de interesse e de pesquisa para entender as consequências da tecnologia nas inervações do ser humano, mostrou-se responsável por mudanças na percepção como também na recepção. É uma demonstração

inequívoca do que ocorre com as pessoas a partir das novas tecnologias, diz o autor. A explicação é que, de uma maneira geral, a maioria das pessoas têm a arte como diversão e não como devoção, como antigamente. Para o devoto, a fruição é uma necessidade, ele se recolhe e mergulha dentro da obra de arte, se dissolve nela; enquanto que, para as massas, é apenas uma forma de distração, um jeito específico de receber o objeto da visão, uma forma diferenciada que modifica o valor e o conceito da obra de arte. Um contempla, mergulha e dissolve-se na obra, o que ele denomina de recepção ótica o outro apenas observa e corre os olhos casualmente, recepção tátil. Como a arquitetura, por exemplo, um olhar que anda em ziguezague, procurando o que lhe chama a atenção. Para Benjamin,

Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente pela recepção tátil, através do hábito (BENJAMIN, 1994, p. 193).

O cenário privilegiado para a recepção tátil, isto é, para o fruir distraído, é o cinema, embora aconteça em todos os tipos de arte. Na arquitetura, temos uma forma dupla de recepção: pelo valor utilitário e pela percepção, ou seja, por meios táteis e óticos. A distração acontece para aquele que lá habita, porque a rotina e a prática diária de ver o edifício já não leva à contemplação, como o viajante o faz: uma forma de recolhimento diante da obra que ele nunca havia visitado. Benjamin é contundente quanto à tarefa da reprodutibilidade técnica, do alcance que isto representa em virtude de quantas pessoas assistem ao mesmo tempo à mesma obra ou ao mesmo espetáculo, graças à difusão dos meios técnicos.

Para ele, as novas tecnologias fazem a vida acelerar, pois antes do cinema tínhamos os álbuns de retrato que podiam mostrar os acontecimentos com o passar das folhas, mas o cinema moveu as imagens e exacerbou a sua recepção e os modos de ver e perceber as coisas. Por outro lado, não é só a tecnologia que modifica nosso modo de ver e receber informações, mas mudanças sociais, que muitas vezes não nos apercebemos, acarretam transformações na estrutura da recepção. É através da distração que se pode entender “até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas” (Ibid., p. 194). A recepção através da distração que vemos acontecer em todos os domínios da arte, mas de forma privilegiada no cinema, “constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” (Ibid., p. 194). A massa, para ele, procura a distração e não a contemplação, portanto as tensões de nosso tempo que passam pela dominância tátil são

próprias do universo ótico que imputa um foro privilegiado à distração, a visão distraída paira apenas na superfície das coisas. O cinema mostra-nos as imagens em sucessão sem permitir que as contemplemos, o que o autor denomina de efeito de choque. Ele aproxima o cinema da vida cotidiana que também tem seus choques, sobressaltos e perigos existenciais com os quais o sujeito convive diariamente. Benjamin investiga as artes visuais, a literatura, a fotografia, o cinema, a arquitetura, para entender as narrativas que percorrem esses domínios artísticos como objetos importantes da ciência da percepção, na construção da subjetividade na era da estética moderna.

A crítica da cultura, ou o prognóstico da cultura pós-aurática, fala dos valores pré-capitalistas, da arte como autenticidade, sua função ritual, e do cinema que possibilita distração, cultura e conhecimento ao grande público. Ganha-se, de um lado, pela fruição do público por grandes obras vindas de romances e contos; mas perde-se, por outro lado, na autenticidade da obra e na perda de sua aura. Assim, Benjamin enfatiza o sujeito que, frente à modernização exercita as “novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico”, e esta técnica é “o objeto das inervações humanas” (Ibid., p. 170). Benjamin mapeia futuros campos de estudo ao falar da metamorfose operada pela tecnologia e do impacto causado no mundo social, levantando questões sociológicas, mas também questões ligadas à tradição, à produção e ao valor da unicidade da obra.

2.1.2. GEORG SIMMEL: O SUJEITO MODERNO E A VIDA SOCIAL

Georg Simmel especializou-se em entender a modernidade por acreditar que o indivíduo, frente às novidades e aos avanços ocorridos nos grandes centros urbanos, passa por incômodos sensoriais, auditivos e afetivos. Para o autor, o individualismo é um fator que compõe a modernidade, onde o homem torna-se inquieto enquanto procura adaptar sua personalidade às forças que lhe são exteriores. Ao perceber os desajustes do sujeito frente ao crescimento da cidade, a força exercida para manter a autonomia, a sua pequenez diante da superioridade da sociedade, dedicou-se a entender fenômenos sociais estruturais “da herança histórica, da cultura exterior, da técnica da vida”, da economia financeira e da divisão do trabalho social (SIMMEL, 2005, p. 577). A vida moderna mostra-se um rebuliço para o sujeito acostumado que estava ao estilo da cidade pequena ou do campo, de onde muitas pessoas direcionam-se para os grandes centros à procura de melhores condições de existência: emprego, saúde, educação, cultura. Depara-se com novas práticas

discursivas, novos saberes; meios de transporte diferenciados, técnicas aliadas ao tempo, a partir do marcador das horas, que passa a fazer parte de uma matemática da vida. Enfim, fenômenos que cobram do sujeito uma ação mais racional e menos emocional. A prosaica forma de usar o tempo e a percepção agora exige do indivíduo mais perspicácia e agilidade frente a tantas informações, como a vários compromissos que ele passa a assumir. Para o sociólogo, face às novas condições de vida faz-se necessário uma reflexão para entender que não importa qual seja o ponto

da superfície da existência – por mais intimamente vinculados que estejam à superfície – pode-se deixar cair um fio de prumo para o interior das profundezas do psiquismo, de tal modo que todas as exterioridades mais banais da vida estão, em última análise, ligadas às decisões concernentes ao significado e estilo de vida (SIMMEL, 1973, p. 15).

Ler Simmel, um berlinense que reflete e analisa o indivíduo e as novas organizações sociais é um caminho possível para entender o conflito do sujeito frente à modernidade e o predomínio social com tecnologias de controle sobre o corpo e a subjetividade, uma vez que todas as coisas exteriores da vida social estão intimamente ligadas à maneira de viver. Simmel escreve sobre o indivíduo e as mudanças efetuadas na metrópole porque é nela que habita e vivencia as transformações sociais, a importância da cidade na vida, na cultura e na subjetividade do indivíduo, perdido que está com a aceleração das informações e impressões, que violam os estímulos nervosos. As principais características desse crescimento exacerbado das cidades são fruto do desenvolvimento da economia, do crescimento acelerado dos centros urbanos, dos meios de produção e das alterações naturais ocorridas ao longo do processo histórico. Dessa experiência, tendo a cidade como centro, alcançou a compreensão da complexidade da existência e das forças sociais, culturais e históricas implicadas à vida mental e íntima do sujeito.

Para o autor, mudanças estruturais desorganizam a vida das pessoas que tiveram que abandonar as certezas do Estado e da vida religiosa, das magias e das ilusões, para acostumar-se a novos controles discursivos e institucionais, a uma nova moral, mas acima de tudo, novos saberes circulantes que as obrigam a uma refinada ousadia e disciplina para conjugar o verbo viver. Estes acontecimentos, num mesmo espaço-tempo, conjugam-se a uma intensidade de estímulos a exigir que o sujeito se adapte rapidamente para imprimir a quantidade de informação oriunda da realidade objetiva, que reestrutura a subjetividade

nesse novo ambiente social. A vida metropolitana, para o autor, traz uma consciência mais elevada e uma intelectualização como forma de preservar a vida subjetiva.

Outro fator que é contrastante com as cidades menores e o campo é que a metrópole é o centro da economia monetária que, segundo o autor, domina o intelecto do sujeito, pois sua “filosofia do dinheiro” é o que nivela tudo a um critério quantitativo, reduzindo “toda qualidade e individualidade à questão: quanto?” (Ibid., p. 13). As relações tornam-se mais racionais e o sujeito passa a ser apenas um número a mais na aritmética da cidade.

A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal, da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. (Ibid., p. 14).

Simmel entende que a metrópole é o lugar onde a economia cresce e se desenvolve a partir das relações humanas equilibradas ou desequilibradas, pelas interações e relações de trocas. Para ele, a busca por liberdade e a divisão do trabalho favorecem a individualização que o sujeito procura, além do mais, o desenvolvimento da economia monetária propicia o domínio da razão/consciência tomada pelo indivíduo, a partir da objetividade das relações sociais. Pode não parecer, mas esta forma de individualismo facilita as duas partes envolvidas. Se, nas formações sociais anteriores à vinculação do empregado ao senhor subordinava a este a personalidade do trabalhador e o produto do trabalho, na economia do dinheiro adota-se a objetividade frente à personalidade e ao invés de contar o tempo de trabalho, negocia-se um produto determinado do trabalho, do que resulta a despersonalização das relações de troca. O calculismo da vida da metrópole beneficia a máquina da cidade, pois integra todas as atividades e relações, como se fôssemos mais uma moeda, um objeto a ser negociado. Porque a cidade é uma estrutura completamente impessoal, o dinheiro é que nivela tudo e torna as qualidades em termos quantitativos, modificando as relações em formas específicas de socialização. Este tipo de inter-relações propicia o aumento do individualismo e também a preponderância da objetividade sobre a subjetividade.

Não é só a economia do dinheiro que modifica o sujeito, no burburinho da cidade a vida psíquica começa a mudar o tom, pois atividades corriqueiras como atravessar a rua modificam intensamente os “fundamentos sensoriais da vida psíquica”, (Ibid., p. 12) a partir da pluralidade de estímulos contrastantes recebidos, é a atenção requerida do sujeito que se torna frágil, nas palavras de Benjamin, pois que “nada continua inalterado, exceto as

nuvens, [...] e o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 198).¹⁸ Isto porque a técnica implementada à vida torna tudo inabitual, desestabiliza o emocional, as formas de recepção, e traz mudanças concretas e subjetivas tanto na vida como na cultura.

Para o sociólogo, a cultura relaciona-se com o aperfeiçoamento do indivíduo, adquirido graças ao trabalho histórico da espécie. Para ele, a unidade e a totalidade do ser subjetivo dependem da apropriação dos valores objetivos que se tornam o motor do conhecimento. A ideia de cultivo dos objetos, do processo de manipulação, de um fazer progressivo até a finalização desse objeto, geralmente era conduzido por um único indivíduo, o que lhe dava uma unidade. Podemos dizer que esse objeto feito por uma “alma subjetiva” adere à cultura como um todo (SIMMEL, 2009, p. 578). O problema, para Simmel, é que na modernidade o modo de produção capitalista altera o processo de reprodução cultural ao fragmentar o trabalho, afastando o sujeito do objeto em construção, pois que cada um executa uma parte deste todo da obra. Este fracionamento transforma a cultura subjetiva do objeto, que passa a participar de uma ordem objetiva. É esta alteração do processo cultural que desestabiliza a relação sujeito-objeto. O autor reconhece que não existe cultura subjetiva sem cultura objetiva, uma vez que o sujeito que desenvolve o objeto é o mesmo que incorpora esse objeto cultivado. Mesmo assim, essa fragmentação do trabalho causa no sujeito um estranhamento do objeto concluído, fazendo com que ele não reconheça o produto final como seu. Assim, o sujeito passa a ter um vínculo maior com a cultura objetiva e com o objeto em si, e menor com o processo e a cultura subjetiva, que é o seu envolvimento em todo o processo do objeto a ser construído.

Georg Simmel encerra a reflexão sobre o cotidiano das metrópoles, dizendo precisamos compreender que há uma formação desigual do sujeito que habita o centro urbano na escala dos valores humanos: o caráter da vida mental do sujeito que habita o interior, com hábitos mais tradicionais e simples, baseia-se em relações mais emocionais e inconscientes, ligadas que estão à comunidade. Na vida metropolitana, ao contrário, o sujeito mantém a mente consciente, pois necessita estar atento às mudanças constantes e ao invés da emoção e da sensibilidade utiliza-se da razão, as relações racionais ligam-se à pessoa como um número que as diferencia do outro. Por último, o sujeito da metrópole é “livre” de espírito pela capacidade de manter uma reserva e indiferença recíproca, pois que

¹⁸ Esta frase foi tomada emprestada de Benjamin por parecer encaixar-se perfeitamente ao que fala Simmel. Muito embora a utilizemos conscientemente, o seu uso em Benjamin não é para o mesmo fim.

é impossível ter uma inter-relação positiva como nas pequenas cidades. Em troca, essa liberdade pode ser um engodo, pois não há solidão maior do que a do sujeito na multidão metropolitana, onde a distância mental é mais visível. Segundo Simmel, esse exemplo mostra-nos que a liberdade e as inter-relações nem sempre refletem na vida emocional como conforto. A liberdade pode ser sentida quando a particularidade de cada indivíduo colabora na formação de um modo de vida diferente, dando a sensação de estar trilhando a própria natureza, de posse de um caráter inconfundível, um sentimento de que o modo de vida não lhe foi imposto. Em Simmel, na metrópole o homem não termina no limite de seu corpo, mas transborda essa fronteira, pois é constituído pela soma de efeitos totais, relativos à extensão da cidade.

Podemos ver que as obras de Simmel e Benjamin aproximam-se em vários aspectos nas reflexões sobre a vida moderna, as novas tecnologias, a economia monetária, enfatizando essas mudanças a partir do indivíduo, das estruturas do cotidiano e da experiência. Os autores preocuparam-se com o sujeito frente ao capitalismo e a divisão do trabalho; a experiência e a percepção nas grandes cidades; a mudança de cultura subjetiva para a cultura objetiva; a liberdade, o individualismo e o distanciamento nas relações afetivas; o problema dos estímulos e da sensação cada vez mais intensos. Olhares analíticos para a modernidade nas ruas, nos centros comerciais, nos cafés, no indivíduo e na experiência subjetiva em um ambiente urbano e moderno, caótico e turbulento, mas ao mesmo tempo estimulante.

Assim, tanto Simmel quanto Benjamin nos trazem o sujeito e suas diversas formas de experimentação e interação, no cerne da realidade da vida urbana e de sua nova dinâmica. O processo de industrialização e urbanização dos grandes centros muda o cenário da cidade, mas também do ser humano que o habita, além da importante reconfiguração do espaço público, do excesso de estímulos que inaugura, por sua vez, como preconizou Benjamin, uma nova experiência do corpo e da percepção do indivíduo. E assim, o desenvolvimento das cidades e, como consequência, do sujeito e seu corpo, objetos de estudo da sociologia, altera o cenário, renova simbologias, acarreta mudanças de percepção, de vivências, enfim, do valor da vida, do valor do corpo, seus afetos e desejos. Isto ocorre devido à mudança no território de pertencimento, um espaço que constrói o sujeito, seu corpo, sua identidade, forçando-o a adaptar-se a outros valores e normas sociais.

Walter Benjamin e Georg Simmel já previam as transformações pelas quais passaria o ser social, pois que nada fica inalterado a partir das técnicas incorporadas ao mundo moderno: técnicas econômicas, técnicas das imagens, técnicas do dinheiro, técnicas do corpo, técnicas dos afetos. As mudanças são necessárias, mas as alterações, principalmente sociais, são lentas e desalinham o que parecia em sintonia. As relações sociais modificam-se à medida que as sociedades desenvolvem novas formas de produzir e de comercializar, desencadeando vários problemas sociais. Mas o indivíduo não se perde nesse torvelinho e, como forma de resistência, luta para manter sua subjetividade, autonomia e individualidade e em meio à economia do dinheiro e a falta de tempo que lhe cerca, foge do ambiente externo e mergulha em sua subjetividade.

Para entender um pouco mais a modernidade, o indivíduo, o corpo e as técnicas que o modelam, entraremos antes na modernidade da imagem, a partir do advento da fotografia, que muito nos ajudou a compreender o sujeito, a cidade, o corpo e seus movimentos, suas cavidades, seu rosto, seu sexo.

2.1.3. A FOTOGRAFIA E A MODERNIDADE

O desenvolvimento das cidades leva-nos a refletir que em cada época histórica acolhemos outras formas de convívio, de experiências, de liberdades e de imaginação que possibilita-nos criar novos espaços para experimentações criativas e diferenciadas: como na poesia, na literatura, nos quadrinhos, nos cartazes, enfim, nas artes em geral que ressoam no ambiente social. Esses deslocamentos a partir das novas técnicas, ampliam a compreensão do mundo e possibilitam novas maneiras de expressão e contemplação. A acelerada expansão técnica e industrial depende da natureza estrutural de cada sociedade e das criações de visibilidades integradas ao novo tempo. Tudo isto denota que o sujeito é maleável e está sempre pronto a reaprender e reorganizar as experiências tanto da vida como do corpo. Experiências que muitas vezes propiciam o desejo de produzir novas realidades a partir da técnica, que nesse momento instala-se para ajudá-los a exprimir seus modos de pensar e sentir, suas ideias, mas também como forma de ganhar dinheiro e retratar a sociedade, seus problemas e seu desenvolvimento. As criações de uma maneira geral são impulsionadas por novas experiências, calcadas em saberes anteriores, e nas necessidades da sociedade. A modernidade não foi diferente, apresentou-nos vários tipos de artes e artistas que modificaram as maneiras de ver e apreciar suas criações, dentre elas

a modernização da técnica que propiciou o aparecimento da fotografia, ligada aos processos industriais, causando grande estupefação e rebuliço à chegada, mas que soube acompanhar e documentar de perto todas essas mudanças e, muito cedo, propiciou o crescimento da ciência e tornou-se grande aliada em suas pesquisas.

Gisele FREUND (2010, p. 20/21), alemã que fotografou o início dos tempos obscuros e silenciosos da ditadura de Hitler, assistiu e pesquisou a grande cultura de sua época, tempo marginal mas fecundo em criações, como aluna de Theodor Adorno e Max Horkheimer. A autora e fotógrafa dá-nos o seguinte testemunho da nova arte, a fotografia, que incontestavelmente faz parte da vida cotidiana. A imagem fotográfica

Incorporou-se de tal modo na vida social que, à força de vê-la, não mais a vemos. Um dos seus traços mais característicos é ser igualmente recebida em todos os estratos sociais. Tanto se a encontra no alojamento do operário e do artesão como em casa do comerciante, do funcionário e do industrial. É nisso que reside sua grande importância política. [...] não reside portanto apenas no fato de ela ser uma criação, mas sobretudo no fato de ela ser *um dos meios mais eficazes de conformar as nossas ideias e de influenciar o nosso comportamento*. (Ibid., p. 20, grifo nosso)

O grifo tornou-se importante, pois que nosso estudo trata da representação do corpo feminino que começou tendo como referência a escultura e a pintura e continuou com a fotografia e mais tarde tornou-se objeto de culto e de fetiche do cinema e da televisão. Antes disso, a fotografia foi importante para representar o sujeito e perpetuar sua face, o famoso retrato, mas isso demorou para acontecer devido a algumas impossibilidades do tempo de exposição muito longo, que exigia do sujeito ficar imóvel em frente à câmara durante muito tempo e, portanto, mostrou-se inviável e tornou-se de extrema importância o aumento das pesquisas para sua realização. Tornar-se imagem era um sonho, um desafio ainda não alcançado pela fotografia, mas com o seu desenvolvimento muito rápido não tardou a ter condições de representar as pessoas. Este tornou-se o impulso necessário ao crescimento da fotografia, mostrando sua capacidade de documentar as mudanças do mundo do trabalho, da flora, da fauna, enfim mudanças históricas de seu tempo que passou a acompanhar.

A fotografia é moderna e registra tantas outras modernidades sociais, políticas e culturais. Segundo Susan SONTAG (1981, p. 4) “a fotografia talvez seja, dentre todos, o objeto mais misterioso que compõe e dá consistência ao que identificamos como moderno”. Para ela, a moderna fotografia fornece provas, brinca com a escala do mundo ao ser reproduzida em miniaturas ou ampliada; distorcida, envelhecida; em álbuns, ou nas

paredes, jornais, revistas, museus. Essa é uma prova incontestável de que ela entrou no cotidiano das pessoas, nos ritos familiares, nas práticas sociais, na astronomia, nas instituições modernas em sua procura por vigilância, nas atividades policiais. Enfim, uma difusão de imagens que nos fazem consumidores vorazes e que modificam nossas experiências. Deste modo, a fotografia nos seus primórdios, mas ainda hoje, faz-nos acreditar mais na sua representação do que na realidade. Ela é onipresente e evolui passo a passo criando um “mundo das imagens que se oferecem para sobreviver a todos nós” (Ibid., p.11).

Assim, a fotografia avalia, perscruta e documenta o mundo. Descobre a beleza em pequenos detalhes de que não nos damos conta, revigora a ciência e cultiva a percepção. Ela é renovada de tempos em tempos a partir da técnica, mudando a maneira de produzir, de registrar, de olhar. Isso porque as transformações e a evolução da técnica revolucionam o fazer e o ver. O olhar não é indiferente à tecnologia e seus gradativamente mais modernos meios de criação, expressão, enunciação, fruição. Para Sontag, a sociedade torna-se moderna quando a produção e o consumo de imagens são sua principal atividade, pois que possuem poderes que determinam nossas exigências a respeito da realidade e “são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual” (Ibid., pp. 147/148).¹⁹

Parte integrante das tecnologias e substituta indispensável à boa disciplina e ao adestramento do sujeito que é feito objeto a ser investigado, a imagem como instrumento e como vetor de poder aprendeu desde cedo o significado do controle sobre o objeto a ser fotografado. As pessoas são capturadas em suas atividades e as imagens utilizadas pela polícia, pelas prisões, manicômios, hospitais, empresas, elevadores, enfim em todos os lugares somos registrados, disfarçadamente ou não. Além do mais, é potencial instrumento de poder sobre os corpos: o corpo do acusado, do louco, do prisioneiro, do paciente, fazendo surgir novas evidências e novos procedimentos investigativos. A imagem como se fosse um processo que acusa e faz falar, que reativa o poder e ocupa todos os lugares. Assim é que somos constrangidos ao entrar em elevadores e sermos convidados a sorrir com a frase: “Sorria, você está sendo filmado”. Não é isto uma invasão? Como, por quem e com que intuito nos tomam essas imagens? Poder ininterrupto, pois que a imagem oriunda

¹⁹ A autora ao introduzir *O mundo-imagem* fala de Feuerbach e suas premonições sobre a preferência da imagem à realidade.

das novas técnicas se tornou o olho da vigilância diuturna. Estamos nas imagens que nos denunciam, incriminam, multam e servem como prova.

A partir da instituição e da instauração do uso das câmaras fotográficas nesses lugares frequentados por pessoas, que abrigam também aparelhos de registrar essas presenças com o poder de uma vigília, ao sermos inspecionados em todas as instâncias, somos também convidados a sentirmo-nos seguros. A partir dessa espreita com jurisdição garantida de adentrar a privacidade dos indivíduos, instaura-se o uso da autoridade e do domínio sobre o corpo social. Pois o ver supera o verbo e inibe a possibilidade de falar, uma vez que a imagem registrou o acontecido e, ademais, revestiu-se de poder. É o escrutínio do indivíduo pelas instituições do Estado (TAGG, 2005, FOUCAULT, 1975,1979, PULTZ, 2003). Podemos dizer que é o predomínio da imagem sobre a palavra, a supremacia e a vitória da imagem como verdade. Esse fator gerado por sua verossimilhança, a partir dos processos informatizados, favorece seu desenvolvimento e cria-se uma necessidade urgente de divulgar imagens de pessoas, imagens detentoras de saber e atestadoras da existência social que nos exige cuidado, pois podem ser manipuladas como fator inseparável da imagem. Por fim, os dispositivos de poder acomodados pela imagem fotográfica, atestam a força das inovações representativas que, felizmente, não trouxeram apenas repressão, pois que a modernidade dessa arte

e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações. (ROUILLÉ, 2009, p. 30)

A fotografia é urbana, nos afirma Rouillé, pois que é contemporânea das metrópoles modernas e tanto contribuiu para desenvolver estes grandes centros, como se desenvolveu neles, alcançando outros patamares e outras funções para o desenvolvimento de suas técnicas. Foi documentando as cidades e seus moradores, fazendo circular suas imagens que conferiu à sociedade e a seu povo um novo *status* social. Ela é democrática, retruca Rouillé, grava em seus suportes negros e brancos, pobres e ricos, homens e mulheres sem distinção e, além do mais, pode ser lida por todos. É assim que conquistou o mundo com sua linguagem soberana e polifônica, utilizada como ferramenta de análise, reflexão conceitual e objeto discursivo, espelhando de maneira exaustiva o momento marcado pelo predomínio da visibilidade, da industrialização e do crescimento das cidades.

O aparecimento da fotografia, na segunda metade do século XIX, teve um papel importante, no século seguinte, na era da visibilidade, frente à nova época, pois que permitiu iluminar e disseminar os objetos, as pessoas e, além do mais, entrou em consonância com os princípios da modernidade, ajudando a redefinir os sentidos do ver, ou melhor, possibilitando alargar a visão e seus horizontes, garantindo o entrosamento do aqui e do longínquo.

A imagem fotográfica veio junto às transformações do sujeito moderno e fez parte das mudanças trazidas pela tecnologia, derrubou as barreiras do espaço, suprimindo as distâncias, aproximando mundos diferentes. Transformou os objetos em simulacros que podiam ser transportados, alcançando vários lugares do planeta numa rapidez até então desconhecida. O sujeito é assujeitado, e a imagem toma o poder como objeto de cobiça, abrindo o caminho para os simulacros, aparências puras pelo excesso de realidade, mas ao mesmo tempo, uma possibilidade de conhecer as coisas, mesmo sem o seu contexto referencial.

Para Jean BAUDRILLARD, em *A arte da desapareição*, (1997) quando discute a relação entre símbolos e sociedade, na pintura como na fotografia vivenciamos um duplo que nos seduz, mas que é anódino, um sedativo para não encarar a realidade. Para o autor, só captamos a realidade quando deixamos que nossa identidade nela mergulhe e se perca, uma fusão entre o sujeito e o universo circundante. Na imagem, essa realidade é apenas uma forma de “hiperpresença palpável” das coisas que coloca em evidência um fantasma, uma representação que aniquila o espaço e o tempo. A simulação, para Baudrillard, “questiona a diferença entre o ‘verdadeiro’ e o ‘falso’, o ‘real’ e o ‘imaginário’” (Ibid., p.23), mas precisamos entender que as imagens, que efetivamente mostram-nos tudo, são simulacros perfeitos, pois que elas são reflexo, “ressurreição do figurativo onde o objeto e a substância desapareceram” (Ibid., p. 29). Assim,

a fotografia é nosso exorcismo. A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens. Nós acreditamos forçar o mundo pela técnica. Mas pela técnica é o mundo que se impõe a nós [...] (Ibid., p. 30)

A imagem exorcizante de Baudrillard vai além, pois que retira do fotografado todas as suas dimensões, como o peso, o perfume, o tempo, enfim, o sentido. A solidão e o corte com o mundo que instaura o sujeito-fotografia transforma-o em objeto de um olhar, dá-se por aniquilação conduzindo-o à imobilidade e ao mutismo da imagem, preservando apenas

o momento da desaparecimento, a desaparecimento do sujeito real. Mas essa desencarnação de nossos objetos e pessoas ali representados é a forma de sedução mais sutil que ganha esse fascínio, essa vontade de viver essa virtualidade em todas as coisas. Embora Baudrillard tenha razão no seu pessimismo quanto às imagens inseparáveis do simulacro para a vida real, a tecnologia mudou nossa maneira de pensar, de consumir, de produzir e também de vivenciar a realidade e o corpo. Assim, insistimos em viver no *Mito da caverna*, de Platão, onde nos contentamos com as sombras de uma realidade que não está lá, mas que nos anima e nos seduz.

Imagem e sombras, sujeito e realidades irreversíveis, porque a imagem há muito ocupa um pedestal na vida moderna. Ela é soberana e quer mais do que representar o corpo, quer ser o corpo, aprisioná-lo, acorrentá-lo a uma simulação, sombras gravadas pelos feixes de luz em que acreditamos e muitas vezes preferimos. Apesar do autor ter desnudado a arbitrariedade da imagem e revelado a importância que a sociedade lhe atribui, continuamos firmes no desejo de fotografar e ser fotografados, de ler imagens, de deixarmos-nos capturar por elas, de nos afastarmos do mundo, das pessoas e coisas que amamos, a fim de sorvê-los nas imagens e nos abandonarmos nessa ilusão de presença, para então sorver sua máscara, “seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial” (Ibid., p.31).

Por mais ilusão que possa parecer, a fotografia coloca em ordem a experiência cotidiana, criando uma espessura para a vida social à medida que lá estamos. A economia simbólica regida por ela move o mundo na estética do espetáculo. Isso acontece, pois que, para Baudrillard, existe uma aura do simulacro, assim como existia em Benjamin a aura do original, isto é o que ele caracteriza como uma simulação autêntica. Dessa forma, as imagens tornam-se reais, mesmo que simuladas, criam presença na ausência, discorrem sobre objetos e seres humanos, alimenta imaginários, liga presente ao passado numa experiência dinâmica, construindo outras vidências e remodelando os significados da vida. Podemos fugir dessa atestação de presença que a fotografia nos oferece? Para Baudrillard, a imagem nos impõe o silêncio em que mergulham os seres fotografados, pela razão mesma da ausência do sujeito ou dos objetos e lugares que lá estão guardados, entretanto, a imagem é tagarela e evoca tantas outras possibilidades de leituras que nos auxiliam no conhecimento do mundo, do outro e de nós mesmos. Além disto, traz com ela mais do que podemos ver na nossa pressa diária diante das coisas, dos olhares distraídos e vagos.

Nesse lugar onde implode a imagem, possibilitando novas maneiras de ver, de sentir e de experienciar a verdadeira representação da realidade, vamos presenciar o importante papel da criação de significados quanto ao corpo e suas funções. Para tanto, basta lembrar as pesquisas de Eadweard Muybridge (1830/1904), fotógrafo americano de paisagem que, por volta de 1880, realiza fotografias do deslocamento de corpos – *De Animal Locomotion* - 1887, para melhor, conhecer pela imagem, a anatomia da locomoção e entender o corpo e seu movimento no espaço e no tempo. Muybridge descobre que ao paralisar o movimento pela imagem modificamos a forma de ver e pensar o corpo. Foi ele que nos fez conhecer como se dá a dinâmica dos músculos durante a marcha, enfim, possibilitou-nos o ponta pé inicial sobre o mapeamento corporal. Poderíamos dizer que foi criada uma máquina capaz de ler com precisão os corpos em movimento, o início de um percurso longo de reconhecimento do corpo e a possibilidade de o invisível tornar-se visível aos olhos, impulsionando a ciência e os conhecimentos existentes, pois que comprova outras verdades. Estamos diante de novos corpos explorados e vasculhados, tendo como objetivo uma imensa produção de imagens para conhecimento científico sobre o funcionamento do organismo. Muybridge moderniza-se a partir das novas técnicas de auscultação e de exploração visual dos corpos, quando então aparecem as endoscopias, raios X, ecografias, e tantas outras maneiras que temos hoje para vasculhar e penetrar o organismo, fustigar o sujeito para conhecimento desse denso e complexo espaço interior.

É importante ainda levar em conta que a fotografia tornou-se rica ferramenta de registrar e estudar o corpo como símbolo social, uma forma de conhecer o indivíduo, o meio em que circula, a coletividade que representa. Um corpo que simboliza ao mesmo tempo a ordem social, mas também a desordem de uma sociedade mutante nas formas de ter, ver e ser um corpo que a represente. Um corpo idealizado, mas indefensável, por certo, ao tornar-se inalcançável, pois que cada sociedade especifica um saber sobre o corpo e seu modo de ser.

O século XX trouxe outras novidades na maneira de ter um corpo, pois os usos sociais do corpo não param de mostrar distintas formas de exhibir esse objeto de desejo, outras técnicas para o controle do corpo, às quais acabamos por nos adaptar. São estudos que revelam que uma forma nova é mais eficiente do que a utilizada até agora, mas o corpo é o mesmo. As lutas são outras, se antes lutávamos pela igualdade de direitos, hoje o corpo

pede novas distinções que são as marcas de gênero, de raça, de classe ou de origem, e estas não podem ser apagadas, estão inscritas na pele, no sexo, inscritas no corpo.

As lutas são outras, pois Michel FOUCAULT (1984, 1996, 2009,2014), nos fez ver a emergência do corpo como objeto a ser controlado pelos discursos, pelas instituições, pelas prisões, pelos sanatórios, objeto não de desejo, mas de poder, de tudo o que tolhe, protege e aprisiona o corpo. De poder não do prisioneiro, mas dos guardas da instituição. Fez ver que o corpo muda para suportar melhor o sofrimento ao passar por instituições coercitivas e educativas. Educa-se por meio de gestos, educa-se o olhar, educa-se o andar, são novas disciplinas, técnicas para cumprir rituais sejam eles penitenciários, dos sanatórios, das fábricas, das indústrias. Ensinou-nos também que os discursos nos coordenam e fazem do corpo um objeto cultural e histórico. O discurso corre nas veias e nos ensina a falar, mais do que isto, a calar. O discurso é o próprio lugar para o exercício do poder, da coerção, um discurso que exclui, segrega, interdita corpos e posiciona o sujeito na sociedade. Assim, o corpo é atravessado por sentidos múltiplos: filosóficos, políticos, culturais, artísticos porque carrega signos que nos possibilitam ler seu interior, o corpo é uma intersecção entre a sociedade, suas instituições e o indivíduo.

Os discursos mudam e o saber, os conteúdos de verdade se invertem. A partir da fotografia surgem outros discursos: jornalísticos, publicitários, agora de imagens que transcendem a linguagem como comunicação e desembocam no cinema que fala do corpo como nenhum outro meio de informação. Fala do corpo feminino, do masculino, do negro, do branco, fala de corpos e a todos representa. O cinema usa técnicas de representação, iluminação, enquadramento, angulação, montagem; ângulos para significar a beleza, a pobreza, o bandido, o mocinho; técnicas para fazer engordar, crescer, técnicas para o corpo moderno; técnicas capazes de constituir material suficiente para uma sociologia do corpo.

2.1.4 A MODERNIDADE DA IMAGEM AFETA O CORPO

Uma sociedade se faz primordialmente pelos corpos que a compõem. Corpos que trabalham, dançam, pulam, festejam, sofrem; corpos que palpitam, latejam e impulsionam o social que eles constituem. Corpos brancos, negros, amarelos; corpos femininos, masculinos, homo e transexual, transgêneros; corpos velhos, corpos moços; corpos diferentes e múltiplos. A história da sociedade se faz também pelos seus corpos ou o seu

discurso estará incompleto e desajustado. É, portanto, por essa aglutinação entre corpo e sociedade que a modernidade afeta os corpos

É no bojo das transformações desse mundo moderno que vieram junto com a fotografia, que colaborou com a ciência para conhecer melhor o ser humano e seu corpo, que as tarefas do indivíduo são acrescidas de maior atenção ao corpo: compreendê-lo e governá-lo a partir de novos cerimoniais, de outros poderes que fazem dele um moderno objeto de saber. É necessário que concilie o corpo à cidade, o corpo a outros corpos, o corpo às novas experiências, ou seja um projeto ligado ao corpo e seus desejos, mas também às mudanças ocorridas nas grandes cidades. O corpo não foi massacrado apenas com o aumento das horas de trabalho nesse novo sistema, mas ficou na ponta da mira, pois foi considerado um objeto de troca e sobre ele foram impostas repressões para a disciplina e melhor desempenho das funções. As cobranças e as punições sobre o corpo foram redobradas, fazendo com que o sujeito mantivesse um monitoramento permanente, com a intenção de alcançar a cooperação entre todos e obter maior força de trabalho. Essas maneiras de agir, eficazes de acordo com os interesses sociais, modelaram corpos e sua linguagem como gestos e outras formas de comunicação não verbais, utilizadas pelo indivíduo para relacionar-se com o outro.

MERLEAU-PONTY (2004, p, 14) fala sobre o desenvolvimento humano e a manipulação da ciência que aniquila seu corpo que passa a ser visto como uma simples “máquina de informação”. Na obra *O olho e o espírito*, fala também das imposições sobre o corpo e esse pensamento “operatório” sobre a vida do sujeito, sujeito tomado, entre outras coisas, como um objeto a mais. Um instrumento em tudo diferente dos outros e singular no funcionamento diário, mas passível de descontroles, perturbações que, no limite, interferem na sua produção e comunicação, na sua vida íntima e social. Pois que esse corpo é o mesmo que chamo meu, que faz-me pensar, com o qual associo-me a outros, é meu corpo e conta-se entre outras coisas preso que está ao tecido do mundo. O que não significa que ele seja um objeto, uma máquina, ele só seria verdadeiro como uma ideia, pois não posso distanciar-me dele, sua presença é constante e não posso desdobrá-lo sob meu olhar, o que quer dizer “que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe *comigo*” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 134).

É dessa forma que o filósofo adianta-nos que o corpo está fundido ao mundo e, portanto, sensível a todas as mudanças, seja no campo da tecnologia, da economia, do

trabalho, das relações com os outros e das relações do sujeito consigo próprio. O corpo produtor que exige do indivíduo um controle constante nos seus movimentos e gestos, sob os comandos sociais interfere em sua linguagem quando estabelece um diálogo com os outros, é uma voz silenciosa que muitas vezes se cala diante das imposições, mas sofre e perturba-se. O corpo, portanto, ajusta-se às novidades e modernidades, mas sente uma dor no “sentido íntimo” (Ibid., p. 138) que se liga ao mundo como determinação causal.

As transformações no cenário das cidades, como vimos em Simmel, geram outras formas de pensar e viver, de relacionar, trabalhar, amar, excepcionalmente, muda a maneira que o sujeito tem de identificar-se à cultura resumida e concentrada em seu corpo. Causam primeiro um impacto nesse corpo, na sua forma de expressar-se e, além do mais, é ele o território das relações com o outro, o espaço da pulsão e dos desejos, mas também um espaço onde o poder é exercido. Este poder é capilar e exige mudanças, muitas vezes sutis, na forma de expressar-se, de comportar-se, que causam conflitos no sujeito impossibilitado de conciliar seus desejos com as novas regras sociais. O sujeito e seu corpo funcionam como um território social, pois que a primazia está nas leis e normas que preveem comportamentos e aniquilam os desejos e prazeres que regem a sociedade e seus indivíduos. E é assim que o corpo se torna um lugar de atenção e de investimentos privilegiados para adequar-se ao espaço social, que é, por seu turno, hostil às singularidades. Assim, o sujeito aplica grande ênfase aos movimentos, aos gestos, aos sentimentos, uma vigília em tempo indeterminado para ensinar ao corpo os modos e modas da cidade grande. Um tempo de esquecer que o corpo é um espaço que o constrói e o possibilita a costurar a identidade, a subjetividade, pois que ligado exteriormente a imagens e discursos que operam sobre ele e o modelam diferentemente.

Com o crescimento dos centros urbanos e para que o indivíduo se estabeleça, é necessário que este encontre um diálogo entre o corpo, o eu e a autoidentidade, articulando-se para a vida diária, pois a falta de previsibilidade, comum aos grandes centros, faz com que o sujeito perca o seu eixo e a possibilidade de liberdade acenada pelas metrópoles caia no vazio. Portanto, o indivíduo começa a ter que entender a si próprio e reconhecer, mais do que nunca, o corpo como território privilegiado, signo distintivo de valor que o diferencia e ao mesmo tempo o identifica aos outros, à sociedade. Apesar de tudo, os ares da cidade empoderam o sujeito pela sensação de liberdade, fazendo do corpo um lugar de domínio, nas margens da individualização e da socialização. Esse processo de

individualização passa a ser visto como um recurso da civilização que comanda uma mudança nos códigos de conduta, uma forma de controlar e apaziguar os instintos. Desse modo, o sujeito torna-se uma instância psíquica reguladora de todos seus atos, terminando por um controle total do corpo, inclusive dos sentimentos.

Tudo isso ocorre devido ao ritmo mais acelerado, mais agitado que cria tensões nos deslocamentos e nas vivências do corpo, do espaço e do tempo nas cidades. Para Ismail XAVIER, falar de modernidade suscita-nos uma infinidade de conceitos, mas é inevitável “compor a própria ideia de modernidade como multiplicidade e simultaneidade de experiência” (XAVIER, 2004, p. 12). Como organizá-las é a questão que ele nos coloca, mas é uma questão com a qual ainda lidamos. O que fazer com tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo e causando-nos um torpor que pode parecer insensibilidade, mas é uma proteção contra a velocidade de experiências e uma angústia diante da instabilidade das percepções. Ao final, a cidade moderna torna-se uma ameaça violenta à vida e ao corpo.

Ao falar do corpo, da cultura e sua representação, Clifford GEERTZ elucida-nos que na atualidade é necessário considerar que o homem é formado por camadas superpostas consideradas de cultura. E, então, para conhecer o homem como ser biológico, anatômico, fisiológico e neurológico é preciso despi-lo dos costumes culturais que se acumulam e tornam o seu corpo como um “depósito evolutivo” (GEERTZ, 1989, p. 49). O autor faz-nos compreender que o corpo é uma entidade plural e desse modo torna-se difícil conhecê-lo. Abre-se a estudos os mais variados, medicina, psicologia, biologia, genética, engenharia mecânica, anatomia e, inclusive, as impressões digitais para melhor conhecer e especificar o sujeito. O corpo torna-se legível tanto para os sentimentos, as paixões, como para a mecânica dos órgãos e dos músculos. É um depósito da cultura, da identidade, da subjetividade, das taras e dos afetos que precisa ser vigiado e controlado. O corpo também é formado pelas falas, práticas sociais e principalmente pelos discursos e saberes que dão sentido ao corpo e à vida. Enfim, é neste laboratório vasculhado diariamente que habitamos, nós, os seres humanos.

2.2. POR UMA SOCIOLOGIA DO CORPO

O desenho teórico metodológico que guia esta pesquisa passa por um entendimento do corpo nas ciências sociais, permitindo um enfoque que ultrapassa as questões biológicas e alcança questões sociais e culturais. O sujeito desenvolve formas de relação com o

espaço, com o tempo e com os outros que o ajudam a construir as formas de seu universo, dando ao corpo os relevos sociais necessários à sua convivência no grupo de pertencimento. O corpo é um lugar que habitamos e temos dificuldades para compreendê-lo, não por ser complicado, mas por ser um objeto muito estudado e questionado pelos médicos, pela psicanálise, pela religião: o corpo sexuado, o corpo anormal, o corpo na guerra, na educação física, da dança. Para Jean-Jacques COURTINE (2008, p. 7), “o século XX inventou teoricamente o corpo”, sob diversos ângulos, principalmente na relação do sujeito com o meio, o que complica definitivamente os sentimentos e a afetividade.

Primeiramente o corpo foi visto por Freud ao declarar que o inconsciente fala através do corpo e descerrou as portas para as somatizações. O corpo adoce porque a mente não consegue resolver adequadamente os problemas emocionais, daí o estresse, a ansiedade, a fadiga, a dor de cabeça e o corpo começa a dar sinal de cansaço. O corpo passa então a ser um território a ser descoberto por muitos pesquisadores, suas teorias e campos diversos. Encontramos o corpo na fenomenologia de Merleau Ponty, que anuncia que o corpo está relacionado à percepção, ou seja, a apreensão dos sentidos se faz pelo corpo. Um corpo como criador de significações múltiplas, de canal de comunicação com o mundo. Essas sensações do corpo se dão a partir do movimento, da gestualidade, da performance. Um verdadeiro encontro “do mundo e do corpo, na origem de todo saber que excede o concebível” pela simples maneira de sentirmos, de vermos, de fruirmos o que é visto (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 10).

Também visitamos o corpo na sociologia de Norbert Elias, ao estudar o homem na sociedade, nas regularidades e correspondências entre as mudanças históricas e as transformações dos costumes e do cotidiano. Para o autor, o processo civilizador exige que o indivíduo, ao assimilar a cultura, suas normas e regras, o faça a partir de um autocontrole sobre o corpo, seus afetos e pulsões. O autor se interessou em entender o indivíduo e a lógica interna do processo social, transformações que afetam como um todo o sujeito e seu corpo. Passa a ver em cada período histórico como esses processos regulam o comportamento humano e a autonomia no campo das relações sociais e afetivas. Entendemos que Norbert Elias tratou do corpo, do poder e da violência, ao centrar sua atenção para a passagem de uma sociedade extremamente descentralizada de princípio, no correr da Idade Média, e ver transformar-se “em uma das sociedades internamente mais ou

menos pacificadas [...] que chamamos Estado”. Também questionou sobre “que dinâmica de interdependência humana pressiona para a integração de áreas cada vez mais extensas sob um aparelho governamental relativamente estável e centralizado?” As respostas a essas questões englobam a criação de cadeias; o refinamento de condutas e padrões sociais; a pressão social para que as pessoas tenham autocontrole e respeito às normas, em questão do comportamento individual e coletivo. Tudo isto sob a tutela e a centralização do Estado, concebendo um indivíduo que, ao internalizar as leis, a partir de coerções disciplinares, disciplina-se a si mesmo. Assim, o indivíduo e a sociedade perfazem juntos o processo civilizador (ELIAS, 1994, p. 16).

Marcel MAUSS (2003), etnólogo e antropólogo francês, inicia suas preocupações com o sujeito, seu corpo e o seu grupo durante a Primeira Guerra Mundial da qual participou como soldado francês. Isso se deu em virtude de suas análises sobre os usos diferenciados do corpo aos quais denominou de técnicas corporais, ao descobrir que todos comemos, dormimos, amamos, gritamos, mas de formas diferentes conforme a cultura e a sociedade. Em outras palavras, o corpo guarda com ele modelos culturais que o diferenciam de outros. O autor afirmou mais tarde que esse estudo tinha valor fundamental para as ciências do homem. Para ele, a educação do corpo e do controle de suas atividades nada mais é do que a estrutura social deixando nos indivíduos suas marcas. Foi ele um precursor a fazer o inventário dos usos que o homem faz de seu corpo. “Cada técnica, cada conduta, tradicionalmente apreendida e transmitida, funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários de todo um contexto sociológico” nos afirma Claude Lévi-Strauss, na *Introdução à obra de Marcel Mauss* (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 16) e nos diz que o pesquisador, sua razão prática, suas descobertas se estenderam aos linguistas, psicólogos, historiadores das religiões, orientalistas e no domínio das ciências sociais e humanas, tal a importância do *modernismo* do pensamento de Mauss (Ibid., p. 12, grifo do autor).

Sabendo de sua importância para a fundamentação dos estudos sobre o corpo, iniciaremos com suas pesquisas sobre as técnicas corporais que tornaram o corpo um lugar de uma sociologia aplicada, a partir de uma tarefa sistemática para compreendê-lo. O autor começa a questionar o corpo a partir de sua participação na Primeira Guerra Mundial (1914/1918), quando o corpo dos soldados, seus companheiros, e das enfermeiras do hospital em que ficou em tratamento, estavam sob sua mira: com seu modo francês de ver,

olhou minuciosamente o jeito de andar, os gestos, a maneira de acocorar-se, enfim as “técnicas corporais”, ou melhor, “as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401).

Por conseguinte, técnica corporal é um conceito que quer mostrar como utilizamos o corpo para as necessidades diárias. Por exemplo, nem todos nós comemos e pegamos nos talheres da mesma forma. Na verdade, são aprendizados desde pequenos que já se transformaram em hábitos. Hábitos que variam de sociedade a sociedade, e se modificam com a educação e a adequação ao lugar. Muitas vezes fazemos pequenos ajustes no comportamento à mesa quando somos convidados por este ou aquele amigo. Se somos convidados por japoneses e nunca comemos com os “pauzinhos” chamados *hashis*, melhor pedir garfos e facas pois não se aprende em um jantar usar esses simples instrumentos. Portanto, o que o antropólogo Marcel Mauss fez foi resgatar o princípio social e cultural do corpo, dizendo: “Tudo em nós todos é imposto” e mais à frente completa: “temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não” (Ibid., p. 408), atestando finalmente que para sermos aceitos na sociedade ou no grupo de pertença temos que seguir certas regras. E estas regras modificam-se no tempo e no espaço.

Marcel Maus estabeleceu assim os parâmetros teórico-metodológicos de como estudar o corpo nas ciências sociais, dando privilégio à compreensão do corpo como dimensão cultural e social. De maneira muito simples, Mauss discorre do que viu e das diferenças do seu modo *francês* de fazer pequenas coisas em comparação com os britânicos que estavam a seu lado, e das enfermeiras de várias nacionalidades que o cuidaram. Viu que todos faziam as coisas simples do cotidiano de formas diferentes de seu aprendizado, quer dizer, fenômenos sociais que acontecem na utilização do corpo. Para o autor, foi assim que aprendeu que

cada sociedade tem seus hábitos próprios. Também durante a guerra tive muitas ocasiões de perceber diferenças de um exército para outro [...]. Todos sabeis que a infantaria britânica marcha a um passo diferente do nosso: diferença de frequência, com uma outra duração (Ibid., p. 403).

Essas descobertas vieram na mesma época o que o levou a ver que cada técnica tem sua forma e que a maneira de andar, de balançar ou não os braços enquanto anda, continha sua “*idioincrasia social*”, uma forma nas posturas e no modo de ser que embora individuais eram sociais e acima de tudo históricas, pois que se modificam com o tempo e a sociedade. São variações derivadas da educação, das modas e das conveniências ou

prestígios. E assim, diz o sociólogo, cada povo tem sua técnica, e ao dizer técnica quer dizer um “*ato tradicional eficaz*”, pois não há técnica nem transmissão se não houver tradição. E mais: “estamos lidando com *técnicas do corpo*, isso porque o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (Ibid., p. 407, grifos do autor). Para o autor, somos adestrados desde pequenos para facilitar o convívio em comunidade. Além do mais, diz Mauss, o homem não é um produto de seu corpo, mas sabe fazer de seu corpo um produto de suas técnicas e de suas formas de representação. Como vestir-se, andar, como utilizar gestos adequados ao apresentar-se, enfim como representar-se e ter uma atitude corporal propícia a cada momento, pois que o corpo dimensiona o ser. As técnicas, afinal, possibilitam manter o corpo que, muitas vezes, passa a ser um objeto a ser cultivado e, antes de tudo, o seu uso simbólico e prático dá-nos a consciência do que somos e a compreensão da subjetividade.

Portanto, levaremos em conta uma sociologia do corpo que coloque sob análise os usos sociais do corpo feminino e suas representações nos filmes ditos modernistas da *Nouvelle Vague* e do *Cinema Novo* de 1960 a 1970. Sem, portanto, deixar de lado a importância do corpo no que tange à construção da identidade de gênero, uma vez que trabalharemos com a representação do corpo numa época em que a maioria dos cineastas era constituída por homens. Portanto, a construção do corpo feminino, uma verdade tecida a partir do olhar masculino socializado na cultura ocidental. Formas de um corpo ficcional, nos assegura Angélica MADEIRA, ao falar das técnicas de dança da artista Eiko Hanashiro, que se desdobra em imagens para uma câmara,

em narrativas implícitas de dor, de falta de pudor, mas também de erotismo, excesso e plenitude, buscando a síntese própria de muitas culturas dos povos que nele habita. Assim também as posturas e os gestos estilizados deixam transparecer cerimônias antigas, rituais, onde muitas histórias e tradições se cruzam (MADEIRA, 1995, p. 2).

O corpo história de uma dançarina, o corpo memória que conserva histórias de outros tantos corpos, corpo saturado de sentidos, corpo espelho de outros corpos, corpo monumento de Eiko que dança e registra, ao mesmo tempo, os movimentos dançados, retorcidos, rebuscados: corpo expressividade. Corpo que explora as afetividades, as sensações, os desejos vividos e sentidos; “as metamorfoses e as dispersões da artista e da mulher” (Ibid., p.2). A autora nos conduz a outros patamares do corpo que não é apenas um corpo atual, mas traz gravado outros conhecimentos, outros elementos para reflexão

que independem de sua condição biológica. Traz a possibilidade de pensar no corpo e na imagem entrelaçados que estão na atualidade da mídia, e suas inovações tecnológicas. Um corpo que traz com ele o desafio da decifração, corpo estilizado numa identidade entre o corpo e o signo que nos dificulta a tarefa de compreensão, nos afirma Madeira. Enfim, a autora diz que a postura do corpo traz-nos leveza, mas também dor, que o corpo que dança e atua é capaz de subverter suas emoções e sensações para, então, dar lugar a outros sentimentos.

2.2.1. A FÁBRICA DO CORPO SEDUTOR

Um corpo cinematográfico, manifestação visível de uma cultura, um corpo que é forjado a ser suporte de expressão do cineasta ao materializar a mulher na tela, numa forma mais próxima do que ele, o cineasta, espera e vê do corpo feminino, um simulacro de corpo. Um corpo que silencia para ouvir o corpo da personagem proposto pelo diretor. Não seria isto uma transformação das imagens, dos usos sociais do corpo e da sensibilidade do feminino provocados pelo cineasta? Imagens que se tornam normas fadadas a serem vistas e copiadas? E isto se deu quando o visual começa a explorar o corpo do ser humano, levantar o véu que cobre e esconde o que acontece por baixo da pele, por entre a carne e os ossos. Doravante, vida e arte se confundem, o corpo é explorado pela arte e pela ciência que favorecem melhor conhecer o corpo e o ser que o habita. Pintura, desenho, fotografia expõem o corpo nu que se abre diante nossos olhos. Este é o século XX no qual o corpo se junta às técnicas de visualização e nos permite ver melhor o que somos. Dessa forma, todas as técnicas fotográficas e cinematográficas exploram o corpo em poses, em planos, sem contar com a iluminação, a montagem, a maquiagem, as vestimentas, ou melhor os aspectos visuais para nos trazer modelos de corpos femininos como os de Jean Luc Godard, Glauber Rocha, Alain Resnais, Ruy Guerra, Luís Buñuel, Ingmar Bergman, François Truffaut, entre outros. Cineastas que nos trarão corpos, ou melhor, suas representações nas telas cinematográficas para nos mostrar aspectos inusitados, poéticos ou prosaicos do corpo da mulher. Redescobertas do corpo feminino da década de 1960, mostrando evidências de novas utilização do corpo. Corpos que mostram a prostituição, a infidelidade, a sagacidade de se descobrir corpo feminino.

Um objeto que nos pertence para moldá-lo, modificá-lo sem limites, sem entender o que pode ser mudado no corpo sem mudar a identidade. E é assim que Almodóvar cria um

personagem, Agrado, no filme *Tudo sobre minha mãe*, 1999, que se diz muito autêntica e, para comprovar a autenticidade, enumera as modificações que fez no corpo. E ao final nos confessa em tom caloroso: “como eu dizia, custa muito ser autêntica, senhora. Nessas coisas, não se pode economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma”. Uma autenticidade que se faz em relação ao corpo almejado. Tudo é cinema, simulacro, mas ao mesmo tempo realidade de corpos aqui e ali sonhados por aqueles que os constroem e representam.

O corpo marca a sua presença nas telas a partir de realidades ou ficções e Rohmer nos assevera que hoje “a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (ROHMER p. 481, *In* BAECQUE, 2008). Isso para falar do cinema que tem como função registrar imagens por meio de uma câmera. E, ainda mais, é no filme que podemos ver uma história do corpo e suas sucessivas modificações no século XX. O corpo há muito funciona como espetáculo para atrair o público: uma plateia ávida pelo aparecimento de corpos excepcionais, malformados, mutilados, corpos desfigurados da mulher gorila, da Belle Époque francesa, que se mudam para as telas: “O cinema chega para prolongar na tela esses corpos do circo, do palco, dos parques de diversão, reconstituí-los, manter sua imagem, a fim de que sejam sempre visíveis, mesmo que desapareçam dos espetáculos ao vivo” (BAECQUE, 2008, p. 484). Vimos que o cinema toma para si a responsabilidade de levar adiante o espetáculo dos corpos. Corpos conjurados dos espaços públicos agora desfilam no ecrã, apresentando novidades na complexidade de ver e refletir sobre o corpo e suas mazelas. O cinema passa a nos apresentar corpos burlescos em que o corpo do ator é envolvido a outros discursos e saberes ligados à arte cinematográfica: outros vexames, outras correrias e transformações, enquanto as imagens desfilam na tela.

Para Baecque, não são apenas corpos estranhos que se apresentam. Mais tarde o cinema transformou-se no “santuário corporal” começando por Hollywood, na época americana clássica, e depois a idade de ouro do cinema francês. Para ele, é o que podemos chamar de

domesticação dos corpos no cinema [...] a condição primeira de uma remodelação dos corpos em obediência aos cânones de uma beleza mais padronizada, de uma estetização das aparências para a qual concorrem, por todos os seus efeitos, as técnicas cinematográficas, (iluminação, cenários, e logo jogo de cores), de um controle dos efeitos e das atitudes que é estabelecido pelos vigilantes e pudicos códigos de censura de ambos os lados do Atlântico. O cinema para o “grande público” concentra assim a maior parte dos seus meios

corporais em torno da fabricação de um *glamour* padrão, novo horizonte do sonho sensual internacional (Ibid., p.488, grifo do autor).

É sempre uma representação da mulher que chama para a sedução do corpo em grande plano, do beijo, dos gestos, do olhar, enfim um ícone que atrai as atenções do espectador para o amor e a sedução da mulher que se apresenta e que, segundo Baecque, oscila entre a inocência e o escândalo. Esta mulher tem data de nascimento, pois quem pela primeira vez encarnou esse papel, segundo o autor, foi Theda Bara, em 1915, em um filme norte-americano, de Frank Powell, *Beija-me, idiota*. Baecque diz que esta foi “a primeira estrela criada inteiramente pelo cinema e para o cinema” (Ibid., 490). As outras atrizes que se apresentavam já vinham com o estrelato do teatro, dos cafés-concerto ou do circo. A ideia do filme veio de uma peça do teatro, de Rudyard Kipling, adaptada naquela ocasião e que se chamava *The vampires*. E foi assim que a *vamp* apareceu e ficou para sempre: olhar fascinante com efeito de olheiras, uma atuação diferenciada e nada natural, as vestimentas sensuais e luxuosas e acima de tudo “sensualidade orientalista, exibicionismo das poses e magnificência das cerimônias, pérolas e bijuteria em abundância, culto do amor, destino fatal para as vítimas desse amor” (Ibid., p. 490). E assim as *vamps* povoam o cinema do entreguerras no corpo de outras mulheres fatais, mas não apenas elas, pois há uma estilização do corpo subdividido em tipos, tipificações do feminino para as telas.

As divas, por outro lado, eram mais sofisticadas. Segundo Baecque, mais performáticas, mais profissionais como atrizes e menos abundantes nos trajes e nos adornos, mais literárias e melodramáticas. E as telas se enchem dessas celebridades sedutoras e em tudo fabricadas, gestos, olhares, cabelos, bocas carnudas e sensuais, mulheres hollywoodianas, com certeza, segundo regras e códigos de beleza e produção. E, assim, as mulheres de outros países que se tornam símbolo sexual passam a ser norte-americanas, pois a indústria do cinema não quer competições. Os anos 1930/1940 do cinema clássico de Hollywood, tal como os filmes analisados pelas feministas, traz como protótipo a atriz Marlene Dietrich que é considerada a mulher cinematográfica: anjo, Vênus, loura, imperatriz, olhar lânguido, voz rouca, pernas fascinantes.

A última *Vamp* que vai tirar o sono dos homens durante a Grande Guerra, uma mulher fabricada segundo os códigos da indústria cinematográfica é a *pin-up girl*. E dessa forma, diz Baecque, o sonho de mulher da Primeira Guerra Mundial foi “a mulher-diabo, mulher-desejo, fatal, exótica e sofisticada” (Ibid., p. 493). Já na Segunda Guerra Mundial a

mulher é outra, uma mocinha de bochechas coradas e de nádegas grandes, própria ao *American Way of Life*, nascida da excitação saudável da juventude, dos estudantes e dos militares. Quem representa a *pin-up girl* ideal é Rita Hayworth que cai nas graças de Orson Welles e de Charles Vidor. Os corpos do cinema clássico acabam por se transformar na razão comercial da indústria do cinema e seus meios de comunicação, um ideal de corpo feminino e a busca de um padrão que se adeque à sociedade, além de fazer crescer a fama das atrizes, o encanto pelo seu corpo e sua sedução, exacerbados por essa indústria. As atrizes continuam seu caminho de glória pelas revistas de entretenimento e pelos jornais, com a função de conquistar e preservar os espectadores.

Para Ann Kaplan, o cinema dominante de Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal, onde toda a linguagem e os diálogos são organizados pelos homens. Para a autora, a mulher passa a “não funcionar como significante de um significado (a mulher real) como supunha a crítica sociológica, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino” (KAPLAN, 1995, p. 53). Ela conclui que o que acontece é que a nossa cultura é fortemente comprometida com os mitos em torno das diferenças sexuais, demarcadas e denominadas de masculino e feminino. Para ela, esse efeito gira, em primeiro lugar, em torno de um complexo aparato do olhar e depois de um modelo de domínio-submissão. Isso privilegia um modelo de dominação por meio do *voyeurismo* e fetichismo que são inerentes ao homem que detém o poder/ação. O fetichismo produz a beleza do objeto que se torna satisfatório por si mesmo e no *voyeurismo* se liga a depreciação do outro, mas se liga ao prazer que vem do controle, domínio ou do castigo da mulher.

Para Baecque (2008), este papel de mulher só é valoroso numa civilização em que o feminino consegue, a partir de papéis no cinema, colocar no chinelo o homem, com seu poderio corporal e sua sensualidade sempre trágica, saindo um pouco do papel social que o homem lhe atribuiu durante muito tempo, pois elas os vencem pelo corpo fascinante. Assim, a partir das transformações ocorridas no século XX, as mulheres ganham mais autonomia e conquistam seu lugar nas empresas, nas indústrias, nas fábricas e com isto a dignidade social. Então, o estrelato do corpo passa a não ser tão necessário, pois elas são atrizes com dignidade artística e muita competência e não apenas ídolos para as telas, uma vez que “a mulher cinematográfica com toda simplicidade se tornava atriz” (Ibid., p. 494).

A mulher hollywoodiana do cinema clássico era então forjada e construída com minúcia para agradar o espectador, para seduzi-lo e encantá-lo. Porém, o cinema moderno vai modificar essas representações do corpo feminino, assim como evidenciar mutação importante no plano da sensibilidade, dos conceitos de beleza e de valor como também na valorização da mulher.

2.2.2. O CORPO MODERNO

O cinema moderno veio para tirar os corpos dessa domesticação específica e de encantamentos sedutores. É a época que nas telas desfila a representação de uma mulher simples, pausada no falar e no agir. O cinema, agora moderno, nos mostra corpos que se enroscam, que se complementam, vistos a partir da pele, dos pelos, dos poros. Na tela, a protagonista é uma francesa com a empatia da mulher moderna, Emmanuelle Riva, atriz de teatro que aparece pela primeira vez no cinema para o protagonismo de *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*), 1957. Um filme nascido de uma parceria exemplar entre Marguerite Duras e Alain Resnais que nos apresentam a encarnação da nova feminilidade: sensual, mas portando menos *glamour* e mais intelectualidade. Riva foi associada à sensibilidade e à modernidade da *Nouvelle Vague*. Alan Resnais, o diretor, filma a sensualidade do casal e ao mesmo tempo um anonimato, pois não vemos as faces apenas os corpos entrelaçados ao som da música *leitmotiv*²⁰ do filme, agora quem fala são os corpos e não o rosto, aos quais a música dá a força e, a um só tempo, a fluidez. Tudo muito próximo a ponto de vermos os poros num filme que vai na contramão da *Nouvelle Vague*, pois Resnais faz parte do grupo de “*La rive gauche*” com ideias de uma pesquisa estilística diferenciada e um engajamento político progressivo.

Por outro lado, o autor desenvolve a narrativa a partir do ponto de vista que imprime à câmera, mas convida uma mulher para pensar o roteiro e escrever os diálogos que ele respeita em tudo. A história é sobre uma jovem que durante a guerra teve um amante alemão que morre no confronto e a deixa perdida. Tempos depois revive sua história contando para seu novo amante japonês, Eiji Okada, sobrevivente de Hiroshima, sua memória histórica e individual que se mistura com a história da bomba atômica de

20 *Leitmotiv*- (motivo condutor) Uma técnica de composição muito utilizado na ópera, que foi introduzida por Richard Wagner. No cinema a palavra quer dizer um som musical condutor do filme ou do personagem principal, como um símbolo, uma ideia. É uma forma de dar ênfase em especial ao tema básico do roteiro, que deve aparecer como reiteração, movimento de repetição que, dentro da sequência da imagem, delimita um objeto, um personagem. Para entender melhor XAVIER, 1983.

Hiroshima e o martírio de seu povo. Se trata de uma história de amor impossível: ela francesa a trabalho no Japão, pois participa do elenco de um filme, onde encontra um rapaz da cidade e começa uma relação sem rumo; ele e ela são casados e têm filhos, cada um tem sua vida alicerçada em seus países de origem. Assim que o amor entre os dois serve para falar da guerra como pano de fundo e para que ela possa fazer uma terapia, uma forma de tratamento curativo ao lembrar de seu amor antigo, expressando sua amargura e sua sensibilidade. O filme trata de contradições socioculturais construídas sobre imagens do massacre em Hiroshima e o encontro entre dois amantes. Para Geneviève Sellier,

a escolha de uma escritura fortemente transgressora com relação aos códigos do cinema dominante, associada a uma consciência feminina, criou uma ligação orgânica, recompensadora e inédita na cultura francesa, entre o feminino e a inovação estética (SELLIER 2005, p. 186 – tradução livre)²¹.

Para a autora, Resnais tem uma criação diferenciada dos outros cineastas que vivem em torno da revista *Cahiers du cinéma*, pois não pensa a criatividade como um fator ligado à subjetividade do autor, pelo contrário, sua inventividade visual ligada à musicalidade é sempre expressada por um material escrito, que nem sempre é dele, pode ser de outros e outras parcerias, não importa; portanto, o seu *alter ego* é o roteiro e quem o escreveu. Em *Hiroshima* ele convida Marguerite Duras a fazer o roteiro e os diálogos obedecendo a eles como princípio organizador da narrativa, mas a narrativa se desenvolve a partir de seu ponto de vista. Ademais, Duras resolve escrever uma história horizontal do ponto de vista de uma mulher despojada, a inscrição de um ponto de vista legítimo e feminino, em uma perspectiva extremamente provocante, aquela do vergonhoso e do não dito da história oficial.

No início do filme, mulheres nos fitam: são japonesas hospitalizadas por conta das radiações da bomba atômica, um olhar sereno como se nos esperasse para contar a história do que viveram. É o olhar da câmera que se inicia à chegada do novo cinema, do cinema moderno. Esse olhar frontal dirigido à plateia é o mesmo de Nana, *Viver a vida* (*Vivre sa vie*) de Godard, um olhar frontal que interroga, mas que tranquiliza. É o olhar de Mariana, de Joaquim Pedro, em *O padre e a moça*, que segura seu terço, um signo entre os dedos para falar de si própria. Lá e cá, o cinema se renova e nos traz corpos com menos glamour e talvez menos sedutores, ou melhor, sedutores porque mulheres de energia, de poder em

21 Le choix d'une écriture fortement transgressive par rapport aux codes du cinéma dominant, associée à une conscience féminine, crée un lien organique, valorisant et inédit dans la culture française, entre le féminin et l'innovation esthétique.

sua maneira de ser. É momento da nova estética cinematográfica, das novas percepções mais engajadas a um olhar que olha e ausculta, que colhe novas experiências, que ensina a viver as novas sociedades, os novos processos sociais e culturais, que sedimenta a cultura visual.

Um mundo preconizado por Benjamin e Simmel que nos fizeram refletir sobre as novas sociedades e suas tecnologias, sociedades que desalojam a paz interior e desequilibram as mentalidades, criando tensões exacerbadas pela fugacidade das coisas que se nos apresentam. E o cinema nos traz questões sobre as transformações sociais, as mulheres que alcançam autonomia e poder sobre seu corpo, a sexualidade e a experiência em tudo subjetiva. Agnès Varda ensina sobre o olhar que olha e é ao mesmo tempo olhado, sobre o *flâneur*, uma atividade masculina, por excelência, que agora se dá a partir de um olhar feminino, uma mulher que cresce ao descer as escadas de sua casa e encontrar a cidade, as pessoas, a multidão, uma mulher que se distrai com os acontecimentos que a cercam. O *flâneur*, figura sugestiva da Paris do século XIX, passa por experiências visuais que são a um só tempo corporais e sensitivas. Cléo vivencia a vida pública, a vida junto ao público que a assiste nos cafés e casas de apresentação. Cléo participa da cidade moderna enquanto faz um cinema também moderno, levando ao público sua imagem temerosa e questionadora sobre o corpo e a doença.

A irrupção das novas cinematografias representando novos corpos é, também, a entrada para as telas de outras expressões corporais, como as de Brigitte Bardot em *E Deus criou a mulher*, (*Et Dieu cria La femme*), 1956, de Roger Vadin, que se esmera ao apresentar-se nua para a plateia, tentando seduzir um homem de meia idade que está interessado nos dotes sedutores da garota. Mas também a câmera passeia sobre seu corpo no filme de Godard, *O desprezo* (*Le mépris*), de 1963. Doravante, uma biografia de corpos femininos se insinua na grande tela. No Brasil não foi diferente: em 1962, Ruy Guerra nos apresenta Norma Bengel na praia, em *Os cafajestes*, em um corpo nu que se rola na areia ao ser enganada por seu amante, um homem no comando que, ao final, perde sua pompa. Enfim, a modernidade continua a trazer a mulher para as telas e os cineastas decodificam seus corpos, embaralhando signos para pensar a nova mulher.

Os novos cinemas apresentaram outras formas de fazer imagem e falar da vida social, usando a câmera na mão para seguir os acontecimentos de perto, dominando o aparelho para uma linguagem singular e experimental, uma escrita com imagens e sons

numa fabricação artesanal para pensar a realidade de um cinema imaginário exposto pelos jovens iniciantes.

2.2.3. O CORPO ENTRE O EU E O NÓS

Antes de mais nada se faz importante pensar em quem habita o corpo: este indivíduo de desejos e fantasias que só persiste porque habita um corpo que lhe dá as feições que conhecemos e identificamos, este *self* que só interessa porque encarnado num corpo. Quem é este indivíduo? Para Norbert ELIAS (1994, p. 118), na sociedade vivemos entrelaçados aos outros por vínculos de diferentes tipos: de trabalho, de parentesco, de instintos e de afetos, uma rede de relações e interdependências que se mistura ao caráter de cada um tornando-se uma estrutura característica de uma formação histórica. O que quer dizer que a identidade do indivíduo e sua autoconsciência nasce em um contexto histórico e social que se transforma, mudando também as pessoas que se encontram aí. Sendo assim, o indivíduo expressa a ideia de que todo ser humano é uma entidade autônoma e diferente de todos os outros. O que significaria dizer que tem uma identidade-eu, individual, que o diferencia, mas que, ao mesmo tempo, mantém uma identidade-nós, ou seja, a de pertencimento a uma sociedade ou a um grupo, que o iguala. Por outro lado, só somos capazes de dizer e compreender “eu” quando primeiramente aprendemos a dizer “nós”, pois que o indivíduo só existe na relação com o outro, que é específica do lugar, do tempo e da sociedade, e é assim que ele adquire sua marca individual. Em outras palavras, para individualizar é necessário que o indivíduo seja um ser social, integrado nos hábitos e cultura que lhe são próprios, em suas relações e dependências com os outros, em suas trocas de experiências diárias, no lugar em que cresce, vive e geralmente é onde aprende a dizer “nós”. Sendo assim,

Até mesmo a natureza e a forma de sua solidão, até o que ele sente como sua ‘vida íntima’, traz a marca da história de seus relacionamentos, da estrutura da rede humana, que, como um de seus pontos nodais, ele se desenvolve e vive como indivíduo. (ELIAS, 1994, p.36)

A solidão que resolvemos dedicar ao pensamento e à reflexão, e inclusive o que imaginamos ser uma intimidade, traz encerrado em nós mesmos um valor do que recebemos dos outros, de uma “estrutura da rede humana” que nos acompanha. Se a individualidade é construída no social, se somos o resultado de nossas inter-relações e se qualquer pessoa por mais individual que seja, mais diferente que pareça, carrega com ela

uma estrutura de ação, uma composição específica que compartilha com os outros membros da sociedade, podemos dizer que o corpo é único, pertence ao indivíduo, “uma grafia individual” (Ibid., p. 150) que se desenvolve no social, foi forjado, construído e adubado pelo social de forma comum a todos os outros. Ao refletir sobre tudo isto, acaba-se por compreender, sem, entretanto, fechar questão alguma, que cada um de nós tem um corpo que nos faz viver, sentir, amar, mas as certezas de um corpo que seja nosso afundam irremediavelmente, pois que o corpo funciona como uma sinapse, um ponto de encontro entre os nossos sentimentos e emoções, as informações culturais e sociais e a inter-relação com os outros, com as artes, com o mundo, como confluências que modificam o eu, a identidade, a subjetividade. Para Norbert Elias o indivíduo se faz na relação com outro, é no cotidiano, nas conversas, nas trocas sociais, nos afagos e afetos que nos encontramos como “eu” nos diferenciando de um “nós”; é observando e falando com o “tu” que o sujeito encontra-se em singularização e em possibilidade de ser diferente, de ser sujeito.

Faremos aqui um contraponto com Émile BENVENISTE²², em sua teoria da enunciação, porque acreditamos que, embora de maneiras diferentes, os dois autores utilizam-se dos pronomes pessoais para falar do sujeito e da subjetividade, dessa maneira peculiar de revestir-se de valores, de crenças, de gostos e tornar-se um sujeito diferenciado, singular, embora vestindo-se das mesmas camadas, da mesma cultura.

Émile Benveniste, um dos mais importantes linguistas que contribuiu para a formulação de uma Teoria da Enunciação, traz para os estudos linguísticos a noção de subjetividade, o que se dá quando o sujeito adquire o lugar de fala, tornando-se o centro de reflexão por meio da linguagem. Benveniste vale-se das interações humanas a partir de seus discursos, ou melhor, nas relações de enunciações²³ entre o *eu* e o *tu* para pensar a teoria da enunciação, uma reflexão sobre a língua como fundamento das relações humanas e, conseqüentemente, da intersubjetividade. Segundo o autor, o *eu* não encontra trânsito livre para acessar o *tu*, com o qual dialoga, se não consegue entender como é o comportamento do *tu* e como reage, mesmo se os interlocutores conhecem e dominam o código da língua. Por outro lado, só é possível que o indivíduo tenha a consciência de si mesmo a partir da relação com o outro, em contraste com esse *tu* que responde à sua

22 Émile Benveniste foi um teórico que desenvolveu o estudo da linguística, a partir dos escritos de Ferdinand Saussure, responsável por dar status ao sujeito na teoria dos linguistas.

23 O sentido de discurso e enunciação aparece em muitos casos em Benveniste: ora a enunciação como conversão da língua em discurso, ora o discurso como produto da enunciação, ora o enunciador no ato de produzir um enunciado.

enunciação. Assim, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifo do autor)²⁴, pois a linguagem é da natureza do ser humano, ajudando-o inclusive a construir a própria definição do homem. É no uso das palavras, habilitadas pelo seu uso na linguagem, nas suas trocas com interlocutores, ou seja, no contexto do enunciado, no ato do discurso pronunciado diariamente que o sujeito adquire a *subjetividade*. Assim, a *subjetividade* está em jogo quando o sujeito da enunciação, num ato individual, coloca em funcionamento a língua, um patrimônio comum. Dessa forma, para alcançar a *subjetividade* leva-se em conta, além da enunciação, o *status* linguístico da *pessoa* (o sistema pronominal).

Para que ocorra o discurso é necessário que o sujeito tenha conhecimento da língua que, muito acima das classes, dos grupos, tem o poder de dar coesão à comunidade, criando a possibilidade de subsistência coletiva. “Este poder é a língua e apenas a língua” replica BENVENISTE (1989, p. 97). Portanto, é no seio da comunidade humana que a língua cresce e se desenvolve e passa a ser uma forma de identidade em meio às diferenças individuais de cada um. De acordo com o autor, para alcançar a consciência de si mesmo faz-se necessário uma aproximação entre o *eu* e o *tu*, a partir do discurso, isto acontece, porque o pronome pessoal *eu* só existe porque existe um *tu* e os dois criam a condição de diálogo, constitutiva dos seres humanos. Assim, há uma reciprocidade uma vez que, na resposta desse sujeito interpelado, o sujeito que fala, o *eu* inicial, torna-se *tu* nesse momento no qual ouve a resposta, ou seja, na alocação daquele *tu* que nesse momento se constitui como *eu*. Dessa forma, a linguagem só é possibilitada porque no discurso cada locutor coloca-se a si mesmo como *sujeito*, remetendo-se enquanto *eu* a um *tu*. Portanto, Benveniste nos diz que o *eu* torna-se outra pessoa, “aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se um eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*” (BENVENISTE, 1976, p. 286). Há uma polaridade no momento em que nenhum dos dois termos se concebe sem o outro, são complementares numa oposição ‘interior/exterior’, e a um só tempo reversíveis, pois essa é “a única condição do homem na linguagem” (Ibid., p. 287). Para o autor, é dessa forma que vemos cair por terra as antinomias de indivíduo e sociedade, do *eu* e do *outro*, pois que é

24 Todos os grifos no texto são do autor, quando ele utiliza as palavras pessoa, subjetividade, sujeito, tu, eu, outro, enfim quando se refere ao sujeito do discurso.

ilegítimo e errôneo reduzir a um só termo original, quer esse termo único seja o eu, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do “próximo”, ou seja ao contrário, a sociedade que preexistiria como totalidade ao indivíduo e da qual este só se teria destacado à medida que adquirisse a consciência de si mesmo. É numa relação dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade (Ibid., p. 286/287).

Dessa maneira, os termos *eu* e *tu* configuram-se como fatos da linguagem e não devem ser vistos como figuras, mas antes como formas posicionais que indicam a “pessoa”. Assim, uma língua sem expressão da pessoa, segundo o autor, é inconcebível. Esta é uma classe de palavras imprescindível que escapa a outros termos da linguagem, os “pronomes pessoais” diferenciam-se de todos os outros signos da língua. Isto se mostra muito singular e exclusivo da linguística, pois que o *eu* se refere ao ato individual do discurso que lhe designa como locutor, e a realidade à qual ele menciona é a realidade do discurso. Assim, é no momento do discurso que o *eu* se torna locutor e enuncia-se como sujeito. Dessa forma discursiva entre o *eu* e o *tu*, reversíveis na enunciação, o sujeito fundamenta-se na subjetividade, tendo como apoio o exercício da língua. Para Benveniste, a linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à expressão do sujeito; assim, é no discurso que se constitui o nascimento da subjetividade.

Por outro lado, o autor trabalha com a noção de tempo linguístico, principalmente o tempo indicativo do presente, que se reporta ao momento em que se fala, podendo ligar-se pelo discurso ao passado e ao futuro, um eixo pelo qual a pessoa que fala situa-se e dá um rumo a sua experiência de vida. Os primeiros termos da linguagem a apoiarem a experiência do sujeito no discurso são os pronomes pessoais *eu* e *tu* dos quais acabamos de falar. Porém, para Benveniste, das formas linguísticas que dão suporte à experiência do sujeito, as mais ricas são as que organizam a noção de tempo, incorporadas pelo *eu* que se enuncia, a exemplo dos pronomes demonstrativos e advérbios que estabelecem as noções temporais, a exemplo de: isto, aqui, acolá, agora, ontem, amanhã. É uma estratégia discursiva que ordena a temporalidade humana a partir do presente. Portanto, as categorias de *tempo/espaco* e de *pessoa* em Benveniste colocam em jogo a experiência de subjetividade do *sujeito* situado que está, como nos diz o autor, *na* e *pela* linguagem. A teoria da enunciação em Benveniste mostra-nos que o sujeito da linguística se assume como sujeito da língua para adquirir a subjetividade.

Para pensar a subjetividade há que se pensar num sujeito que, como vimos, não é uno e indivisível, tal é sua formação e conformação, tal a sua feitura como sujeito racional, tal qual se apresenta como entidade humana. O sujeito é um ser que porta um ponto de vista sobre a realidade, um olhar que vê o mundo, mas que não pode dizer que tem uma experiência plena sobre a vida, pois que precisa completar-se nos outros, em outros processos discursivos, em outros olhares, em outras representações da realidade, outras ideias e pressupostos sobre a vida e os seres que lhe fogem inevitavelmente. Isto porque a ideia que se tem de eu, de sujeito, de pessoa é difusa, uma vez que cada sujeito possui uma multiplicidade de processos psíquicos, intelectuais, morais, culturais, históricos e sociais. De que sujeito se fala?

Para Lúcia Santaella, a noção de sujeito e de subjetividade no pensamento ocidental vem da famosa frase que se repete, sem que compreendamos por completo: “penso, logo existo” legada pelo cartesianismo, pensada e arquitetada pelo filósofo René Descartes (1596/1650). A subjetividade cartesiana advém do pensamento e não da palavra, mas o pensar interior equipara-se ao ser exterior numa relação de identidade, ao falar com o outro somos sujeitos: ser pensante que coordena as palavras a partir de conhecimentos prévios. Para SANTAELLA (2004, p. 13), “a identidade desse sujeito racional, reflexivo, senhor no comando do pensamento e da ação, que fundou a modernidade filosófica” ficou marcada e atravessou outras tantas filosofias a respeito do sujeito, mas sempre a ideia de um sujeito universal e ao mesmo tempo individual, que traz desconforto para pensar e tornar a subjetividade a ele enredada. Para a autora, há de se pensar no corpo sob o fantasma do sujeito, pois, apesar de tudo, porta um corpo de carne e osso e uma face, que o diferenciam. Atrás de rubricas de uma crise do sujeito, da subjetividade ou do eu encontram-se perdidas definições de um “sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado” (Ibid., p. 15). Para ela, são muitas as vozes que se anunciam, são discursos feministas, discursos culturais sobre raça e etnia, discursos dos sujeitos pós-colonialistas, enfim diversos sujeitos que erguem a voz e denunciam que não existe nem sujeito nem subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder. E é assim que melhor seria falar de sujeitos e de subjetividades diversas e mutantes, subjetividade construída e destruída, mas também “dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc.” (Ibid., p.17). Conclui-se que falar de sujeito e de

subjetividade é pisar em terreno minado, terreno instável, pois que ecoam vários processos discursivos entrecruzados de filosofia, psicanálise, sociologia, linguística, portanto, enfoques, conceitos, interpretações diversas.

Para Félix Guattari, a crise não é apenas do sujeito ou da subjetividade, ela é muito mais abrangente, pois são centenas e milhares de pessoas que não têm apenas fome e falta de um saber, mas são marginalizadas, desconhecidas, esquecidas e não conseguem se reconhecer nos quadros sociais que lhe são propostos ou, antes diríamos, impostos. Para ele, passamos por uma crise nos modelos de vida, de sensibilidade, de relações sociais, portanto uma crise do sujeito consigo próprio e com o outro, que existe em todos os países não importa se desenvolvido ou subdesenvolvido, existe nas pessoas e entre elas, existe no ser humano que batalha por viver sua vida, pobre ou rico, branco ou preto, homem ou mulher. Assim é que vivemos uma crise não apenas nas relações sociais, pois que envolve a formação do inconsciente, de processos religiosos, míticos, éticos e estéticos, portanto,

Uma crise dos modos de subjetivação, dos modos de organização e de sociabilidade, das formas de investimento coletivo de formações do inconsciente, que escapam radicalmente às explicações universitárias tradicionais – sociológicas, marxistas ou outras. Essa crise é mundial, mas ela é apreendida, semiotizada e cartografada de diferentes maneiras, de acordo com o meio
(GUATTARI, 2013, p. 218).

A crise de subjetivação é explicável uma vez que tudo está em permanente mudança e o meio interfere no sujeito pensante que não consegue mais se pensar, pois em crise com os modos de se fazer sujeito muito embora consciente de seu lugar: de se pensar como ser social, mas também individual, a partir de impressões tanto exteriores quanto interiores. Nas grandes cidades, o indivíduo briga e se esforça para não perder a autonomia e a individualidade que lhe são caras. Tenta preservar-se da invasão de estímulos e de outros fenômenos singulares.

Por acreditar que as representações sociais são uma fonte de difundir conceitos e valores que unem os indivíduos entre si, como a linguística, a partir da língua, mantendo-os em um equilíbrio instável, mas interferindo em suas condutas, entraremos a seguir no campo da representação que é flutuante no tempo e no espaço sociocultural e que partilha com a sociedade mensagens, discursos que guiam a vida social.

2.3. O CORPO E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL

A representação serve como um termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p 18).

Butler reforça a importância do papel das representações para as mulheres e sua legitimidade como sujeitos políticos. Homem e mulher são as opções da representação política e linguística nas quais devemos nos conformar e dessa forma só os sujeitos ajustados politicamente estão dentro das normas.

Para Butler, a teoria feminista constitui o sujeito e uma identidade definida no seio da categoria mulheres, em nome de quem a representação política é almejada. Mas, para ela, representação e política são termos polêmicos e que não deveriam estar juntos para falar de mulheres, pois que elas são mal representadas, ou não são representadas. Por outro lado, hoje as feministas já debatem que a relação entre teoria feminista e política tem que ser questionada, uma vez que até a categoria *mulheres* é um termo que ainda não obtém concordância quanto ao que constitui. Para Butler, a vida política é sempre regulada por termos negativos: limitação, proibição, regulamentação, controle, e os indivíduos estão sempre condicionados à estrutura que os limita e encerra. Portanto, as mulheres como sujeitos do feminismo têm uma formação política dentro da linguagem, uma formação discursiva como efeito de uma política representacional. Assim, o “sujeito” é uma questão elementar para a política e crucial para a política feminista, pois que o sujeito é também produzido por práticas de exclusão que são fantasmas, não se deixam ver com facilidade. A construção do sujeito é ligada a objetivos de legitimação e de exclusão. A reflexão sobre o sujeito mulher se amplia com a questão instigante de Judith Butler, ao pensar na construção jurídica do sujeito e sua representação na lei: Qual o sentido de estender a representação a sujeitos cuja constituição se dá mediante a exclusão daqueles que não se conformam às exigências normativas não explicitadas do sujeito? O que questiona a autora são os sujeitos que estão fora da heteronormatividade, portanto a necessidade de os representar com um olhar no contexto cultural, histórico, normativo e dos comportamentos emocionais. Para ela, as normas culturais regulam a representação dos corpos impondo modelos a sua existência.

Há muito estamos falando do sujeito enredado em práticas discursivas que produzem formas de controle, de segregação; vemos que as normas da representação também são excludentes, acabamos de ver em Butler que as mulheres são mal representadas ou não o são. A representação está inevitavelmente unida aos discursos que podem dizer ou distorcer o objeto ou a pessoa que é falada. O feminismo, por exemplo apontou o cinema ocupado majoritariamente por homens por não representar devidamente as mulheres, o que dificulta a sua produção de subjetividade, acionada que é por imagens e discursos. Tudo isto nos induz aos signos e seus sentidos que constituem o ser humano em suas experiências diárias.

Como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança e visão humanas? Devia ser terrível. Chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e secavam, e depois ardiam ao sol e se crestavam em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido humano, como me assusto. Tenho medo da chuva, quando a separo da cidade e dos guarda-chuvas abertos, e dos campos se embebendo de água LISPECTOR (1999, p. 205).

O que seria a vida sem nosso sentido humano? Intriga-se Clarice Lispector e com razão, pois apoiamo-nos constantemente em um sistema de signos, representantes que são, para dar conta de tarefas habituais do dia a dia, para entender a chuva, para entender a natureza. Para Émile Benveniste, o papel do signo é representar, estar presente em lugar da ausência de algo, ocupar temporariamente esse lugar vacante, a título de substituir, representar. Há uma variedade de signos a nossa volta, basta atentarmos às condições da vida, seja social, seja intelectual, das nossas relações com o outro, relações de produção, de troca, relações afetivas, estamos o tempo todo utilizando signos que nos representam e nos possibilitam falar.

A língua é o primeiro sistema de signos a ser apreendido pelo indivíduo, em seguida, a partir da socialização, ele passa a compartilhar com a sociedade todos os códigos sociais que são também estruturados como linguagem, como por exemplo, o da escrita, da moda, dos modos, dos cultos, ritos e crenças, do feminino, do masculino, em suma, a vida está enredada aos signos a ponto de “não se poder suprimir apenas um sem colocar em perigo o equilíbrio da sociedade e do indivíduo” (BENVENISTE, 1989, p.52). E o caráter comum a todos eles é trazer ao pensamento uma imagem mental, um objeto, uma pessoa, pois, sim, uma analogia entre o pensamento e a coisa vista, só assim ele vai cumprir a sua função de comunicar por sua propriedade de representar e significar.

Para melhor ilustrar as filigranas da representação social basta pensarmos nas representações que nos atravessam como se fizessem parte de nossa natureza, comandando os modos de vestir, de pensar, de ser e ter uma vida. Para diferenciar-se do outro tudo é válido, dos carros aos utensílios, dos adornos às vestimentas. Assim, vemos que desde sempre o sujeito procura se diferenciar do outro, mas a diferença hoje consiste em coisas que estão na sociedade de consumo e podem ser adquiridas por qualquer pessoa que tenha dinheiro. Portanto, o tamanho do poder aquisitivo conduz as pessoas a fazerem parte de uma classe de sujeitos ou assujeitados. Ritos que se tornam um verdadeiro sistema de exclusão, uma separação historicamente construída por ornamentos que dão poder e distribuem as pessoas nos espaços sociais. Lembrando BOURDIEU, 1996, a ideia de diferença, de separação está intrinsecamente ligada à noção de espaço, uma relação entre as colocações sociais, das disposições e de tomadas de posição. O que quer dizer que as relações que temos, o *habitus* e as escolhas que fazemos nos classificam: sobrado ou casa grande, as vestimentas da madame ou da empregada, são formas de distinguir as pessoas e seus lugares. Os signos estão em toda parte e dão ou tiram o poder do sujeito nos mecanismos de intercâmbio social.

Ao tomar os caminhos para o estudo da arte, da dimensão imagética e seus discursos que perpetuam sentidos independentes, de afetos, de ira, de malquerer, de poéticas várias que se juntam a outros sentidos e formam uma rede de significados a orientar o social, e nele se impregnar, necessitamos de métodos específicos para perscrutar suas intenções, suas representações verossímeis e nem tanto, para andar por seus caminhos e sentir suas sutilezas. Para melhor entender essa rede de significados feita por artistas que, com sua forma de olhar, sentir e compreender o mundo, mostra-nos uma representação em detrimento de outras tantas, em virtude de suas crenças filosóficas, culturais e políticas, começaremos por entender os métodos e formas das representações sociais.

Algumas transformações a partir das novas técnicas acontecem velozmente na área da literatura, da imagem, dos discursos que modificam a autonomia e a individualidade do sujeito, enredado que está a um mosaico de sentidos que o atravessam e ajudam a promover as inter-relações. Essa trama é o que podemos chamar de representações sociais que dilatam fronteiras e forjam maneiras de ser, de ter um corpo, de organizar o ambiente social. Para o estudioso da linguagem, Luiz Costa LIMA (2003 p. 85), a representação é o mesmo que *naturalizar a cultura* que se torna então um remédio contra os estados

emocionais desagradáveis. Isto acontece porque nos grupamentos sociais “uma mente influencia outra, que persuade outra mais” (Ibid., p.86) a partir de uma rede de símbolos que funciona como uma segunda pele, o que ele denomina de sistemas de representação. Cada sociedade tem suas representações que classificam os seres e engendram suas formas de relacionamento. Para o autor, mesmo uma sociedade não religiosa tem seus mitos, seus ritos, seus valores, seus heróis. Assim, esses

Deuses, mitos e heróis são molduras destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma do culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e previamente estocada para que os indivíduos estabeleçam laços de identidade com o seu grupo e seus interesses (Ibid., p. 87).

A representação é como uma moldura que comanda as regras sociais. Hoje, por exemplo, as estrelas de cinema e de televisão que representam modelos e facilitam os arranjos das ideias e dos corpos, das vestimentas, dos cabelos, dos gestos e dos modos de alimentação. Mas a representação também é uma forma de nos fazer acomodados dentro de uma cultura, de uma classe, de um grupo. Esta ambiência dentro de espaços familiares torna-nos mais leves e apaziguados a partir de hábitos, condutas e práticas. As representações, na verdade, são quase palavras de ordem, ou melhor, de acomodação dos indivíduos, a partir de valores e significados que compõem os discursos e as regras sociais - além da herança histórica, da cultura e das técnicas que naturalizam papéis, modos de ser homem, de ser mulher, modos que escravizam ou liberam os corpos, os sexos, - veiculados nas imagens e discursos. São critérios arbitrários, por vezes, para forjar identidades móveis e passageiras, formas de ser que reorganizam o imaginário social.

Para Ella Shohat e Robert Stam (2006), que fazem estudos da representação e dos estereótipos veiculados pelo cinema, esta forma de falar e pensar as pessoas por estereótipos resulta muitas vezes em decorrência do colonialismo, a forma de controle estético-científico, a apropriação dos recursos da natureza pelo capitalismo e a “organização imperialista do planeta sob um regime panóptico” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 141) que, segundo eles, fez parte de um histórico movimento mundial que tem início no século XX. O nascimento do cinema fez parte das grandes conquistas da Europa e dos Estados Unidos que contaram e representaram com pompas suas entradas em outros países e seus mecanismos de colonização. O começo do cinema surgiu no momento de louvar os empreendimentos colonialistas e os produtores de cinema, não coincidentemente, foram Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha, líderes da política imperialista.

Os filmes são, segundo os autores, uma forma de representar o modo de vida desses países e moldar, a partir de ambientes ficcionais, o seu modo de pensar, construindo, por força da representação, uma identidade que não era a dos povos colonizados, mas sim dos colonizadores. O cinema leva-nos a participar de imagens positivas ou negativas, pois ao representar alguém ou um grupo cria-se para eles imagens ou linguagens, transformando-os numa comunidade de pessoas como se “fosse simples, transparente e facilmente acessível” (Ibid., p. 261). Os autores falam do cinema e suas representações hegemônicas, não raro, imagens que não representam grupos, etnias, minorias como mulheres e negros, da forma que realmente são, mas como eles o veem. Não que não exista a representação dos brancos, dos ricos, dos homens, mas que à diferença das classes menos favorecidas esses discursos não os alcançam, ou melhor, não os ferem. Para os autores, o fato de um filme ser representação de uma realidade, de uma comunidade, por exemplo, não impede que os valores lá colocados caiam como bomba sobre as pessoas e grupos. Assim,

habitamos no interior da linguagem e da representação, e não temos acesso direto ao “real”. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais (Ibid., p.263).

Os discursos artísticos em suas representações de culturas marginalizadas, de maneira realista, fazem uma versão mediada do “outro” a partir de imagens e mostram a sua leitura desses povos, por outro lado, o que é uma maneira realista se “a ‘realidade’ não é evidente e a ‘verdade’ não é imediatamente apreendida pela câmera” (Ibid., p. 264)? Enfim, nada é como deveria ser e acabam por constituir enunciados situados historicamente, pois o filme é um discurso, portanto uma interlocução contextualizada entre os produtores e os receptores socialmente situados. A pergunta que não cala é: esta construção é feita por quem e para quem, e quais são as ideologias e os discursos veiculados? Talvez um jogo de significação sem sentidos para os que lá na tela são mostrados.

De qualquer forma, as representações funcionam como um caminho possível para que o sujeito possa fazer parte da sociedade e dos grupos. Não são simples discursos, muitas vezes são estereótipos veiculados, como políticas sociais preconceituosas, sobre um certo grupo, que podem levar a práticas de violência e colocar em risco a vida dos indivíduos. Por outro lado, dizem os autores, essas pessoas ou grupos marginalizados não

têm controle sobre sua própria representação, pois que isto é sempre feito por outros. É como se eles não tivessem condições de acessar a si próprios, pois isto se dá a partir de caminhos propostos anteriormente. Por exemplo, quando a mulher foi classificada como incapaz para a vida pública, ao mesmo tempo ficou confinada a certos espaços, comportamentos e hábitos relativos ao ambiente privado do lar. Assim, imputam-lhe exigências, formas de agir e ser mulher como um protótipo, uma matriz, uma forma negativa de ser e estar no mundo, que se torna uma modalidade dos discursos sociais que classificam e definem as pessoas a partir do estereótipo e de uma ideologia hegemônica, aceita quase que unanimemente. Assim, faz com que antes de conhecer uma mulher e suas peculiaridades nós a reconheçamos pela generalização e pelas marcas duradouras que lhe foram atribuídas há várias gerações, pelo social que a categorizou, ou melhor, categorizou o gênero a que pertence.

Os estereótipos revelam, na maioria das vezes, padrões opressivos e preconceituosos, o que poderia parecer, à primeira vista, que tudo se dá dentro de uma regra previamente estabelecida e incorporada pela sociedade. A ênfase a partir de retratos sistematicamente negativos sobre pessoas pode fazer com que internalizem o estereótipo ou, no pior dos casos, sofram os efeitos negativos de sua disseminação. Dessa maneira, demonstram a função social dos estereótipos, descortinando seu funcionamento como forma de controle social sempre a partir de classificações. A preocupação com os estereótipos, segundo SHOHAT e STAM é que há necessidade de um pente fino sobre as imagens para não deixar passar discursos positivos ou negativos que críticos menos sutis reduzem a fórmulas reificadas. Afinal, os estudos minuciosos das representações sociais e dos estereótipos ligados a essas representações, mostram que ainda estamos longe de encontrar nas telas imagens que representem os negros, os latinos, os mexicanos, os índios, grupos étnicos, em geral, em imagens que os descrevam como são. Discursos de discursos, imagens de imagens, o produto promovido sempre vislumbra opressões contaminadas pelas representações correntes.

Para as feministas, as representações das mulheres não foram feitas por elas, mas foram por elas internalizadas e garantem a reprodução social de ideologias masculinas, que demonstram relações de poder. Poder que passa a operar a partir de categorizações, mas que não são mais que mecanismos que produzem a desigualdade de gênero. Por outro lado, essas diferenças baseadas no sexo constroem identidades a partir do corpo e seus desejos e

o artifício de pensar os corpos diferentemente e categorizá-los, é do que trata o feminismo. Assim, descobre-se que a feminilidade é em parte feita de palavras, discursos, imagens sobre a natureza da mulher. Uma questão de aparências, de regime de visibilidade dependente de sua sedução, uma vez que as mulheres são consideradas inferiores física e intelectualmente, sujeitas ao corpo e ao sexo para que se façam mulheres.

Luis Costa LIMA parte do pensamento de vários autores como Platão, Marcel Mauss, Émile Durkheim para melhor formular sua própria concepção de representação social. Para ele, a representação é o produto de classificações, ou melhor cada membro de uma sociedade representa-se a partir dos códigos classificatórios a seu dispor. As representações são a forma pela qual damos significados ao mundo das coisas e dos seres vivos. Dessa maneira, é no ato da representação que o real aparece, ele não é uma coisa dada antes da rede de significações, assim acontece com o próprio corpo que é o eixo dos investimentos semânticos, segundo o autor. É desse modo que nos diálogos faz-se necessário que a palavra funcione de igual maneira para o locutor e o destinatário, é primordial que os dois acessem o mesmo código do “cerimonial social” (LIMA, 1981, p. 220) para que se entendam quanto ao valor enunciativo do qual a emissão se reveste. Isto porque o significado que a palavra ressoa, mesmo nas relações mais estreitas, pode mostrar-se incompreensível para o outro, pois não sabemos o que se passa na mente de quem nos escuta, uma vez que em todas as relações humanas

É básica a experiência de vulnerabilidade de cada parceiro frente à sua recepção pelo outro [...] o que fazer, portanto, diante da invisibilidade da mentação do outro, causa da vulnerabilidade das relações interumanas? Por causa e contra elas criamos *frames*, que têm a finalidade de apresentar aos parceiros de cada ato de comunicação como que um espaço adequado, um corpo de convenções como que existente por si mesmo, aparentemente objetivo e inelutável - na verdade, automaticamente interpretável - que permite aos interlocutores regular suas idas e vindas verbais” (Ibid., p. 221).

As representações são então, segundo Lima, essas múltiplas molduras que o sujeito utiliza sem pensar, pois, são marcas do grupo de pertença e facilita a inter-relação entre os companheiros. A inserção em um grupo, seja no seu círculo maior que é a cultura ou em círculos menores, como o trabalho e a família, acaba por facilitar o acesso a uma rede de símbolos que melhora a relação entre os membros, e é a essa rede de símbolos que

chamamos representação. Quanto aos *frames*²⁵ ou molduras/máscaras, funciona como se todos participassem de um teatro e tivessem um papel prévio a desempenhar, em cada lugar e com cada pessoa. Portanto, pede-se que o *eu* mude de máscara de acordo com a situação e o *tu*, destinatário de seus discursos e aparições. Para o autor, não representamos porque queremos, mas sim como forma de sermos visíveis e também manter o outro visível, pois que somos emoldurados e emolduramos o outro, para que possamos orientar nossas relações em um contexto de significados compreensíveis.

Para Luiz LIMA, a regularidade dos *frames* estabiliza a linguagem, a linguagem verbal não seria o que é sem os *frames*, - que são a primeira característica do que chamamos representação social - que seguram sua dispersão, interrompida pelas representações. Além do mais, os *frames* são o antídoto contra a invisibilidade do outro, ou melhor, “telas contra as quais se choca nossa mútua invisibilidade, ensejando a presunção de nos entendermos” (Ibid., p. 223). A explicação de LIMA é que as palavras têm por objetivo nomear, mas nomear é pobre, pois limita-se a apontar a diferença que já existe, quando não, é demasiado ambígua para que a comunicação se processe, não tivesse a palavra o conforto de contar com as molduras que a delimitam.

Para o autor, a classificação dos seres a que nos referimos acima, tem um sentido vertical, porque no interior de uma sociedade as relações sociais não são puramente relações físicas. Por exemplo, aproximar ou manter uma distância das pessoas para o cumprimento diário, mostra um colorido diferente a partir dos hábitos de cada pessoa, como abraçar, beijar quando saúda alguém, e pode variar de uma pessoa para outra e, principalmente, entre culturas diferentes onde estes rituais dispares ficam mais destacados. Já as relações horizontais entre os seres mostram um eixo básico da representação social, porque a simbolização não está ligada inicialmente a crenças comuns, mas sim ao corpo. Sendo assim, o corpo não se torna simbólico na ritualização, mas o rito condensa a simbolização corporal: “é a maneira de andar, de mover a cabeça, de cruzar as pernas, de olhar, o modo como o próprio corpo cheira são objetos imediatos de investimentos simbólico” (LIMA, 2003, p. 88). Depreende-se das explicações que a representação social empresta ao corpo o disfarce necessário à nobreza, à pobreza, à doença, enfim, o que se

²⁵ *Frame* é uma palavra utilizada do vocabulário de Erving Goffman para dizer da experiência de cada indivíduo ao procurar por respostas no seu dia a dia. São situações que emolduram nossa vida, nos governam subjetivamente nos envolvimento sociais. O *frame* é como uma moldura, um sistema estrutural feito de situações e de palavras, unidades linguísticas que podem ser utilizadas pelos membros de um grupo, de uma sociedade para que se evolvam mutuamente.

quer mostrar para os outros. Isto porque, segundo o autor, o ser humano como animal simbólico, não tem zonas isentas de simbolização, pois que respiramos e transpiramos representações e estas se matizam mutuamente e têm relação com a vida material da sociedade. Assim, mudam segundo classes sociais, formas de trabalho, zonas de moradia, pois necessitam identificar o simbólico dentro de certas áreas, de uma moldura como a linguagem, por exemplo. Para ele, no interior da linguagem o recorte abarca o poético e o brega e esta é “uma prática da condensação de uma atividade, a atividade da representação, sem a qual o indivíduo não se reconhece em comunidade alguma” (Ibid., p. 89). Assim, as condições de vida interferem na existência, nos modos de pensar e viver a vida.

Os sistemas de representações constituem linguagens no sentido semiológico, sujeitos a modificações, mas que cumprem o papel de toda linguagem que é comunicar. Já a linguagem verbal tem a função pragmática e específica de garantir a necessária comunicação entre os seres. Tanto uma linguagem como a outra serve para comunicar, a diferença é que os sistemas de representação usam a comunicação também para exercer o poder da diferenciação social. O entendimento final é que os outros sistemas de representação, embora não tão estáveis como as formas verbais, servem de cimento para a identificação dos indivíduos, mas ao mesmo tempo de diferenciação e de força coercitiva e, desse modo, se manifestam como fato social. Por outro lado, também “é próprio do espaço onde se cumprem as ações pragmáticas ser coberto por normas dotadas de poder coercitivo” (Ibid., p. 93).

A função estética da representação está em oposição à função pragmática da linguagem verbal. Em comparação com a função pragmática, a função estética da *mimesis* tem a diferença de ser uma forma de comunicação *sui generis* porque estabelece uma função apenas indireta com o real, e isto a diferencia das outras formas de representação social. Por exemplo, o documentário de Arnaldo Jabor de 1967, *A opinião pública*, sobre a classe média brasileira, após o Golpe Militar de 1964, tem o intuito de fazer uma crítica à classe média carioca a partir de depoimentos frente à câmera. As pessoas falam de amor, de sonhos, de trabalho e de política, o que leva a entender que a classe média estava vivendo em um outro mundo e portando um discurso preconceituoso e conservador. Enfim, estamos diante da tela escutando as pessoas responderem sobre suas vidas, um filme estilo documentário que traz o conhecimento sobre a realidade. O que vemos na tela é um discurso utilitário que informa de maneira prática o que está ocorrendo em certo período

histórico no contexto do Brasil, anos da ditadura. Por outro lado, o filme de ficção²⁶, que trabalha com a estética das imagens, como o primeira longa-metragem de Rui Guerra, 1962, *Os cafajestes*, conta a história de um *play boy* cujo pai está na falência e ele, o filho, precisa de dinheiro. Para isto, Jandir (Jece Valadão) convida seu amigo Vavá (Daniel Filho) para armarem uma cilada com duas moças, Leda (Norma Bengel) e Vilma (Lucy Carvalho), para fazer com elas fotos comprometedoras e chantagear o amante de Leda, que é pai de Vilma, para conseguirem uma grana. É uma história sobre a classe média carioca à qual pertencem as moças e os rapazes. O filme de ficção é uma representação que não remete diretamente à realidade, mas se confunde com ela e pode ter sido pensada a partir do conhecimento sobre fatos reais. Já o documentário, nos diz sobre o que se passou e são as pessoas, suas vidas, suas falas que vemos e ouvimos na tela.

Para LIMA, a obra poética precisa da assinatura do espectador, ter a sua aceitação a partir de normas estéticas provenientes de normas sociais, pois que o valor estético não existe por si só. Para ele,

A obra poética tem a desvantagem ante o discurso pragmático, de não apontar diretamente para a realidade, não dando assim condições para uma atuação de consequências palpáveis, tem, por outro lado, a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão – e não serão apenas condicionadas – em sua postura perante o mundo”(LIMA, 2003, p. 94).

Para o autor, a *mimesis* não é apenas o nome antigo de representação social, e a articulação entre a base material e a representação, seja ela mimética ou de outras formas não ocorre sem mediação. A diferença ou proximidade entre a *mimesis* e representação social, nos diz Lima, é que a *mimesis* não é considerada uma imitação como a cópia fotográfica, ela apenas assemelha-se a uma imitação e não funciona como meio de informação, mas de transformação que se remete ao real, metamorfoseando-o, portanto este é o motivo que na arte, a cópia, a *mimesis* ganha valor e também o artista, pois ele parte do real. Mas é outra realidade que se encontra na tela, na imagem, havendo entre o real e o ficcional apenas uma relação de verossimilhança. A *mimesis*, à diferença da

26 Explicação de Luiz Lima “Emprego provisoriamente o termo ficcional como sinônimo de poético. Sua vantagem consiste em não se ligar automaticamente ao que se considera literatura. Ficcional é todo texto que potencializa a função estética, sem um compromisso direto com o real. Fora de seu contexto cultural próprio, por exemplo, os mitos deixam de ser tomados como discursos sérios e passam a ser vistos como ficcionais, embora não os chamemos de literários. Ao invés, se já consideramos desgastadas certas obras literárias consagradas, nem por isso a elas reservamos outro nome senão de literárias. Como se vê a sinonímia não é perfeita e o termo ficcional é mais amplo e mais preciso” (Ibid., p. 95)

representação - que se mantem presa ao real - apoia-se no real como suporte para desligar-se dele.

2.3.1. COM QUE CORPO EU VOU?

No terreno do espetáculo e do domínio da cultura visual do século XX recebemos muitas imagens de mulheres, algumas substanciais outras nem tanto, pois que trazem com elas resíduos de séculos de dominação patriarcal difíceis de ser resolvidos e que representam um contraste em relação às mulheres de hoje. A feminilidade, como vimos, nunca teve um conceito que se estendesse para fora da área privada. As mulheres apareciam sempre com sua identidade ligada ao lar, ao marido, aos filhos e à criadagem, e integrava então uma identidade de grupo, o grupo das mães, das filhas, das esposas. Mas para a estudiosa feminista Joan SCOTT (2005), apresentar as mulheres a partir de uma identidade de grupo, reforça a submissão, uma vez que subvaloriza avaliações sobre o mérito objetivo de qualquer candidata individual, pois que se apresentam interconectadas. As experiências individuais e sociais são diversas e é preciso ver que a história particular de cada mulher é diferente e, portanto, é necessário pensar a história e a experiência das mulheres em conjunto a uma história do passado e do presente, e não apenas agrupar, pois a mulher não é as mulheres.

Esse corpo individual é sua identidade, porém todo moldado no social e traz incorporado signos, gestos e tendências comuns aos outros indivíduos da sociedade. Assim, podemos ver que o corpo é o suporte sobre o qual são impressos as marcas e o tempo social. Por exemplo: se alguém resolve modificar o corpo, o modifica de acordo com o modo corporal que se usa na cidade, região, país em que habita; se o cabelo em uso é cacheado, cacheiam-se os cabelos lisos, se é liso, alisam-se os crespos. Assim, o corpo é um constructo social, embora seja o lugar da individuação, maneira de ser particular a cada um. O corpo é o lugar de separação com o outro, é a fronteira que permeia um dentro-fora, mas mantém esse fio condutor com o social que já traz incorporado em si as regras impostas, o controle e a punição, mantendo o corpo e seu funcionamento numa dimensão social. Onde está a diferença, a autenticidade se é que ela existe? Talvez na tonalidade dos desejos, das fantasias, da pele, da sexualidade. O corpo então é um dado genérico e ambivalente revestido pela cultura e traz os discursos, as representações correndo nas veias. Tudo é simulacro. O corpo é um tronco, *habitat* da cultura, esse núcleo gerador de

identidades e de identificação. E se nos despirmos da dimensão simbólica tornamo-nos apenas uma engrenagem.

É importante verificar que a preponderância dada às imagens, às artes em geral acaba por trazer influências sobre o sujeito e seu corpo, aumentando a importância deste para a construção de uma sociedade. Sem dúvidas, a relação é conturbada, mas apesar das dificuldades de entendimento e da conflituosa relação entre o corpo e a sociedade, segundo o historiador de arte John PULTZ (2003, p. 7), hoje o corpo não é mais um objeto inocente, mas um lugar de discussões muito tensas. Para ele, existem novas teorias que afirmam que a representação do corpo nas artes visuais é central para a construção que a sociedade faz, não somente das normas de conduta em relação ao sexo, como também nas relações de poder em geral. E é por este motivo que necessitamos de novos estudos sobre as representações corporais, pois que nem o corpo e nem suas imagens mantêm um significado inalterado durante os tempos, principalmente, se formos levar em conta as culturas e contextos sociais diferenciados. Podemos dizer que o corpo é fundamental para entender as relações entre os fenômenos sociais e o indivíduo, pois que este explora as maneiras de viver e de fazer o seu corpo para um projeto de vida ligado à sociedade em que habita.

Deslocamentos entre o ser, o ver e o ter. Temos um corpo? Sim, e ele é também representado em imagens na mídia, na sociedade, na cultura: duplicação de corpos como espelhos sedutores e, muitas vezes, desarmonia no modo de se ver e de ser. Estamos todo o tempo falando em representação social, estudos da cultura com o objetivo de eliminar dicotomias entre indivíduo e sociedade. O fato é que todos os corpos são iguais quanto às funções biológicas, sentem dor, prazer, frio o que independe da construção social, mas por outro lado cada corpo faz parte de um meio social que o adequa às normas vigentes. Desta maneira, problemas ocorrem a cada vez que se recusa a funcionar dentro dos moldes propostos pela sociedade. Este fato, na maioria das vezes, faz com que o sujeito seja marginalizado, não aceito, à medida que o corpo é dominado, pois que é símbolo da sociedade e tornou-se um valor em si mesmo.

Michela MARZANO (2007, p.74,76), professora de filosofia nos ajuda a pensar o que é o corpo em seu livro: *La philosophie du corps*. Para a autora, as representações culturais dos corpos estão inscritas numa história que é social. Convivemos com a verdade da encarnação, pois que existimos porque incorporados. Só entendemos esta regra se

compreendermos o corpo como uma experiência subjetiva, feita de sensações, odores, mal-estar, prazeres. De qualquer forma temos outras ligações que passam pela subjetividade, como, por exemplo, as vivências sociais, o que quer dizer estar com outras pessoas, trabalhar, comer, dormir. E se assim for, temos horários e maneiras de fazer as coisas, rotinas que conformam os hábitos diários; mas temos também desejos, emoções. Para a autora, os desejos e as emoções não são mais que construções como os anseios de construir um corpo a partir da tecnologia. Ao mesmo tempo, essa técnica faz parte do tempo e da cultura da sociedade, o que passa a ser uma construção social. Para ela, é o mesmo que dizer que cada sociedade tem “seu corpo” assim como tem sua língua. Estamos inscritos nessas regras e rituais da linguagem, da vestimenta, da alimentação, dos modos. É preciso lembrar que o corpo é a um só tempo uma realidade pessoal a partir do qual sentimos, pensamos e fazemos as coisas, e uma realidade social que articula regras e normas para fazermos parte da sociedade. Há algumas particularidades nesse percurso, pois compartilhamos muitas coisas que são corriqueiras, como abraçar, acariciar, cumprimentar as pessoas, especialmente prazerosas para alguns e complicadas para outros. E isto é inteiramente independente da significação que tem para a sociedade, pois o que importa é o significado particular, pessoal. É uma atestação difícil de confirmar, pois algumas coisas que são importantes e prazerosas para algumas pessoas, convivendo com o ritual elaborado pela sociedade acabam sentindo-se tolhidas e param de fazer pequenas coisas que lhes agradam, pois que esse prazer se torna uma transgressão às normas sociais e, portanto, limita o seu fazer e o seu querer.

Tudo isso pode ser relacionado a outros aspectos inerentes ao corpo. As normas e os sujeitos nem sempre andam na mesma direção, pois as diretrizes, na maioria das vezes, são sempre coercitivas. Pode-se dizer que os indivíduos as conformam a partir de práticas rotineiras, isto é, na tarefa de ser o indivíduo. Muitas vezes veste os padrões dados e conforma-se a eles, ou melhor, desajeita-se neles. O sujeito torna-se perito nessa coisa de transformar imagens em palavras e vice-versa. O efeito dessa lógica é que ele procede, age, emite, produz mensagens de mensagens veiculadas e por ele consumidas. O indivíduo sabe pensar o corpo como imagem, ele como o outro, inventando novos tipos de existência. Pode-se inferir que a noção de representação social dessas imagens, que são absorvidas pelo social diariamente, nas ruas, na televisão, no cinema, é de que não existe uma distância entre o universo particular e o universo social. Há, na realidade uma aliança de

sentidos, pois que o repertório de valores e ideias é fornecido pelas novas formas de comunicação visual, da visualidade na qual estamos inseridos, um ambiente completo de estímulos a alvoroçar nossos desejos e nossas sensações.

As representações sociais, como vimos, objetivam-se em várias instâncias. Primeiro pelos discursos que, após proferidos, tornam-se normas, prescrições, modelos e maneiras de ser. E segundo, pelas imagens as quais dão forma e significam as coisas que vemos, juntando-se ao imaginário que é fabricado então de fora para dentro. São estes aspectos, sobretudo no tocante ao corpo, que queremos aqui entender e debater a partir da repercussão da imagem cinematográfica. A representação do corpo e sua onipresença no espaço social, coloca-nos num desvelamento e ao mesmo tempo numa ocultação do corpo, pois o corpo feminino é portador de valores disseminados a partir dos gestos e moldado por discursos, por saberes que influenciam a percepção que temos do próprio corpo. Um corpo que se faz na experiência diária, mas ao mesmo tempo um corpo que é mediador dessa experiência.

Somente no século XX, a mulher começa a fazer parte das engrenagens sociais, afastando-se lentamente da vida do lar e entrando no mundo da educação e do trabalho. Afastando-se sem de fato deixar as tarefas antigas, mas acumulando outras funções ao buscar um trabalho no espaço público. Sem embargo, é o começo de uma outra guerra, agora dos sexos por interferência das mulheres no mercado de trabalho. Até então era uma concorrência entre os homens, mas que passa agora a ficar mais acirrada com a entrada das mulheres, o que gera rivalidades, aguçando a vontade de poder, de vinganças sobre o sexo chamado frágil, sobre a mulher e sua determinação de emancipar-se. Por este motivo, apresenta-se uma conturbação nas instituições sociais, com a Igreja à frente, que armam um cerco em torno da importância da mulher no mundo da família, do lar, da superioridade e da pujança da mulher pela maternidade, pela educação dos filhos e pelos cuidados da casa. As indústrias não ficam alheias a estes problemas e, atentas a um novo mercado de consumo, aceleram na modernização dos eletrodomésticos como forma de possibilitar às mulheres um trabalho mais leve e quiçá prazeroso. Para tanto, contam com a publicidade a propalar que a felicidade da mulher é junto do marido e dos filhos no ambiente do lar, que agora está remodelado e reequipado para o seu conforto e qualidade de vida. Os meios de comunicação também ajudam a organizar o retorno da mulher ao ninho da família.

É certo que a mídia não tardou a encontrar o caminho para dialogar com o setor feminino, uma vez que a linguagem não serve apenas para conversar e descrever, mas também para persuadir. Segundo Dulcília BUITONI, pesquisadora sobre a imprensa feminina brasileira, juntamente com as imagens da mulher desenvolvidas para os jornais e revistas, “a linguagem *diz* as coisas. E a imprensa feminina sendo linguagem, *diz* a mulher” (2009, p 11, *grifo da autora*). A imprensa dialoga com as mulheres a respeito do que lhes interessa que, segundo a autora, gira em torno da moda, da beleza, das mazelas da cozinha e, além do mais, orquestram uma forma de confidências e sutilezas a respeito da vida íntima feminina. Assim sendo, o jornalismo como um todo, nas revistas, nos jornais, na televisão, no rádio passa por reformulação para acrescentar um cantinho reservado às mulheres, para falar sobre cinema e, acima de tudo, das musas que ocupam as telas, suas vidas particulares, o que vestem, o que comem, alternadas com literatura, poemas, arte e a moda que nunca saiu da moda. Remodelam a diagramação, muitas fotos junto às reportagens que se tornam cada vez mais dependentes do suporte e da soberania das imagens. É a descoberta do jornalismo feminino, das mulheres que escrevem para as mulheres em revistas, como *Capricho: a revista da mulher moderna*, uma imprensa especializada em geral em moda, corte e costura, bordado, culinária, aparência e chamegos para o sexo feminino.

Mas a imprensa feminina não ficou apenas em variedades sobre cinema, teatro, amores e conselhos de beleza. Também investiu pesado em publicidade para a consumidora potencial que diziam ser a mulher. Para a autora “o projeto editorial de cada veículo dirigido às mulheres tem em vista o consumo, em primeiro lugar” (Ibid., p.104). Mas também traziam pesquisas sobre a mulher brasileira, como foi o caso da revista *Realidade* nº 10, de 1966 que fez uma matéria sobre “a indiscutível nunca propalada superioridade da mulher” (Ibid., p. 105). E a caminhada está apenas começando, pois, falar sobre a arte de ser mulher tem que ter receitas, cuidados com o cachorro, como tirar manchas das roupas, cuidar das unhas, do visual, do marido e dos filhos, e mais um consultório psicológico para ajudar a mulher com suas dúvidas íntimas. Para Buitoni, a partir dos anos 1960 o consultório já estava palatável, pois que antes eram matérias traduzidas de outros países sem ligação nenhuma com o público brasileiro, ou seja “a uma ‘mulher’ genérica e universal, sem classe, sem nacionalidade, solta no espaço e no tempo”

(Ibid., p. 113). Além do mais, esses conselhos circulam como a tradição oral e com eles toda sorte de representações femininas.

Embora as revistas fossem amadurecendo, a linguagem, para falar de mulher para mulher, segundo a autora, ainda persistiam matérias sobre a vida privada, mas nessa década, já podemos contar com algumas novidades, por exemplo, as reportagens já não falavam do marido, mas de namorados ou companheiros, apresentando um estilo da mulher moderna, mais engajada e livre, ou seja, o corpo e o desejo como espaços a serem percorridos. Também já se pode encontrar matérias sobre profissionalização nos afazeres femininos, mostrando uma outra identidade da mulher moderna. Bem entendido que a rainha do lar, educadora e mãe não desaparece dos artigos, mas já são vistas com necessidades próprias, mais autônomas. Por outro lado, aparecem matérias que falam sobre a prostituição e que dão parâmetros para a mulher casada e suas filhas de como se portarem no espaço público. Na verdade, são normas que prescrevem formas de conduta e acabam por limitar o acesso da mulher à esfera pública.

Para a historiadora Margareth RAGO, as revistas incitavam constantemente cuidados com a imagem. Para tanto, investiam pesado no consumo, principalmente direcionado a um olhar mais auspicioso trazendo mais sofisticação visual. Mas já vislumbrava a luta para destruir “o mito da incapacidade física e intelectual da mulher” (RAGO, 2008, p. 81), e sobre a opressão exercida pelos homens. Por outro lado, misturavam matérias que falavam sobre a liberdade e a educação como prejudiciais às mulheres. Isto mostra que a sociedade ainda não estava preparada para conduzir as questões da liberdade feminina adquirida a cada dia. E os meios de comunicação adotavam um discurso ambíguo, ao mesmo tempo em que traziam questões sobre profissionalização, falavam da dificuldade da mulher moderna, isto é, livre, para arranjar marido, pois que o homem quer se casar com a rainha do lar. “Questão de status e questão simbólica confundiam-se progressivamente na construção das novas identidades sociais e sexuais” (Ibid., p. 79). Trabalhar a querela da identidade e da subjetividade feminina, com o novo status alcançado pela mulher, ainda era um assunto espinhoso. Para a autora, as revistas investiam em elaborar matérias sobre a necessidade de uma nova subjetividade para a mulher moderna e para tanto era necessário falar sobre o engajamento da mulher no “novo espaço psicossocial” (Ibid., p. 79). A necessidade de um pensamento para autodefesa, discutindo o novo papel social da mulher.

O fato é que tanto a cultura de massa quanto a alta cultura estabeleciam as categorias do feminino, mostravam valores, gestos e ações das mulheres, modelos do feminino tanto ligados à fruição estética quanto a uma maternidade mais livre, onde as mães passeiam com suas crianças como modelos de despreocupação, muito bem adornadas, tanto elas quanto as crianças. De qualquer forma, sempre associadas a um conceito de consumo e ao mundo da mercadoria. As representações do feminino são múltiplas, tanto mulheres como sujeitos ativos, poucas, é verdade, quanto sujeitos passivos. As pressões econômicas e culturais reconstróem a feminilidade de várias formas, mas são sempre preocupações em refletir e questionar as fronteiras que demarcam o *status* da mulher na sociedade. Quanto ao mercado de bens de consumo e principalmente eletrodomésticos, a mulher é o carro chefe, sempre representada lavando roupa, ou melhor, a máquina lavando roupa, o fogão cozinhando, como se fizessem todo o trabalho automaticamente, e o marido chegando satisfeito do trabalho, de terno, gravata, trazendo presentes para a rainha do lar, novos encantos para a cozinha e a casa.

Qual o quê! O seu pertencimento à esfera pública já começou e não tem como retroceder. A imprensa feminina está mais engajada, mas todas essas matérias resumem-se, ou melhor, comparam-se a receitas de tricô e crochê para quem quer fazer a diferença e alcançar novos patamares para seus voos de liberdade, sexualidade e autoconhecimento. Elas almejam um mundo diferente e, apesar das dificuldades da dupla jornada, a receita para retornar ao lar não as demove do mundo do trabalho. Este lhes propicia a ascensão social, novas amizades e relações que beneficiam as trocas de opinião de um modo mais natural e mais significativo do que nas folhas reservadas para essas conversas femininas, nas páginas dos jornais e revistas. O papel de esposa amorosa, inteligente, maternal e deslumbrante que propõem as imagens rebuscadas das revistas, para ela reservadas, pode ser interessante, mas desde que não respondam mais à pergunta de ocupação com a resposta “dona de casa ou do lar”. O lar é mais uma função, mas não um papel essencial de um cotidiano triste e oleoso que não renova, mas aborrece e lubrifica as molas para irem em frente. Enfim, embora sejam inúmeras as matérias sobre a arqueologia da vida das mulheres, elas querem conduzir as rédeas de suas vidas de maneira a guiar suas vontades. Isto acontece uma vez que o corpo e o desejo, sempre entendidos como mecanismos de opressão e discriminação, é uma área que elas querem ter o direito de explorar.

Assim, é que elas deixam a zona de silêncio a que vinham confinadas, ganham o espaço público, lutam pelos seus desejos, reinventam a sexualidade e dão ao corpo uma dimensão estética, mas também política. Negociam igualdade em relação ao homem e jurisprudência no tocante ao corpo ideal e material. Nesse novo ambiente, enxergam outros horizontes e exigem mudanças no estatuto de cidadã, o que é muito importante, mas não significa que ganham mais participação no poder político. Requistam revisão nos valores a ela atribuídos, tanto na produção simbólica, quanto na material. Saem em busca de trabalho, salário e liberdade quanto à reprodução e à sexualidade. Com o lema “nosso corpo nos pertence” exigem autonomia e direitos em relação a um território de lutas e expiação. Um direito ao corpo e à procriação quando de seu interesse. É preciso lembrar que isto se deu com a classe média e a média alta, pois as mulheres menos favorecidas financeiramente há muito trabalhavam como amas de leite, babás, empregadas domésticas, damas de companhia, entre outros, para sustentar a família.

O cinema de ontem e de hoje serve-se das mulheres para dar tom e cor as suas representações, a mulher dos sonhos de entretenimento, a mulher como prazer visual ou apenas com a função de agradar aos homens, mas também uma mulher comercial que avança as vendas e as bilheterias. Uma visão de progresso e sucesso, pois que o cinema emancipa-se tendo como carro chefe o corpo da mulher em representações que, muitas vezes, fortalecem e em outras comprometem a forma de se ver e ser vista como sujeito. Para Anne HIGONNET, atrizes como Marilyn Monroe e mais tarde Brigitte Bardot tornaram-se ícones

da sexualidade, imagens estáticas cujo fascínio reside nas fantasias que sobre elas são projetadas. Elas funcionam como mensagens cifradas através das quais os homens elaboram os guiões da sua busca de identidade e satisfação. Filmes como *E o vento levou* fixaram a nossa compreensão da sexualidade como uma aventura romântica heterossexual absorvente e organizada de acordo com a lógica linear da narrativa carregada de *suspense*. Os “finais felizes” entregam as mulheres ao lugar que pertencem numa ordem patriarcal: ao herói, a uma morte nobre de auto-sacrifício ou, se desviam das normas femininas, a um castigo adequado. (HIGONNET, SD, p. 415, grifos da autora).

As revistas e jornais prometem ser os intermediários das vozes femininas junto ao poder público, às estrelas de cinema, aos governantes, às atletas de sucesso. Ainda Higonet a nos dizer que, muito embora algumas revistas estejam mais centradas na moda, outras na culinária ou na vida doméstica, “todas elas partilham as fronteiras da feminilidade tradicional. Com imagens e com palavras, defendem e louvam os valores

ligados ao aperfeiçoamento cosmético, à heterossexualidade e à família” (Ibid., p. 418). Podemos entender que as revistas ligam as mulheres ao consumo, ao cuidado de si, principalmente da aparência física, um estímulo constante aos valores familiares e ao amor, enquanto explicitam o seu lugar na sociedade. Para Higonnet, o cinema carregado de sugestões já se fazia ver como comédias, a exemplo de *A costela de Adão* (1949) e dramas médicos, como *Negra Vitória* (1939), que traziam questões em torno de uma protagonista e seus dramas, considerados femininos, apelando para o sofrimento e a empatia das mulheres.

Nesse contexto, as questões relativas ao corpo ligado a uma história da cultura visual, que sempre existiram, multiplicam-se com essa visibilidade por ele adquirida na sociedade da imagem e dificulta a sua elucidação. Mas podemos dizer que avançamos alguns passos, que o imaginário popular evoluiu um pouco e os estudos contemporâneos, principalmente a partir dos estudos de gênero e das análises fílmicas voltadas às representações do feminino, nos apontam para um tipo de descolonização do ver e do pensar a mulher, a partir de filmes que as colocam em papéis de comando, ou pelo menos de segurança, lutando com determinação a favor de seus direitos e de seu corpo. Talvez seja correto dizer que, apesar de muita dificuldade, as dimensões da subjetividade feminina estão sendo colocadas em alguns filmes contra as narrativas correntes da indústria cultural. Na década de análise da pesquisa em pauta, 1960/1970, temos como exemplo o filme de François Truffaut, *Uma mulher para dois (Jules e Jim)*, 1962. Um drama que se passa em torno de dois homens e uma mulher, em que a mulher tem as rédeas da relação, mas coloca-se no centro e não sabe conduzir seus desejos e assim desgoverna a vida dela e a dos homens que ama.

Outro filme que se faz presente para falar do crescimento da mulher na cena cinematográfica, é o de Erick Rohmer, *A colecionadora (La collectionneuse)*, 1967, onde a protagonista é uma jovem de apenas 20 anos que usa o corpo para aproximar-se dos rapazes, tem muitos amantes e mostra que é adepta da liberdade sexual. O filme é lançado num contexto sociocultural de contestação na Europa, a chamada contracultura e a revolução sexual que alcança muitos outros países. O diretor lança o filme que vem ao encontro do que pede a juventude. A protagonista, Haydée Politoff, está passando férias na casa de campo de um amigo, onde já estão dois outros rapazes. Inicialmente não dão importância à garota que sai cada dia com um rapaz diferente que a pega em casa, mas

acabam ficando interessados por ela. Na verdade, eles são grosseiros com a moça e seu comportamento libertário e tentam mudá-la, mostram ares de superioridade, mas ela não dispensa seu jeito de levar a vida a colecionar amantes e acaba deixando os dois e seguindo com outros amigos. Assim, é que vemos uma mulher que não se interessa para o que pensam e dizem. Quando eles falam que ela é vazia e não tem objetivos, ela responde que sua meta é encontrar alguém que a satisfaça e que não se importa com o que dizem. A beleza é seu capital e há uma troca de papéis, pois que ela reserva para si mesma o lugar de sedutora e ativa, e os homens são o objeto de sua sedução. Por outro lado, ela não porta a cabeleira como signo de atração e magnetismo, mas traz os cabelos curtos como demonstração de sua feminilidade independente, mas o filme mostra também violência contra a mulher, os homens não economizam palavras duras e até tapas contra a mulher, ou contra a sua independência.

O fato é que o cinema mostra a mudança das mulheres, mas os cineastas não souberam levar adiante a liberdade feminina, um descontentamento com o lugar que ocupavam: não querem mais proibições a respeito do seu lugar social, do seu corpo, da sua sexualidade, não querem que a relação entre os sexos continue subordinada à normatividade. O corpo é um meio de expressão, mas também suscetível de manipulação e investido de um poder econômico e cultural. O corpo feminino está estampado na lógica do mercado e do consumo contemporâneos, mas que estereótipos, formas, modelos, ideologias são veiculados a respeito da mulher? Um corpo brasileiro, um corpo francês, americano, ou um corpo achatado, universal e envernizado que vestiria a todas sem diferença à raça, etnia, cultura, cor. Um corpo padronizado.

Existe a possibilidade de tal corpo? E Mauricio MOLINA (2004, p. 200) em um artigo intitulado *El cuerpo y sus dobles* nos orienta quanto à pergunta que não quer calar: que corpo é este? No universo da imagem, este corpo-imagem torna-se mais poderoso, mais verdadeiro e sedutor do que os corpos que assistem os seres-imagem. E o autor conduz essa enrascada com outros questionamentos, “não será que se trata apenas de uma metáfora, de uma abstração, de um objeto saturado, coberto, velado, maquiado, tatuado de signos e símbolos contraditórios e excludentes? Corpo opaco, refratário, enigmático.”²⁷

27. *No será que se trata tan sólo de una metáfora, de una abstracción, de un objeto saturado, cubierto, velado, maquillado, tatuado de signos y símbolos contradictorios y excluyentes? Cuerpo opaco, refractario, enigmático. Algo más se oculta en ese rostro, en esa piel, en esos labios, algo que se escapa como una serpiente debajo de una piedra. Algo más, una interrogación, una pregunta* (MOLINA, 2004, p. 200).

Para Molina, falar do corpo é sempre falar e estudar um objeto que continua oculto como um corpo fantasma, pois nos é mostrado um corpo desafiante, saturado de símbolos, de conceitos e de valores indicadores de sua orientação e inserção no social.

Enfim, são corpos que nos escapam, que desafiam o corpo que temos e criam um consumo exacerbado não só de mercadorias e bens de primeiras necessidades, mas também imagens agregadas a valores, comportamentos, modos de pensar. Corpos decoração, corpos cravados de discursos por onde circulam desejos e que permeiam o social a partir de *outdoors*, vitrines, anúncios. Um corpo construído para veicular a identidade, a moda e a sexualidade, carregado de códigos dominantes, muitas vezes movediços quanto aos valores vigentes, como foi o caso do ícone da música *pop* nos anos 1980, Madona, com seus videoclipes controversos, ora um corpo andrógino, ora sexualizado e a estratégia de superexposição, sobrepondo estilos e ideias quanto à sexualidade e à religião, ou seja, a figura feminina encabeçando construções de papéis efêmeros quanto à moda, à beleza, à corporalidade, vendendo uma identidade *prêt-à-porter*, estilos de vida, padrões estéticos e visuais que parecem mesmo apresentar a normalidade.

Que corpo é este? Os questionamentos sobre o corpo mostram a necessidade que temos de conhecê-lo melhor. Não só o objeto corpo, mas suas significações que enclausuram corpos e escravizam seres. Como nos parece o corpo que temos? Como parece ao outro que porta um corpo em tudo diferente do nosso, mas ao mesmo tempo igual? Corpo moldado, trabalhado à maneira do sujeito que o habita. Modificado de forma a ser diferente, com aspectos de outros corpos que o agradam, modelos colhidos aqui e ali. Corpo que encerra múltiplas possibilidades de ser, corpo da experiência e desejo de cada um: tatuado, sarado, marcado. Corpo suporte e matéria para a arte, que, segundo Angélica Madeira, está no “ponto de cruzamento de signos eróticos e religiosos, exibição e pudor, exorbitância e retraimento, o sexo, as entranhas e o véu” (MADEIRA, 1995, p. 3). Para a autora, o corpo tem sua linguagem e pode-se fazer com ele a escrita e a fala, a enunciação de sentidos atribuídos ao corpo que provêm do social, da cultura, das representações sociais que se entrelaçam. Além do mais, o corpo é emissor de signos e sintomas que o diferenciam, “ele se constitui no tecido dos discursos que o falam” (Ibid., p.3), discursos híbridos que o transformam em corpo elástico e escorregadio.

O que apreciamos são mudanças, muitas vezes radicais, que ocorrem nos corpos de tempos em tempos. Corpo-rascunho, corpo-mercadoria, corpo-arte, corpo-cinema.

Assim, é que a mulher ocasionalmente molda o corpo a partir de discursos que nem sempre lhe vestem bem. As madonas se resguardam, necessitam de um corpo puro, respeitando interdições a ele impostas, corpo sem discurso, coberto e silenciado. No outro extremo, as prostitutas que escolheram práticas de comercialização do corpo por necessidade econômica ou para desafiar as imposições morais dominantes, viver na fronteira entre o permitido e o proibido, ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade e seus costumes. Com a transformação dos costumes, convivemos com corpos contraditórios: há variedades de corpos a partir dos quais nos pensamos, que nos constroem, não importa a prática implícita nesse corpo.

E o corpo masculino? O masculino traz sua diferença em relação ao feminino, não porque a mulher não esteja à sua altura, mas porque o papel imposto ao homem como depósito da inteligência, força, coragem, um homem em tudo viril que já foi instalado nas mentalidades, encontra-se agora fustigado e necessita de uma reforma para reaprender a viver a vida. A mulher no espaço da sexualidade sempre foi apresentada com a parte da moeda que representava o amor e o homem, no lado oposto, o do prazer. De repente a balança dá uma guinada e os dois aparecem no mesmo campo do uso do corpo para os prazeres e desejos. Expressões dos sentimentos e da sexualidade no mesmo patamar, que enfraquecem o homem incapaz de dar conta das aceleradas transformações nas relações sexuais e de prazer, pois que a mulher está trilhando outros caminhos o que ocasionou um arranjo diferente entre os sexos. O feminismo como movimento social e reflexão teórica trouxe à tona assuntos que pareciam estar resolvidos como: a família, o sexo, a maternidade, o trabalho, o cuidado dos filhos e desarranjou os espaços que antes tinham dono.

Como exemplo, Glauber Rocha trouxe para as telas, em *Deus e o diabo na terra do sol*, uma história da crise masculina que ajuda a clarear o que se passa com os homens. Para João Silvério Trevisan, cineasta e escritor, o filme de Glauber é um manifesto da esquerda, mas aponta para o desalinho do homem, pois que Manuel, o vaqueiro, mata o patrão e sai à procura de sua identidade: “o vaqueiro Manuel deve ser visto simplesmente como um homem atrás de si mesmo” (TREVISAN, 1996, p. 36). Para ele, o vaqueiro vagueia ao deixar a casa onde só existe a mulher e a mãe, figuras femininas, portanto a necessidade de sair atrás da autoimagem. E “é no ato de ausentar-se e buscar que se procede a masculinidade”, pois que no imaginário social a casa é o lugar da mulher e não

se adapta ao homem. A partir de sua errância ele passa por outros homens que representam o bem, (o beato Sebastião) e o mal (Corisco), sempre jurando dedicar-se a eles. Para o autor, por força das pesquisas femininas, o homem teve que procurar o seu lugar, pois a mulher o encontrou, e o masculino apresenta-se

como uma identidade basicamente incompleta e em formação, gerando uma crise que, por sua amplitude conceitual, impede uma definição e coloca o macho humano num processo de busca de si mesmo” (Ibid., p.35).

Cai por terra os grandes heróis que passam a procurar por outros modelos que lhe vestem melhor e não sejam os machões como John Wayne, James Bond, Sean Conery entre outros. Afinal de contas, a mulher sempre foi submissa à vontade do homem no uso e apropriação de seu corpo. Foi ela que sempre escutou boquiaberta as descobertas e as novas criações do homem como modelo legítimo de inteligência e sagacidade. Aprendemos com os desabafos de Simone de BEAUVOIR (1980), escritora e feminista, em seu livro *O segundo sexo*, que não nascemos mulher, tornamo-nos mulher. De onde podemos deduzir que ser mulher é estar em eterno processo, um transfigurar-se cotidiano a partir de variados comandos sociais e escolhas que nos permitem reformulações tanto corporais como mentais. Somos mutantes. Para a autora, o corpo sexuado se faz a partir de vários significados culturais inscritos sobre ele. E assim o homem se fez diante da mulher como uma figura de liberdade e superioridade que parecem ser-lhe inerentes, a partir da astúcia, força e coragem de

Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lançarote, Duglescly, Bayard, Napoleão. Quantos homens para uma Joana D’Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! Nada mais tedioso do que os livros que traçam vidas de mulheres ilustres: são pálidas figuras ao lado dos grandes homens; e em sua maioria banham-se na sombra de algum herói masculino. Eva não foi criada para si mesma e sim como companheira de Adão, e de uma costela dele...As deusas da mitologia são frívolas ou caprichosas e todas temem diante de Júpiter; enquanto Prometeu rouba soberbamente o fogo do céu, Pandora abre a caixa das desgraças (BEAUVOIR, 1996, p.30).

E as mulheres, pálidas figuras, depois de muito aprender sobre as histórias e vitórias masculinas, levantam-se das sombras e passam a organizar seu destino e rever seus planos de viagem para o futuro. Se desde as histórias de infância aprende-se que as glórias pertencem ao homem e nem na Bíblia a mulher é salva, resta-lhes ser as portadoras de desgraças que arrasam com a vida dos homens, pois que não são santas. Sobre as mulheres pesa uma identidade carregada de significados imaginários e controversos. Assim, arrasta-se essa diferença entre homens e mulheres que se torna mais pesada, tanto para um como

para o outro, pois a mulher mudou e está mais segura de si, portando um novo visual que ameaça a virilidade masculina.

No cinema não é diferente, elas ameaçam a supremacia masculina sobretudo a partir da sexualidade e sedução. No fim dos anos 1950, como foi comemorado, o cineasta Roger Vadim cria uma musa venerada pela juventude, sobretudo por sua performance corporal. A protagonista até então desconhecida, Brigitte Bardot, no papel de uma moça livre, de 17 anos, em *E Deus criou a mulher*, 1956 (*Et Dieu... crée la femme*). Vadim reconstitui na tela a história de uma mulher misteriosa como suporte de outra ordem social, uma mulher má em relação aos sentimentos do homem, uma construção do mito na expressão da feminilidade e da ostentação do corpo. Um mito que transcende a vida, e no caso de Bardot, um mito que se mistura à vida, sem que saibamos se estamos diante da atriz ou da pessoa. Mas, por outro lado, o filme e seu enredo demonstram que navegávamos em uma época de transição de costumes principalmente no tocante à sexualidade e às relações de gênero. Um novo erotismo num corpo perfeito e cobiçado, mas não para o casamento, apenas relações passageiras: dizem os moradores que a moça não respeita a moral e os bons costumes e não tem pudor, nem mesmo vergonha, portanto não serve para uma união estável como o casamento. Embora a cidade ainda não assimilou a liberdade da mulher, ela, muito cobiçada, anda sedutora entre os homens, sinalizando para um novo corpo feminino. Este corpo acrescido de liberdade nos leva a crer na veiculação de uma ideia, ou seja, apresentação de um modelo para a emancipação feminina dos anos 1960.

Fala-se em representações de mulheres que são utilizadas para vender identidades, códigos de conduta e, principalmente no cinema, fala-se de um feminino cerceado por convenções, mas também e, acima de tudo, fala-se de conceitos de feminilidade correntes na sociedade. Segundo Edgar MORIN (1980), sociólogo e filósofo francês, em seu livro *As estrelas: mito e sedução no cinema*, onde ele analisa a construção de significados pelo espectador, a partir das histórias na tela, a complexidade da relação e da harmonia do espectador com seus ídolos é tão grande que ao invés de projetar no mundo, o absorve, vive a ficção e os personagens como se a trama, o romance, a briga, fossem suas. E é a partir dessa identificação/projeção com os mitos do cinema, que o espectador se coloca no lugar da personagem e vive as sensações que lhe são passadas pelo mundo da imagem. Para o pensador, é nesse momento que o indivíduo encobre a alienação de seu cotidiano.

Embora a identificação não tenha nascido com o cinema, pois ela se dá também na vida cotidiana, é a partir da tela que seres são fantasiados, criando expectativas. É à meia luz que se vivem os dramas, as emoções e o espectador participa efetivamente da vida do personagem, é nas telas que ele consome o ópio do mundo irreal. O cinema para o autor “é um *complexo* de realidade e de irrealidade; ele determina um estado misto, cavalgando sobre a vigília e o sonho”²⁸ (MORIN, 2013, p. 157 - tradução livre, grifo do autor). Entrelaçamento entre real e irreal, subjetividade e objetividade mesclam-se e renascem constantemente uma da outra. São múltiplos sentidos e, para o autor, o real já vem banhado e atravessado pela irrealidade.

A sétima arte como nenhuma outra mídia expandiu discursos e soube refletir e desfilas a modernidade do corpo. E é dessa maneira que as mulheres no cinema, a exemplo da mulher da Metro, Columbia, Warner, Fox, Riofilmes, e tantas outras invadiram o nosso cotidiano. Sempre lindas e inteligentes a dar receitas de bem viver. Pode-se ver que a partir do cinema, o padrão da mulher é de uma estrela que sabe o que quer e o que faz, dá sugestões sobre a moda, a beleza, a culinária, o amor, a vida sexual, o corpo que se deve portar. Tudo é propagado pelo corpo das estrelas de cinema, fabricadas para este fim. Um corpo de representação e discursos sempre em mutação, um corpo espetáculo, um corpo feminino cinematográfico. Um aspecto tocante à identidade são os nomes que se modificam e encurtam para facilitar a memorização, a exemplo de Greta Garbo que era Greta Gustafsson, Marie Magdelene Dietrich Von Losch que se tornou Marlene Dietrich, Harlean Carpentier foi para as telas como Jean Harlow e Marilyn Monroe que era Norma Jeane Mortenson.

2.3.2. OS DISCURSOS INCORPORADOS

Na sociedade contemporânea é possível ver que o corpo assumiu um lugar privilegiado de cuidados tanto individuais como coletivos, demonstrando ser um fenômeno sociocultural, um objeto empírico que tem sua própria produção discursiva. Há tanto falamos dos discursos e das representações que compõem os corpos, que os governam, discursos e práticas oriundos de saberes e poderes que muitas vezes o retaliam pelas convenções que devem ser seguidas, um corpo de representações específicas de cada indivíduo ou do grupo de pertencimento. Isto porque os discursos são importantes em todas

²⁸ Le cinéma est un complexe de réalité et d'irréalité; Il détermine un état mixte, chevauchant sur la veille et le rêve.

as sociedades e demarcam territórios de falantes que têm foro privilegiado, e de ouvintes, interditados ou excluídos da convenção do momento. Por outro lado, uma demarcação da gênese de um discurso e um saber sobre o corpo que nos leva ao filósofo Michel FOUCAULT, para quem a produção discursiva de uma sociedade, a partir das suas instituições e suas práticas, constrói sentidos, torna-se ela própria valor distintivo dentro dos espaços sociais. Os discursos, nem sempre de fácil compreensão, fez com que o filósofo trabalhasse arqueologicamente e encontrasse um método eficiente para descobrir e descrever as regras que os governam e os objetos de que falam, pois que passam a fazer parte de nosso acervo cultural e linguístico e pela reiteração são devidamente incorporados. Para o autor, o discurso é uma produção que, pela fala, transforma-se em ritual, direito privilegiado e considerado como verdade, instrumento de controle e poder.

Os discursos e seus sentidos recaem sobre os indivíduos e seus corpos, prescrevendo modos de ser e de vivenciar o território corporal em sua singularidade. Isto acontece a partir de enunciados que ganham hegemonia e que têm a pretensão de verdade, tornando-se eficazes em certos contextos históricos. Portanto, para compreender como são produzidas essas verdades seria preciso conceber as condições de emergência dos discursos a partir de recortes históricos, para então alcançar as regras que os regulam como enunciados que produzem verdades e práticas sistematizadas no espaço e no tempo, cuja vigência depende das circunstâncias e das instituições que os sustentam. Para Foucault, a produção de discursos em uma dada sociedade é selecionada e controlada por instituições diversas que geram instrumentos coercitivos e saberes dominantes, porque históricos e mascarados como um saber particular dessas instituições.

O saber dominado, segundo Foucault, está entre o saber erudito e o saber do senso comum que é um saber de origem particular e localizada. Estas são duas formas de saber que quando entrecruzadas trazem outras histórias ao que ele denomina de genealogia dos saberes circunscritos. Genealógico porque é um empreendimento para libertar da sujeição e mostrar o momento histórico em que surgiu, mostrar um saber ascendente das lutas passadas e a sua utilização na atualidade. O projeto genealógico então “é a tática que a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 1984, p. 172). Trata-se de ativar saberes locais não legitimados, portanto, desqualificados, contra a instância teórica unitária (discursos científicos) que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome dos

direitos de uma ciência detida por alguns. O povo e seus discursos, seus saberes circulantes e descontínuos, considerados marginalizados, acabam por regulamentá-los a seu modo, nas conversas de botequim, no trabalho, no dia a dia da comunidade. Para o autor, quando dizem “é uma ciência”, na verdade é uma forma de desvalorizar outro tipo de saber circulante utilizado.

a genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico (Ibid., p. 172).

Os discursos são grupos de enunciados que têm força e muitas vezes valor de lei, pois que estão ancorados por sistemas de instituições que os impõem e, também, pelo modo como os saberes são introduzidos e aplicados em uma sociedade. A prática dos discursos está sempre investida de poder e mesclada de verdades. Esse poder permeado ao discurso, exclui e segrega pessoas, corpos e outros discursos; marca território e constrói sujeitos e sujeitados em qualquer sociedade. Tudo isto a partir da vontade de verdade apoiada por instituições e suas práticas que regem o que pode e o que não pode ser dito: não se pode falar de tudo em toda circunstância e nem todas as pessoas estão capacitadas a falar sobre algumas coisas. O poder, para Foucault, comanda os nossos encontros, os nossos olhares, os nossos gestos, pois que as inter-relações sociais já demarcam relações de poder, mesmo que temporário e transitório. Pode-se dizer que no diálogo entre as pessoas o poder circula entre elas, pois que se ocupam lugares diferenciados, ora submetendo às palavras do outro, ora exercendo o poder a partir do que é dito. O que nos autoriza a dizer que o poder não vem de quem fala, o enfoque não é sobre o falante, mas sobre o que é falado e a instituição que o sustenta, como formula seu pensamento e persuade as pessoas que o ouvem, tornando-se um discurso de verdade.

Os discursos geram e são gerados pelo poder e, para Foucault, não advêm de um mesmo local, de um centro, de uma instituição soberana, pelo contrário, está ao nível do diálogo, do confronto, do encontro entre sujeitos. O poder está em todo lugar e produz verdades e saberes que são proferidos nos discursos. A verdade, por outro lado, não é uma verdade válida para tudo, ela é produzida pelo discurso que advém do poder, ela é regulamentada e disseminada pelo poder. Pode-se dizer que o poder produz verdades e saberes, mas o contrário também é verdadeiro: a verdade e o saber produzem poder.

A disciplina e as regras moldam os indivíduos e seus corpos, como vimos em *Vigiar e punir* (2009) onde o corpo é o alvo do poder e do saber. A disciplina é uma técnica e um saber que projetam seus esquemas de organização sobre o corpo social, mas é também “uma tática que permite compreender o exército como um princípio para manter a ausência da guerra na sociedade civil” (FOUCAULT, 2009, p. 162). O poder pela disciplina é o mesmo que uma máquina simples, sólida, que produz os efeitos necessários à ordem social. Simples comandos a partir das técnicas disciplinares que elaboram processos coercitivos individual e coletivo dos corpos. O poder está na arte da distribuição: um lugar para cada corpo, cada corpo em seu lugar. Uma verdadeira história das funções e posições ocupadas por cada sujeito no corpo social, “uma história dos investimentos materiais, técnicos, instrumentais do conhecimento” (FOUCAULT, 1996, p. 17), uma história do tempo e sua utilização.

Para Mariza VELOSO e Angélica MADEIRA (1999), os discursos que circulam no meio social seguem uma trama, um protocolo dentro do quadro institucional em que estão situados, definindo as relações de poder entre eles. É a condição para denominar qual o lugar de cada conjunto de discursos no quadro de saberes em circulação. A mesma coisa de dizer que a instituição que os ordena é que lhes confere também a pertinência e o poder.

O texto das autoras pode facilitar a trilhar esses caminhos de representações e discursos dentro de um campo específico, aqui o cinema, pois que analisam o conceito de "formação discursiva" em Foucault. Elas entendem que podemos "proceder ao nivelamento heurístico dos discursos, isto é, todos eles são considerados igualmente 'representações', detentores de uma verdade[...]". As representações cinematográficas são como a literatura, os quadrinhos, as novelas - discursos em circulação -, trazendo ao meio social um conjunto de saberes, pois que eles são considerados "como constitutivos e formadores do próprio real" (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 50/51). Para as autoras, é necessário entender porque alguns discursos ganham hegemonia e empoderamento entre nós, e nos consomem, e nos controlam, e nos ordenam lugares.

No cinema, podemos ver os cineastas ocupando um “espaço social”, noção de BOURDIEU (1996) para compreender como as pessoas ocupam lugares na sociedade, sempre com relação a suas posições sociais, suas amizades, seus gostos, seus discursos que regulam suas tomadas de posição, suas escolhas em diferentes práticas. Para o autor, essa ideia de diferença está na própria noção de espaço, de relações de mais proximidade ou

distanciamento, que acabam por classificar as pessoas pelo capital econômico e o capital cultural. Este último é que mais influencia a pesquisa em pauta, pois os cineastas congregam-se a partir de ideais, de interesses comuns em fazer um novo cinema com uma renovada dinâmica cultural. Representaram a força produtiva do cinema moderno e encabeçaram um conceito de filmes mais baratos, de ideias esteticamente elaboradas e, também, o grande interesse em trilhar caminhos fora de uma indústria do cinema que impõe regras. Assim podemos considerá-los, tanto em relação à classe econômica a que pertenciam seus pais, quanto no campo das ideias, como artistas e intelectuais que eram.

Um outro fator que importa, segundo Veloso e Madeira, é que por mais que sejam singulares, como cineastas, “nunca agem nem falam fora de uma rede discursiva e institucional, que emoldura seus enunciados e suas possibilidades de ação” (VELOSO e MADEIRA Ibid., p.52). Alguns ocupam lugares de fala que orientam o grupo, como foi o caso de Glauber Rocha e Joaquim Pedro, no Brasil; Godard e Truffaut, na França, cujos ideais, embora semelhantes aos outros, ajudaram a guiar esses novos cinemas. Essas ligações intelectuais no cinema mostram que nem todos do grupo conseguem vencer e produzir discursos que sejam capazes de ancorar os outros, de dar uma linha a seguir, discursos que apaziguem os princípios e gerem consenso entre eles e um sentimento de enraizamento ao grupo; discursos que tenham força e gerem sentidos com sua “capacidade modeladora e constitutiva do próprio tempo histórico do qual emergem” (Ibid., p. 53).

Estes espaços discursivos, e tudo o que é enunciado dentro deles, possuem uma lógica ou uma moldura que é dirigida às pessoas que os habitam. É como uma organização para controlar os indivíduos e o espaço social, uma forma de vigiá-los, mas de protegê-los, de instruir, mas de segregar, de destacar os detentores de saber e os que não o têm. Os discursos dividem e juntam as pessoas, isto é, formam-se grupos dos que gostam de vinho e dos que não gostam, pequenos sistemas lógicos como se todos ali fossem homogêneos. Os espaços, em verdade, são atravessados por discursos, por leis, ordens, representações que unem os indivíduos, mas que os afastam, pois é um lugar em que existe vontade de saber e vontade de poder, gerando ideias rivalizantes que criam desconforto, equívoco, relações de poder. Finalizamos com Veloso e Madeira, pois conflitos e tensões, cooperação e apoios dentro dos grupos podem ser de diferentes ordens: econômica, religiosa, de gostos e costumes, e é a partir dessas ligações, desses discursos “estéticos, científicos e políticos

que poderemos ler o diálogo interno da cultura, a trama das imagens e narrativas, conceitos que permitem conectar cada discurso com a sua linhagem, sua tradição” (Ibid., p. 54).

O poder se exerce em cadeia e é capilar, dilata-se, difunde-se e, inclusive, penetrou o sexo, e estabeleceu regras de como e para que fins utilizá-lo; um saber rigoroso perscruta o indivíduo e sua vida íntima, envolvendo o sexo num discurso de saber e poder. E, para tanto, misturam-se instituições, discursos, leis, medidas administrativas e mais um arsenal de regulamentações, possibilitando que o corpo esteja nas mãos dos que detêm saber e poder, e seus usos sejam controlados.

Creio que a técnica de interiorização, a técnica de tomada de consciência, a técnica de despertar de si sobre si mesmo em relação às suas fraquezas, ao seu corpo, à sua sexualidade, à sua carne, foi a contribuição essencial do cristianismo à história da sexualidade (FOUCAULT, 2014, p.70).

Para Foucault, em primeiro lugar o poder é repressivo. Reprime tanto a natureza como os indivíduos e seus instintos, portanto seria lícito dizer que o poder será entendido a partir dos mecanismos de repressão. Se o poder se estabelece numa relação de força, a política é essa relação de força prolongada; portanto a política é a guerra como padrão de inteligibilidade nas relações prolongadas de poder, não o poder físico, mas os enfrentamentos que ocorrem uns com os outros, uma guerra silenciosa nas instituições, visível nas desigualdades econômicas, na linguagem e no corpo dos indivíduos. A política é a reprodução do desequilíbrio. Conseqüentemente, o poder é o que governa e estrutura a sociedade. Nos espaços discursivos onde nos identificamos e criamos laços a partir de imagens, de palavras, de objetos, de narrativas, também somos oprimidos, pois que há a interdição de discursos e há os discursos que podemos falar, mas que são carregados de regras, de normas que nos conduzem ao que fazer e como fazer. Um poder rigoroso de afirmação como se fossem campos gravitacionais e magnéticos potentes que nos impregnam e nos moldam, pois que se constituem em discursos que regem os corpos, mecanismos de poder para nos inculcar ideias morais e proibições gerais. São também mecanismos de saber, “de saber dos indivíduos, de saber sobre os indivíduos, mas também saber dos indivíduos sobre eles próprios e em relação a eles próprios” (Ibid., p 70).

A genealogia da relação entre poder, saber e corpo busca confrontar os efeitos de poder que estão associados a estes discursos, cuja jurisdição recai sobre o corpo, tentando maximizar suas forças, mecanismos de vida, nascimento, mortalidade, sexualidade. Tudo está inscrito em instituições que regem o corpo social. Então não temos como estudar o

poder que é escorregadio e maleável, mas conhecer as relações de poder para entender que o sujeito se objetiva como efeito de subjetivação pelos poderes e saberes que o envolvem. Entender, enfim, como o corpo é produzido, nos aponta Foucault, como se constrói a sexualidade, como o sujeito é subjetivado.

Com a diversidade de culturas, imagens, discursos e representações, vinculados à modernidade e à globalização que, a seu modo, interferem nos costumes e culturas de todos os povos, é necessário entender as camadas culturais, discursivas inclusive, que aumentam exponencialmente e que dificultam distinguir o corpo dos traços inerentes essenciais à cultura e os incorporados ao longo do tempo. Assim, o corpo que temos e conhecemos é a um só tempo social, cultural e individual, um lugar que nos faz sentir em casa, mas que não é dado ao nascer e sim construído todos os dias.

2.3.3. O ROSTO: TEATRO DAS IDENTIDADES

Diante da objetiva, o indivíduo, ao mesmo tempo em que se imita, não deixa de experimentar uma sutil transformação de sujeito em objeto, colocando em crise a noção profunda de subjetividade. A semelhança testemunhada pela fotografia remete ao sujeito *enquanto ele mesmo*, ou seja, a uma identidade puramente civil, até mesmo penal, subtraindo aquilo que é, de fato, fundamental – o sujeito *tal qual si mesmo* (FABRIS, 2004, p. 115, grifo da autora).

Nana, a personagem de *Vivre sa vie*, é apresentada pela imagem-afeição, que é original, espontânea como um close do rosto em frente à câmara, varrido nos mínimos detalhes, como os retratos feitos pela polícia para identificar o bandido que acaba de ser capturado. A rostificação de Nana não é universal, mas traduz, informa a rostificação de todo o corpo. O *close up* cinematográfico é um processo de rostificação, nos ensina Deleuze, pois que “a imagem-afeição é o grande plano e o grande plano é o rosto...”(DELEUZE, 2015, p. 125, tradução livre)²⁹. E o autor explica que não existe o grande plano da face, pois que a face é ela mesma um grande plano e o grande plano é, a seu tempo, a face; os dois constituem o afeto, portanto, imagem-afeição.

O filósofo, ao escrever sobre rostidade, juntamente com Guattari, estava, na verdade, revendo caminhos e conceitos para que o sujeito não seja massacrado pelas instituições, suas normas e suas formas de punição. Estratégias de resistência e reação aos espaços pré-fabricados onde o sujeito se encontra e se subjetiva cotidianamente: espaço do cinema, da literatura, espaço econômico, enfim, espaço social da cultura contemporânea

29 L' image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage...

que nos controla. Resistência para a sensação de liberdade e possibilidades de novas formas de vida que se esquivem desse controle que atravessa e codifica todos nós. Rostidade é o sétimo platô, denominado *Ano zero – Rostidade*: um conceito de rosto e do processo de subjetivação. Uma maneira de dizer que, se não encontramos um plano para nossas vidas, a cultura nos oferecerá um com os mais variados códigos e signos.

Béla Balázs (1983), embora pense o *close-up* como uma melodia, sem o poder exercido pelo rosto, como em Deleuze e Guattari, complementa os autores ao dizer que o *close-up* tira o véu de nossa falta de acuidade visual, de nosso desleixo em olhar o mundo e nossa insensibilidade para ver as pequenas coisas. Para ele, a descoberta da face humana a partir do *close-up* mostra-nos a subjetividade ali incrustada. O *close-up* retira das coisas o espaço e é como se estivéssemos ali a sós com o rosto. Isto acontece, pois que o rosto, a expressão facial, é completa em si mesma; não necessitamos de pensá-la existindo no espaço e no tempo. Ao vermos os olhos num *close-up* vemos a significação do rosto sem necessidade de espaço e nem de tempo, eles estão aí e isto nos basta.

O rosto é o lugar que mostra a identidade de si, “no qual se encontram o narcisismo e a sociabilidade, como o lugar para o qual convergem a própria visão de si e a visão que se deseja oferecer aos outros” (FABRIS, 2004, p. 173). Ao contrário de Balázs, Annateresa Fabris diz que o rosto pode também encobrir tudo o que sente e pensa a personagem; um rosto vazio, sem perspectiva de futuro ou presente, destituído de qualquer informação sobre si mesmo. Pois que a pose para o retrato é apenas um aspecto fugidio, assumido pelo modelo na hora de ser retratado, e não denuncia o repertório expressivo da pessoa. Assim, é como uma máscara que reflete a “autoalienação” utilizada para os distintos cerimoniais de que participamos cotidianamente. Uma forma de o sujeito confirmar sua existência a partir de um retrato, ou melhor, de uma identidade sem subjetividade, que faz desmoronar a arte do retrato, pois que uma encenação idealizada de si mesmo, que se abre a todos, mas, ao mesmo tempo, é uma maneira dissimulada que deseja preservar a profundidade do eu que se mantém encoberto, questionando a identidade que ali nos é mostrada. O rosto abre-se ao mundo ao mesmo tempo que quer ocultá-lo, é apenas um desejo de ocultar o eu profundo, nos afirma a autora, e termina dizendo que “o retrato remete ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas e culturais, sociais e econômicas” (Ibid., p. 173).

O *close-up* é a rostificação de todo o corpo, é a melodia, é onde se encontra o

narcisismo. Cada um a seu modo nos ajuda a pensar as tantas faces que vemos no cinema de ontem e de hoje. Podemos entender que o rosto não é apenas uma parte exterior ao corpo, que nem sempre comunica alguma coisa do indivíduo que lá habita, tem seus acordes particulares. Para Deleuze e Guattari (2012), guiamos nossas conversas a partir do rosto de nosso interlocutor, pois que a linguagem adere à rostidade. Dessa forma, a subjetividade e a consciência continuariam vazias se os rostos não trouxessem os traços indiciais de uma realidade dominante, de um sujeito que porta uma paisagem desconhecida, inexplorada, o rosto. Assim, para os autores, uma mulher, um homem, uma criança, portam linguagens específicas, pois que os traços da face trazem significantes indexados nos traços de rostidade intrínsecos. Para eles, em primeiro lugar tem que ficar claro que os rostos não são individuais, mas trazem inscritos neles “zonas de frequência ou de probabilidade que delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (Ibid., p. 36). A subjetividade, consciência ou paixão continuariam vazias se não fossem os rostos que selecionam e fazem ressoar o real mental ou sentido que o torna tal qual a realidade circundante, os outros que o cercam. A rostidade encarrega-se de veicular o social, ela é uma redundância, afirmam os autores,

de significância ou frequência, e também com as de ressonância e subjetividade.

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação precisa para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (Ibid., 36).

O rosto começa a se desenhar sobre o muro branco – sobre o qual se inscrevem seus signos e suas redundâncias - e também a aparecer mesmo que vagamente no buraco negro – que não existe sem a subjetivação, onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. E é verdade que o significante não constrói sozinho o muro branco e nem tão pouco a subjetividade é capaz de cavar o buraco negro sem uma ajuda possível. Por outro lado, o rosto não vem pronto e acabado. Assim é que os rostos que conhecemos “nascem de uma *máquina abstrata de rostidade* que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro” (Ibid., 37, grifo dos autores).

A rostidade é um conceito tecido por Deleuze e Guattari para a compreensão do que o rosto significa, como é produzido política e ideologicamente, trazendo a responsabilidade para que reconheçamos o outro nas inter-relações, uma forma de saber se

o interlocutor está irritado, calmo, ou agressivo, pois que o rosto não é exterior ao sujeito que fala, ele o representa, ele é consciência e paixão, ele é carregado de afetos. Para os autores, é como se fosse uma ideia que nos orienta no sentido de uma tela abstrata responsável pela rostidade de todo o corpo e suas funções, que funciona como um biopoder ramificado por toda a rede social. O rosto passa a ser então a fonte, o reservatório de novas subjetivações e significações. Para Deleuze e Guattari, o rosto tem uma mobilidade que faz com que o sujeito consiga transitar em todos os territórios, em todas as negociações e interações sociais. Isto porque os autores dizem que o rosto completo é constituído pela significância e pela subjetividade, pela consciência, pela paixão e suas redundâncias. Por conseguinte, o sistema muro branco-buraco negro não seria já um rosto, “seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens” (Ibid., p. 37). Assim, não podemos esperar que a máquina abstrata se pareça com o rosto que produziu ou produzirá, pois que o rosto é o principal atributo da identidade e o esteio do retrato, a concepção de um eu, a construção imaginária ou pura aparência.

O rosto é uma superfície onde se apresentam traços, linhas, rugas, cores. E também, negros, brancos, velhos, moços. Gordos, magros, esqueléticos. O rosto não tem então o papel que imaginamos de modelo e de imagem, mas de sobrecodificação para todas as partes não decodificadas do corpo. E é justo pelo fato de o rosto depender de uma máquina abstrata para se constituir que, segundo os autores, não se contenta em recobrir apenas a cabeça, mas afeta todo o corpo: a rostidade é também corporal.

Mas o que angustia os autores é não saber quando a máquina abstrata de rostidade aparece? O rosto já permeia mãe e filho, o poder maternal; os amantes, o poder passionai, as carícias pelo rosto; o poder político no rosto do chefe; o poder do cinema pelo rosto, principalmente no *close up*, da estrela. Enfim, o rosto, para Deleuze e Guattari, não age como individual, mas é a individuação que cobra um rosto e o que conta não é essa individualidade, mas sim a eficácia que ele, o rosto, opera. Para eles, não é questão de ideologia, mas de organização de poder. “Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não” (Ibid., p. 47). Os autores lembram que em algumas aldeias indígenas o uso da máscara assegura a pertença da cabeça ao corpo, mas não enaltece o rosto. Para eles, o rosto não se classifica por si só, ele representa também o social que o permeia, e assim “o rosto não é universal, nem mesmo o

do homem branco; é o próprio *Homem branco*, com suas grandes bochechas e buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo, o rosto é o europeu típico” (Ibid., p. 48).

Talvez seja o mesmo problema dos povos colonizados que veem no outro o rosto do português, do inglês, do francês, povos colonizadores. O rosto então opera em unidades que se combinam: o rosto do professor e o rosto do aluno; o rosto do patrão e o do operário, o rosto do colonizador e o do colonizado, enfim rostos que se distinguem pelo poder que os resguarda. Assim é que somos introduzidos em um rosto muito mais do que temos um rosto que nos faz diferentes. A máquina abstrata de rostidade tem um papel de seleção ou de escolha, o rosto passa ou não passa pelos julgamentos. Para os autores, se o rosto parece com o rosto crístico, Homem branco médio qualquer, está no padrão, portanto, o primeiro desvio é racial e o crime é não ser como o branco universal. Dizem eles:

É por isso que não cessamos de considerar dois problemas exclusivamente: a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto como os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política (Ibid., p.55).

Os rostos individuais, portanto, se produzem em correlações biunívocas, o rosto de uma criança branca está mais associado a um cientista, um médico ou dentista do que o rosto de uma criança negra que é associado a um futuro bandido. Estamos diante de agenciamentos de poder, não há significância que não traga consigo uma semente de subjetividade e não há subjetivação que não traga junto restos de significados. O que quer dizer que a máquina abstrata de rostidade rebate, coloca para fora fluxos de significâncias e subjetivações, mas também pode operar uma verdadeira “desrostificação”, pois que não é o rosto que temos, mas um rosto como qualquer outro, do negro, do branco, da criança, do adulto. Não há separação: o muro branco, grandes bochechas cor de rosa, elementos do significante, e o buraco negro, os olhos, nos colocam frente a reflexos de subjetividade. É por isto que não precisa fazer um *close up* do rosto, pois ele já é o grande significante com cintilações de subjetividade; ela, a face, já é *close* naturalmente. Para Deleuze e Guattari, a máquina abstrata de rostidade produz territórios, o que podemos chamar de lugar dos signos, de moralizações e de codificações naturalmente inumanas, pois que construída por uma máquina e por exigências de um aparelho de poder especial, leva a um processo de desterritorialização, de desvio de conduta e de padrões. Mas isto não passa incógnito pela máquina de rostidade que vai fazer com que o sujeito passe por um processo de disciplinarização. Dessa forma, temos um rosto que não é individual, pelo contrário, o

intuito é tornar igual o que é diferente. Um processo de criar cópias do mesmo. É como no poder exercido pelos discursos que, incorporados, facilitam o controle sobre o corpo social: o rosto opera a mesma forma de poder e saber que, constituído, iguala todos nós. O rosto é produzido, rostificado, que não reflete mais necessariamente um ser humano, mas todos.

Diferentemente dos saberes e poderes que perscrutam também o rosto a partir do *close-up*, Béla Balázs, mais poético e menos ligado às instituições e ao Estado, elogia a chegada do cinema por nos mostrar o que a nossa insensível visão não é capaz de ver. O cinema a partir dos *close-ups* veio com o intuito de ajudar-nos a entender melhor aquele que porta o rosto, pois é mais fácil mentir com palavras do que com os traços que se afirmam no semblante de alguém. “O solilóquio mudo do rosto fala” ao representar-nos (BALÁZS, 1923, p. 95). E há neste solilóquio o poético, como uma manifestação de solidão mental e não física. A câmera, para o autor, descobriu a “célula-mãe das matérias vitais [...] não só ampliou como também aprofundou nossa visão da vida [...] não apenas revelou coisas novas, como também nos devolveu o significado das velhas” (Ibid., p. 90). A partir do *close-up*, já podemos fazer uma “enciclopédia de expressão facial, movimento e gesto” (Ibid., p. 80). Para Baláz, os *close-ups* podem ser considerados como fontes que expressam a sensibilidade poética do diretor. A expressão facial, num grande plano, manifesta a força mais subjetiva do ser humano, mais do que a fala. Portanto a face é poderosa, pois que nos mostra sentimentos, emoções, estado de espírito, nos mostra a pessoa e seu interior que transborda pela face.

Seja em Fabris, em Deleuze, em Guattari ou Baláz, entendemos que o rosto carrega também poderes advindos de instituições, de pessoas, de coisas, sem que percebamos a poética ou o terror incrustados ali, vindos de alhures, sem compreendermos que este não é O rosto, como este não é O corpo, como tantos outros não são O meu discurso. Somos o corpo, o rosto, o discurso vindo de tantos outros, somos uma concepção de vários sentidos, culturas, representações, poderes. Somos uma encruzilhada onde todos que passam deixam suas marcas, não de pneus, de poderes que são apagados, que são aperfeiçoados, preenchidos com outros apontamentos, somos um rascunho apagado e rasurado por muitas passagens que deixam no corpo, no rosto, seu lastro a marcar a subjetividade

2.4. A MULHER NO CINEMA: APONTAMENTOS PARA UMA TEORIA

A identificação às imagens apresentadas que absorvemos e introduzimos no ambiente social foi o que interessou às estudiosas e feministas a partir da segunda onda do feminismo, que se iniciou nos anos 1960, nos Estados Unidos, e nos anos 1970 na América Latina, a partir da luta das mulheres contra o autoritarismo, a violência e a falta de cidadania dentro dos regimes ditatoriais. Um exercício crítico que rejeitava as práticas hierárquicas, promovendo transformações de gênero para a luta política geral. Neste momento deram prioridade às questões ligadas ao corpo, ao prazer e à sexualidade e contra o patriarcado. A partir daí, para entender a representação do corpo feminino no cinema, várias pesquisadoras desenvolveram estudos e análises sobre o lugar da mulher no cinema hollywoodiano, de 1930 a 1950, ligado à ideologia dos grandes estúdios e seus produtores. O resultado dessas pesquisas mostra-nos que a imagem da mulher ocupa um lugar central no cinema, mas não um lugar como sujeito e sim como objeto de desejo do homem. Desde então, escreveram textos importantes, para entender a mulher nas telas, considerados a semente dos estudos feministas sobre cinema. Isto aconteceu a partir de pensadoras como Laura Mulvey, *Prazer visual e cinema narrativo*, 1973; Molly Haskell, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, de 1974; Elizabeth Ann Kaplan, *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, de 1983. Estas autoras passam o cinema hollywoodiano em revista para compreender as imagens da mulher e começam a desenvolver teorias e a constituir o campo metodológico sobre terrenos distintos como a História do cinema, largamente escrita por homens, e sobre as teorias feministas e evoluções teóricas mais difusas que facilitaram a aproximação feminista da história do cinema. Os primeiros escritos sobre uma crítica específica da mulher na tela são características de uma maneira sociológica e anglo-americana em seu início, para conseguir uma metodologia adequada e entender a mulher sob um olhar masculino. Fazer ou refazer a história não significa, diz VINCENDEAU, inventariar grandes nomes e criadores, mas, sim,

Considerar os ‘objetos’ dessa história de uma maneira ao mesmo tempo mais global, mais simples e mais material e pensar nos filmes, nos atores, nos espectadores, na atividade mesma de ir ao cinema, num contexto cultural, artístico, psicológico, a fim de compreender não só o papel das mulheres no cinema, mas também a importância do cinema para as mulheres e a construção da identidade sexual³⁰ (VINCENDEAU, 1993, p. 98).

30 Considérer les « objets » de cette histoire dans une perspective à la fois plus globale, plus humble et plus matérielle – de saisir les films, leurs acteurs, leurs spectateurs, l’activité même d’aller au cinéma, dans un contexte culturel, artistique, psychologique, etc., afin

Compreender a representação feminina no cinema ou em outros meios como nas revistas para o público feminino é, também, analisar as figuras femininas sob novos ângulos pois, para Vincedeau, os filmes têm ingerência sobre as plateias e expõem sentidos da ordem patriarcal dominante. As estrelas que desfilam pelas telas trazem características dessas atrizes e de seus criadores, e os papéis que desempenham determinam em muito a recepção dos filmes e o projeto de construção contínua da subjetividade feminina. O fato desta preocupação, nos diz a autora, em estudar o cinema dominante, não traz apenas o americano-centrismo dos estudos de cinema em geral, mas comporta também seus pré-julgamentos, o que não deixa de ser muito importante. Segundo ela, as feministas viram que as mulheres inicialmente não se preocuparam pela diferença sexual, nem pelas perspectivas masculinas e julgamentos misóginos que precisavam ser questionados.

Laura Mulvey (2005), com seu texto fundador da teoria feminista do cinema, trouxe-nos o marco do que constituiu um dos grandes eixos metodológicos desses estudos: a utilização da psicanálise para demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estrutura a forma filmica. Sua preocupação central foi uma crítica feminista ao cinema narrativo tradicional e uma ruptura com o que ela chamou de regime de prazer visual, para então entender como seria possível fazer um contra-cinema. Para Mulvey, em uma entrevista à Revista Estudos Feminista em 2005³¹, aquele artigo fora escrito sob o impacto do movimento de mulheres mais do que um estudo empírico sobre cinema, uma forma política de pensar o cinema, mas não sob um olhar acadêmico. Segundo a autora, ela pretendia usar o cinema hollywoodiano, questioná-lo, mas vê-lo como referência para então criar um debate sério, baseado na psicanálise, no estruturalismo e na semiótica.

Esses estudos tiveram muita força na época, pois a autora escreve a respeito do efeito das imagens sobre o espectador que, seja no cinema, no teatro, numa exposição fotográfica, quem dá sentido às imagens e representações é o espectador, assim, as imagens devem ser tecidas para cativar o público e estimular suas fantasias. Para as feministas, essas imagens são construídas, no cinema narrativo tradicional, tendo em mente a representação do corpo feminino para um espectador masculino, e constrói uma

de comprendre non seulement le rôle des femmes dans le cinéma, mais aussi l'importance du cinéma pour les femmes et pour la construction des identités sexuelles.

31 Entrevista com Laura Mulvey: Revista Estudos Feministas, 2005, por Sônia Weidner Maluf, Cecília Antakly de Mello e Vanessa Pedro.

subjetividade do olhar masculino *voyeurística*, enquanto *fetichiza* as imagens da mulher como estímulo sexual.

Nas práticas culturais dessa década, entre 1960 e 1970, o conceito de gênero foi central nos estudos sobre representação (Mulvey, 1983; Kaplan, 1995; Lauretis, 1993), passando a limpo as imagens do cinema para um estudo mais aprofundado sobre as mulheres e sua subjetividade. Tudo porque as representações trazem com elas práticas e discursos que marcam lugares e diferenciam sujeitos. O que precisamos ver é o corpo da mulher, o corpo do homem e seus lugares na encenação, não importa se a mulher veste minissaia, usa burca, xador, é branca, negra ou indiana, europeia ou latino-americana.

Geneviève SELLIER (2005) trabalha com a teoria de gênero para entender as representações filmicas da *Nouvelle Vague*. Para esta autora, o fato das subjetividades dos autores ser um dado importante a ser pesquisado na colocação da mulher na trama, é porque esses sentidos dispersam-se no contexto histórico e sociocultural como modelos que colaboram na vida cotidiana dos espectadores. Esta visão de mulheres representadas pelos autores é uma construção política do corpo feminino que nos interessa estudar, pois são (re)criações do papel social das mulheres imaginadas e constituídas a partir do desejo masculino. Interessa saber se o pensamento que levou essa geração às ruas prevaleceu ao pensar o papel social da mulher nas tramas filmicas.

A mulher como atriz apresenta-se para o diretor despida de um corpo, de uma subjetividade, pois estes detalhes são elaborados pelo papel que ela vai representar - bela, má, infiel, mãe, esposa, amante - em histórias que serão organizadas para uma plateia. O cineasta constrói, a partir da montagem, um novo tempo, um novo espaço, um novo sentido a tudo que ele filmar. Assim é que o corpo feminino será concebido para o cinema, a partir de gestos, da expressão facial, pelo criador das histórias e das imagens. Assim,

Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Os personagens veem com os nossos olhos. (BALAZ, 1983, p.85)

Baláz diz que estamos no filme, vivemos os personagens, sentimos suas tensões e alegrias, portanto, as imagens nos constroem mundos nos quais viajamos. Vamos ao cinema para viver esses mundos e alimentar nosso imaginário. Pensamos que analisar os filmes traz a possibilidade de questionar a identidade e o fazer cinematográfico desses autores, mas também entender como essas construções imbricam no social. Por outro lado,

entender que esse cinema no masculino não nos possibilita ver o corpo feminino acima dessas representações. São fantasias ligadas à criação de personagens femininos marcantes, ou não, que muitas vezes misturam ficção e realidade, vivendo um estilo diferente de vida que incomoda e encanta a plateia, como foi o caso de Leila Diniz (1945/1972), estrela e musa do *Cinema Novo* no Brasil, que atuou em vários filmes da época.

Na plateia, quando o espectador se identifica com as personagens esquece que elas são escolhidas para usar confortavelmente o modelo de mulher proposto pelos diretores, em sua maioria homens. As feministas ao estudarem o uso da mulher como objeto sexual, quando começam a pensar o gênero como a assunção da identidade sexual, disseram que o uso exaustivo da mulher nas representações do cinema, como objeto de desejos do homem, coloca-a sempre em papéis de passividade, nunca como ativas, onde o prazer sexual vai se construir em torno de sua objetificação. Mulvey mostra como o cinema norte-americano utiliza-se de imagens e reflete as obsessões psíquicas da sociedade. O prazer no olhar, a escopofilia, onde o próprio ato de olhar já é a fonte do prazer, tomando as outras pessoas como objeto e sujeitando-as a “um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 1983, p. 441). E a mulher no cinema é isolada com glamour, exposta e sexualizada, nos diz a feminista, mas à medida que o filme avança ela se apaixona pelo protagonista e torna-se sua propriedade, perdendo todo seu poder, pois seu erotismo é subjugado: e só pode ser mostrado para o homem que agora a tem. Para ela, tudo isto é uma ideologia da representação que gira em torno da percepção do sujeito.

Para KAPLAN (1995), cujas pesquisas mudaram os rumos dos estudos feministas, esses filmes marcaram as mulheres sempre construídas como objeto da opressão masculina. Esta forma de construção, dos papéis exercidos pelas mulheres, é o esquema dos filmes clássicos e reforça o binarismo sexual. Para a autora, nesse tipo de filme as mulheres nunca tomam a dianteira, “quase todas as fantasias obedecem ao modelo domínio-submissão, com a mulher ocupando a segunda posição” (KAPLAN 1995, p. 48). Desse modo, o homem não só possui o desejo pela mulher, mas também a possui. De acordo com Kaplan, a situação piora quando nos filmes as paixões e fantasias das mulheres se dão por homens que ocupam posições de status como médicos, executivos, políticos, reforçando, assim, o padrão de submissão pela autoridade delegada aos sujeitos da ação. Segundo a autora, esses papéis de submissão demonstram que o corpo feminino é a sexualidade e que, portanto, ao homem cabe sempre uma sensação de domínio e controle,

reforçando essa atitude no espectador masculino. Por outro lado, a mulher é aprisionada em papéis de vítima sempre ligados à impotência, à fragilidade de seu sexo.

Para Geneviève Sellier, temos que compreender a importância da dimensão dos estudos de gênero para ver as imagens no cinema, pois que praticamente a totalidade dos filmes que vimos até os anos de 1960 foi feita por homens. Por outro lado, na bibliografia sobre cinema também temos homens falando dos filmes e do ponto de vista de homens enquanto diretores. Para ela, é óbvia a empatia dos homens que falam de homens: os mesmos pontos de vista, os mesmos desejos, mudando alguma coisa em relação ao fator histórico e cultural. Segundo Sellier, os diretores e o público em geral, não se questionaram sobre a falta da mulher cineasta em sua geração, talvez uma maneira singela de pensar que o lugar da mulher é em casa. Daí o problema de um cinema masculino singular que ela chama atenção: não é apenas um objeto particular – mulher ou imagens de mulher -, mas uma maneira de entender como as diferentes culturas pensam, constroem as dimensões de gênero. Esta preocupação, segundo a autora, é porque as relações de gênero dão lugar às relações de dominação e também pelo fato da subjetividade dos criadores ser determinante no cinema no que concerne à construção de identidade e de relação social de sexo. Isso porque as obras de arte norteiam-nos sobre as novidades, quando os autores dão sentido à existência social, trazendo a reflexão sobre nosso tempo, sobre as ideias, temas e fatos que circulam na sociedade. Por outro lado, é necessário pensar que eles trazem à tona seus desejos, dando forma às suas fantasias, como nos disse Mulvey.

2.4.1. A CONSTRUÇÃO DE CORPOS SEXUADOS

O processo de construção de corpos sexuados condiciona as posturas de homens e mulheres diante do mundo, suas ações, seus discursos que regulamentam a dissimetria. Segundo as feministas, não é a anatomia que condiciona os corpos, mas sim uma ordem social androcêntrica e heterossexual que modula os seres a partir da sexualidade, principalmente, do ponto de vista de discursos políticos e científicos, instrumentos de saber e poder sobre o corpo feminino, que impõem regras e processos de assujeitamento e de subordinação. Para Foucault, o dispositivo da sexualidade tem como razão penetrar os corpos e controlar os modos de ser, tecnologias do sexo que determinam os corpos masculino e feminino a partir de valores, representações, discursos que os constituem.

Nesses discursos, ficamos na dúvida se é o sexo que define a identidade ou se é o

gênero. Pois que a biologia e a cultura nos impõem desígnios próprios e duais como homens e como mulheres, nos diz Lourdes BANDEIRA e Analia SÓRIA. Para as autoras, deixar a dualidade da condição humana de lado, foi o que inovou o pensamento feminista, uma forma de desconstruir a dominância dos significados biológicos. Assim, introduziu a noção de gênero com o intuito de acabar com a separação de natureza e cultura. Ao invés disto, pensar as especificidades e diferenças históricas entre homens e mulheres, tomando como base a distinção entre o que é socialmente construído e o que é biologicamente dado, isto é, qual o desejo de cada ser humano em relação à sexualidade, seus prazeres e sensações sobre o corpo? Pois que o dispositivo da sexualidade está ligado às formas implantadas na condução do poder, poder sobre os corpos, poder sobre o funcionamento da sexualidade, geralmente heterossexualidade compulsória.

Para elas não há um discurso homogêneo dentro das diversas linhas do feminismo, o que dificulta pensar o corpo e a sexualidade. O gênero foi uma maneira de entender o corpo como socialmente construído, sempre com referência à personalidade e ao comportamento e, por outro lado, se opondo ao sexo, que é biologicamente dado. Mas, retrucam as autoras,

Se o próprio corpo é sempre visto através de uma interpretação social, então o 'sexo' não pode ser independente do 'gênero'; antes, sexo nesse sentido deve ser algo que deve ser subsumido pelo gênero (BANDEIRA, SORIA, 2002, p 53, grifo das autoras).

Para Bandeira e Sória, a questão é que o feminino e o masculino “são sujeitos contingentes”. Contingente quer dizer efêmero, passageiro, transitório, portanto, não fixo. Assim, tudo que quisermos falar do sujeito, da noção, ideia, sentimento do sujeito está “submetido à datação e à historicização, portanto, é prescrito” (Ibid., p. 54). Seria o mesmo que dizer: não há como ter uma história que abarque todos os sujeitos ao mesmo tempo. Logo, as dualidades-dicotômicas do sexo/gênero, natureza/cultura, público/privado, são sistemas de classificação que confinam os seres e impõem a morte do diálogo que é substituído pela intolerância em relação ao diferente, ou melhor, ao outro. Para elas a distinção de sexo/gênero carrega um grande risco, pois leva a pensar que o biológico é imutável e o social não o é. Mas o biológico é ele mesmo objeto de “reelaboração cultural, psicológica e social” (Ibid., p. 54). Podemos dizer que se somos seres vivos a possibilidade de mudança está aberta a qualquer um e em qualquer momento da vida. O sexo, o gênero e a identidade podem estar dissolvidos nos corpos de homens e mulheres, pois o que importa

é a história das pessoas ligadas ao corpo que denuncia a geografia do desejo como marco da autenticidade, pois que

O que sonhamos de nós mesmos, pura profundidade é esculpido corajosamente no corpo-imagem-superfície. Nem natureza, nem cultura; é o desejo que leva à dissolução tanto do determinado quanto do atribuído; é o desejo que leva à recuperação tanto do determinado quanto do atribuído (Ibid., p. 58).

Podemos perceber que os filmes americanos foram responsáveis para o feminismo ter novo impulso e recorrer a outras teorias, como a psicanálise freudiana e a linguística, no intuito de analisar os filmes não só do ponto de vista das relações entre homens e mulheres, mas também da necessidade de compreender a materialidade dos discursos. Um enunciado coletivo e particular de contextos históricos específicos, mas uma estrutura enunciativa que aparece como palavras de ordem que marcam o sujeito e, primordialmente as mulheres, seus corpos, dificultando tomadas de consciência como indivíduo social e autônomo.

Dessa maneira, a partir dos discursos e das representações, as feministas puderam perceber “a polêmica questão do olhar masculino, visto, no patriarcado, como capaz de dominar e reprimir a mulher, por seu poder controlador sobre o discurso e o desejo femininos” nos diz KAPLAN (1995, p. 16). Para ela, foi de extremo interesse desvendar uma ordem social, uma teia de significados ligados à mulher que se fez necessário elucidar. Pois a mulher só se faz importante nos melodramas familiares, onde se vê aparecerem os impasses da diferença sexual e das contradições ideológicas dentro da narrativa. E também, compreender a importância do cinema de ficção na constituição de valores, ideias e conceitos utilizados na sociedade de um modo geral. Compreenderam a maneira como o cinema e seu suporte técnico, a ideologia do diretor, a época e a sociedade em que os filmes são produzidos, determinam um estilo e um significado de ser mulher.

No século XX, início de um feminismo mais acirrado, as mulheres passam ao comando de suas vidas, de seus corpos e de seus desejos. Uma emancipação há muito almejada e esperada, é quando entram no mundo do trabalho, pegam no batente e mostram competência para levar a vida produtiva e reprodutiva. Assim, o cinema também teve que mudar, mas como o mundo das mentalidades demora um pouco mais a se reformular, só a partir de meados dos anos 1950 começamos a observar essas novidades na tela.

Segundo o relatório da UNESCO sobre a *Imagem, papéis e condição social da mulher na mídia*, de 1979, entender o papel da mulher na sociedade não é uma tarefa fácil. Embora esse trabalho tenha sido feito na medida do possível, em todos os países, para os

editores, há falta de dados por impossibilidade de análises ou condições de trabalho que não dão consistência aos dados adquiridos para o estudo de um problema tão complexo e importante para a sociedade, como a emancipação da mulher e a persistência dos papéis a ela atribuídos no cinema. O resultado deve ser de uma inter-relação dos dados, pois a mídia é uma das forças que modelam a imagem da mulher no mundo social, mas os elementos materiais e imateriais para o desenvolvimento social estão extremamente ligados.³² Segundo o relatório, na realidade faltam mulheres em postos de comando na mídia em geral, televisão, rádio, jornais, e principalmente no cinema, o que pode resultar nas imagens “deformadas” (1979, p. 38) que o cinema nos oferece sobre a mulher.

Assim, o relatório também nos possibilita pensar nas imagens desajeitadas e desfocadas na cena cinematográfica de algumas personagens apresentadas. Como fio condutor das narrativas fílmicas, nos recepcionam corpos femininos em seu universo mítico, imaginário e simbólico, ativados pelos efeitos sensibilizadores da imagem, mensageira de nossa experiência. É nos filmes que se encontra um cenário para pensar e reelaborar o conceito de corpo feminino, incorporando pensamentos mais ajustados a cada época e também à sociedade. As mulheres, a partir das mudanças estruturais, entram em cena para colocar outros sentidos no ambiente, na cultura, na linguagem; para revolucionar a dicotomia público e privado, misturando a estes espaços novos saberes, o que modifica a sociedade como um todo, dando-lhe outros rumos. Rumos para pensar a maternidade, a sexualidade, a criação dos filhos, o casamento, a infidelidade, os amantes, o dinheiro, os afetos, a prostituição. É assim que o corpo e o cinema instauram dispositivos discursivos, narrativos, sonoros, tecnológicos e também poéticos, para alinhar as mulheres a partir dos papéis que representam.

Enfim, os filmes suscitam um olhar atencioso para a representação do corpo feminino num viés histórico-cultural que nos permitirá pensar as mulheres, o sexo, o gênero, os discursos e os papéis sociais representados por elas, numa época de mudanças profundas, principalmente quanto ao seu lugar na cultura, na política, no trabalho. O cinema oferece uma rica possibilidade de explorar o corpo feminino e sua identidade sexual, como nos aponta Geneviève SELLIER e Noel BURCH, no livro *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, (2009). Para os autores, o cinema é o lugar que melhor

³² *La représentation de la femme à travers les médias résulte en dernière analyse de l'interaction des forces qui façonnent la réalité sociale, et les médias sont l'une de ces forces: ils engendrent des systèmes de messages et des symboles qui donnent naissance ou forme aux images prédominantes de la réalité sociale, et influent de ce fait sur l'évolution sociale* (UNESCO 1979, p. 38).

explora e coloca em discussão as relações entre os sexos, principalmente entre homem e mulher, ou seja, as relações heterossexuais. Isto nos impõe um exercício crítico para desconstruir os diálogos, a encenação e entender como as relações amorosas se desenvolvem em tempo de mudanças na sociedade, e que verdades sobre a mulher são ali produzidas. Uma análise sobre as normas sexuadas e de orientação sexual, os vocabulários e discussões, a sintaxe cinematográfica utilizada para captar o espectador e o papel ocupado pela mulher.

A partir dos debates no início dos anos 1970 e as críticas feministas do cinema, como Molly Haskell e Laura Mulvey, acendeu-se o debate sobre a imagem e sua força no meio social. Estas autoras transformaram-se em mulheres legendárias com o efeito causado pelos estudos sobre a representação cinematográfica, a colocação central da diferença sexual e as contradições que surgem dessas pesquisas. Isto tudo porque consideraram a linguagem institucional norte americana como ápice de uma essência burguesa e patriarcal que aniquila as mulheres.

Para Jackie Buet (1993), a história do cinema pode reaproximar-se da história do olhar contemporâneo e da história do olhar do homem sobre seus atos e sonhos, pois só nos apresentam a mulher com um papel ancestral de uma tradicional dependência e falta de possibilidade de ação. Para o autor, o jogo de imagens é fundamental, pois é o lugar da memória, da valorização, da ruptura e da integração ao mesmo tempo.

As mulheres dedicadas à arte cinematográfica mudaram seu olhar para trabalhar atrás das câmeras, como Agnès Varda; demoraram a chegar, e isto aconteceu somente quando o cinema corria o risco de ser suplantado pelo audiovisual. Para Buet, demoraram, mas chegaram a tempo de apreciar a história do mito fundador; dos jogos da narração e mudaram a narrativa cinematográfica a tempo de fazer uma revisão no prazer do olhar *voyeurista* e fetichista ao criar renovadas histórias e papeis para as mulheres do seu tempo. Isto é o que podemos averiguar nessa pesquisa, pois, segundo De Lauretis devemos analisar as imagens para além da diferença sexual e ver as diferenças entre as mulheres. Para ela, o gênero é produzido por várias tecnologias sociais, o cinema por exemplo, e são tecnologias vindas de instituições, representações e processos que nada mais são do que orientadores para o sujeito, que deve vestir um papel, uma função e ocupar um lugar na sociedade para que sejam vistos e compreendidos como corpos constrangidos dentro das regras e discursos.

CAPÍTULO 3

CORPO ABJETO

3.1. ENTRANDO EM CENA

O PADRE E A MOÇA, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, 1965



Figura 6- Mariana e o Padre: imagem retirada do filme O Padre e a moça

SINOPSE - O filme se passa no interior de Minas Gerais, em um garimpo decadente de diamantes à beira do Rio das Pedras, região serrana próxima a Diamantina. Um jovem padre chega para dar a extrema unção ao vigário chamado Antônio e substituí-lo na paróquia do pequeno lugarejo. Na cidade mora Mariana, a moça, (Helena Ignez); Sr. Honorato (Mário Lago), o homem poderoso do lugar que é tutor-amante de Mariana; o farmacêutico, Vitorino (Fauzi Arap), que é um alcoólatra, porém é o mais informado dos planos do velho Honorato, seus ardilosos discursos de poder e do seu lugar de comando junto à Igreja

Diretor /roteiro: Joaquim Pedro de Andrade - **Rio de Janeiro:** LM

Argumento: a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade

Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Carlos Lira

Elenco: Helena Ignez, Paulo José, Mário Lago, Fauzi Arap

VIVER A VIDA (VIVRE SA VIE), JEAN-LUC GODARD, 1962



Figura 7- Nana e um cliente. Imagem do filme Viver a vida

SINOPSE - O filme conta a história de Nana uma moça casada que tem um filho. Moram ela, o marido e o filho, nas imediações de Paris, na casa dos sogros, pois não têm dinheiro para pagar aluguel. Ela resolve largar o marido e o filho e ficar sozinha para tentar ser atriz. Nana começa a trabalhar como vendedora de discos em Paris, mas o salário não dá para seu sustento e a primeira coisa que acontece é atrasar o aluguel. Tenta trabalhar como atriz, mas não consegue e não sabe como se promover nem o que fazer para alcançar o estrelato. Como está devendo o aluguel é proibida de entrar em sua casa e, sentindo-se sem saída, resolve ser prostituta.

Diretor/roteiro: Jean-Luc Godard – **Paris:** LM

Fotografia: Raoul Coutard

Música: Michel Legrand

Montagem: Agnès Guillemont

Elenco: Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Gerard Hoffman, Brice Parain

3.2. IMAGENS QUE DESCORTINAM O CINEMA MODERNO

Começamos agora um novo caminho metodológico, um trilhar pelas narrativas, por imagens, por ideias, por montagem e pela música a partir da representação de realidades e de histórias de homens e mulheres, de casamento, de prostituição de infidelidade. Faremos análises críticas com o objetivo de compreender melhor o filme como uma obra artística, o autor como criador, a sociedade como fluxo de ideias e o tempo histórico que vai nos guiar para o entendimento do corpo e seus significados. Para Jacques AUMONT (2013), podemos analisar o filme “como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica)” (Ibid., p. 10). Para analisar os filmes muitas vezes trabalharemos com uma cena, um plano, uma imagem, o que for necessário para a melhor compreensão das imagens de um diretor, que filma e constrói o espaço e o tempo, a partir da montagem que cria a sintaxe da narrativa, para então alcançarmos o entendimento do filme como um todo e a forma como a mulher está representada ali.

Nossa estreia se dá com Jean-Luc Godard e Joaquim Pedro de Andrade para iniciar as análises das representações do corpo feminino. A escolha de aproximar os dois cineastas se deu pela semelhança na forma de como os dois utilizam-se do cinema para falar das mulheres, dos amores, da sexualidade, usando como pano de fundo o país, a política, as mudanças ou os entraves culturais. Os filmes apresentam uma reflexão aprofundada para exame do momento histórico em que viveram os cineastas, que realizam um minucioso trabalho de tessitura das imagens para pensar suas próprias teorias sobre o cinema. Se na escrita eles faziam e pensavam a prática, na prática têm a capacidade de questionar as imagens, questionar o cinema e a tecnologia, questionar a si mesmos, pois que o fazer cinematográfico nada mais é do que o filme, a câmara, a tecnologia e uma intimidade com o assunto a ser abordado. O cinema possibilita-lhes expressar seus pontos de vista sobre os conteúdos propostos. Analisaremos os filmes em seus conteúdos históricos, poéticos; enquadramento, iluminação e estética sobre a representação da mulher e seu corpo, e a importância desse acervo para conhecer melhor o crescimento da mulher na cena social e intelectual nos dois países.

Tanto Joaquim Pedro quanto Godard provêm de famílias de alto nível intelectual. Foram criados entre livros, peças musicais, teatro, cinema o que os tornou dotados de

capital cultural e garantiu-lhes participação em uma elite cultuada. Essa educação cria o *habitus* conceituado como um “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco” (BOURDIEU, 1996, p. 22). Pode-se dizer que o *habitus* é constituído pelas práticas internalizadas e naturalizadas, no caso de consumir bens culturais disponíveis, principalmente a literatura e a música, que nos dois cineastas eram fontes praticamente hereditárias, e a maneira como transformaram esse conhecimento em uma referência que ajudou a fomentar a socialização, o processo de identidade e uma bagagem fundamental para trabalhar a arte no cinema e suas técnicas. Um conhecimento derivado de uma cultura familiar de que participaram desde crianças e que provavelmente os ajudou na forma de ver a vida e apropriar-se dessa realidade a partir das imagens.

Godard, recentemente, com sua maneira polêmica de colocar as questões do cinema no próprio filme, levando ao extremo os seus experimentos, sugeriu que o cinema poderia abolir a linguagem falada, ou melhor, apropriou-se das imagens em *Adeus à linguagem*, (2015), para falar de suas inquietações sobre o amor, a guerra, as intrigas diárias, utilizando-se de outras formas de fazer cinema e falar da vida. Além do mais, uma forma de pensar o cinema e como expressar a vida a partir dele, no fundo uma maneira de questionar o poder e os limites da linguagem a partir das inovações técnicas. A linguagem seria capaz de falar das experiências da vida? Ou, quem sabe, uma proposição de que somos muito mais do que a linguagem que nos forma e orienta, assim ele provoca-nos com uma voz *off*³³ a dizer que está “*procurando pela pobreza da linguagem*”. São reflexões sobre a linguagem a partir da própria linguagem.

Assim, o precursor da *Nouvelle Vague* continua inovando e nesse filme não sincroniza som e imagem, cada um por si só, a mostrar que a emoção, a capacidade de sentir a vida independe das palavras, ou antes, as palavras podem ser substituídas por cores, odores, silêncios, texturas. Além do mais, corpos que falam de outra forma, corpos nus, para que a roupa não os ofusque. Utiliza-se de outras soluções fílmicas para substituir o falar que conhecemos, pois que o filme trata da falta de comunicação do casal que não se entende pelas palavras e que prefere o entendimento pelo corpo. Talvez a nos propor que tudo fala, pois que a linguagem está em todo lugar, nos gestos, no vestuário, no olhar, nos

33 *Voz off* – é sempre uma voz que fala explicando alguma coisa ou compondo o sistema narrativo, vem de fora do quadro, do exterior da imagem, mas assegura uma hierarquia enquanto se refere à visibilidade e a coordena, fazendo parte integrante da narrativa.

objetos, nas cores, nos corpos. Está em tudo e habita-nos, habita também o silêncio dos protagonistas que ao invés da fala, da razão, utilizam-se da sensibilidade, da sensualidade das formas corporais. Para o autor, “*Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade*”, mas a realidade é apenas uma ilusão de tão inseridos que somos na vida das imagens. Enfim, o cinema e suas imagens mostram-nos que no princípio não está o verbo, a imagem é quem mostra a força, é ela que representa e dá sentido à vida, é ela que dá corpo à nossa experiência mundana. “*Vamos começar pelo começo*”, diz a voz *off* enquanto explora a genitália feminina, ou melhor, os pelos pubianos - imagens rasantes sobre o corpo feminino, que podem querer atestar o nascimento dos seres humanos, ou antes, apenas a ausência da linguagem que não é suficiente para as viagens do cineasta. Ele propõe o começo de uma outra forma de cinema usando o 3D como uma nova técnica cinematográfica. Ainda a voz *off* do próprio diretor a dizer que “*as imagens hoje são o assassinato do presente*”. Muito mais do que a morte da linguagem, a morte das relações corpo a corpo, a imagem substitui o outro sem textura, sem odor, sem presença, nos disse Baudrillard, e nesse momento Godard o confirma. *Adeus à linguagem* apenas identifica que imersos em imagens, a partir das novas tecnologias, esquecemos de saudar as presenças e nos comunicamos a partir da imagem, pela ausência dessa presença.

Joaquim Pedro de Andrade mestre da estética e da política do novo cinema dos anos 1960, também soube ser polêmico. O cineasta mistura as propostas do movimento modernista de Mário de Andrade às imagens em busca de uma identidade cultural brasileira, assume a mistura de raças e etnias, a miscigenação como o que nos define como brasileiros. O filho dessa mistura chamou-se *Macunaíma*, ficção de Mário de Andrade, de 1928, tornado cinema em 1969. O filme causou controvérsias e inquietações com o que se vê na tela a partir do nascimento de um herói, Macunaíma (Grande Otelo), que é negro, já nasce grande e se transforma em um preguiçoso, mentiroso e sem nenhum caráter. Ele também falou de linguagem e a rebuscou com outras ideias e arranjos. Mesclou linguagem cinematográfica ao conteúdo social de um país ainda tacanho e imerso no trabalho de descobrir suas raízes, sem deixar de pensar nas identificações a que estávamos ligados como um povo colonizado. Foi esse pensar moderno que veio de analisar um país ainda mergulhado nas dificuldades para entrar na modernidade, engatinhando entre a cultura popular e sonhando com uma cultura erudita vinda de longe. Enfim, foi nessa mistura que Joaquim Pedro fez surgir a arte de fazer e mostrar o seu povo e o jeito de ser do brasileiro.

Mas antes da feijoada aos moldes Brasil e do seu interesse pelo Modernismo, movimento cultural brasileiro do início do século XX, a vontade de inventar um novo modo de fazer cinema a cada filme, o levou a fazer dois curtas metragens sobre ícones do movimento modernista, Gilberto Freire, *O mestre de Apipucos*, 1959 e Manoel Bandeira, *O poeta do castelo*, também de 1959. Foi no filme dedicado a Manoel Bandeira que o cineasta pode mostrar o novo modo de fazer cinema pensado pelos cinemanovistas: com a câmera na mão e a ideia na cabeça, luz solar e muito traquejo, Joaquim Pedro segue o poeta pelas ruas da capital, em seus afazeres cotidianos como ir à banca comprar o jornal ou à padaria comprar o leite e voltar para preparar um bom café da manhã. Enquanto as imagens correm na tela a voz *over*³⁴ de Manuel Bandeira profere alguns versos de seus poemas: *Belo, belo, minha bela, Tenho tudo que não quero, Não tenho nada que quero*.³⁵ Para Luciana ARAÚJO (2013), o percurso literário do cineasta desde criança e as discussões sobre cinema em cineclubes fazem com que Joaquim, “de forma programática”, assumo o desafio de expressar-se em imagens e percorrer “diferentes procedimentos cinematográficos” (2013, p. 17).

Os dois curta metragens de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo e O mestre de Apipucos*, foram patrocinados pelo Instituto Nacional do Livro – INL, para quem o diretor enviou uma proposta de documentários que se propunham a falar da “intimidade da vida cotidiana, os métodos de trabalho, os hábitos do cenário familiar de três ou quatro grandes escritores brasileiros vivos. (Talvez um poeta, um romancista e um ensaísta)”³⁶ (Ibid., p. 58). Para Luciana Araújo, depois de ler a proposta, o diretor mostra alguns procedimentos e muita preocupação com a “força expressiva” e mais do que isto com a “fala sincrônica” que perderia o poeta falando e gesticulando, o que mostra o cuidado do cineasta em organizar tudo de antemão e comentar ainda mesmo na proposta suas dúvidas e receios quanto ao material a ser confeccionado. Para ela, além das questões de linguagem e de técnica, ele mostrava várias vezes uma fadiga com o aspecto “espiritual” e para ela isto quer dizer a intenção de atingir “através do que se vê, uma dimensão/compreensão abstrata que se depreende da imagem e a supera [...] a procura pela essência” (Ibid., p. 61).

34 Voz *Over*- A voz se define sempre relativamente à imagem, como elemento da representação cinematográfica, a voz *over* ou voz sobreposta é uma voz que reflete os pensamentos ou as memórias do personagem, mas em Joaquim, a voz *over* vem para falar versos de Bandeira enquanto ele é filmado, embora a voz seja dele, ele não está falando no filme.

35 Belo belo II - BANDEIRA, M. Berimbau e Outros Poemas, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

36 ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Proposta ao INL”. 19 jan. 1959.) In ARAÚJO, Luciana, Joaquim Pedro de Andrade, 2013.

Desta maneira vemos o valor de ciência no seu percurso cinematográfico.

Os dois cineastas, Joaquim Pedro e Jean-Luc Godard, aproximam-se também por estarem preocupados com a renovação do cinema e afinados na construção da realidade a partir de imagens. Muito embora a diferença de condições técnicas, Joaquim Pedro esteve à altura de um cinema e de pensamentos modernos e soube, como Godard, utilizar-se das imagens para questionar sobre as regras e preconceitos sociais, encenando a sexualidade, o prazer, o desejo, o silêncio e a materialidade dos corpos. É um tempo de mudanças em todos os níveis sociais, culturais e políticos e os filmes acenam com novos corpos femininos diante da sexualidade, sem as reservas da pureza, da virgindade antes do casamento, valores que predominaram na década anterior, possibilitando um olhar mais acurado para perceber as mudanças nas relações de gênero dos anos 1960, visíveis nos modos, na postura, no gestual e na moda.

Embora os filmes façam parte de uma época que circunscreve a busca feminina por liberdade, principalmente em relação ao corpo, nos dois filmes vamos ver a dificuldade que as mulheres encontram para se situarem como sujeitos, como donas de seus corpos e de suas vidas. Outro elo entre os dois filmes é que ambas as histórias vão contra a moral cristã. Uma mulher que se apaixona pelo padre e a outra que sai de um casamento e entra para a prostituição. Também contra a moral de gênero uma vez que Nana, de Godard, separa-se de seu parceiro e abandona com ele o filho para se virar por conta própria nem que para isto tenha que vender o próprio corpo. Enfim, são histórias focadas no dilema das personagens femininas sempre em relação aos homens. Uma violência impetrada contra as mulheres quando há uma apropriação, mesmo que simbólica, de seus corpos. As duas mulheres pertencem a homens que lucram com seus trabalhos, homens que não consideram o que elas fazem como trabalho e, portanto, elas não ganham salários de seus “donos” e patrões, mas lhe dão lucros, portanto uma relação de trabalho em que fica explícita a relação de poder.

Tanto em Joaquim Pedro como em Godard os homens têm o poder sobre as mulheres e comandam seus corpos e seus desejos, a partir de discursos formulados para anunciar o que é preciso fazer, ou melhor, fazendo com que elas façam exatamente como dizem. As interdições existem e sanções serão colocadas em prática se não obedecem aos comandos de seus tutores: mulheres sem liberdade, que pensam e agem entre a subordinação e a subversão. Mulheres marginalizadas e excluídas da sociedade, cujos

corpos são denominados abomináveis, não que sejam os corpos que se mostram repelentes, mas seus atos. É neste espaço que residem as mulheres, Nana, criação de Godard, espelhada no romance homônimo de Émile Zola, 1880; e Mariana, de Joaquim Pedro, na moça do poema de Drummond, *O padre, a moça*, de 1962. Ambas não apresentam vínculos familiares e fazem a vida seguindo o fluxo dos acontecimentos, à medida em que as possibilidades aparecem. Mariana cai nas mãos de um velho rico de uma cidade do interior, pois o pai, funcionário do velho, resolveu partir para viver em outro lugar e largou a filha com Honorato para que ele acabasse de a criar. Talvez o sumiço do pai foi por não mais suportar a usura do dono das minas onde trabalhava. No outro lado, Nana, de Godard, quer melhorar a vida e vai para Paris tentar a carreira de atriz; não consegue e para sobreviver trabalha como vendedora numa loja de discos. O salário é pouco e ela resolve partir para a prostituição, onde vai ter a proteção de um cafetão que lhe usurpa a liberdade. As duas mulheres vivem sob a opressão masculina e a hegemonia do poder mostrados de múltiplas formas. A dominação masculina faz crescer nas mulheres seus anseios por liberdade, pois os homens violam sua individualidade e seu crescimento, mas elas continuam a luta para serem donas de suas vidas.

A aproximação entre os dois filmes para as análises da representação do corpo feminino dá-se por uma percepção do corpo abjeto e pela peculiaridade de como as duas moças apresentam o corpo, a beleza, a sensualidade, mas ainda assim são personagens marcadas pelo recato, por uma educação moralista e valorizadas apenas pelo desempenho no trabalho. As duas são desejadas pelos homens que as cercam, mas se mantêm intocáveis. Mariana é corpo prazer para o padre que se desgoverna diante de seu próprio desejo pela moça. Vitorino, o dono da farmácia, um beberrão, tem uma ardente paixão por ela, mas a moça não passa de uma modelo de vitrine, apenas imagem, apenas idealização. E com Nana acontece a mesma coisa, ela não é de ninguém; é apenas suporte para os desejos dos homens, mas fria como um protótipo de mulher, e, ao final, quando se apaixona por um dos clientes fere os códigos negociados com o cafetão e transforma-se em objeto de troca. O homem a vende para outro cafetão e a retira de casa com agressão, utilizando-se de força.

3.3. O POETA DAS IMAGENS: JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Joaquim Pedro foi questionado sobre o porquê de fazer cinema e a resposta veio em

tom provocador:

Para chatear os imbecis,
Para não ser aplaudido depois de seqüências dó-de-peito,
Para viver à beira do abismo,
Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público,
Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem,
Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo,
Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena,
Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito.³⁷

É com esse pensamento de que a vida e as imagens andam juntas, que o prazer de viver se encontra também em imagens que assistimos e criamos, que o autor em seu primeiro longa metragem envereda pela literatura por ser um ambiente conhecido. Ele foi criado na leitura dos grandes mestres como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira entre outros, amigos de seu pai.



Figura 8 - Joaquim Pedro no filme *O cinema novo*, do cineasta alemão K.M. Eckstein

Como os cineastas do *Cinema Novo* e da *Nouvelle Vague* eram os inventores do cinema moderno e traziam as ideias na cabeça em busca de uma nova linguagem cinematográfica, começamos a falar sobre eles por entender que esses criadores deram grande contribuição à cultura, à política e, no Brasil, ajudaram para que os brasileiros se vissem no cinema. Também por compreender que esses brasileiros e franceses que fizeram as moças, as fizeram a partir de seus anseios, seus desejos, suas dúvidas, seus modos de vida. Enfim, esses homens estão também refletidos nos filmes por suas subjetividades que

37 Publicado em *Pourquoi filmez-vous? / Libération / Paris / maio de 1987* – no site Filmes do Serro: cinema é vida em movimento <http://www.filmesdoserro.com.br/default.asp> visitado em outubro 2015.

desenham seus personagens a partir da câmara, do enquadramento, da iluminação. Por outro lado, pensamos poder alcançar melhor o olhar masculino criticado pelas feministas, por classificá-lo como um olhar que subjuga as mulheres e constrói espectadoras em torno de um corpo como objeto para ser olhado e desejado, negligenciando a igualdade de direitos civis e a autonomia já conquistada pelas mulheres, a partir de suas lutas e reivindicações.

Para uma análise justa dos filmes e seus personagens precisamos de um olhar atento para os papéis exercidos pelas mulheres, mas não podemos nos esquecer que homens e mulheres foram criados na mesma cultura, na mesma sociedade e que os momentos históricos embalam-nos com sentidos que temperam a vida comum a todos. Tentaremos, portanto, fazer colocações a respeito da obra, mas também entender um pouco dos seus criadores. Discorrer sobre a realização do filme e o momento histórico pelo qual passava a sociedade, sem nos esquecermos dos esforços contínuos das feministas à procura de uma metodologia coerente, para analisar nas narrativas fílmicas os papéis, as histórias, os diálogos das mulheres, mas também em busca de alcançar a compreensão de como nascem os significados em um filme.

Segundo Monique MARTINEAU (1993, p. 6/7), não devemos ficar apenas nas imagens, mas analisar os códigos, as estruturas, os textos subjacentes às obras para não negligenciar o elemento chave que é a criação e, acrescentaríamos, o criador que não reprime sua forma de pensar, mas a estimula a partir de sua concepção de vida e uma consciência estética que reverbera na história. Para a autora, pode haver negligência dos elementos pessoais da criação e mesmo um pensamento de que a análise é um instrumento neutro. Não é verdade, ao tentar compreender a linguagem cinematográfica, cada crítico ou analista vai interpretar a obra, usando para tanto seus conhecimentos e sentimentos a respeito da história. Martineau nos diz que há pesquisadores que estudam a representação da mulher não por sua presença, mas por sua ausência, portanto é importante compreender que cada um faz a análise a sua maneira o que fortalece o modo de pensar as imagens. Não há análise definitiva, mas uma arqueologia de críticas à representação do corpo feminino no cinema, que incentiva as mulheres a se pensarem de maneira diferente.

A maneira de ser dos autores, então, define a produção de significados e de discursos que vemos na tela como um lugar de fala e de poder. Uma vez que elas, as imagens, nos educam “a visão e os olhos: a imagem produzida pelo homem, segundo

diferentes concepções e estilos, diz ao homem, em cada época, quem o homem é”. Esta forma de pensar é do sociólogo José de Souza MARTINS, em seu livro *Sociologia da Fotografia e da Imagem* (2008, p. 20). Para ele, nem sempre temos condições de retocar a maquiagem ou pensar no cenário ao exercermos o protagonismo visual. E é assim que dizemos quem somos, nos desnudamos. Ao pensar nos autores e criadores de estórias, de imagens e suas intrincadas relações com o fazer fílmico, podemos dizer que a película pronta se torna um objeto passível de ser utilizado para a pesquisa histórica e social.

Joaquim Pedro apresenta um diagnóstico do que acabamos de dizer sobre os cineastas e suas obras. Ele faz essa confissão justamente a respeito d’*O padre e a moça* que, para ele, é um filme de crise: e dessa forma “é evidente que eu, que fiz o filme, estou nele, vivendo e me refletindo naquilo. Minhas limitações e minhas tentativas de libertar-me dessas limitações aparecem no filme” (VIANNY, 1999, p. 165 - entrevista Joaquim Pedro). Queremos apenas evidenciar que os cineastas estão de alguma forma espelhados em suas obras, pois é próprio do ser humano, em suas ações diárias, utilizar conhecimentos recebidos e armazenados. Esses cineastas veiculam em suas imagens valores e normas que os representam, tanto como indivíduos, mas também como participantes da sociedade.

No início de sua carreira, Joaquim Pedro havia feito além dos já citados curtas-metragens, *O couro do gato* (1960), sobre os meninos do morro, Rio de Janeiro, que para o Carnaval roubam gatos para os carnavalescos fazerem tamborins. Em 1961 participou do longa metragem, *Cinco vezes favela*, composto por quatro episódios produzidos pelo CPC, - Centro Popular de Cultura -, entidade vinculada à UNE - União Nacional dos Estudantes, onde os debates mais profícuos sobre cinema aconteciam antes mesmo de o cinema ter-se tornado novo. Debates que os levaram a pensar com afínco as imagens e suas funções na sociedade moderna, filmes feitos a partir de reflexões críticas e implicações ideológicas diferentes que pudessem mobilizar o público brasileiro. E logo depois, em 1962, dirigiu o documentário, *Garrincha, alegria do povo*, a respeito da carreira e vida do jogador de futebol, Garrincha. Foi com este filme que Joaquim introduziu no Brasil o chamado “cinema-verdade”³⁸,

é claro que o nome está mais ou menos na cara, mas vamos especificar um pouco. É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto,

38 Esta expressão, “Cinema-verdade” foi cunhada pelos franceses Edgar Morin, sociólogo, e Jean Rouch, cineasta e etnólogo, em 1960. Propuseram este termo para significar uma maneira de filmar em que o diretor se envolve na investigação e na filmagem sem disfarçar a câmara e o microfone. Desse modo, ao mesmo tempo funcionam como diretores, narradores e personagens. A câmara passa a ser um “instrumento de revelação da verdade, dos indivíduos e do mundo” (AUMONT & MARIE, 2008, p.53).

entrevistando pessoas personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível (ROCHA 2004, p. 71).

É o que nos diz Glauber Rocha sobre a verdade desse cinema que tem um conceito extremamente simples para mostrar uma inovação na câmera que tudo vê, mas que não fecha uma ideia, pois que é apenas uma representação do que acontece e quem tira conclusões é o espectador. São filmes feitos por quem quer explorar a realidade apenas com interesses intelectuais e científicos ou utilizar o filme como uma simples maneira de expressão, de conhecimento, de histórias da vida. Cinema-verdade, para entendermos um pouco mais o filme e o estilo de Joaquim Pedro, é, pois, quando o autor filma a realidade sem muitos artifícios a não ser mostrar os fatos, os acontecimentos. Podemos dizer que nosso cineasta inovou ao trazer uma linguagem nua e crua ao cinema, sem subterfúgios, sem mascarar a realidade que ali estava a sua frente.

Um jogador de futebol e sua *expertise* em trabalhar, ou melhor dizendo, brincar com a bola, um cinema popular já que o futebol é o lazer mais corriqueiro do País. Assim, a partir da vida de Garrincha, adota uma maneira simples de falar de um país subdesenvolvido, mas que tem seu ópio como a literatura, o cordel, a música, o folclore, a religião e o futebol. Para fazer o cinema-documentário, Joaquim encarou a realidade com um olhar politizado, o dele, mas acima de tudo, como uma jornada reflexiva, sócio-histórica sobre o País. Não à toa, o documentário marcou o grupo cinemanovista, pois teve grande repercussão na imprensa a respeito desse novo tipo de cinema denominado “verdade”. Um modo de fazer filme que “recolhe apenas dados sociológicos e políticos, mas não elabora uma ideia e se completa numa forma livre” (ROCHA, 2004, p.74), um cinema feito no Brasil, uma cinematografia da qual participaram Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, com *O circo*, 1965, Leon Hirszman, com *Maioria Absoluta*, 1964, e tantos outros.

O padre e a moça, (1965) estabelece um diálogo entre a literatura e o cinema, numa adaptação que tem como cenário o interior de Minas Gerais, berço que embalou o escritor do poema homônimo, Carlos Drummond de Andrade. O diretor resolveu transformar os versos em imagens para a tela, transcendeu o próprio poema e, dilatando o tempo das palavras como força para as imagens, trouxe o movimento, e o incomensurável da imagem e celebrou o impossível amor entre o padre e a moça. O fez pela sua capacidade de articular dois níveis de sentido: primeiro por satisfazer seu desejo de conhecer o país e seu povo; e, em segundo, explorar e desvelar a condição humana no drama entre o desejo e a

culpa, a um só tempo, e gravar o rosto, as vozes, a vestimenta de uma gente simples, de um Brasil camponês. O fez sobretudo por conseguir poetizar uma história sagaz de marginalização, proibição e interdição em todos os sentidos, principalmente do corpo. O fez, finalmente, porque desde a tenra idade conviveu com Drummond, seu padrinho, com quem aprendeu muito sobre literatura, poesia, a escrita e, também, olhar a vida com a perspicácia de um artista e esteta. O fez, porque:

Elabora na *mise-en-scène*, no estilo, o seu ritmo e sentido poético: propõe a reflexão a partir do seu clima, lança abertamente, sem recursos e sem filigranas, um mundo transfigurado à análise e à contemplação, em última instância à experiência estética, tão rara no Brasil, a não ser no próprio Drummond ou em Cornélio Penna, afins ao gênero aos quais Joaquim se equipara (ROCHA, 2004, p. 83)

E foi assim que esse cineasta fez nascer desse fervor pelas imagens, pelas palavras e pela escrita seu primeiro filme de ficção, na intensidade mesma de um pedaço do mundo escondido nos grotões do país, onde faz desabrochar duas personagens, o padre e a moça, que vão dar vida ao filme a partir de um amor que quer ser livre, mas que os sufoca e aprisiona, e que reforça a ambiguidade do amor entre o homem e a mulher.

Em 1965, Joaquim Pedro depois de montar sua produtora, *Filmes do Serro*, começou a filmar seu primeiro longa-metragem, *O padre e a moça*. O filme traz como protagonistas a moça, Mariana, papel de Helena Ignez e o padre, sem um nome a não ser o padre representado por Paulo José. Ela, silenciosa e triste, acaba por apaixonar-se pelo padre, inquieto e alienado em seus problemas. O filme foi realizado numa pequena cidade do interior de Minas Gerais, conta com pessoas do lugarejo para fazer parte do elenco e começa por narrar os acontecimentos que ocorrem na cidade a partir da chegada do padre novo, em substituição ao padre antigo, já doente e velho, que morre logo em seguida, deixando ao herdeiro segredos dos moradores do vilarejo. O padre é confessor, amigo, médico e considerado como uma pessoa consagrada, sacralizada. Assim é que a história transcorre tendo como núcleo a Igreja, o padre, as missas, os hinos e as ladainhas desfiadas no rosário do terço e da vida. O filme é fundamentado com um tema áspero e caro ao cristianismo, o celibato dos padres. Assim, Joaquim inicia sua carreira tratando de um assunto espinhoso, não apenas nacional, mas que ocupa lugar central para todas as igrejas católicas do mundo contemporâneo: o amor impotente e impossível entre um padre e uma moça, o amor da carne que afasta as pessoas da alma que é eterna. O amor que encerra dois corpos no pecado por transgredir as leis formuladas pelos homens e pela Igreja.

Curiosamente, Joaquim Pedro de Andrade nos apresenta um discurso imagético e poético, conflituoso e silencioso, no abismo de um Brasil extenso, em um momento de entraves políticos, econômicos e sociais. O filme foi rodado logo após o Golpe Militar de 1964 e o povo ainda tentava entender os acontecimentos. O cineasta trouxe a política sorrateiramente escondida em São Gonçalo do Rio das Pedras-MG, a partir das dificuldades de um povo que ali tinha sido esquecido e que a ousadia de seu discurso veio descortinar as agruras de suas vidas exploradas. Um filme quase sem falas, criando um paralelismo entre os acontecimentos políticos e a impossibilidade de falar por parte do povo ainda aturdido pela repressão e opressão que se instalam em todo o território nacional. Enfim, o cineasta traz questões cruciais para entender a cultura e a identidade brasileiras em tempo de ditadura militar. Subterfúgios e metáforas que o *Cinema Novo* trilhou para falar da crise política e sua clara oposição ao regime. Assim, toda a geração do *Cinema Novo* adquiriu uma postura crítica, a exemplo de Joaquim e seus contemporâneos como Glauber Rocha, 1967, em *Terra em transe*, e de Paulo César Saraceni, 1965, *O desafio*. Maneiras de criar alegorias, numa forma fragmentada de tecer as imagens, deixando brechas para que o espectador pensasse e refletisse sobre o que acontecia no país, sob um totalitarismo apoiado pela Igreja.

O filme como adaptação literária traz muitas dificuldades, mas para Joaquim Pedro que desde muito cedo possuía grande intimidade com a literatura, foi uma escolha acertada, tanto é que todos os filmes depois de *O padre e a moça* tomam como ponto de partida obras literárias ou fatos históricos, a exemplo de *Macunaíma*, 1969, baseado na obra homônima de Mário de Andrade; *Os infiidentes*, 1972, nos *Autos da Devassa*, compilação de documentos sobre a inconfidência mineira, da obra de Cecília Meireles, *O romanceiro da inconfidência*; e *Guerra Conjugal*, 1974, homônimo do livro de contos de Dalton Trevisan.

O cineasta consegue penetrar nas entrelinhas do poema e aprofundar o entendimento da relação amorosa entre um padre e uma mulher solteira. Compreender as dificuldades de um sacerdote que fez todo um juramento de viver para Deus e acaba se rendendo aos prazeres da carne. *O padre e a moça* não deixa de ser também uma crítica tecida à Igreja e ao clero em geral. A narrativa trata da vida de um padre que vai para o interior de Minas Gerais substituir o padre anterior que veio a falecer por estar muito doente. Só que desde a chegada, na missa de corpo presente do padre Antônio, como era

chamado, os olhos da moça e do padre encontram-se, criando um desajuste tanto no padre, como em Mariana. O padre fica sabendo da vida de todos na cidade, pois a única coisa que se tem para fazer é ir à missa, conversar com o padre, tomar cachaça, geralmente um hábito reservado aos homens, no armazém de Honorato, que fica aos cuidados da moça, uma vida sem luz elétrica, sem cinema, sem qualquer tipo de apresentação, pois os moradores são velhos, habitam uma cidade velha, onde a modernidade se esqueceu de passar.

O padre é um personagem que pode melhor mostrar o estado de coisas de um país obrigado a se calar, e Joaquim Pedro é um artista, um cineasta por excelência, que não pode falar, mas pode filmar e usa desse paradoxo para também fazer sua declaração, seu repúdio à situação política do país, onde as liberdades foram literalmente aprisionadas. O cineasta, a partir da figura do padre, veste-se de preto e empunha a câmara para continuar a marcar os acontecimentos. Ao filmar, dedica-se a entender o cinema, a utilizar suas potencialidades tecnológicas, fortalecer o *Cinema Novo* e compreender o que se passa no país imerso numa ditadura violenta e contraditória. O silêncio a que ele se impõe, e o filme mostra isto, não quer dizer concordância, quer dizer, nesse caso, destreza para falar por imagens e fazer o seu protesto numa linguagem estética, num modo de produção diferenciada e na busca de um cinema genuinamente brasileiro, mostrando um Brasil que luta entre o moderno e o arcaico. A mistura dos diálogos e imagens, das dificuldades de seus personagens, confunde-se a outros tantos descompassos do contexto e do cenário dos países. Assim, para fazer o filme, o cineasta muda-se para o recôndito lugarejo mineiro e trabalha o distanciamento das personagens, tanto social, cultural, político, pelo lugar geográfico ocupado pela cidade num País de território tão extenso. Na invisibilidade do lugar, no silêncio como uma possibilidade de discurso, o padre gesticula e perde-se nos cânticos religiosos, na escrita laboriosa, nas missas e no “*cofre de gozo e extermínio*”³⁹ da moça.

O povo da cidade é simples, fala pouco e quando fala é com o padre, assim, cabe ao espectador a tarefa de desnudar as personagens para melhor compreendê-las, uma forma de no presente da narrativa fílmica descobrir um passado e um futuro que as redima, se for possível. Na desigualdade entre homens e mulheres que nos assevera a supremacia masculina, descobriremos a particularidade de nossa heroína: Mariana, a mulher de estilo

39 Verso do poema *O padre, a moça* de Carlos Drummond de Andrade.

simples e brejeiro que habita o mundo dos homens, sem integração, compreensão ou igualdade numa terra estranha e desconhecida. Uma tarefa de descobrir o corpo feminino e reconstruir sua história nas entranhas de um amor proibido, constatando que é socialmente construído.

O filme *O padre e a moça* lança-nos aos discursos dissonantes da retórica imagética, mostrando-nos um cinema que manifesta, de certa maneira, o imaginário tacanho e preconceituoso de uma cidade do interior do Brasil, que alicerça e ambienta a culpa dos personagens perante o povo e, principalmente, perante a igreja do povoado onde o novo padre veio servir. A câmera de Mário Carneiro constrói um poema de imagens que perscruta os personagens, aprofunda seus dilemas, seus pecados, seus anseios e prazeres.

O filme é permeado pelas ideias do autor: a autoria aparece no uso da câmera, nos enquadramentos, na montagem como uma forma estética de trabalhar com os pedaços de celuloide já gravados durante a filmagem, de elementos nem sempre próximos, nem sempre com os significados que aparecerão durante o filme e que nos dão um novo entendimento do tempo, do espaço, dos objetos. Nesse filme, Joaquim Pedro deparou-se com a necessidade de viabilizar as filmagens numa época pobre de recursos técnicos e por ter que trabalhar numa “cidadezinha perdida na Serra do Espinhaço, sem luz elétrica e sem água encanada” (VIANY, 1999, p. 157 – entrevista Joaquim Pedro). Não obstante a falta de incentivos, o diretor consegue com soberania e estilo requintado um filme que representa o país ao mesmo tempo que conta a história de um amor crucial e difícil entre um padre e uma moça. Um filme que faz apologia ao cinema anterior ao advento do som e, desse modo, é pela introspecção dos personagens, do silêncio, da incomunicabilidade, que vamos desvendar as entrelinhas, os anseios e desejos do homem e da mulher. O filme em preto e branco faz realçar a angústia e a insegurança dos protagonistas, o incômodo constante do padre e a luta da moça para livrar-se de Honorato. Uma representação do medo, do que está por vir, do amor pelo outro.

Nesse filme, a imagem pode parecer mais real já que os diálogos são poucos. Ao contrário, os sons da natureza são acolhidos como composição sonora e original do lugar, cachorros que latem, porcos que grunhem, pássaros que cantam, vacas que mugem e o vento que bate nas árvores e apressa o caminhar das águas do rio. Talvez seja a falta de fala que adensa a narrativa e torna-a mais poética; é neste silêncio que mora a poesia de Joaquim Pedro, que traduz em imagens os limites do poema de Drummond, que divide a

tela com o espectador, pois deixa brechas para que ele pense o filme e ajude a tecê-lo. É nesse filme que ele esgota o que podemos chamar de o silêncio das imagens. Sujeito e imagem se constituem simultaneamente, andam juntos e na montagem entrelaçam o sentido esperado pelo diretor. É a montagem que fecha o ciclo desta poética da imagem em movimento, que transforma a aridez da Serra do Espinhaço no berço do amor do padre e da moça em pura poesia, pura fruição. No filme, tudo é muito árido a começar pela falta de afetos e contatos, uma secura nas personagens, assemelhando-as ao lugar rochoso, íngreme e estéril. Além do mais, os moradores da cidade não se articulam, uma vez que está tudo prescrito e assinado pela Igreja, o padre e o dono do lugar, Sr. Honorato. Assim, fazem sempre a mesma coisa e a vida não tem vida e anda contra o relógio, sem interesses e sem sabores. A fotografia percorre, esmiúça, ilumina o vilarejo e seu povo, executando um verdadeiro passeio de câmara pela cidade, fazendo-nos ao mesmo tempo que espectadores, turistas de São Gonçalo das Pedras-MG.

O lugarejo é quase protagonista junto com as pessoas que também aparecem no filme como atores de si próprios. É lugar que o povo passa e passeia, para, olha e espera, acende o pito e, enquanto pita, tira o chapéu e descansa. E cada um por si, pois não se juntam e, se o fazem, para cada qual seu horizonte. Olhares dispersos que se perdem à espera de que a vida, o tempo, o espaço solucione os problemas, as mazelas diárias e as intrigas com o dono da mina que não lhes deixa em liberdade, presos pelas dívidas constituídas no armazém, o único do lugar, que eles pagam quando acham alguma pedrinha de diamante que fica com “Seu” Honorato. Só lhes restam dívidas. Os trabalhadores espaírem na hora do merecido repouso: em pé, encostados em muros, paredes, na botica de Vitorino ou acocorados na calçada. Não carecem de muito para o pleiteado relaxamento necessário para voltar ao batente, ou no fim do dia antes de voltar aos lares. O povo é simples e não se afoba, mistura-se com a paisagem seca, com o agreste da serra e suas escarpas, com o canto dos pássaros e o zunido dos ventos.



Figura 9 - O descanso dos trabalhadores. Imagem retirada do filme *O padre e a moça*

3.4. A ARTE DA VIDA: JEAN-LUC GODARD

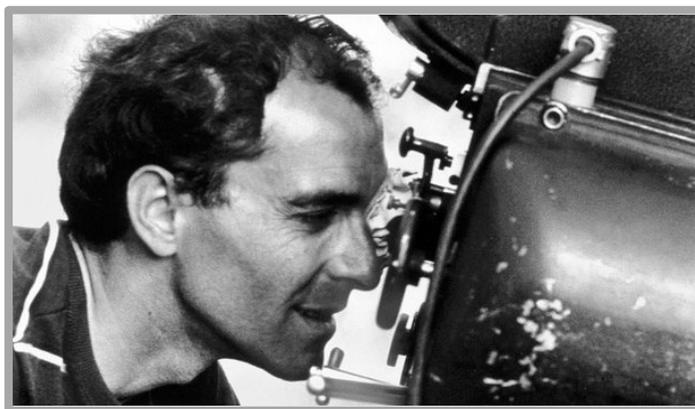


Figura 10 – Jean-Luc Godard em ação

Fonte: <http://dalenogare.com/2014/08/grandes-diretores-5-jean-luc-godard/>

Caminhar pela cidade escrutinando suas ruas e becos, suas pontes, seus bares e seu povo acontece nos dois filmes aqui analisados. *Nana*, de *Vivre sa vie*, 1962, de Jean-Luc Godard, também passeia livremente por Paris aprendendo a ser mulher e dona de sua vida, enquanto nos apresenta a cidade e os lugares em que atua. Ela é uma prostituta, mas não pode dispor à vontade de seus programas, do tempo gasto com cada homem, se vai receber dinheiro ou não pelo trabalho que faz, pois isto é decidido pelo cafetão⁴⁰, o homem que agencia o trabalho de prostituição e da utilização do seu corpo. *Nana* é o retrato de uma mulher jovem, 20 anos, que de vendedora de discos, onde o salário não dá para pagar o aluguel de onde mora, passa a ser prostituta e tenta resguardar a sua vida e reivindicar seu

⁴⁰ Cafetão ou proxeneta, uma pessoa que procura clientes para as prostitutas e administra o seu trabalho, facilitando o encontro com o cliente em bordeis, casas de prostituição e hotéis. Para isto ganha uma parte dos rendimentos da prostituta. No Brasil utilizamos o termo cafetão e o feminino, cafetina.

destino. O filme é montado em 12 episódios, como se fosse um livro e seus capítulos. Entre os episódios Godard apresenta intertítulos, como no cinema mudo, que nos anuncia o que vai ocorrer a seguir.

Jean-Luc Godard caminhou pelas imagens de forma parecida com a de todos diretores que veem da cinefilia, inclusive Joaquim Pedro de Andrade. Eles têm em comum um amor ao cinema e às imagens. Agregam a este amor um complemento, um interesse pela compreensão global da obra: da música, dos diálogos, das montagens, enfim, um amor pelo cinema como experiência inusitada que transcende o ver, pois que é um ritual, uma cerimônia ao mesmo tempo ética e estética, uma divisão do prazer de ver e falar sobre o que viu. Mas é também um prazer escopofílico, uma fascinação em ver as imagens que se misturam ao prazer da análise e do saber como pulsão sádica. Sádica, diz AUMONT (2012), porque não dá para apenas ver o filme, saborear o prazer de ver, entregar-se aos artificios da história; tem que fazer análise e reflexão na prática do cinema, tem que desmembrá-lo, explicá-lo, escrever sobre o que viu e, acima de tudo, teorizar, ou melhor, refletir teoricamente. Uma teoria do cinema implícita no seu fazer, como podemos ver em Godard. Inicialmente ficou intrigado com a montagem e dedicou-se a entendê-la, mas explicando de início que o importante é a direção, o estilo, o conteúdo que desenha a forma.

Dessa forma artística e experimental que se inicia na cinefilia e no apreço a tudo que diz respeito ao cinema, Godard começa bisbilhotando os cineclubes, aprendendo a desenrolar os cartuchos para entender como as histórias eram ali marcadas. Logo depois, com afinco e desenvoltura, começa a dar suas opiniões sobre os filmes que assiste, para revistas como *Arts*, *La Gazette du cinéma* e por último na revista *Cahiers du cinéma*, lugar que durante muitos anos, mesmo depois de começar a filmar, segundo o próprio Godard, em *Les années cahiers* (1989) ele e muitos outros consideravam a revista como suas casas, como se fosse uma sala de visitas onde se despe do mundo lá fora, relaxa as tensões antes de chegar verdadeiramente ao lar. E é na revista que correm as conversas sobre o cinema como lugar de discursos sobre a política, a sociedade e sobre a arte como entretenimento. Um aprendizado, um saber saboroso que prende os novatos numa teia de imagens, músicas, diálogos.

A escrita para ele veio automaticamente como força dos acontecimentos e da maneira de dissecar o filme ao assisti-lo. A sua formação crítica na revista desenhou as

teorias e, segundo ele, a escrita foi configurando sua maneira de falar e escrever sobre os filmes o que acabou desenvolvendo uma forma peculiar de traduzir a identidade de seus personagens, o tempo e o espaço fílmico. Esta entrada no cinema a partir da escrita, do verbal para o imagético, ajuda a dar força à invenção da autoria, do cinema de autor dessa época, em que o diretor cinematográfico era tido como um autor, tal qual o escritor de um livro. Para Godard, os primeiros trabalhos poderiam ser considerados como filmes de cinéfilos, pois claramente faziam referências, conexões com os filmes que assistiam, uma forma de dizer que escrever sobre cinema era também fazer cinema: encena-se na escrita da mesma forma que se encena nas imagens para as telas, trocando a máquina de datilografar pela câmera. Godard fez muita coisa até começar definitivamente a empregar a câmera como meio de expressão. Além dos artigos para revistas, fez montagens e escreveu diálogos para histórias de outros colegas, ajudou em roteiros, em montagens e aflorou sua sensibilidade em outras artes, tarefas e funções ligadas ao exercício das imagens, da cinematografia.

Vivre sa vie foi seu quarto longa-metragem, realizado em 1962, dedicado aos filmes da série B.⁴¹ Antes desse filme, o cineasta já havia feito *Acossado (À bout de souffle)*, 1958, *O pequeno soldado (Le petit soldat)*, 1960 e *Uma mulher é uma mulher (Une femme est un femme)*, 1961. O autor ficou conhecido pelos seus filmes e seu trabalho, sendo visto como um artista vanguardista, renovador e também polêmico desde seu primeiro longa-metragem. Jean-Luc Godard foi um dos diretores da nova geração que utilizou personagens masculinos fortes e determinados, com desenvoltura como se fosse o *alter ego* do cineasta. Estes novos diretores, segundo a escritora e professora Geneviève SELLIER (2005), jogam com encarnações da masculinidade ao modo da feiura simpática de Jean Paul Belmondo, um pouco do brilho afeminado de Jean-Claude Brialy ou homens doces e vulneráveis como Maurice Ronet ou Jean-Louis Trintignant. É assim que a *Nouvelle Vague* cria personagens que são *alter egos* dos cineastas, muito mais que ídolos das espectadoras. Isto acabou criando um novo desempenho do masculino e seus padrões de comportamento, por conseguinte, sobre a relação entre os sexos. Muitas vezes não conseguimos ver a complexidade que se estabelece nos comportamentos, parece tudo muito simples e via de

41 Filmes de Hollywood que começaram a ser feitos depois da Primeira Guerra Mundial, onde a depressão do país fez cair o número de clientes. Realizaram-se filmes com verbas reduzidas, feitos em curto prazo como filmes de faroeste, os *westerns*, para público juvenil, terror e de gangsteres e propagaram a novidade de que com um ingresso o cliente assistiria a dois filmes. Os filmes da série B eram complementos da sessão principais.

regra relações heterossexuais, onde o domínio masculino ainda prevalece, mostrando que o problema nas relações entre homens e mulheres deriva de um modelo patriarcal, ultrapassado, mas difícil de mudar uma vez que está enraizado no imaginário social.

3.4.1. INTERTEXTUALIDADE: OUTROS DIÁLOGOS COM A IMAGEM

Godard é um diretor que utiliza muito em seus filmes referências como citações, quadros, outras películas, livros, enfim, produções culturais, aproveitando também cartazes, murais, objetos que possam veicular outras tantas informações. Muitas vezes os personagens fazem referências a outros filmes, ou as filmagens se realizam em frente a portas de cinemas que mostram os filmes que estão em cartaz, como foi o caso de Nana, de *Vivre sa vie*, (Viver a vida), 1962, que no primeiro episódio do filme é vista em frente ao cinema que encena *A paixão de Joana D'Arc*, um filme de Carl Theodore Dreyer, de 1928. Assim, vemos várias formas de textos que criam uma polifonia no cinema do mestre da *Nouvelle Vague*. Diz ele:

a gente, na vida normal, cita o que gosta. Nós, os cineastas também temos esse direito. Portanto, jogo com personagens que fazem citações, mas as citações que fazem eu gerencio, pois tenho que gostar também. Nas notas que vou escrevendo sobre tudo o que pode servir para a película, anoto também uma frase de Dostoiévsky, se eu gosto (GODARD, 2004, p. 100 – tradução livre).⁴²

O uso de várias obras de outros cineastas, de pintores, da literatura, da poesia, com frequência em Godard, é um procedimento muito utilizado, denominado intertextualidade, intersemiotividade, interdiscursividade, dialogismo: o mesmo que dizer de um filme numa participação com diferentes enunciados, propondo uma pluralidade de vozes e narrativas na mesma obra. Pode-se chamar também hipertextualidade que é a relação de um texto com outro texto anterior chamado de hipotexto. Por exemplo, o filme de Godard, *O desprezo* (*Le mépris*) de 1963, pode-se dizer que é um hipertexto de um hipotexto: o romance homônimo de Alberto Moravia, 1954. Esta forma de convocar outros significantes para fazer a imagem falar, colocando o filme como um espaço de cruzamentos de linguagens e conhecimentos, também é utilizado nas obras de Joaquim Pedro, *O padre e a moça*, *Macunaíma*, *Os inconfidentes*. Só que em Joaquim Pedro ele vai tirar as ideias para o filme de um poema ou de um livro, enquanto Godard usa muitas

⁴² *La gente, en la vida normal, cita lo que le gusta. Nosotros tenemos también derecho a citar lo que nos gusta. Por lo tanto, juego con personajes que hacen citas: pelo lo que yo hago es que lo que citan me las arreglo para que me guste a mi también. En las notas que voy escribiendo sobre todo lo que puede servir para mi película, anoto también una frase de Dostoyevski, se me gusta.*

fontes acessórias em um mesmo filme, com tempos discursivos menores, mas fazendo uso de outros textos. Assim, quando coloca a imagem em conversas com outros textos, ele acaba enriquecendo a história e criando, por outro lado, um novo estilo cinematográfico, uma maneira de mostrar que o cinema pode e deve utilizar-se de todos os modos de expressão. O intertexto está nos dois autores que analisamos e, além do mais, foi muito utilizado no *Cinema Novo*.

Em Godard isto é recorrente em todos os seus filmes, um convite para que as artes se unam a fim de enriquecer a narrativa. Assim aconteceu nos filmes: *Viver a vida (Vivre sa vie)*, 1962; *O desprezo (Le Mépris)*, 1963; *O demônio das onze horas (Pierrot le fou)*, 1965 *Alphaville*, 1965. A inquietação de Godard em juntar as artes numa arte inovadora, provavelmente vem de seus aprendizados múltiplos, enriquecendo-se na literatura, na poesia, na música e trazendo tudo para o cinema. No *Cinema Novo* não foi diferente, podemos dizer que a literatura estava na raiz do movimento, enquanto renovava a forma de fazer cinema.

Joaquim Pedro de Andrade fez quase todos os seus filmes espelhados em algum autor da literatura nacional a começar pelo *O padre e a moça*, onde vamos ver na tela a população de uma cidade do interior de Minas Gerais, simples, pobre trazendo para as telas o bôcio que é o desenvolvimento da glândula tireoide pela deficiência do iodo no organismo, uma demonstração do subdesenvolvimento do País. O cineasta rezou na cartilha do *Cinema Novo* e contribuiu para vermos emergir o povo brasileiro e seus problemas, mas não foi só ele, Nelson Pereira dos Santos também trouxe para as telas os retirantes do sertão nordestino a partir de Graciliano Ramos e o livro *Vidas Secas*. Outros cineastas da mesma geração utilizaram-se da intertextualidade, não somente a literatura, mas poemas e fragmentos de outras obras.

O uso da literatura para as telas ainda é amplamente utilizado. Mesmo assim há controvérsias sobre sua adoção e o seu papel na cinematografia. Desta forma, trazemos aqui alguns teóricos com contribuições importantes para pensarmos essa discursividade, esse intercâmbio poético entre texto e imagens. Roland Barthes, escritor e semiólogo, em seu livro *O óbvio e o obtuso* (1990), no capítulo primeiro sobre *A mensagem fotográfica*, aponta para as nuances da retórica fotográfica, dizendo da dificuldade em traduzir, explicar uma imagem, pois que a materialidade de uma mensagem constitui-se em palavras e, na imagem, por linhas, matizes, cores. Para ele, “mudar de estrutura, é significar uma coisa

diferente daquilo que é mostrado” (BARTHES,1990, p. 14), ao descrever uma imagem utilizamos um outro código que é a linguagem verbal e que por mais cuidado que se tenha, conota-se em relação ao sentido primeiro. Descrever, diz o autor, é acrescentar à imagem outra mensagem que vem da língua, por mais que sejamos cuidadosos, a transcrição do sentido não se faz da mesma forma.

A narrativa cinematográfica será sempre uma versão dentro das trocas que se dão no sentido cultural e linguístico, formulando outro campo de produção, outros discursos, outros conhecimentos e saberes intelectuais, que, no caso do cinema, estarão colados a seus produtores/cineastas. É esse o modo específico do cinema de Godard e do cinema de Joaquim, pois carregam com eles, mesmo se embasados na literatura, um modo de fazer específico, um campo integrante do produtor da película e seus valores subjetivos, culturais e políticos. Mais do que isto, as produções discursivas, as marcas do tempo histórico se fazem presentes no corpo da narrativa cinematográfica.

Ao passar da literatura para o cinema, o diretor trabalha em outro registro da linguagem. Aqui, o da imagem que apresenta códigos diferentes dos da literatura e do poema. Fará, assim, uma outra obra. Além do mais, o cineasta traz uma mensagem suplementar a que chamamos estilo, ou seja, o seu processo de criação com um tratamento estético-ideológico do seu tempo, imprimindo na obra literária seu ritmo, sua musicalidade particular. Dessa forma, os cineastas se expõem na tela, diferentemente dos autores que leram. No caso de Carlos Drummond, podemos ver na narrativa levada para o cinema uma maneira Joaquim Pedro de fazer filmes: sempre minucioso, ciente do cinema nacional e sua busca por independência, versado nos problemas do país e da falta de reconhecimento de seu povo, mas sem deixar de lado a poética na construção das imagens que abordam em sentido figurado os desmandos e tensões da política.

Apesar de todas as polêmicas de filmes originários da literatura preferimos aqui utilizar as palavras de Robert STAM que, em seu texto *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), pensa a adaptação como “uma orquestração de discursos, talentos e trajetões” (STAM, 2006, p. 26), pois para ele nada é original, somos uma teia de discursos vindos de todos os lados. Trazer a literatura para o cinema dá-se a partir de uma tradução de discursos que ao invés de arruinar a literatura, o poema no caso de Carlos Drummond, dá-lhe outra dimensão poética ao transformar em imagem personagens legítimos, o que faz com que os vejamos com outros olhos. Uma forma de

criar outra versão da mesma narrativa que a seu tempo é audiovisual e diferencia-se da obra primeira. Tanto o poema quanto o filme estão contando uma história, narrando um mesmo objeto de forma diferente. Não vamos aqui hierarquizar um ou outro, mas considerá-los como fontes culturais passíveis de serem interpretadas. Nestas condições, o cineasta ao lançar mão da literatura deve antes interpretá-la, compreendê-la, pois que a adaptação na forma de imagens elucida, traduz e dá significados à obra. Nos termos de STAM, a intertextualidade “molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (Ibid., p. 26). Melhor dizer que o cinema empresta corpo aos personagens, faz com que eles falem, com que eles vivam. E, se um texto admite variadas compreensões, esta de Joaquim Pedro mostra uma estratégia que valorizou a obra, introduziu outros personagens ao poema, outras vidas à encenação no drama do padre e da moça, esclarecendo os protagonistas de Drummond.



Figura 11 - O poeta e a prostituta. Imagem retirada do filme *Viver a Vida*

Em *Vivre sa vie* Godard utilizou como referência o livro de Marcel Sacott, *Où en est la prostitution?* Tudo para entender um pouco sobre o ofício das mulheres que trabalhavam vendendo o corpo; mas ele também fez alusão e citação de outras obras de arte, como foi o caso do filme de Dreyer, onde vemos na tela, *A paixão de Joana D’Arc*, de 1928, filme que Nana foi assistir e que reflete os seus próprios problemas, a opressão da mulher frente ao homem e, ao mesmo tempo, da pressão diante da ordem estabelecida e da moral. Godard nos coloca frente a formas novas de filmar, ao expressar um paradoxo entre a vida da prostituta e a da santa, utilizando dois estereótipos comuns na representação da mulher no cinema. Em outro momento, no penúltimo episódio do filme, ela fala com Brice

Parain, filósofo (fig. 11), sobre as palavras e as coisas, em um restaurante: senta-se com ele e diz que queria dizer uma coisa, mas se esqueceu; questiona se ele já passou por isto. Como resposta, ele cita Porthos, personagem de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas: o mosqueteiro nunca pensava e no dia em que pensou, se atrapalhou, caiu e morreu.

No discurso entre ela e o filósofo os dois se complementam e é ela quem traz para o debate as questões que a atormentam, como a distância entre o que ela pensa falar e o que ela realmente elabora como discurso. Assim, o papo converge para o filosófico, pois que é este o conhecimento de Brice Parain, que pode melhor elucidar as dúvidas da prostituta. Os dois entram para a filosofia da linguagem e a questão do existencialismo, envolvendo uma compreensão sobre o amor e a vida, desvendando-nos uma Nana que não é uma prostituta qualquer, pois mantém um diálogo coerente à altura de seu interlocutor e, apesar de introspectiva, tem um conhecimento proeminente sobre a vida. Avançando na conversa dos dois, Brice vai dizer que compreende a falta de palavras que nos acomete de vez em quando, e dá-lhe o exemplo de Porthos que, segundo ele, é um cara abestalhado que age como um autômato e, quando corria de uma bomba que acendeu, pensou em como somos capazes de correr, morreu. Este mesmo destino espera por Nana, que logo depois de pensar e filosofar com Brice, morre. O diretor utiliza também o conto de Allan Poe, *O retrato oval* de 1842, onde o artista, ao fazer o retrato, trabalha tão bem as características do modelo, sua beleza, sua pureza, sua vivacidade, que as cores que ele passa para a tela constituem a vida de sua amada, dando realidade ao quadro, o que faz murchar, definhar o modelo que vem a óbito.

É a voz de Godard que ouvimos a ler o conto, pois é ele mesmo que neste filme suga e fadiga o rosto da mulher. O filme faz referência também a Michel de Montaigne na abertura do capítulo um, (dos doze capítulos) que diz: “*É preciso se emprestar aos outros e dar-se a si mesmo*”⁴³, a frase dilata as questões do cinema para as questões sociais, no caso a prostituição. Nana não se empresta e nem se dá a ninguém, mas estanca as possibilidades de procurar pela liberdade e acaba por ser morta pelo cafetão no décimo segundo episódio quando ele, Raoul, vai entregar Nana ao homem para quem ele a vendeu. A mulher aqui é considerada pelo cafetão um objeto que se vende ou troca, um desvalor do feminino sob o controle do masculino. Nesse episódio eles passam na frente de um cinema

43 *Il faut se prêter aux autres et se donner à soi même* - *Essais de 1584*.

que leva o filme *Jules et Jim (Uma mulher para dois)* também de 1962, de François Truffaut e, logo depois, na frente de um portão que está escrito “inferno e seus filhos” (*Enfer et ses fils*), nos indicando que a morte se aproxima. Portanto, Godard mostra-se um cineasta atento à literatura, às artes, mas também disposto a inovar de todas as formas, de distinguir o cinema da época em sua forma de expressão, desafiando seus antecessores. Pensamos que a intertextualidade nos aponta contrastes como a puta e a santa, a puta e o filósofo, é uma opção pela confrontação, pelo embate que coloca a questão das diferenças e, acima de tudo, os preconceitos em cima de termos que são conotados, não só culturalmente como também historicamente, e que são reiterados constantemente. Godard nos aponta os fantasmas sociais que acabam por nos fazer ver essa mulher como fora da lei, da moral e dos bons costumes. Ela é o contraste social que se impõe a partir dos lugares que frequenta, das pessoas com as quais conversa.

O nome da protagonista de *Vivre sa vie* é Nana, que é o nome da personagem do romance homônimo de Émile Zola, de 1880, que é uma prostituta. Só que em Zola, Nana sai da prostituição e vai para o teatro. Em Godard ela tenta o cinema e acaba na prostituição. Este romance também foi transposto para as telas por Jean Renoir, em 1926, que é um cineasta muito respeitado e citado por Godard, mas o filme dele vai na contramão do mestre, pois que em Renoir, Nana é uma prostituta, uma cortesã de luxo dos homens vindos da classe abastada de Paris. Mas é uma referência a Émile Zola, pelo tema da prostituição e ao nome dado à protagonista, Nana. Podemos ver que a intertextualidade, a inter-semiotividade em Godard é um procedimento e uma opção estético-poética que permite ao cineasta criar associações e homenagear outras obras, enriquecendo o cinema.

3.5. O FEMININO E SUA TESSITURA

Não são todas as mulheres do mundo, são Nana e Mariana. A moça de *Viver a vida (Vivre sa vie)* de Jean Luc-Godard, 1962 e Mariana de *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1965. Duas mulheres que querem mudar suas vidas, mas esbarram nas instituições que costuram regras e normas. Elas querem tecer suas vidas, a subjetividade e construir sua sexualidade, premissas básicas, mas difíceis de elaborar quando uma forma de abjeção mais aprimorada se expande pelo social em vários matizes. Assim é que vamos encontrar a representação da mulher em Joaquim Pedro e Jean-Luc Godard, dois filmes que mostram o conflito decorrente da abjeção, o martírio do corpo e do ser que se

transfigura para poder sobreviver aos processos de desestabilização, em virtude da alteridade, dos preconceitos. A representação do corpo no cinema não diminui a fronteira da quase misoginia que envolve o corpo da mulher, vítima de várias violências por portar um corpo diferente. Ou melhor, uma sexualidade diferente, pois é a sexualidade a zona mais afetada pelos preconceitos sociais. Um desequilíbrio entre o eu e os outros, um contínuo ir e vir em fronteiras movediças, pois é um processo que torna o ser estrangeiro a si próprio, visto que o problema reside no corpo que habita, pois nos espelhamos no outro que se espelha em nós, desentendimento entre sujeito e corpo, entre o sujeito e o outro.

De qualquer forma, a existência de Mariana e Nana não se realiza dentro dos princípios morais exigidos pela sociedade, elas se perdem nas entrelinhas da história e acabam se desestabilizando. Ser mulher é pois, aqui, no processo de representação dos dois cinemas, um mecanismo inatingível, pois são objetificadas e alienadas no masculino, perdendo o rumo da sua própria história, uma história com H, pois que costurada pelos homens, o que as torna personagens marcadas pelo gênero na representação, submissas aos controles dos homens que delas se aproveitam. Entretanto, os dois diretores trazem a mulher num papel chave e possibilita-nos uma análise frontal do feminino, na representação da época, ao contarem histórias em que as mulheres, presas aos seus corpos, não poderiam ainda experimentar a liberdade, pois que a divergência quanto à moral vigente não passa impune, mas dificulta e interdita o ainda vacilante corpo feminino.

Por outro lado, são dois filmes que pensamos não estarem inseridos no esquema do olhar masculino referenciado em Laura MULVEY, 1983, cineasta e escritora que analisa o corpo feminino no cinema narrativo de Hollywood, dizendo que este cinema explora o corpo da mulher enquanto objeto erótico para o deleite do espectador. Nos filmes aqui analisados não estamos à frente de corpos eróticos e nem nos são mostrados pontos estratégicos desse corpo na tela para que o espectador se identifique com a sedução feminina. As mulheres são, sim, objetificadas na história, mas não invadidas pela câmara como objeto sedutor. As duas personagens são impotentes diante de um sistema opressor que rege o feminino, mas não se vitimizam. São desigualdades de gênero que acabam em violência, pois as moças encontram difíceis barreiras às suas realizações.

Isto ocorre porque o poder não age a partir de regras simples para o seu controle, muito pelo contrário ele é paradoxal e segundo Jeffrey Weeks em *O corpo e a sexualidade* (2000), a partir das preocupações da sociedade em harmonizar e disciplinar os corpos,

utiliza-se de mecanismos “*complexos e superpostos [...] os quais produzem dominação e oposições, subordinação e resistências*” (WEEKS, 2000, p. 36), gerando ansiedade geral a partir dos caminhos que se oferecem ao corpo e à sexualidade. Assistimos a um tipo de poder que alastra e que se faz cumprir tanto nas cidades grandes (Paris) quanto nas pequenas, (São Gonçalo do Rio das Pedras – MG). Um poder que classifica as pessoas pela sexualidade ou pela instituição do casamento. O sexo é normal dentro do casamento com a finalidade de procriar, mas fora dessa união heterossexual é considerado anormal. Por isso, Nana e Mariana carregam o fardo de estarem na marginalidade e são penalizadas pelo uso indevido de seu corpo. Indevido, segundo as instituições que criam as normas.

No caso do filme *Viver a vida*, ele traz como novidade uma marca ideológica e estética de Jean-Luc Godard. Ao invés de closes invasivos sobre o corpo, assistimos a muitos closes do rosto de Nana, sempre a olhar para a câmera fixamente e sem piscar. Olhar direto para a câmera no cinema é uma questão enunciativa, pois faz com que o personagem fique entre dois mundos, o real e a ficção. É o cinema de autor que rompe com os recursos de montagem linear, justamente para quebrar a narrativa e acordar o espectador para o que se passa na tela. No geral, os filmes sempre enunciam mensagens, mas não falam diretamente para o espectador, pois está dentro de uma história, de uma enunciação maior que é o filme. Ao fixar o espectador, a personagem de Godard rompe com a instância temporal e espacial do filme e muda o interlocutor, é como se ela saísse do ambiente narrativo e nos interpelasse. O cinema tem sua linguagem e seus procedimentos enunciativos que não são diretos: o enquadramento, a cor, uma maneira de expressar.



Figura 12 - Nana encara o espectador. Imagem do filme *Viver a Vida*

Se o cinema clássico se empenhava em apagar as marcas da narração, Godard exibi-as e chama o espectador a entrar na história. E é por isso que Nana nos fixa, mas sem se entregar nunca, ela continua sendo um mistério. Na delegacia ao ser interrogada, o policial pergunta: quem é você? E ela responde: “eu é um outro”⁴⁴, como se rejeitasse sua própria subjetividade, seu próprio ser. A câmera utiliza a capacidade da imagem de inscrever em sua superfície valores materiais e simbólicos, mas, ao mesmo tempo, aprisiona Nana no ato em que a câmera a vigia e se mantém sua guardiã. Nesse momento a condição feminina nos é apresentada carregada de um silêncio abissal, não a compreendemos, pois não a alcançamos. Esta é uma identidade medida pelos contornos faciais e arquivada nos meandros do poder. Uma identidade social que mais tarde iremos conhecer, pois que é acusada de ser ladra, prostituta e por abandono de menor. Identidade particular, uma mulher comum frente à sua época, à procura de autonomia e estabilidade financeira, enfrentando os desafios do mercado de trabalho. Uma mulher que está à procura do amor, um amor não instituído, um amor comum onde possa assumir sua sexualidade e colocar à prova seus desejos.

A câmera ao fazer uma radiografia do rosto feminino inscreve ali delírios e paixões sobre a mulher. Um imaginário a respeito de Anna Karina, uma representação do feminino embrulhada na subjetividade de Jean-Luc Godard, a representação do real mesclada de sensibilidade e de valores na criação de um personagem real e ao mesmo tempo fictício. O olhar do diretor está fora da diegese e do quadro, mas cria uma certa apreensão nessa varredura impetrada ao feminino e o desejo de transformá-lo em espetáculo, encenação que pode consumir o original como na novela de Edgar Allan Poe que nos diz sobre um pintor e uma modelo, sua mulher, que ele ama, mas ao pintá-la, exaure suas forças, sua cor, sua vida:

É a nossa história; um pintor retratando sua amada. E, verdade seja dita, aqueles que contemplavam o retrato falaram da sua semelhança com palavras ardentes, como de uma poderosa maravilha, prova não só do talento do pintor, como de seu profundo amor por aquela que tão maravilhosamente pintara. [...] O pintor enlouquecera com o ardor do seu trabalho. Raramente desviava os olhos da tela, mesmo para contemplar o rosto da esposa. E não via que as tintas que se espalhavam na tela eram tiradas das faces daquela que posava junto a ele. E quando havia passado muitas semanas e pouco já restava por fazer, salvo uma pincelada na boca e um retoque nos olhos, o espírito da senhora vacilou, como a chama de uma lanterna. [...] por um momento o pintor ficou extasiado perante a obra que havia completado, mas em seguida, enquanto estava vendo,

44 A frase é de Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854/1891), poeta francês: *je est un autre*.

começou a tremer e pôs-se muito pálido e apavorado, gritando em voz alta: isto é, na verdade a própria vida! Voltou-se de repente para contemplar sua amada – ela estava morta! (12ª e última cena do filme: 1:18:47 s. a 1:18:49 s.).

Esta novela é lida por Godard enquanto o namorado de Nana - Ana Karina - lê o livro de Alan Poe e olha de vez em quando para ela e, ato contínuo, volta-se para a leitura. Ela aparece diante de uma parede branca, com um retrato de mulher pregado na parede atrás de si. Nana também é filmada como um retrato e só nos aparece a cabeça e os ombros e, enquanto fuma, vira a cabeça de um lado para outro e a novela continua a ser lida em voz *off*. Aqui também, como no início do filme, o rosto de Nana é exposto para que possamos entender esse pedaço do corpo como o lugar para onde convergem as pressões sociais e culturais. O certo é que o olhar duvidoso e incerto que Nana oferece à câmera nos deixa numa encruzilhada quanto à sua identidade, nos parece apenas uma mulher que mostra sua face às lentes, mas sua face não se deixa apreender por inteiro. É impossível entender o que Nana nos apresenta, ela nos favorece com um olhar amável e tristonho, qualidades introspectivas, mas que não nos deixam captar sua identidade, sua subjetividade, pois o que vemos é apenas uma cópia que se dirige ao espectador e, ao invés de anunciar qualquer coisa, o interroga. De qualquer forma, mesmo que o retrato de Nana não nos adiante nada sobre ela, sabemos que, a princípio, o retrato dá-lhe dignidade e que mesmo que nada saibamos da moça, atestamos sua existência a partir da imagem de seu rosto na tela.

Além de seu rosto, a personagem também é apresentada de costas para a câmara enquanto fala com um rapaz, Paul, que é seu ex-marido. Ora é ela que aparece de costas em primeiro plano, ora ele, o que enfatiza a separação do casal. Fotografia frente e verso, agora conhecemos o avesso do rosto, as características de uma mulher moderna que abandona o filho, o marido, a família para dedicar-se à vida pública. Pública, porque do trabalho, das estratégias de sobrevivência, embora do espaço masculino por excelência, do mundo dos negócios; pública, porque público é seu corpo na produção econômica que gera sua vida, mas o faz por caminhos tortuosos que impedem o seu crescimento como pessoa.

E assim vamos conhecendo as personagens, à medida que outras características nos são apresentadas: seu envolvimento com o mundo em que vivem, seus artifícios frente à vida, seus afazeres diários. Para René GARDIES, (2008), a significação das imagens vem da riqueza da associação de sons, diálogos, cenários, figurino, iluminação. Assim, os personagens não são apenas a aparência, mas a música que os envolve, os ruídos, os

diálogos, os questionamentos como os que Nana nos apresenta frente à linguagem: porque falamos? Dúvidas que a ajudam a entender o que quer da vida e do amor que não conhece, mas que a deixa aprisionada a suas próprias reflexões.

Os silêncios que fazem parte da construção do personagem de Mariana, em *O padre e a moça*, no decorrer de seu percurso, acontecem pela própria dificuldade de não ter com quem falar e, depois de apaixonar-se pelo padre, um amor proibido, não há discurso possível, a linguagem não o permite. Para ser mulher de um homem que, paradoxalmente, não é homem, pois já pertence a Deus e assim é padre, um paradoxo imposto pela religião que o impede, de assumir sua sexualidade. As duas mulheres aqui analisadas nos filmes de Godard e Joaquim Pedro são uma categoria à parte, embora sejam propriedades dos homens que as conduzem e ganham a vida com o trabalho delas, não estão em companhia de ninguém e nem são ligadas a nenhum grupo, o que as faz completamente sós. Talvez uma forma de mostrar o que comumente ocorre nas sociedades contemporâneas, onde o individualismo aflora e o sujeito vive só. Mas há outro detalhe: as moças não têm famílias, talvez uma forma de abordar, à época, o fim próximo da instituição que conhecíamos como família. Mariana e Nana não criam laços com ninguém: Mariana porque está sempre dentro de casa ou no bar servindo aos clientes em silêncio; Nana tem colegas de trabalho, mas o trabalho concretiza-se com os homens e ela continua só. Mariana, pelo contrário, não tem com quem conversar, é solitária.

Mariana, no início da narrativa, nos é apresentada à janela, enquadrada nas normas de seu tutor Honorato e nas regras da Igreja; enquadrada como efeito de clausura, emoldurada em seu silêncio, uma vida reduzida a serviços prestados ao bem-estar do velho e de cuidados com os seus negócios. A janela circunscreve o personagem. O feminino amarrado nas teias de sentidos de seu dono, emoldurada pelo masculino, enredada em discursos que a apequenam, que lhe designam um lugar que não é o seu de pertencimento. A janela pode ser também um símbolo de passagem ou de interdição entre lugares, um horizonte de expectativas, uma possibilidade de ver e pensar outros mundos e espaços que não este que habita. Em outras palavras, as personagens femininas nos dois filmes não são donas de suas vidas, têm objetivos e sonham com outros lugares, outras vidas que preencham seus desejos, seus anseios.

Nem em Godard, nem em Joaquim Pedro as personagens femininas querem ser ligadas à bondade, à doçura, à maternidade. Nana, quando conhece Raoul, o cafetão, eles

conversam informalmente numa mesa onde ao fundo aparece a avenida Champs Elysées, futuro palco do seu trabalho. Ele diz a ela que o seu rosto, o seu olhar é cheio de bondade. Nana responde não ser este significado “religioso” que ela quer, e questiona se é bonita como mulher, se é atraente e se os homens a veem como tal. Por outro lado, a personagem Mariana não se parece com uma mulher que quer ser bondosa, ela é oprimida e não tem expansividade na forma de ser, mas está sempre atenta ao que fazer para melhorar a sua vida, tem desejos e quer uma vida sexual ativa. Atende a Honorato, mas recebe Vitorino e com a chegada do padre interessa-se por ele e busca nele a realização do seu desejo e o aval sobre sua beleza. Dessa maneira, é a sensualidade que lhes interessa e, ao mesmo tempo, uma valorização pelo corpo. Isto ocorre porque o discurso que a elas interessa é o discurso da sexualidade e do poder como mulher, de lugar de fala para a valorização da figura feminina.

De qualquer forma há progressos nas histórias das duas mulheres. A procura por liberdade destas mulheres reflete transformações estruturais que estão ocorrendo nas sociedades. Embora os papéis tradicionais de homens e mulheres estejam incorporados no imaginário social, já podemos ver que elas transgridem fronteiras e lutam por seus direitos. Como personagens modernas, deixam de lado a luta entre virtude e pecado e os tabus de virgindade, doçura, meiguice, porque os novos cineastas não estão ligados às indústrias que ditam as ordens e demoram para renovar conceitos e preconceitos. Os novatos vieram com outras maneiras de filmar e se abriram inclusive a novas temáticas e formas de comportamentos, o que bem ilustra Roger Vadim, com Brigitte Bardot, em *E Deus criou a mulher (Et Dieu créa la femme)* 1956, e Louis Malle com Jeane Moreau, *Os amantes (Les amants)*, sem concessões à moral, à família e seus princípios.

3.5.1. O CORPO FEMININO ABJETO: FIGURAS SUBVERSIVAS

A racionalidade soberana sempre esteve ameaçada pelos limites da animalidade e da nadição objetual, pelo lado escuro da identidade subjetiva estável, um oco onde o sujeito pode cair, quando sua identidade é posta em questão. A nomeação do abjeto se inscreve no movimento de mascarar a ferida que constitui o texto primitivo do próprio corpo enquanto finito. A abjeção é o espaço da dessemelhança e da não-identidade (VILLAÇA, 2006, p. 73)

O “oco” em que nossas personagens estão mergulhadas é bem explicado por Nízia VILLAÇA, (2006). Nana e Mariana desafiam as normas e crenças sociais/culturais e não ficam impunes. Como “dessemelhantes” passam a ter dificuldades, pois a sociedade

desafia seus corpos, suas maneiras de perceber e viver o mundo; elas afrontam o social e as normas de condutas, de moral e bons costumes. Desmembrando: o corpo é social como já vimos, a subjetividade é construída nas inter-relações, pela linguagem no meio social o que quer dizer intersubjetividade. Se as personagens são sozinhas, não fazem parte de grupos, da família, do trabalho e se ainda são oprimidas, estes fatores dificultam a subjetivação, deixando-as às margens. Assim, perdem o centro pois não têm respaldo, suas vivências são solitárias e fora dos padrões. Deslocadas socialmente, sua identidade é posta em questão. Questionadas pelo corpo, ou melhor, pelo uso que fazem do corpo, entram no vácuo entre o normal e o anormal, segundo regras de condutas. No limite, a gruta ao final do filme *O Padre e a moça*, propõe o fim de Mariana, um fim, não apenas do amor pelo padre, mas um fim do sonho de liberdade, pois a cidade inteira está contra ela. A surpresa para Nana é entender que a emancipação que ela pensa ter, depende do emancipador, o cafetão, que a entrega a outro, a vende, pois, para ele, ela é apenas objeto e valor de transação. Nas mulheres aqui analisadas encontramos outra querela relativa ao estudo do corpo e da liberdade que elas procuram, pois a vontade que as conduz à procura da liberdade tem que ser negociada com a ordem dos valores a elas imputados, assim, elas transitam numa liberdade contingenciada, uma liberdade negociada em função de normas, leis institucionais e sociais.

Nas análises do corpo da mulher reconhecemos, além das similaridades, divergências ou desvios em Nana e Mariana, portadoras do que se convencionou chamar de corpos abjetos. Esta abjeção deriva dos outros e impede que o corpo “estranho” sinta e viva o prazer e as pulsões que lhe são inerentes, pois o não enquadramento nas normas sociais tem ressonâncias em suas vidas e desorganiza, além da sexualidade, sua colocação na sociedade enquanto vitimadas e subjugadas. Assim que os planos de Nana e Mariana desandam e exigem das moças novas invenções que acabam por deparar com empecilhos em forma de violência. A abjeção mostra-se uma arma potente pois tira do abjeto sua força ante o grande poder do modelo de corpo e de comportamento.

Michela MARZANO organizou o *Dictionnaire du corps* (2007), uma fonte para responder aos vários questionamentos que levantamos sobre o corpo. Procuramos por abjeção e encontramos o seguinte: *abject* vem do latim *abjectus*, particípio passado do verbo *abisere*, composto de *ab* prefixo de distanciamento, repulsão e *jectus*, rejeitado. *Abjecto* inspira repulsa e desgosto, aquilo que é desprezível. Ao mesmo tempo que o abjeto

afasta, também atrai o olhar das pessoas, pois causa curiosidade, necessidade de entender ou classificar o que está sendo visto (MARZANO, 2007, p. 1). Assim, nossas protagonistas são colocadas à distância e vigiadas, isoladas socialmente. Isto acontece principalmente com Mariana que mora numa cidade menor, mas Nana também é vítima de preconceito, principalmente quando não obedece ao cafetão.

Judith BUTLER (2002) é filósofa e uma das principais pensadoras do feminismo que se debruçou sobre um estudo mais amplo para alcançar o entendimento sobre a insistente subordinação da mulher, dos gays, das lésbicas, o que para ela evidenciaria o poder do masculino sobre o feminino. Está na base dos seus questionamentos a oposição entre os conceitos de sexo e gênero, a noção de identidade sexual e as normas que querem regular desejo, sexualidade e gênero. Em seu livro, *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*, de 2002, Butler vai tratar a materialidade do corpo e da construção do gênero através das relações de poder que regulam os sujeitos e seus corpos. Esses corpos (transexuais, gays e prostitutas) à medida em que são marginalizados, tratados como transgressores, tornam-se o que ela convencionou chamar de corpos abjetos. Ela não exemplifica, nós é que o fizemos, pois se o fizer classifica os corpos que entrariam nessa rubrica. Isto seria categorizar, tornar normativo, regularizar o abjeto a partir do exemplo dado.

A normatização acontece quando questionamos certos tipos de corpos ou maneiras de ser e iniciamos outras categorias para armazenar o que é desviante dos seres que conhecemos, desviante do padrão normativo e inteligível. Como se este corpo diferente não participasse da categoria de humano, excluído do domínio das construções representativas e discursivas. Butler fala da abjeção como um campo em que estão os corpos cuja vida não é considerada vida e cuja materialidade é entendida como sem importância. É uma visão da materialidade do abjeto e o encerramento dos corpos por essa configuração da linguagem. Para a pensadora, a matéria na qual nos embasamos para nos representarmos como sujeitos, para nos produzirmos diante do outro e para o outro, para nos tornarmos compreensíveis, é o discurso, a palavra. Portanto, faz-se premente entender os discursos que fazem as mulheres e a materialidade do corpo que passa pela materialidade do sexo.

Nas palavras de Butler, é importante uma reconfiguração dos corpos a partir da sexualidade, suas normas e costumes que passam pela linguagem. Para ela, nada existe

como exclusivamente natural ao se tratar de identidade sexual, sexualidade, relações heterossexuais ou do mesmo sexo, pois depende de vivências do próprio corpo. Tudo é construído socialmente com interpretação cultural, pois que somente pela cultura é que reconhecemos o que é ou não normal. A sexualidade, ou melhor, o sexo, é visto como uma norma que classifica e ordena corpos, mas essa classificação é feita pela reiteração. Se há necessidade de reiterar é porque esses corpos nem sempre se conformam às normas pelas quais se materializam. A reiteração transforma os discursos que ganham poder, persuade pela persistência, pois o discurso reiterado constrói sujeitos e modos de ser, diz a autora. Portanto, é importante considerar que as normas regulatórias do sexo se organizam performativamente com o intuito de materializar o sexo do corpo e, o mais importante, uma materialidade que se conjuga a partir da normalidade heterossexual.

Se a materialidade do sexo faz-se a partir de normas regulatórias sobre o corpo, sobre o uso desse corpo na sexualidade, a materialidade como uma dinâmica de poder precisa ser repensada, uma vez que é nessa dinâmica que o corpo se faz corpo, e faz-se abjeto se não se materializa de acordo com normas estabelecidas. Os corpos excluídos na materialização do sexo, na possibilidade de o sujeito classificar-se segundo o sexo, de assumir-se como sujeito de seu corpo, produz o que ela conceitua de “domínio de seres abjetos”; zonas onde o sujeito não é importante, zonas “inabitáveis” da vida social. É nesse não lugar, nessa fronteira que o indivíduo se constitui pela força da abjeção, uma força que acaba por produzir um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, “mas um exterior que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio”, pois ele se faz nesse confronto entre dentro e fora, pertencente e excluído, marginalizado diante de um sistema que o criou, dentro de uma classificação imprópria, ou melhor, inabitável por conformar-se aos seus desejos e não às regras sociais (BUTLER, 2000, p. 112).

O tema da abjeção é complicado, pois aplica-se às mulheres, travestis, homossexuais e lésbicas, aos negros, enfim ao outro diferente dos iguais, uma relação entre a vida e a morte que envolve a sexualidade, ou melhor a materialidade do sexo. Tudo porque os desejos não se fazem exatamente como na regra do sexo biológico e, para as mulheres e seus parceiros, o problema está no poder sobre a sexualidade e o corpo como objeto de disputas dentro das relações mais íntimas.

Para Júlia KRISTEVA em seu livro, *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*, (1980) é preciso prestar atenção ao sujeito, à língua, à função de controle da religião, da

sociedade e da maternidade. Ao mesmo tempo, é necessário realizar uma pesquisa sobre a qualidade do ser abjeto, não mais na materialidade do corpo e do sexo, pois para ela: “O abjeto não é um objeto à minha frente [...] Do objeto, o abjeto não é mais que uma qualidade – aquela que se opõe a mim. [...] e que me esmaga (KRISTEVA, 1980, p. 21-tradução livre)⁴⁵. Assim, o corpo abjeto seria uma qualidade sobre a materialidade corporal que desconsideramos, pois não queremos tomar consciência dele, senão para marginalizá-lo. Sendo diferente, ele desestrutura o sistema de regras, nos causando repulsa. Para a pensadora, também o abjeto não é só aquilo que me afasta, senão o que me interessa, pela marginalidade que ocupa. É um paradoxo, aquilo que está fora das normas, interessa saber com que normas outras sobrevive, uma vez que estes sujeitos perturbam a identidade do sistema social.



Figura 14 - Comercialização do corpo feminino. Imagem do filme *Viver a vida*.

O corpo da abjeção é imoral, habita a zona sinistra e incompreensível segundo regras externas a ele, mas que no seu lugar de banido do sistema persiste em desafiar e desafinar, pois não deixa que a sociedade e seus códigos entoem a tão almejada cantilena da moralidade a qualquer preço, pelo contrário, desatina a procurar pelos seus fantasmas. O habitante da fronteira, sem um lugar próprio que o ampare, sem direito a seus desejos, acaba por transformar-se no objeto da abjeção. Para Kristeva, é uma crise de identificação e subjetivação uma vez que a identidade diz respeito tanto ao indivíduo como à sociedade com a qual ele está em afrontamento, pois não consegue assumir uma identidade precisa, conforme as normas. A abjeção é indefinível, pois se encontra entre o sujeito e o objeto, causando uma certa crise entre repulsa e fascinação. Segundo a autora, existe um

45 “*l’abject n’est pas un objet en face de moi(...). De l’objet, l’abject n’a qu’une qualité – celle de s’opposer à je. (...) et que m’écrase.*”

acirramento com a abjeção feminina que é direta, evidente e explícita e, por parte das mulheres, muitas vezes uma interiorização não física e orgânica, mas uma abjeção que passa pela reconciliação entre a maternidade e o feminino. Para ela, a arte, no nosso caso o cinema, participa alquimicamente em transformar a pulsão de morte em vida, ao representar, pelo poder da imagem a fantasia dos corpos abjetos e desvelá-los a nossos olhos como qualidade do ser ultrajante.

Os dois filmes nos acenam com a mulher objeto do desejo do homem: dotadas de um corpo que se transforma em abjeto. Um corpo que não é mais que uma qualidade, que não as aconchega e não permite que sejam diferenciadas e autônomas, mas que desliza numa alteridade e ameaça sua identificação. Nana e Mariana sofrem a rejeição em um processo complexo que passa forçosamente pelo desejo do corpo. Mulheres sem lugar de discurso, nomeadas e faladas por outros, os homens, donos e patrões. Essa nomeação estabelece uma fronteira que evidencia normas, normas que dificultam e impossibilitam a vida das moças que, sem lenitivo para a sua busca de autonomia e independência só encontram o caminho da morte. Como nos diz KAPLAN (1995), se a mulher durante a narrativa não volta para o seu lugar que é a família, o lar, terá que ser castigada pela sua transgressão. A narrativa não tem como prosseguir se a mulher se mantém fora dos limites do que é normal para o comportamento feminino.

Esses dizeres reverberam em SELLIER et BURCH (2009) para quem, mesmo nos anos 1960, a mulher quer um diálogo de igual para igual com os homens. Se esta representação aparece nos filmes, a mulher que representa o papel é vista com desconfiança, a partir de um olhar que destila a misoginia, e é exatamente este o motivo de realizar um filme com mulheres fora dos papéis tradicionais, mãe, companheira, dentro das regras sociais, e não ter como avançar a história senão com a morte das mulheres ou a sua absolvição pela volta aos moldes anteriores, finais trágicos por não poder acolher o papel da mulher que não aquele reconhecido pela sociedade.

3.5.2. DO CORPO MERCADORIA AO PRAZER DO CORPO

No filme, *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962) a personagem, Nana, é a protagonista, melhor dizer que ela é o filme. Logo no início descobrimos que ela está saindo de um casamento para ser prostituta, um caminho para ganhar dinheiro na marginalidade social. Neste percurso, acaba encontrando uma amiga que lhe apresenta a um cafetão ou proxeneta

que a recebe e fala-lhe da prostituição, um trabalho que para ser produtivo precisa seguir uma norma no atendimento aos homens, fala também sobre suas obrigações e seus direitos exíguos, sua forma de trabalhar, como cobrar, o que fazer. Enquanto uma voz *off* explica o código de condutas o filme roda um futuro próximo, mostrando a cidade, e a personagem entrando e saindo do quarto com vários homens diferentes. Para o cafetão, Raoul, existem as prostitutas inferiores que atendem de cinco a oito clientes por dia, mas as eficientes chegam a atender a 60 clientes em feriados e “*a prostituta deve sempre estar à disposição do cliente. Ela deve aceitar qualquer um que pague*”. Nana ouve enquanto retoca a maquiagem e pergunta sobre assuntos como a polícia, a gravidez, a clientela, ao que ele vai respondendo e orientando o seu trabalho com os homens. Quanto às férias, que ela quer saber, ele responde que o “*seu homem aproveita para levá-la a um passeio, muitas vezes para o campo, para ver seu filho e depois vão a um restaurante ou ao cinema*”.

Ele é enfático em dizer que o *seu* homem, falando de si próprio, cuida de lhe propiciar o lazer. Aqui o dispositivo da sexualidade institui lugares, ele exerce o poder da dominação sobre o uso do corpo da moça, embora seja ela que garanta a sua vida. Nos dois filmes percebemos o silêncio da mulher e seu lugar marginal em relação ao lugar do homem, elas não falam, são faladas. Em Godard, o silêncio é menor, Nana fala, mas não se encontra, tem



Figura 15 – Nana a espera de cliente. Imagem retirada do filme *Viver a vida*.

dificuldade de entender a vida, a alegria ou a falta dela e, além do mais, a nova configuração que o trabalho lhe trouxe faz com que ela se perca num turbilhão de sensações e não se encontre como pessoa. Outro problema é que, ao sujeitar-se ao cafetão,

torna-se um número, um código matemático, um objeto de troca. Ela abandona o marido para tornar-se sujeito de sua vida e acaba virando objeto nas mãos de outros tantos homens.

Em *O padre e a moça* também acontece de Honorato dizer para o padre que ele tem responsabilidades sobre Mariana e que vai se casar com ela nem que seja para atenuar o mal que ele lhe fez. Conta que Mariana tem idade para ser sua filha, mas que ele sempre a quis como sua mulher. De novo é o corpo como instrumento da sexualidade que marca diferenças e hierarquias. São códigos que definem o lugar da mulher junto a sujeitos inescrupulosos que nunca perdem seus lugares estratégicos. Mariana não tem família, não tem emprego com salário, mas ela trabalha muito e garante a vida do velho, mantém a casa e o funcionamento do bar, tendo como recompensa a moradia e o velho que a atazana e oprime, chegando a trancá-la dentro de casa.

Nana para ter “segurança” no trabalho, pois o Estado, a partir da polícia, exerce controle sobre a prostituição e subjuga a vida das mulheres, liga-se a um homem que, por outro lado, tem parceria com os homens representantes das leis. Existe um Inspetor que cuida da área, conhece as mulheres e usa de seus trabalhos. Um dia enquanto esperavam por clientes na calçada a colega de Nana diz a ela: “*Você viu que o inspetor Fleytoux comprou uma BMW?*” A BMW é símbolo de poder, um poder garantido enquanto se locupleta das mulheres e sua maneira de ganhar a vida. O filme é renovador ao mostrar a prostituição e falar de seus códigos no ano de 1960, e expor também os trâmites entre Estado e prostituição. Uma profissão não aceita, mas regulamentada de certa forma, com alguns códigos de conduta para não ferir a população, como o controle da higiene e da saúde.

Há uma grande diferença das personagens e sua desenvoltura frente ao outro, frente aos problemas que aparecem em suas vidas. Em *Vivre sa vie*, Nana encara o espectador e faz dele o seu comparsa, seu ouvinte, ela o convoca a uma maior aproximação entre ambos. A partir do olhar frontal, direto como se arguisse a todos, ela fala com as pessoas e seu olhar enfeitiça não apenas o seu cliente como a plateia. Em Joaquim Pedro, pelo contrário, nunca as personagens, e Mariana em particular, olham para o espectador, a vida delas é silenciosa e distante, alojada entre as rochas, e os moradores não são de compartilhar sua existência. A cidade é pequena e para Honorato, ao explicar ao padre sobre a cidade e os moradores, a vida do lugar não muda, ou melhor, muda tão pouco que as pessoas não se dão conta. Então é nesse lugar, sem novidades para oferecer à população,

que chega um novo e jovem padre que, além da novidade, torna-se o coringa da cidade; ele tem a graça e a unção para ouvir a todos e participar dos segredos dessa gente. Mas a vida do padre mostra-se um sigilo completo, não conseguimos encontrar o seu olhar, ele se perde entre as paredes e as grutas, entre o passado e o presente que o aflige e alucina, dividido entre o padre e o homem.



Figura 16 - Nana recebe a remuneração. Imagem do filme Viver a vida.

O filme não nos fala quem são as figuras que aparecem, apenas filma o seu fazer diário, o papel do espectador é encontrar na monotonia da pequena cidade e de seus moradores, os seus modos de vida e, principalmente sua falta de saída frente às dificuldades. O filme não se materializa no diálogo, mas no silêncio. Conhecemos um pouco sobre a moça pelos discursos proferidos por Honorato e Vitorino dirigidos ao padre, mas que nem o padre e nem o espectador fica convencido. Em uma das passagens, ao encontrar-se com o padre, Mariana desmente ter sido mulher de qualquer homem e que mesmo dormindo com Honorato não é sua mulher. Já os dois homens afirmam para o padre ter tido relações sexuais com ela. Ficamos na balança, uma vez que o velho é dono da cidade e quer mostrar ao novo padre sua força, seu poder e sua bondade perante o fracasso da cidade, inclusive o da moça. Conhecemos muito da vida da cidade por Honorato, longas cenas do filme rodam com a sua voz em *off*, afirmando, a partir de seu lugar de fala, os seus artifícios de mandatário, diz sobre a atual decadência da cidade, enquanto explica que o passado conheceu dias melhores e agitados durante o ciclo do diamante.

Em Godard, a heroína toma caminhos diferentes para viver sua vida, o que a transforma a partir de um outro envolvimento com o tempo e o espaço. Com o avançar da

narrativa ela torna-se uma pessoa mais profunda e até filosofa sobre a vida, o amor, a linguagem, o discurso. Ao encontrar-se com mais pessoas troca informações, dando-lhe confiança com a qual resgata a autoestima, apesar do trabalho que exerce, a prostituição.

Neste filme, a construção narrativa foca-se mais nas relações de Nana, embora casuais e sem continuidade em termos de afeto, de amizades que lhe preencham a vida e o tempo livre. Por outro lado, tanto Godard como Joaquim Pedro nos trazem como personagens mulheres simples envolvidas com seu dia a dia. Pouco sabemos sobre seu passado, somente algumas referências nos fazem entender quem são elas. Mariana foi deixada aos cuidados de Honorato, muito provavelmente por dívidas efetuadas por seu pai que não teve como pagar; e Nana, não sabemos nada a respeito do seu passado, a não ser que acaba de deixar marido e filho. Assim, as mulheres são personagens que pairam sós, sem ligações anteriores explícitas ou vínculos afetivos familiares ou sociais que as fortaleçam como pessoas.

Nos dois filmes, as cidades envolvem as personagens como espaços de encontros, de conflitos, de trocas afetivas, de mobilidade, mas também de fronteiras e limites; espaços de tensões e sensações que atingem as personagens; e, mais do que isto, um lugar onde elas constroem suas experiências subjetivas. Em Godard, *Vivre sa vie*, Paris e seus *boulevares* ruidosos; em Joaquim Pedro, *O padre e a moça*, São Gonçalo do Rio das Pedras – MG, o silêncio e a monotonia só quebrados pelo canto dos pássaros, o deslizar das águas. Dessa forma, o lugar que as personagens habitam não guarda aproximações, mas contrastes, contradições. Mas, tanto Paris como São Gonçalo são lugares que se mostram inóspitos às mulheres. O espaço público é o lugar onde as duas mulheres, Nana e Mariana, são mostradas e muito pouco sabemos da sua vida privada. Mariana aparece dentro de seu quarto um único dia quando o padre vai buscá-la para a fuga. Para Nana, a oportunidade de mudança está atrelada ao seu ganho financeiro em outra cidade, e ela pensa investir nessa alternativa, mas Raoul a convida para trabalhar em Paris, o que muda os rumos de sua vida. Ela é uma mulher mais independente, um fato que é decorrente da grande cidade nessa década, e acaba de sair de um casamento para morar sozinha, trabalhar e ganhar mais dinheiro. Nana deixa-se envolver pela cidade e de tanto nela andar pelos *boulevares* para saber como as mulheres se faziam prostitutas, torna-se ela própria uma vitrine, um objeto de consumo, mostrando-se como tantas outras ao andar pela rua e assim consegue o primeiro cliente.

Na verdade, o espaço público está profundamente entranhado na vida das duas mulheres, uma vez que é a cidade que tece suas vidas e seu cotidiano. Assim podemos entender suas funções e as interligações que existem entre a vida social, o corpo e a subjetividade, que são construídos no espaço público e na experiência com o outro. Cada uma das atividades a elas destinadas está inscrita nesse ambiente onde o ser humano e as coisas, por ele tecidas, se misturam, se organizam e criam sentidos. Embora ligadas a este ambiente não são mulheres livres no sentido lato da palavra, é difícil vê-las como pertencentes de fato ao espaço, ao mundo público.

Para Hannah ARENDT, 2001, há uma dificuldade em entender esses ambientes, a divisão entre espaço público e privado, entre a esfera da *polis* e a esfera da família “entre as atividades pertinentes a um mundo comum e aquelas pertinentes à manutenção da vida...” (ARENDT, 2001, p. 37). Divisão na qual se baseava todo o pensamento político, mas hoje é difícil fazer essa diferença. Para a pensadora, o que protegia a propriedade privada era o fato de que sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo, porque não tinha lugar algum que lhe pertencesse. Portanto, vemos a distinção entre privado e público porque é no privado, o espaço da família por excelência, “que os homens vivem juntos, por serem a isso compelidos por suas necessidades e carências. A força compulsiva era a própria vida” (Ibid., p. 39). Para a filósofa, havia o pensamento de que os deuses do lar é que alimentavam o corpo, pois a vida individual sempre requer a companhia de outras pessoas, outras convivências.

Para Arendt, a esfera da *polis* era naturalmente a da liberdade, e a vitória sobre as necessidades da vida em família era a condição básica para a liberdade na *polis*. Porque a esfera do lar é onde encontramos “todo o conceito de domínio e de submissão, de governo e de poder no sentido em que o concebemos [...] tidos como pré-políticos, pertencentes à esfera privada, e não à pública” (Ibid., p. 41). Por outro lado, a *polis* bem diferente da esfera familiar, era governada pela igualdade: Ser livre “significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar. Não significava domínio, como também não significava submissão” (Ibid., p. 41, grifo da autora). As pessoas que adentravam o espaço público da liberdade não estavam mais ligadas à mera finalidade de garantir o sustento do indivíduo, de somente alimentar o processo vital; ali, o espaço era destinado ao convívio, às trocas de experiência e conhecimento.

Hoje não temos mais este abismo entre a esfera pública e a privada que reinou até a Idade Média, mas o mundo comum, o da esfera pública, é um espaço onde entramos ao nascer e o deixamos ao morrer e, mais do que isto, é um espaço que já fora utilizado por pessoas antes de nós e que o será por pessoas que virão após nossa passagem terrena. É isto que temos em comum. Este mundo comum, então, só pode sobreviver à passagem das pessoas se tem uma presença pública. Para Arendt, “é o caráter público da esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo” (Ibid. p. 65). Para a autora, esta imortalidade do espaço público tão necessária à humanidade em outros tempos, hoje “é pouco provável que alguém aspire sinceramente à imortalidade terrena que possivelmente temos razão de ver nela simples vaidade” (Ibid., p. 65), pois, já não temos pessoas que entrem na esfera pública com o intuito e o desejo que algo seu ou que tenha em comum com outros, seja mais permanente que as suas vidas terrenas. Atualmente, para Arendt, todos estão interessados em um mesmo objeto: dos regimes tiranos onde ninguém pode concordar com ninguém, mas também em condições de sociedade de massa onde todos se igualam como membros de uma única família, cada um a manipular e prolongar a vida do vizinho. Para Arendt,

Os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só lhe permite uma perspectiva (ARENDR, 2001, pp. 67/68).

A vida dessas mulheres, tecida no espaço público, as tornam inteiramente privadas, não que elas sejam privadas em alguma coisa, mas são privadas de ouvir e ser ouvidas, são estigmatizadas, marcadas pelo lugar que ocupam. Por outro lado, são interpeladas em seus espaços privados, legitimados à manutenção da vida. É um paradoxo, pois que estão sempre em lugares públicos, mas não têm liberdade; o privado não lhes pertence, nem no tocante à luta pela manutenção da vida, pois que esta é regida no espaço público. O lugar de pertencimento não lhes é assegurado, a esfera privada é a da propriedade, como no caso de Mariana em que é ela própria propriedade privada, porque pertencente a seu tutor, seu chefe hierárquico. Isto ocorre também com Nana que pertence ao cafetão, a partir do trabalho que gera riqueza, ao qual tem que submeter sua vida, seu tempo de trabalho e de ócio. São prisioneiras num espaço de luta por seus desejos, por sua liberdade, espaço que

não é de liberdade, mas de servidão, submissão aos que são livres e dominam.

Mariana é de grande importância na vida da gente do lugar, uma vez que é ela quem cuida do rancho, lugar onde as pessoas vão para tomar cachaça, vale dizer que é o lugar onde o social acontece. Na verdade, uma certa sociabilidade ocorre na igreja, durante as missas, e também no boteco, lugar dos homens trabalhadores do garimpo. Quando ela não vai ao rancho, isso significa uma quebra da rotina e das expectativas das pessoas que a esperam. A moça tem um corpo servil e a um só tempo em pleno desabrochar de seus desejos, de seus prazeres: serve Honorato, serve Vitorino, serve o povo da cidade, e porque servil é a mulher desejada e aguardada com os olhos presos no caminho para vê-la se aproximar do rancho.

Mariana é a chave entre três homens pelos quais é vista de três maneiras, dependendo do olhar de cada um dos homens que a desejam. A moça é insegura, a cidade não lhe dá possibilidades de outros conhecimentos; ela mora com Honorato com o qual se sente uma criança ameaçada, está sempre encolhida, pois ele não mede esforços para recriminá-la. Ele a domina porque a tem como propriedade e exerce poder sobre ela, pois possui condições de sobrevivência numa cidade sem saída, sem emprego, sem crescimento. Mariana é o diamante que desestabiliza a vida do velho, do padre e do farmacêutico. Com Vitorino não vemos força nem poder, ele bebe e a bebida não o deixa ver melhor o caminho a trilhar, ela age normalmente no rancho onde ele é cliente e o trata como a todos os outros frequentadores, sem uma palavra, um gesto que o diferencie dos outros. Mas à noite, ao recebê-lo em sua casa, torna-se sensual, embora ele esteja bêbado e seu corpo não obedeça a seus comandos; ele a tem como um objeto a ser olhado, mas inacessível. Prova disto é que ele marcou como dele um lugar perto da casa de Honorato que dá para ver a janela de Mariana, ao que ele diz: *Aqui é o melhor lugar pra se ver a janela de Mariana. Faz mais de dois anos que eu venho aqui toda noite e fico olhando pra janela dela, até chorar.* Um amor pela janela, um amor romântico e platônico com a possibilidade de um rosto descorporificado, enquadrado na parede externa da casa, como se fosse uma paixão por um objeto inacessível.

Por outro lado, com o padre a imagem da moça é de uma pessoa que reza, mostra-se meiga, desamparada e aparece com o terço na mão à espera de que ele, sempre rodeado pelas beatas, mulheres mais velhas e dedicadas às práticas religiosas, possa ter um momento para ela. O padre passa a ser sua esperança, uma esperança impossível, pois só se

realiza pelo enfrentamento, pela transgressão, tanto dela quanto dele, na dualidade entre o pecado e a castidade, a pureza e a tentação da carne, entre Deus e o demônio. Caso ela opte pelo amor do padre será um amor complicado que vai aprisiona-la à dor e à solidão do pároco, representadas pela batina negra como doação de si mesmo à igreja e a Deus.

Uma mulher portadora de três dimensões do feminino, pois, como um camaleão, sabe mudar de acordo com as circunstâncias e das suas relações com as outras pessoas. Mas a figura de Mariana mostrada no filme não muda, o modo de caminhar e as roupas, embora mudem a estampa, são exatamente iguais, o cabelo sempre com um tom de desalinho e a tristeza que lhe esconde o rosto. Na verdade, ela utiliza estratégias possíveis para dialogar com cada um e aparenta mudanças ao querer espelhar-se nos homens que, por algum motivo, representam valor e esperança para ela: Honorato, segurança; Vitorino, sexualidade; o padre, amor. É uma feminilidade que se constrói dentro das especificações do masculino. Estas aparições diferenciadas da mulher fazem parte do cardápio de estereótipos femininos do cinema desde o seu nascimento. Para MULVEY (1983, p. 438), o cinema foi arquitetado em cima do consciente patriarcal onde o homem se conecta à “imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo”, e como a mulher já é inferiorizada por ter o casamento como fim reprodutivo, enquanto ele expressa suas fantasias e obsessões a partir do seu corpo, a relação torna-se danosa para um e outro.

As duas personagens não são reconhecidas pelo seu espaço interior, a casa, como era esperado. As mulheres estão o tempo todo envolvidas em cenas exteriores. Mariana quando muito nos é mostrada à janela⁴⁶, mas não conhecemos seus costumes, sua intimidade, seus sentimentos. Apesar de enclausurada é uma mulher que tudo vê, mas nada pode. Ela talvez tenha sido a primeira pessoa a ver o padre chegar à cidade a partir da janela do casarão. Quando está no rancho, bar de Honorato, onde ela serve cachaça para aliviar a tensão dos trabalhadores, senta-se atrás do balcão num tamborete alto de onde observa tudo e todos. Além de não ter um ambiente privado, ela vive em um ambiente masculino e não se identifica com as pessoas.

Nana é mostrada duas vezes em frente ao lugar em que mora, uma no início do filme quando é agredida pelo zelador, pois ela quer entrar e não pode por não ter pago o aluguel; a outra, no fim do filme quando “seu homem” a tira de casa com agressão, pois a

46 É importante ver que essa personagem é sempre mostrada à janela e na ponte da cidade que são dois lugares fronteiros entre um interior e um exterior, entre um lugar e outro, e a janela ainda nos aponta um sentido de moldura e máscara.

vendeu a um outro cafetão por ter descumprido uma das regras importantes do jogo: não se recusar a nenhum homem que tenha dinheiro para pagar. A mulher torna-se objeto de troca entre os homens e não tem direito a escolhas, nem à possibilidade de estar em casa quando não trabalha. Nas duas vezes, ela é agredida embaixo do prédio onde mora. Mariana também é agredida verbalmente pelo velho dentro de casa que a mantém fechada para protegê-la, diz ele, mas por trás do discurso de proteção existe a desqualificação da mulher e o controle do homem. A casa para essas mulheres, portanto, não representa aconchego, mas violência e vulnerabilidade como para tantas mulheres, mesmo hoje em dia.

Uma demonstração de que a vida privada, para elas, perde o brilho e o sentido. No século XX, podemos observar que há um retrocesso nas fronteiras da vida privada, um recuo tácito, necessário, uma vez que a mulher já ocupa outros patamares na sociedade, outros horizontes acercam-se de seus valores, de seus anseios. Talvez decorra daí os desajustes nos procedimentos dos homens frente às mulheres, pois nem o velho e nem o cafetão querem que elas tenham uma vida própria. Uma vida privada só existe enquanto eles sabem de tudo que se passa com elas, pois vigiam até seus pensamentos. Mas o que é a vida privada se não uma fronteira abstrata, ou mesmo a delimitação deste espaço pela porta da casa? Esse domínio, segundo Antoine PROST (2009),⁴⁷ é onde encontramos as crenças, a saúde, os costumes, a religião, marcando com precisão a existência entre o homem público e sua vida privada com mulher e filhos, uma especialização dos espaços privado e público. Para ele, é claramente a separação entre o espaço de produção e o espaço doméstico que transforma o sentido da divisão sexual das tarefas. Mas talvez o século XX seja muito mais uma conquista do espaço doméstico para a plena realização da vida privada, tanto para homens como para mulheres. Isto não é o que acontece com as mulheres dos dois filmes, Mariana e Nana, pois roubaram-lhes o direito à vida privada, à intimidade e ao pleno cuidado de si.

3.5.3. O CORPO FEMININO E A VIOLÊNCIA

A expressão ‘filho da puta’ é *somente* uma expressão? Para amenizar sua força pejorativa existe até o eufemismo ‘filho da mãe’. Mas ninguém pode jurar que a mãe não é a puta referida antes! É só uma expressão...benigna... tão benigna que martelada nos ouvidos de qualquer mulher ou homem [...] cava seu caminho até suas mentes, autorizando sua repetição *ad aeternum*, e banalizando seu impacto

47 Antoine Prost é um historiador da sociedade francesa do século XX, dedica-se em particular ao estudo dos grupos sociais, das instituições e das mentalidades.

real para conservação do desprezo e do ódio masculino em relação ao feminino”
(DÉPÊCHE, 2008, p. 213).

A citação acima faz-nos entender que a violência de gênero está integrada à rotinas e fazeres da vida diária sem que, muitas vezes, percebamos que a maioria das coisas que ouvimos ou que são veiculadas nos programas televisivos, no rádio, nas comédias teatrais, como brincadeiras em relação às mulheres, são mesmo verdadeiros atos de violência incrustados em mitos do feminino profundamente arraigados na cultura, que se normalizam e se tornam invioláveis e naturalizados. Transformam-se em metáforas ou apenas “mais uma expressão” que cansados de escutar não nos damos conta que estão carregadas de violência. É assim que nos acostumamos a ouvir “as maiores barbaridades machistas sobre os corpos femininos na forma metafórica”, retruca Marie-France Dépêche (Ibid., p. 214).

Essa impressão de naturalidade que transforma os ditados faz com que tudo se modifique na força do hábito, brincadeiras apenas, nas afirmações que reforçam desigualdades. Por isto as mulheres não se incomodam quando as ouvem: “É só colocar um saco na cabeça, que toda mulher é igual” (Ibid., p. 214), trazendo o assujeitamento feminino a partir dos discursos e do poder de reiteração, que se transformam em maneiras suplementares de produção dos corpos e dos gêneros.

Para Dépêche, é na linguagem tanto oral como escrita que o feminino está representado negativamente. Existe ainda a violência que carrega o silêncio, para ela talvez seja a maior violência “quando a linguagem dos homens apaga a presença do feminino na sociedade”. Isto acontece uma vez que “o genérico masculino pode representar o apagamento definitivo do feminino na linguagem cotidiana” (Ibid., p. 215). Registramos esse apagamento no filme de Domingos de Oliveira, *Todas as mulheres do mundo*, onde a linguagem e as frases prontas ricocheteiam o tempo todo sobre a mulher, em expressões que transitam diariamente nas conversas. E, quanto ao apagamento do feminino, podemos ver quando Paulo, o protagonista, está na praia com cinco amigas e ele quer ir com Maria Alice, recém-chegada, a outra praia e uma delas diz: “Todos iremos, pois estamos juntos.” Cinco mulheres se apagam pela linguagem que se transforma em masculino plural. Pelas explicações da autora, entendemos que a linguagem e a violência estão impregnadas no tecido social, criando hierarquias a partir dos corpos sexuados: o feminino como categoria inferior, e o poder como apanágio do masculino. Assim, temos a centralização ou fixação do sexo na biologia como forma de diferenciar as pessoas, e a linguagem que violenta os

corpos femininos. Não há como negar que a violência, tanto simbólica quanto física, está de fato impregnada nas sociedades, pois que da linguagem, dos discursos mal formulados, passa-se facilmente ao ataque físico, às agressões e ao uso da força.

A violência, muitas vezes é camuflada, é sorrateira, mostra-se em olhares, em palavras, ou em elogios às mulheres; e também em sorrisos e em gestos. Enfim, ela é demonstrada como se fosse brincadeira e assim a assumimos, pois que já foi assimilada, naturalizada e internalizada pelo social, de tal maneira que não a reconhecemos como violência, por isto, denominada de violência simbólica. Por outro lado, há a violência real, práticas hediondas que oprimem e martirizam as mulheres que são marcadas no corpo por golpes de facas, paus e do que mais houver para fazê-las calar. Mas há também a violência a partir de discursos e práticas que se imiscuem na vida diária e nas formas de pensar permeadas pelo saber social. Há também outros caminhos para convencer as mulheres que não entenderam de onde provém o comando, métodos mais radicais como estiletos, tesouras, lâminas, cacos, trecos, armas de fogo e o uso da força como manifestação de poder. A violência, também, modifica-se com a passagem do tempo, produzindo novos instrumentos: de revólveres a metralhadoras, de cacete a punhal, mas no final das contas o resultado é o mesmo, os instrumentos ferem, fazem calar ou matam.

A linguagem se reveste de outras palavras, léxicos com a finalidade de violentar, uma vontade de soberania, de poder que está longe de ser marginal, mas que avança ciente de sua necessidade de vencer, de fazer valer a sua palavra ou de fazer vingança e marcar espaço, violando os direitos do outro, os direitos das mulheres que, infelizmente ainda há necessidade de dizer que elas os possuem. Para *Dépêche*, numa sociedade regida pelo poder patriarcal, a linguagem acaba se colocando a serviço da ideologia dominante e faz “apologia da força para impor o poder de um sobre o outro. Um representa a categoria-homem e ‘o outro’ as mulheres que, por ironia da linguagem, levam o singular masculino” (Ibid., p. 209).

Muito já foi alcançado nesse quesito, mas os direitos ainda não foram adquiridos de fato, pois que a lei existe, mas há sempre uma pedra no caminho de quem vai denunciar. Fazem-se necessárias outras formas de olhar as mulheres, seus direitos e deveres, pois que a necessidade é chegar aos vãos e brechas em que se escondem o corpo feminino e a violência de gênero. Atos de violência que colocam o corpo da mulher como objeto pela necessidade de tê-lo como propriedade exclusiva. A dicotomia homem/mulher mantém o

sonho de superioridade do masculino, uma diferença calcada em ideologias, em pensamentos organizados para fazer minar as vontades e anseios de uma grande parte do mundo, as mulheres, pela violência como última instância de torná-las instrumentos de dominação, de calar-lhes os sentimentos e os desejos, de fazê-las obedecer sem questionar.

A violência está no âmago das relações sociais, principalmente, entre homens e mulheres. Uma classificação revestida de valores e hierarquias que criam práticas e discursos outorgando ou retirando poderes aos corpos. Ser homem ou ser mulher, portar símbolos do masculino ou do feminino dá-se sempre a partir da biologia que define a sexualidade e instala a diferença. A diferença é importante: trata-se da identidade primordial de cada um, mas a diferença sexual instituiu a desigualdade que filtra e separa, divide e classifica, cria marcas que atravessam os corpos. Essas marcas podem vir de estereótipos ou metáforas que perpetuam desigualdades, mas podem ser marcas físicas de castigos imputados ao corpo. O poder, seja no consenso, seja pela coerção, instala-se sobre a materialidade do corpo que para a mulher torna-se sinônimo de gerar, nutrir, a partir da maternidade.

Ivone GEBARA, 2006, é uma das expoentes da Teologia Feminista⁴⁸, uma religiosa que investiga os textos sagrados e traz uma nova luz aos estudos feministas. Ela é doutora em filosofia e ciências religiosas e faz investigações sobre as diferenças traçadas sobre a sexualidade. Para ela, é sobre a genitália que se inscrevem as dicotomias entre homem e mulher e que se constroem as “diferentes simbologias e significados sociais em relação ao corpo feminino” (GEBARA, 2006, p. 301). Assim, é a partir da genitália que as mulheres são classificadas como seres de segunda categoria. É no corpo e na sexualidade feminina que aparecem a opressão e a dominação. É no corpo e pelo corpo que todos os tipos de violência são cometidos contra a mulher. É no corpo saturado de normas e valores que se marcam diferenças sexuais.

O corpo feminino traz com ele, impregnado pela cultura, ideais de beleza, valores e comportamento que, muitas vezes, dificultam às mulheres moldar suas vidas de acordo com seus desejos e de sua relação com os outros. Para além desses valores, a socióloga Lourdes BANDEIRA (2009) defende que as marcas da sexualidade feminina, não importa se reais ou construídas, são apropriadas pelo controle viril e também social que atinge mais do que o corpo físico, a subjetividade da mulher. Ser homem ou ser mulher, portanto, é

48 Faz parte da Congregação das Irmãs de Nossa Senhora Cônegas de Santo Agostinho.

muito mais uma questão que diz respeito aos modelos e às expectativas socioculturais. A violência contra a mulher, violência de gênero, é hoje amplamente discutida para encontrar medidas que possam prevenir, combater e erradicar esse fenômeno. É isto que nos diz a autora ao trazer o conceito de violência acordado na Convenção Interamericana, de 1994: é necessário prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher como um caminho para nos guiar, a violência de gênero é “qualquer ato ou conduta baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública como na esfera privada” (BANDEIRA, 2009, p.185).

A autora reforça a necessidade de políticas públicas de gênero, para que a violência contra as mulheres não fique no âmbito familiar, o que seria uma forma de reafirmar a visão essencialista de que a mulher está ligada à procriação e ao lar. Para a autora, os estudos sobre a violência fazem parte de um campo teórico importante que compõe um campo linguístico e narrativo, contribuindo para intervir no fenômeno a nível dos órgãos de segurança pública, da saúde e do jurídico. Um dos pontos importantes, para a pesquisadora, levado a cabo pelo feminismo, é desvincular o feminino da fragilidade e da submissão, pois evita justificar preconceitos. Lourdes Bandeira vê a necessidade de um maior entendimento sobre a violência que não marca apenas os corpos, mas a subjetividade e a identidade das mulheres. Esse tipo de violência vem de expressões de desigualdades baseadas na condição de sexo que começa no seio familiar, onde as relações de gênero se constituem como relações hierárquicas. Quem é subjugado pode estar inserido no contexto de raça, de idade, de classe, dentre outros, características que modificam sua posição no núcleo da família. Ela enfatiza a necessidade de tratar a violência tendo como foco as relações entre os gêneros e os processos de sociabilidade entre homens e mulheres, mulheres e mulheres, homens e homens. A autora também nos alerta que a violência não existe apenas quando traz marcas corporais ou morte, mas atos de violência que rotineiramente acontecem no ambiente de trabalho ou nas relações sociais, de assédio sexual e moral que podem ser tão constrangedores e intimidantes quanto a violência física, e são igualmente danosos. Violência que pode envergonhar, amedrontar, calar as mulheres e aumentar seu sofrimento. Muito embora a violência contra a mulher seja carregada de múltiplos significados, adquirindo implicações teóricas e práticas em relação a condições e situações específicas, Lourdes Bandeira entende que

Ao escolher o uso da modalidade *violência de gênero*, entende-se que as ações violentas são produzidas em contextos relacionais e, portanto, interpessoais, que

têm cenários sociais e históricos não uniformes. A centralidade das ações violentas incide sobre a mulher, quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos (BANDEIRA, 2014, p. 451, grifos da autora).

Para a autora, a maior parte dessa violência ocorre de forma histórica sobre os corpos das mulheres e que as relações violentas só existem porque as relações assimétricas de poder permeiam a rotina de vida dessas pessoas. Desta maneira, os movimentos feministas criaram condições rotineiras para tornar a violência contra a mulher sua bandeira e sua identidade, possibilitando maior diálogo entre a sociedade civil, os núcleos de pesquisa, a militância a partir das organizações não governamentais (ONGS). Assim, tornaram possíveis as condições históricas, políticas e culturais necessárias ao reconhecimento da legitimidade e da gravidade da questão, possibilitando maior participação das mulheres nas políticas públicas.

Heleieth SAFFIOTI, 1967, precursora dos estudos feministas no Brasil a partir da sua tese de doutoramento, *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*, de 1967, que se transformou em livro e até hoje segue como uma referência nos estudos de gênero, complementa o que nos diz Bandeira. Para Saffioti, o conceito de violência passa pelo conceito de força. A força, muitas vezes mostrada com significados dúbios é, na verdade, ausência de poder e presença do desejo de mando e de opressão; não há uma relação e sim o aniquilamento de um pela força do outro. A autora ainda complementa que, qualquer que seja a forma, a violência emocional e moral está sempre presente. Para a autora, as vítimas potenciais de violência de gênero sofrem por parte da exploração-dominação da categoria social *homens*. Estes acrescentam ao seu repertório a violência para que sua capacidade de mando adquira poderes suplementares. Nada impede que as mulheres pratiquem a violência contra seus companheiros, maridos, namorados, amantes, mas elas não têm como projeto a exploração-dominação, o que as diferencia.

No fenômeno do abuso sexual, por exemplo, pode haver exploração econômica, quando o abuso se caracteriza como a prostituição de outros, ou apenas exploração para obter prazer sem, entretanto, ter vantagens financeiras, mas conseguida pela força e pelo mando e ordenação do masculino. Para Saffioti, as mulheres reagem à violência de seus parceiros, mas estas reações nem sempre são satisfatórias para pôr fim à violência. De qualquer forma, diz a autora, isto deveria servir para não se denominar como vítimas as mulheres que sofrem de violência de gênero, uma vez que a maioria reage. Para a autora, o

gênero torna-se uma categoria que lida com relações de poder, tornando-se fundamental para as diversas formas de feminismo que defendem a ideia da precedência do gênero na questão da identidade, “se preferir uma fórmula mais maleável, na constituição da subjetividade dos seres humanos” (SAFFIOTI, 2001, p. 125).

A essência do poder é o domínio efetivo, nos diz a filósofa Hannah ARENDT, em seu texto *Sobre a violência* (2004). Para ela, a dominação é um jogo que permeia a sociedade e que se mostra a partir de um sujeito que quer enfraquecer o outro, seja por palavras, ou pela força. Não existe um poder maior “do que aquele que provém do cano de uma arma” (ARENDT, 2004, p. 24). Para a filósofa, deveríamos saber que toda ameaça ao poder é um “convite à violência, quando pouco porque aqueles que detêm o poder e o sentem escorregar por entre as mãos, sejam eles o governo ou os governados, encontraram sempre dificuldade em resistir à tentação de substituí-lo pela violência” (Ibid., p. 24). A violência é assim uma forma de manifestação, quando menos se espera lá está ela de olhos arregalados esperando sua vítima, defesa ou indefesa, violência é substituta do poder; se não manda, viola, estupra, desvirgina, profana mulheres, de preferência as que não compreenderam o que é pertencer, ser propriedade, ser objeto de uso doméstico ou público. A violência é uma forma de revigorar as desigualdades do poder nas relações de gênero.

A verdade é que além da violência, como forma de tornar o discurso verdadeiro, criamos expectativas ligadas tanto ao homem quanto à mulher. Para Judith BUTLER (2002), as diferenças sexuais não são apenas biológicas, materiais, mas são marcadas e reiteradas pelo discurso e tornam-se práticas regulatórias que produzem corpos no geral. É também pelos discursos, pela reiteração das normas como o modelo binário de sexo, que encontramos as demarcações de forte/fraco, violento/dócil, dominador/dominado. A violência aparece nas entrelinhas do discurso e se existe um sujeito dominador significa que tem alguém que é inferior e que se submete a esse poder e essa violência. Que normas regulatórias fazem com que isto aconteça? Como é que se chegou à violência como sinônimo de virilidade?

É na trama das relações sociais, culturais e históricas que, não só a mulher, mas também o homem é construído. O que se enfatiza, na maioria das vezes, é a construção da mulher pelo discurso do homem, mas este homem é também construído pela linguagem. Nós, seres humanos, somos erigidos pelo discurso - verbal, imagético, híbrido -, somos o resultado da linguagem que nos ata a estereótipos, arquétipos, signos que nos nomeiam,

atuando na criação de significados que, com facilidade, perpetuam-se e erigem-se como verdades. Para desconstruir esses lugares ocupados por um e outro é preciso ir além, numa dimensão mais ampla e compreender que os corpos sempre estiveram sob uma tutela social e que, em sua maleabilidade, acolhem as representações que os modelam. Mas é preciso entender que o sujeito que ocupa esse corpo acaba tornando-se violento, aguerrido, autoritário, frágil, submisso, sem que possamos compreender como isto ocorre. É pela reiteração dos discursos, nos diz a autora, mas muitas vezes o sujeito gordo não é comilão e o grandalhão não é violento, mas podem ser viris, destemidos, arrojados e gentis. Por outro lado, a mulher miúda e magra pode não carregar com ela fragilidade e meiguice, mas ser audaciosa e belicosa. E como são então as proporções físicas que falam de afecção e emoção?

Para ver como funciona o sistema masculino de opressão nestas narrativas, é que estamos analisando as mulheres Nana e Mariana em *Viver a vida*, de Godard e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro, respectivamente. As duas mulheres passam por constrangimentos diários tendo como fim a sua sujeição, sujeição do corpo ao trabalho e sujeição à dominação sexual. Aqui vemos que a violência se esgueira e torna-se muito mais pregnant, pois ocorre demarcando territórios desiguais, tal como no imaginário social, cerceando o direito de liberdade dessas mulheres. Como nos diz Saffioti, são violências interpessoais que ocorrem na sociabilidade do indivíduo, e geralmente sobre os mais fragilizados em questões sociais como as da mulher, as do negro e as do pobre, um exercício de poder que cria hierarquias e que marginaliza.

Interessante pontuar que nos dois filmes os desejos e fantasias dos homens criam a representação, dão os sentidos do feminino como uma força que move a história. São elas que constroem o eixo da vida, impulsionam sua existência e buscam saídas para seus impasses pessoais. Por outro lado, a dominação acaba por criar resistências e fazer com que as duas mulheres arquitetem mecanismos para sair da opressão. Para tanto, Nana enfrenta dificuldades financeiras e viola o espaço das normas burguesas ao decidir entrar para a prostituição. A vida em sociedade impõe limites e a transgressão é uma força geradora de resistência à opressão. Só que ela não resolve a questão da violência masculina e, neste caso específico, aumenta, uma vez que a moça se torna o alvo e a atenção das pessoas que a rodeiam, desde o zelador do edifício onde mora ao cafetão travestido de compreensivo.

Em Joaquim Pedro, *O padre e a moça*, embora por motivos diferentes cavados na poesia de Carlos Drummond de Andrade, o futuro da moça é costurado diariamente. Ela vive em reclusão imposta por “seu” Honorato que lhe tira a liberdade, prendendo-a em casa. O que não a impede de violar suas normas, ao interessar-se pelo padre. Esta opção coloca em risco a batina do pároco, que, por seu lado, viola o sagrado da igreja e transgredir suas leis. A violência do velho, entretanto, não impede a moça de traçar seus rumos e costurar seu futuro, fugindo das coações a ela outorgadas. Os meandros da história são anunciados quando participamos, como espectadores, da vida da cidade. Não há uma saída para a transgressão já incorporada pela personalidade da moça, a não ser nas palavras de Vitorino, o bêbado, que filosofa em torno do sagrado no corpo da moça e do amor entre ela e o padre. Mas a transgressão é passageira e temporária, pois não é a porta para a liberdade, e as pessoas que a cometem não ficam incólumes. O padre resolveu abdicar do corpo em favor da alma, um ser, portanto, incorpóreo até conhecer Mariana, a moça, por quem se apaixonou. Ela enfrenta tudo e todos da cidade por um amor sagrado, que já vem manchado porque contra as regras que regem o social, porque um amor que na sua constituição já traz o mal que se instala na natureza mesma dessa fusão entre padre e moça, no corpo da mulher e do padre que transgredir o celibato, pelo amor e pelo sexo com a moça.

A paixão de Nana é inicialmente pelo dinheiro, ela quer ser livre, mas casada e com um filho a vida está muito difícil. Para tanto torna-se prostituta. É desinteressada por todos os homens com os quais vai para a cama, ela os tem como objeto de uso para resolver questões econômicas. Acaba apaixonando-se por Paul. Paul, como o padre, é um indivíduo do silêncio, dos olhares, dos movimentos cautelosos, mas sempre atento ao que lhe interessa, é um sujeito introspectivo e paradoxalmente interessado no que se passa ao seu redor. Gosta de ler, fala pouco e se conheceram num bar onde ele jogava bilhar sozinho. Ela entra atrás de seu homem, o cafetão, que diz a ela para não incomodar que ele quer estar só com o amigo. Nana quer saber se o cafetão tem cigarro, ele responde que lá embaixo tem para vender. Ela olha na bolsa, ainda tem alguns cigarros, pega um para fumar enquanto o rapaz jogador desce, compra o cigarro e ao voltar entrega-lhe. Ela intrigada agradece, vai à máquina de música, *jukebox*, escolhe uma e começa a dançar para ele que continua na mesa de bilhar. Nana não se perturba, dança em volta da mesa e faz umas paradas performáticas perto de onde ele está.

Um verdadeiro processo de conquista, sedução e agradecimento. Ao mesmo tempo ela mostra seu charme, sua desenvoltura para a dança, sua expressividade corporal, seus olhares convidativos que conseguem dizer mais do que com palavras uma incontestável sedução e afetividade que envolvem o rapaz.



Figura 19 - Paul compra cigarros para Nana
Fonte: Imagens do filme *Viver a vida*



Figuras 17, 18 - Nana faz a corte ao rapaz

3.5.4. A IMAGEM E SEUS SIGNIFICADOS

Joaquim Pedro e Godard optam por uma estética da alternância de planos narrativos, um confronto entre as imagens que tecem poética nas estórias entre o Padre e a Moça, entre Nana e Paul. Nos interessa mostrar aqui alguns pontos cruciais para entendermos como os planos, os enquadramentos, a profundidade de campo e principalmente a montagem constituem os sentidos e os ampliam. A iluminação também tem força na construção do corpo feminino e é no contraste e na profundidade entre luz e sombra que se descortina o interesse das imagens. Enfim, é nessa linguagem feita em pequenos fragmentos, que nos mostram a magnitude do cinema que faz nascer o tempo, que faz viver os personagens, que lhes dá materialidade e, “ao mesmo tempo, as coisas em movimento realizam o espaço que elas percorrem e atravessam e, sobretudo, realizam-se também no espaço” é o que nos diz MORIN⁴⁹ (2013, p. 122 – tradução livre). Os sentidos nos são apontados às vezes diretamente, em outras são ali deixados como pistas futuras. São cenas diretas que nos colocam a par da vida das pessoas, do lugar, como podemos perceber no *Padre e a Moça* numa cena onde o velho diz à moça, logo no início do filme, que tem um presente para ela e que ela pode pegá-lo e vê-lo, mas não usar e que está dentro da arca. Ela levanta-se e vamos seguindo o seu caminhar pelo quarto entre santos e fotos, lamparinas e badulaques que pendurados se estendem por paredes velhas e esburacadas, para vê-la tirar de um grande baú de madeira uma grinalda branca, a brancura do sagrado e símbolo de virgindade usada pelas noivas que vão para o altar onde o futuro marido as espera. A imagem se esfumaça e aparece o padre na igreja, realizando a missa, não a missa do casamento, mas a sequência das imagens, efeito da montagem, nos aponta um fato importante, pois a grinalda vai assumir um papel de destaque na vida de Mariana e do padre. Esta mudança rápida para a imagem do padre funciona como um índice que sugere que se a moça vai usar a grinalda não será com “seu” Honorato, antes com o padre.

É assim também que o cinema se faz sentir em sua literalidade na iluminação que se passa no interior da residência de uma cidade sem luz elétrica, onde lamparinas e lampiões fazem crescer as sombras titubeantes que nos possibilitam vislumbrar fantasmas escuros dos personagens nas paredes, no chão, nuances entre claro e escuro que muitas vezes faz-nos enveredar por outras histórias. O chão como um consolo para os atormentados, como Sr. Honorato bêbado, jogado sobre o piso entre sombras e luzes na

⁴⁹ *En même temps, les choses en mouvement réalisent l'espace qu'elles arpentent et traversent, et surtout se réalisent dans l'espace.*

entrada de sua casa; mas também o chão do padre, entre paixão e arrependimento, que dorme no assoalho para espantar os maus presságios; do amor entre a moça e o bêbado que não se realiza num quarto de entulhos; de Mariana que desesperada se refugia em seu quarto procurando um abrigo que a preserve do rancor do velho. É também na iluminação sobre o rosto de Nana em *Vivre sa vie* que a conhecemos melhor a partir da imagem que lhe perscruta a face para tentar desvendá-la, quase sempre em apontamentos e sentidos a partir de suas expressões faciais.

É dessa forma que um *close* no rosto de Mariana, que se modifica lentamente, indica a presença de uma sexualidade entre ela e o padre. Uma sexualidade que se dá a ver pelo rosto da moça em prazer, uma sexualidade que se desloca do corpo para o rosto; a rostidade, que dá o sentido do ato proibido e perpetrado pelos dois, padre e moça. É na montagem e na intercalação de planos que vemos o sentido e o ritmo às imagens.

Quando os dois personagens, o Padre e a Moça, estão em fuga, as imagens em grande panorâmica ou com a câmera em chicote⁵⁰ enfatizam sua fragilidade, sua pequenez diante do terreno rochoso e arenoso em que caminham. Nessa passagem o fotógrafo utiliza-se de grandes planos, onde o espectador pode ocupar o espaço juntamente com os atores. São imagens que nos induzem a pensar nos problemas pessoais dos personagens que assumiram a fuga como solução de impasses amorosos e existenciais, mas também ao mostrar a solidão em que se encontram, mesmo estando juntos. Muitas vezes os personagens são filmados em fundo chapado sem nenhuma profundidade de campo⁵¹, onde a mistura entre primeiro plano e segundo plano desfocado adensa a cena e aumenta a dramaticidade.

A paisagem não é mais paisagem, mas figuras estranhas, como se fossem a projeção dos pensamentos perturbados dos personagens, sombras pesadas que os acompanham e os atormentam. O padre, por exemplo, nos parece isolado no seu tempo de pensar as mazelas da vida e de se pensar enrascado na vida da moça e em seus próprios dramas morais. (Fig. 20).

A cidade onde se passa o filme, região da Serra do Espinhaço, o ambiente é rochoso apresentando-nos cristas, escarpas e vales. A vegetação parece cerrado, árvores

50 Movimento muito rápido da câmera, geralmente em panorâmica, tornando os movimentos borrados e difíceis de identificar.

51 A profundidade de campo é a nitidez aparente à frente e atrás do ponto de foco e varia, sobretudo, com a abertura do diafragma. A nitidez da foto depende do tamanho da abertura, sendo que quanto maior a abertura do diafragma, menor a profundidade de campo. Como vemos acima, na foto do padre não conseguimos entender o que está ao fundo. Esta propriedade permite que coloquemos o foco em um só objeto/sujeito (o padre), para destacá-lo da cena e reforçar sua importância.

pequenas e retorcidas, nas áreas planas o solo é arenoso e cascalhado. A dupla caminha o tempo todo: o padre vai sempre à frente e Mariana vem atrás. Com a imagem em grande plano, podemos notar a vegetação e a mudança do solo. O casal encontra algumas pequenas casas abandonadas e inclusive uma igreja. É uma passagem difícil o que faz aumentar a sensação de solidão por um caminho que parece não levar a lugar nenhum. Esta paisagem parece trazer mais confusão e desordem na cabeça do padre que anda de um lado para outro atormentado. A moça vai seguindo seus passos. O pároco ao ser pastor da moça e conduzi-la a um lugar seguro onde não fosse assediada pelos homens da cidade, não parece estar convencido da tarefa que é complicada e prejudica sua vida na igreja.

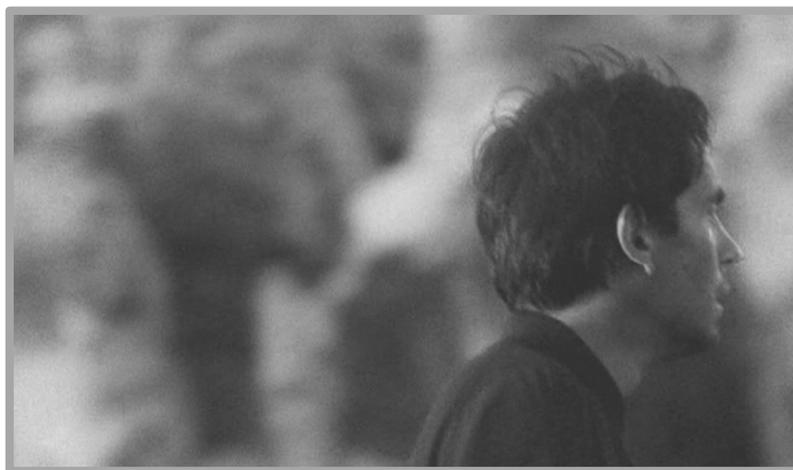


Figura 20 - As imagens mostram o drama dos personagens. Imagem do filme O padre e a moça

A cidade onde se passa o filme, região da Serra do Espinhaço, o ambiente é rochoso apresentando-nos cristas, escarpas e vales. A vegetação parece cerrado, árvores pequenas e retorcidas, nas áreas planas o solo é arenoso e cascalhado. A dupla caminha o tempo todo: o padre vai sempre à frente e Mariana vem atrás. Com a imagem em grande plano, podemos notar a vegetação e a mudança do solo. O casal encontra algumas pequenas casas abandonadas e inclusive uma igreja. É uma passagem difícil o que faz aumentar a sensação de solidão por um caminho que parece não levar a lugar nenhum. Esta paisagem parece trazer mais confusão e desordem na cabeça do padre que anda de um lado para outro atormentado. A moça vai seguindo seus passos. O pároco quis ser pastor da moça e conduzi-la a um lugar seguro onde não fosse assediada pelos homens que ficaram para trás, mas não parece estar convencido da tarefa que é complicada e prejudica sua vida na igreja

Entramos no oposto da realidade, na irrealidade do lugar e do padre que carrega sentimentos ambíguos, ora de padre, ora de homem, ora com Deus, ora com o diabo. O enquadramento enfatiza esses sentimentos uma vez que traz um plano mais fechado e só vemos a cabeça do personagem, quase em *close*, que o mistura à confusão provocada pela falta de profundidade de campo. Isto acontece tanto com o Padre quanto com a Moça. Eles vivem num mundo interior enredados em pensamentos que quando transformados em palavras soam como se pensassem alto. Não se dirigem a ninguém, ou melhor, se dirigem, apenas ouvem o eco do seu próprio pensamento que foi e voltou pois não encontrou anteparo. São seres moldados pela aflição acentuada pelas escolhas técnicas na produção das imagens.

O tempo das rochas é o tempo do amor conturbado, de solidão, de seca, no sentido de que nada se revela. Tudo é muito lento na sequência no desenrolar da fuga. Um tempo de lentidão em que os personagens se transformam, carpindo os sentimentos, extraindo do corpo as sensações possíveis. Eles fazem parte da paisagem rústica, seca; são como desenhos esculpidos nas pedras que reproduzem seus dramas psicológicos e sociais. O padre perdeu o dom do sermão e não consegue mais doutrinar sequer a moça, e na única vez que profere um discurso é para inferiorizá-la, ao responder a sua pergunta: *Por que o senhor não fala comigo? Por que o senhor não olha pra mim?* Ele responde rusticamente que não sente nada por ela, apenas raiva, que quer que ela se cale. Mariana começa a sentir-se mal na presença de uma companhia que ela não sabe o que pensa, que não fala, não se dirige a ela, continua silencioso. A moça fica estupefata com a resposta e volta em disparada, confundindo-se com a paisagem e gritando para que ele siga só (Fig. 21). O que a moça quer é que ele faça parte de seu conto, que ele a considere mulher, esqueça a batina e se faça homem. Mas no terreno de surpresas em que eles se movem, ela para logo à frente, talvez por entender que a volta não soluciona os problemas. Não há caminhos possíveis, os dramas são interiores, corrosivos, dramas morais, dramas com Deus e com os moradores da cidade da qual fogem.

Ela é filmada correndo com uma leve oscilação pois a câmera está na mão do cinegrafista, o que acentua o desfoque da imagem, e ao mesmo tempo, aumenta o espaço dramático da cena, nos colocando dentro dos problemas dos personagens. A imagem cria empatia com o espectador e propicia um melhor entendimento da confusão mental, o que faz com que a plateia sinta o mal-estar deles.

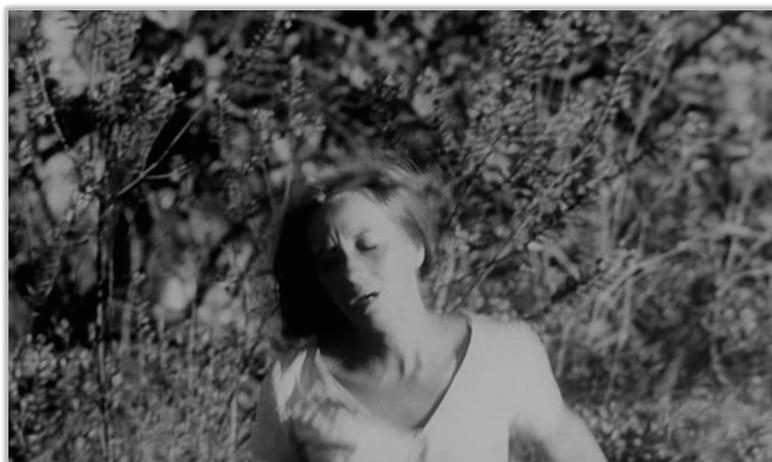


Figura 21 - O drama de Mariana. Imagem do filme O padre e a moça

O fotógrafo Mário Carneiro traz um olhar particular sobre as personagens e sobre o interior de Minas Gerais. Assim, consegue nos fazer participantes do drama dos dois nos levando a sentir o que sentem. Marcel MARTIN em seu livro, *A linguagem cinematográfica, 2003*, aborda as características básicas da imagem fotográfica e diz que a linguagem cinematográfica está no papel criador da câmara que “intensifica a participação sensível do espectador no conteúdo da imagem” (2003, p. 44). É nas nuances da filmagem e da narrativa que o filme fortalece a ação da imagem sobre o espectador. Traz o espectador para a cena, transforma-o em participante ativo do enredo.



Figura 22 - O drama e a solidão do padre. Imagem do filme O padre e a moça

Há uma cena em plano geral em que Mariana correndo embaralha-se à paisagem. Na imagem seguinte um novo plano aproxima a imagem em que ela está de frente para a câmara que mostra o rosto desfigurado pela corrida. A câmara balança no momento em

que o fotógrafo corre atrás da personagem com a câmera na mão, prática comum ao *Cinema Novo*, e, nesse movimento, a imagem fica duplamente borrada. Esta cena provoca no espectador a sensação de desconforto vivida pelo personagem e é assim que “subjetividade e objetividade estão não apenas superpostas, mas renascem sem cessar, uma da outra, numa roda incessante de subjetividade objetivante, de objetividade subjetivante” (MORIN, 2013, p.162 – tradução livre)⁵². É assim que se sente o espectador que tem o real atravessado pelo irreal que nesse momento determina seus sentimentos, seus desejos, enquanto ele vive os amores e sofrimentos dos personagens. Um universo mágico que entra em contradição com o universo objetivo. O filme faz uma diferença entre seu universo e o universo do sonho, da ficção:

Ele nos indica indiscutivelmente que seu universo próprio é aquele do estado de vigília, e que aquilo que marca a diferença entre os dois mundos é a objetividade, a materialidade, a racionalidade das coisas (MORIN, 2013, p.165, grifos do autor, tradução livre)⁵³

A fuga talvez seja o momento onde Mariana é Mariana, pois temos a possibilidade de ver alguns signos de felicidade nos trejeitos e na forma de falar. Em uma cena em que ela está de perfil, parece dar um leve sorriso, coisa que não havia acontecido até aquele momento. Assim, é também na fuga que ela se torna mulher, é entre as rochas no lugar mais árido da cidade que ela sorri, que ela zomba dela própria e em que há o encontro carnal entre a Moça e o Padre. Diz ela: *Mulher de padre vira assombração, mula sem cabeça, não sei se é o diabo mesmo ou se é Deus que está no meu corpo...* identifica-se num limiar entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo. É ela que toma a dianteira quando partem da casa de Honorato à noite. Logo depois da saída da casa, diante da parada repentina do padre, talvez por um arrependimento, ela o toma pelo punho da batina e sai correndo pela ponte, a ponte como sinônimo de liberdade (Fig. 23).

A ponte sempre foi um lugar ligado a Mariana, como limiar, travessia, uma mudança de espaço onde se vai de uma borda à outra. Assim, esse lugar é de passagem como, onde não demarca uma posição fixa, mas um fluxo. E o filme trabalha na imagem essa falta de espaço, de segurança para os personagens, essa falta de passado que constitua

52 ...subjectivité et objectivité sont non seulement superposées mais renaissent sans cesse l'une de l'autre, ronde incessante de subjectivité objectivante, d'objectivité subjectivante.

53 Il nous indique indiscutablement que son univers à lui est celui de l'état de veille, et que ce qui marque la différence entre les deux mondes est l'objectivité, la corporalité, la rationalité des choses.



Figura 23 – Na dúvida do padre, Mariana pega na manga da batina e o arrasta
Imagem do filme O padre e a moça

o presente desse sujeito. Poeticamente, a aridez da paisagem perpassa os personagens que também são distantes, e secos. Eles se apresentam como sujeitos que não estão ligados a uma história, a um tempo.

Por outro lado, o dispositivo cinematográfico⁵⁴ que torna a moça sempre miúda, paradoxalmente, quando grava a fuga é utilizado para tornar Mariana sujeito de seu corpo e de sua vida. É na hora da fuga o único momento em que a câmara filma a personagem num leve *contre-plongée*⁵⁵ que nos acena com sua mudança, seu crescimento e a compreensão do seu papel de sujeito, de mulher que toma a dianteira e decide o que tem que ser feito. As cenas vão coincidir com a parte do filme em que os personagens, padre e moça, fogem pela ponte, pois é aqui que a mulher-Mariana aparece com mais vigor, mostra-se mais forte e determinada. Embora sabendo da instabilidade de seu desejo irrealizável, ela o defende e insiste em dizer que o que os separa: “a roupa preta”, a batina que o fecha em si mesmo e lhe impossibilita de ver a vida. Ela afirma: *se o senhor quiser a gente pode ir pra qualquer*

54 Dispositivo cinematográfico – O termo designa o modo como estão dispostas as peças e os órgãos de um aparelho e seu próprio mecanismo. Mas por conta de Freud e o dispositivo psíquico – inconsciente, pré-consciente, consciente -, muitos teóricos como Louis Baudry e Christian Metz retomam esta ideia de dispositivo e articulam cinema e psicanálise como aparelho de base de produção ideológica. Definem o estado psíquico específico que caracteriza o espectador de cinema durante o filme. Uma força de encantamento vindo das imagens que entorpecem o espectador e que é mais do que uma impressão de realidade. Para maiores detalhes ver Christian Metz, *A significação do cinema*, 2012.

55 *Plongée* e *contre-plongée* são ângulos de tomada em fotografia. Quando o tema é fotografado de baixo para cima (do francês *contre plongée*) é quando o eixo da objetiva aponta para cima, a câmara está mais baixa do que o objeto/sujeito que se filma. O ponto de vista é, pois, o lugar de localização da câmara. No caso de Mariana, o *contre plongée*, é a câmara baixa e cria um entendimento de superioridade, exaltação e triunfo na medida em que a faz crescer e tende a dar este ar de grandeza, nobreza.

lugar, a gente pode viver juntos como qualquer pessoa, é só o senhor querer.

3.5.5. O PADRE E A MOÇA

No meio da fuga, ela o convence de que a relação entre eles é possível e profere o discurso que muda a história ao perguntar por que ele não olha para ela. Ele continua andando e ela para, ele volta-se para ela, olha-a pela primeira vez e muito sério a encara e diz: *Eu tô olhando pra você e não sinto nada, só raiva, vontade de bater na boca até você ficar quieta. Você fica aí, fica aí, ou volta se quiser. Vô embora.* Esse “vou embora” é um misto de vou embora com vamos embora, que penso fazer sentido, pois ele continua e vê que ela volta correndo. Então vira-se devagar vai atrás dela e a encontra ajoelhada no chão chorando, e ela diz quer mais seguir com ele. Ele diz que não faz sentido deixá-la e a puxa do chão. Este gesto faz com que ela aproveite da aproximação dele para dar-lhe um beijo na boca, ele a empurra com vigor e ela cai no chão. Ele fala que ela é louca, e ela aos prantos diz: *O senhor é que é louco, não sou eu, você é que é louco, essa roupa cobre você todo, não diz nada, não vê, olha para a vida e não enxerga.* O padre anda sem rumo, como se estivesse bêbado sem saber para onde ir, até se ver frente às rochas e voltar. As rochas sinalizam a falta de opção diante da aridez da vegetação e da fuga, diante das pedras, da aspereza de seus desenhos e formas pontiagudas, é como a falta de respostas aos problemas ocasionados pelo confronto entre o desejo e a interdição da religião, das regras sociais e dos tabus (Fig. 24).



*Figura 24 - O padre diante do despenhadeiro, minúsculo sem saber o que fazer
Imagem do filme O padre e a moça*

A dificuldade em aceitar o seu amor pela moça e passar a sentir-se como homem e

não mais como padre de batina fazem-no voltar lentamente sempre olhando para baixo num percurso circular, notamos que ele olha para ela que continua no chão, mas agora com o tronco nu. A música e a câmera acompanham a sua descida de encontro ao corpo da moça, até a união de seus lábios com o ombro dela quando a música dá lugar ao silêncio, aos ruídos do lugar, denotando o auge do erotismo (Fig. 25 a 28). O envolvimento do homem e da mulher já vai longe, então a imagem alcança sua boca que resvala em um *close-up* no rosto de Mariana, e, no movimento descendente da câmera, passa pelo pescoço, ombro e desce para as costas.

A tela se enche com o rosto de Mariana que nos transmite passo a passo o que só o amor é capaz. O prazer passa pelo rosto em transe da personagem, antes moça, agora mulher, numa cena de um silêncio que grita e habita a tela com as cores do amor profano. Agora é o rosto que toma conta do espaço branco em que a imagem se projeta e enche-a dos prazeres da carne. Estamos diante do resultado de uma câmera subjetiva, um procedimento que materializa o prazer pela expressividade do rosto de Mariana (Fig. 29). A imagem traz sua interioridade, ou melhor, o que sente no momento de encontro entre seu corpo e o corpo do padre. Essa expressividade e esse estado psicológico são agudizados pelo uso do *close-up* que fortalece o sentimento de intimidade, exprimindo o conteúdo mental; a lentidão da câmera aumenta esse estado psicológico. O rosto representa o corpo, a sexualidade, o prazer, o orgasmo, ambíguos porque profano e culpado, entre o padre e a moça que se fundem neste “*negro amor de rendas brancas*”.

Figura 29-É o rosto e não o corpo a mostrar a força dos sentimentos





Figura-25,26,27,28 - a poética das imagens

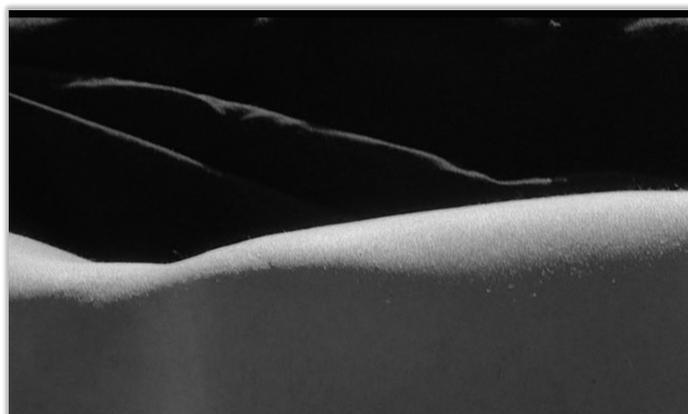


Figura 30, 31 – O branco e o preto, o padre e a moça: o tecido da pele e da sedução
Fonte: *Imagens do filme O padre e a moça*

E nesse momento, não sabemos quem nos fala, se Mariana, se a câmara, pois o padre inexistente, o discurso do prazer toca o corpo feminino que nos fala diretamente, a partir de seu rosto, mas não troca com o espectador o prazer que é dela, não olha, não fixa, apenas sente. Para melhor entender o momento, o lugar e o acontecimento, CASTRO e DRAVET (2014, p. 27) esclarecem o que passa a existir no cinema de poesia de Joaquim Pedro de Andrade: é como se tudo na cena e na trama, “*incluindo composições de plano, montagem e fotografia, (fossem) tomadas pelo estado de alma do personagem*”. A câmera passa a dar o tom ao assumir “*proposições líricas*” que nos revelam os sentimentos, desejos e prazeres da moça e do padre. Nesse momento as imagens são eloquentes o bastante para não precisar de ajuda nem de som, nem de diálogo, nem de música, nem de figurino. As imagens - uma bela sequência em *clos-up* não só bastam como reforçam a qualidade poética das escolhas estéticas. Os versos de Drummond mostram-nos o amor entre o padre e moça, espalhando-se pelas rochas, pela terra, pelo ar.

Eu vi, eu vi na serra o amor deles,
eu vi nas pedras,
eu vi,
o amor deles é sagrado!

A cena seguinte nos mostra Mariana dormindo e o padre que parece acabar de acordar ainda com o rosto na terra arenosa, a boca aberta e os olhos estupefatos. A câmera o apanha enquanto se levanta e começa a andar de novo sem rumo. A sensação de descontrole volta a consumi-lo e agora é como se sentisse uma nostalgia do corpo santo, do corpo antes da moça, não consegue celebrar o amor. A moça levanta-se amarra os cabelos numa trança e sai atrás dele. Voltaram para a cidade e encontraram uma cruzada de mulheres armadas com pedaços de paus prontas para lutar; são as figuras femininas ciosas dos seus deveres para com a família e na luta pela manutenção da ordem e das tradições.

A representação da mulher em Joaquim Pedro mostra seu desatino à procura de um companheiro. Vitorino poderia ser uma alternativa, mas ele tem problemas com a bebida, fazendo com que seus encontros sejam apenas desencontros. Ela tem a possibilidade de casar com o velho que a quer, mas não é uma opção viável. Só o faria em último caso. Com a chegada do padre e a descoberta do amor que tem por ele, as coisas tomam outro rumo e é aí que aparece com mais nitidez uma relação de forças e uma estrutura de poder entre a mulher e os homens que a circundam. Assim é que Mariana está entre três homens, mas nenhum indicado para o casamento, ou melhor para a vida a dois que ela almeja.

A ponte em que a personagem é mostrada em algumas passagens do filme pode ser a representação de uma mudança, um mergulho para o desejo, para o profano, para o prazer. É a passagem da moça no processo de tornar-se mulher, a partir da tomada de consciência do seu corpo. Tanto a ponte como a janela, também um espaço que ela utiliza quando o velho não a permite sair de casa, são como símbolos que unem e separam, dentro e fora das normas, convenções e controles, uma geografia poética que a abriga e, ao mesmo tempo, oprime. No processo da fuga, ela sai do ambiente da cidade onde encontramos igrejas, santos, terços, altares, velas, vai direto para a natureza, limpa de outros significados que não a natureza e seu som específico, pássaros, água, vento, um tempo para a procura de si mesma.

Um encontro entre o padre e a moça, entre a natureza do homem e a natureza da mulher que ousa experimentar da materialidade do sexo: um encontro com a incerteza, no limiar dos significados: ventos, pedreiras, rochas, riachos, casas abandonadas e crateras, que acenam para uma imagem de perda e de desolação. Para Mariana, uma tentativa de saída, de tomar a direção entre o velho e o novo, Honorato e o padre, uma cidade e outra; para o padre, a escolha entre a cruz e a espada, possibilidade que acaba por fundi-lo ao passado, à gruta, ao fogo. É nesse lugar que eles se encontram em liberdade, longe dos olhares opressores do povo da cidade. Mas não existe liberdade para eles, pois as amarras são interiores e acabam por fixá-los a seus conflitos, e aos corpos desejanter. Diante da insegurança e da hesitação do padre acabam por regressar à cidade, à igreja e enfim à caverna, um não-lugar, ou melhor uma volta completa ao passado, à não racionalidade, aos afetos e delírios de um amor sagrado, mas proibido.



*Figura 32 – “O padre furtou a moça, fugiu.
A moça grudou no padre, vira sombra.”
Fonte: Imagem do filme O padre e a moça e versos de Drummond.*

3.5.6. A MOÇA E OS HOMENS

No filme de Godard, dividido em 12 capítulos, quanto mais perto do fim, mais fala-se em morte. No 12º capítulo ela está em um quarto com o namorado o qual encontra por lá um livro de Alan Poe, *Ouvres complètes* com tradução de Charles Baudelaire e lê o conto, *Le portrait ovale*. Enquanto o namorado é visto atrás do livro, a leitura é feita em voz alta por Godard e é como se fosse lido pelo namorado que de vez em quando a olha ternamente:

O retrato, disse-o já, era de uma jovem. Apenas se representavam a cabeça e os ombros, pintados à maneira daquilo que tecnicamente se designa por vinheta. [...]As pontas dos cabelos radiosos diluíam-se imperceptivelmente na vaga, mas profunda sombra que constituía o fundo. Como obra de arte nada podia ser mais admirável que o retrato em si. Mas não pode ter sido nem a execução da obra nem a beleza imortal do rosto o que tão subitamente e com veemência me comoveu. Tampouco é possível que a minha fantasia sacudida de sua mera sonolência, tenha tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva.

Enquanto ele lê, o rosto da prostituta, Nana, anagrama de Anna, (Anna Karina) vira vagarosamente de um lado para outro. Ela acende um cigarro e começa a soltar fumaça, olhando para frente onde se deduz estar o namorado. Sorri, vira-se de perfil, enquanto o conto é lido e fala do retrato de uma linda mulher. É sempre o rosto da personagem que nos olha, que nos perscruta, como se os olhos brilhantes, grandes e pretos saltassem da tela branca ao nosso encontro, o muro branco da significância, segundo Deleuze e Guattari (2012), da superfície esburacada. O olhar fixo como se fosse uma paisagem dentro de outra, o rosto; o olhar como ponto de fuga da paisagem-rosto. O rosto que passa pela máquina abstrata da rostidade, rosto desenhado pelo poder do cafetão. Enquanto isto, no conto *Le portrait ovale*, o retrato da amada é lido vagarosamente, da mesma forma como se move o rosto de Nana. E, de tão belo o rosto da mulher, sua modelo e amante, e de tão genial o pintor, seu companheiro, a tela ficou ainda mais linda e transcendeu a beleza da modelo, extraiu-lhe a vida para dar vida ao retrato oval. E da leitura que se ouve, de Edgar Poe por Godard, entende-se que, ao terminar o quadro, o pintor olha longamente a sua obra, enlouquece a gritar a beleza do quadro e disse que o retrato dela era a própria vida, olha para sua mulher que continuava sentada e viu que ela estava morta.

Depois da leitura, ela se afasta da parede e, já não mais como retrato, vem afagar o namorado que lhe pergunta por que ela não vem morar com ele, depois dos abraços calorosos e aconchegos que ela lhe dá. Ela, sorrindo, responde: “sim falarei com Raoul que

está tudo acabado”. A cena escurece e na sequência aparece a moça e o cafetão que a empurra para fora do edifício onde ela mora. Nana grita para que ele a deixe colocar o casaco. Lá fora está um carro preto com três homens dentro. Quando se aproximam, um deles, que está assentado atrás, sai e cumprimenta a moça com um beijo na mão, ela entra no carro e ele entra em seguida, ficando a moça entre dois homens. Raoul dá a volta e vai para o lugar do motorista e começa a dirigir. A câmera nesse momento filma de dentro para fora do carro enquanto eles percorrem as ruas de Paris. A câmera subjetiva segue a filmar o que os personagens olham. É como se eles olhassem por onde passam, enquanto refletem, pois que ninguém fala.

Passam em frente ao Arco do Triunfo do Carrossel, parte integrante do Museu do Louvre e à frente do palácio do Louvre. Então ela pergunta: *E de que eu sou culpada?* Ao que Raoul responde: *Você deve satisfazer qualquer um que possa pagar.* E ela, usando de seus direitos e mostrando um pouco de atrevimento e resistência: *Não, não todos. Às vezes é degradante.* O cafetão responde: *É aí que você é culpada.* O silêncio se faz até passarem à frente de um cinema que leva o filme de François Truffaut, *Uma mulher para dois (Jules et Jim)*, de 1962, e vemos uma grande fila que se arrasta pela rua, quando alguém do carro diz: *O cinema não é divertido. Na semana a gente não consegue ir e domingo sempre tem fila.* Depois disto Nana torna a perguntar: “*Onde você vai?*” “*Ao encontro do carro deles*”. “*E por que você me fez vir?*” “*Você vai ficar com eles*”. Ela nada responde. Nana transforma-se em objeto. O corpo feminino é o objeto que se troca entre os quatro homens, corpo sem valor, a não ser o valor do seu uso e do dinheiro que ele traduz como força do trabalho e do sustento dos homens.

Silêncio enquanto apreciam a cidade. Passam por um portão fechado que em cima, na grade, está escrito *Enfer et ses fils*. Uma referência ao inferno como um espaço aberto aos filhos. Dobram uma esquina onde há um carro parado e eles param logo à frente. Raoul é o primeiro a descer. Espreguiça-se e põe a cabeça para dentro e diz: *Você vem?* Não sabemos para quem é a pergunta, pois todos ainda estão dentro do carro. Estão parados à frente de um restaurante fechado: *Le restaurant des studios*. Um dos homens ao lado de Nana se levanta, sai e vai até o carro que está parado, volta e diz: *Primeiro a menina.* Assim Raoul abre a porta de trás, o outro homem sai e depois Nana. Ele a pega pelas costas, segurando-a nos dois braços e diz: *Primeiro o dinheiro.*

Dá-se um bate-boca contínuo, enquanto Raoul vai em frente, protegido pelo corpo-

abrigo de Nana, ao encontro dos homens. Assim, o homem vai até o carro pega o dinheiro em um saco preto e o lança a Raoul que solta Nana entre os três homens. Vai até seu carro,



Figura 33 – O homem atira em Nana, vítima da transação financeira. Imagem do filme *Viver a vida*.

confere o dinheiro e volta dizendo que falta cem mil francos. Corre e prende a garota com seus braços e anda até os compradores com ela à frente. O homem avisa que não é porque a mulher está à frente que não vai atirar. E ela pede: *Por favor, não!* Ele atira, mas o revólver está sem bala, então pede ao companheiro que o faça, pois, sua arma está sem munição.

O corpo feminino é que o livra da morte e, no início do filme, quando ela vai trabalhar com ele, conversam longamente em um bar sobre os trâmites do trabalho. Ela está meio desconfiada, pois tudo parece tão simples, e ele diz: *Pode confiar em mim eu vou te proteger*. Nesse momento, o protegido é ele. O outro aperta o gatilho, a bala pega no corpo de Nana que sai cambaleando para o lado do carro de Raoul, e tomba na traseira do carro, momento em que Raoul tira sua arma do bolso e dá-lhe dois tiros. Ela cai, ele entra no carro, acelera e sai seguido pelo outro carro. Todos fogem só resta Nana estendida no chão.

3.6. DO PODER E DA SUBMISSÃO

*Hoje meu amor veio me visitar,
Me trouxe flores para me alegrar,
E com lágrimas pede para voltar.
Hoje o perfume eu não sinto mais
Meu amor já não me bate mais,*

Violências cometidas contra o corpo feminino anunciam a morte do amor e a chegada do desrespeito. Além do refrão da música acima transcrito, a letra anuncia que a cada 15 minutos, no Brasil, uma mulher é agredida; a cada ano, dois milhões de mulheres são espancadas por seus amantes ou maridos. A América Latina como um todo está entre os altos índices de violência contra a mulher, e o Brasil ostenta uma nota alta nesta corrida pelo pódio da extrema *violência física*: golpes, surras, facadas, incêndios, cárcere privado, que não raro levam à morte. Morte hoje conceituada de *feminicídio* (homicídio de mulheres em razão de seu sexo, Lei nº 13.104, de 09 de março de 2015, que classifica essa violência como hedionda); *violência verbal* ou estratégias linguísticas que marcam as mulheres: palavrões, ameaças, insultos e, por último, a *violência psicológica*: amedrontam, desqualificam e desvalorizam as mulheres.

A linguagem acaba por ser responsável por dar o lugar de homens e mulheres na sociedade e faz nascer a desigualdade entre os sexos. Segundo a Lei, o que vai ser levado em consideração é a relação de poder e dominação sobre a mulher, independentemente da orientação sexual. As formas de agressão podem ser de índole corporal, psicológica, moral, patrimonial ou sexual, cometidas por ação ou omissão, baseadas no gênero. A norma não define expressamente quem pode ser o sujeito ativo do *feminicídio*, pois pode perfeitamente ser tanto o homem como a mulher, uma vez que a mulher pode estar vulnerável em relação a outra que pratica a violência e determina o menosprezo, a discriminação e a morte. Assim, o sujeito passivo do *feminicídio* é o do sexo feminino, e a Lei explica que reconhece a mulher pela biologia e, assim, mulher é um ser que nasce mulher (grifos nossos).

No Brasil, há muito temos estudos para caracterizar o feminismo, já desde Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976) que teve uma trajetória ao mesmo tempo feminista e científica. Liderou o movimento de acesso das mulheres à cidadania e ficou conhecida como líder na campanha pelos direitos políticos reivindicados às mulheres. Foi ela quem fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), em 1922, com o intuito de promover a emancipação da mulher a partir da educação e da profissionalização, além de

56 Refrão da música Rosas. Conjunto: Atitude Feminina – Brasília-DF.

sua conquista e autonomia intelectual. Por um período curto de um ano e três meses atuou como parlamentar, quando, além das reivindicações de interesses feministas como a luta pelo direito ao voto, participou na reforma do Código Civil. Esta bióloga e cientista preocupou-se, antes de mais nada, em demandar, a um só tempo, independência e liberdade para as mulheres brasileiras, mas, também, melhorias para sua profissão como bióloga, e suficiência de recursos para as pesquisas empreendidas. Lembramos que Bertha Lutz esteve ligada às conquistas científicas e políticas do País numa época em que esse espaço era exclusivamente masculino. Vemos aí, a história da inferiorização das mulheres e do seu apagamento na história das ciências. Como Bertha Lutz, muitas outras foram e são responsáveis pela produção de conhecimento, a partir de outros olhares, novas ideias e práticas em áreas distintas.

A lei nº 11.340, denominada Lei Maria da Penha, em vigor desde setembro de 2006, veio como resposta aos anseios da sociedade pedindo que fosse revisto o tratamento que era dado às mulheres vítimas de violência, já que este tipo de violência aumentava de ano a ano, e muitas morriam em consequência dos abusos a elas direcionados. Segundo Lourdes BANDEIRA (2009), o nome da Lei veio como homenagem à biofarmacêutica, Maria da Penha Maia, que, por duas vezes, sofreu tentativas de assassinato pelo marido e acabou ficando paraplégica. Esses acontecimentos fizeram com que Maria da Penha não desistisse de procurar ajuda, ingressando, inclusive, com um processo nas Nações Unidas. Ainda segundo a socióloga, a lei foi inspirada na Convenção Interamericana com o intuito de “Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher (Convenção Belém do Pará), que ampliou a extensão dos repertórios conceituais relativos às múltiplas práticas da violência contra a mulher” (BANDEIRA, 2009, p. 404). Mas, para a socióloga, o problema da violência é social, na medida em que está incrustado nas instituições e nas pessoas e ainda persiste a crença de que se *o homem bate na mulher é porque ela gosta de apanhar e também porque merece*. Sendo assim, o homem apenas aplica alguns corretivos para que ela não insista em erros e, desta forma, não é crime. Esta maneira de pensar, segundo Bandeira, reforça os valores viris que sempre são renovados em representações que se atualizam no País. Assim, perdura no imaginário social brasileiro essa agressão entendida como poder disciplinador, e reforça a autoridade do homem sobre a mulher; uma superioridade de gênero em relação ao feminino que é aviltado, fragilizado e que coloca em destaque a necessidade da harmonia familiar, desde que regida pelo homem. Essas

representações estão na promoção da justiça, pois

Para os operadores do direito – juízes e promotores e outros agentes públicos – essa lógica está associada à ideia de interferir na vida privada e na intimidade das pessoas não seria parte de sua função judicial, o que permite compreender, em boa medida, a manutenção dessa racionalidade *familista* e de suas implicações para as relações sociais de gênero (BANDEIRA, 2009, p. 427, grifo da autora)

Para Bandeira, isto se dá ainda, pois as mulheres são vistas por essas instâncias como “genéricas e abstratas” (ibid., p. 427), como uma categoria e não como sujeitos de fato. Assim, ao resgatar acontecimentos é que compreendemos porque homens que matam suas mulheres continuam em liberdade. A justiça, como acabamos de ver, faz parte das forças hegemônicas que ajudam a manter a mulher no silêncio. Para alcançar a igualdade de direitos universais entre homens e mulheres é necessário convencer as autoridades quanto ao atendimento especializado e diferenciado da mulher e no tocante às questões de violência; além disto, é importante que haja investimentos sistematizados entre as agendas feministas e as instituições de segurança pública e o judiciário, nos diz a autora. Por outro lado, é difícil entender porque, diante das situações de violência de gênero, a justiça quer lutar para promover a conciliação entre o casal, devolvendo para a área privada a responsabilidade pela violência que atinge a integridade da mulher. A experiência causa dor e sofrimento e não a reconciliação, uma vez que a relação de amor, intimidade e respeito já não existem, ficando sem condições de manter os laços familiares.

O problema da violência contínua e crescente, levando à morte muitas mulheres, ainda persiste, pois que o homem persevera na agressão e na luta pelos modelos culturais antigos onde ele sentia-se no comando, mantinha a hierarquia, o direito sobre os corpos femininos, o direito de fala e o de mando. A diferença é que as mulheres procuram se desembaraçar deste desenho que as mantêm refém do homem e há muito vem progredindo ao utilizar “estratégias e dinâmicas de rejeição e de luta [...] contra padrões, papéis e normas de comportamentos culturais e sociais desiguais que lhes foram impostos e que hierarquizam os sexos” (Ibid., p. 405). Desta forma, cada um mantém a luta por direitos que desestruturam as relações e nos oferecem um mapa com cifras crescentes de violência que chegam ao feminicídio. As mulheres acabam como vítimas da honra de seus maridos, namorados e ex-companheiros, mantendo, à custa de desarranjos enormes e de sua alienação, a hierarquia masculina no comando de seus corpos. O homem continua na tentativa de obscurecer a luta das mulheres por liberdade, a luta para desamarraçar-se de relações de poder que não lhes conferem o direito a seus corpos e a suas vidas plenas, pois

que querem ser cidadãs comuns, nem que para isto morram pela causa e pelo direito de crescer como ser humano livre.

Geralmente a violência acontece, pois que o companheiro vê a relação como um cárcere para a mulher, uma desistência da vida social para viver pelos interesses do homem, portanto, se assim não for, a mulher é condenada e levada à morte por quem de direito: o marido, o companheiro, o namorado. O fato da mulher querer separar-se é como se fosse um crime. Diz Bandeira, que a conduta feminina de

Desobediência ao marido/companheiro (é considerada) ruptura com a ordem social e com o contrato familiar. Há um “suposto” no horizonte do imaginário masculino de que a mulher que demanda a separação em uma conjugalidade estável, no limite, troca o papel de esposa-mãe pelo de estar fora da heteronormatividade predominante. Fica cravada a representação social feminina da insubordinação, do revide, da desobediência à ordem familiar masculina hegemônica e, quando é vista como “desviante” da regra heterossexual, corre o risco de receber uma nomenclatura pejorativa (Ibid., p. 409).

Para a socióloga, somente em 1962 é que as mulheres conseguiram, a partir do Estatuto da Mulher Casada, terem direito de serem julgadas capazes, pois até então o termo *parcialmente incapaz*, obrigava às mulheres a pedir autorização ao marido para quase tudo que lhes dizia respeito. O homem é quem deliberava sobre a vida da companheira no que se referia a estar fora do ambiente privado e era ele que controlava seu destino. Como se a mulher dentro do lar e resguardada pelo marido não ansiasse por nada mais, sendo difícil entender que a emancipação e o direito à vida tivessem alguma importância para as mulheres, a ponto de conduzi-las a empenharem-se pelas suas prerrogativas. Que as mulheres não fossem inteligentes e criativas e almejassem levantar a autoestima ao se dedicarem a alguma coisa que lhes desse prazer, que pudessem usar o intelecto para desenvolver suas potencialidades, para viver livremente, não apenas para os cuidados rotineiros da casa.

Os códigos jurídicos ainda reservavam à mulher a discricção, a dedicação ao lar, ao companheiro e às demandas do cotidiano. Fora estas tarefas que lhe eram impostas, a resolução ficava a cargo do marido. Portanto, pode-se considerar pouco o tempo para a mudança das mentalidades não só dos homens, mas também das mulheres e, por conseguinte, das instituições. Por isto, nos deparamos com o atraso nas punições quando os homens ainda são respaldados por salvaguardas como “forte emoção”, “defesa da honra”, “proteção e amor”. Os atrasos e a morosidade no processo criminal mantêm muito assassino livre por longo tempo, dando uma sensação de impunidade e injustiça. Hoje, em

pleno séc. XXI, mesmo após toda a visibilidade dada pelos meios de comunicação à violência contra as mulheres, às denúncias e protestos das feministas e da sociedade, às leis que coíbem e penalizam a selvageria, as ocorrências diárias ainda persistem e não existe etnia, cor, sexo, faixa etária ou socioeconômica que as protejam. A violência extrapola o admissível de uma “forte emoção” e pune, castiga e mata. Mesmo depois de morta a emoção não abranda, mas continua desfigurando para atestar sua honra:

O pulmão esquerdo fora perfurado quatro vezes. As artérias carótidas, praticamente seccionadas. Aorta, artéria pulmonar e pericárdio foram atingidos. Ela estava morta, para todos os efeitos, quando o maníaco praticamente a decapitou (CORNWELL, 2013, p.11).

Violências e crueldades que beiram a barbárie avançam sobre o corpo feminino, fazendo com que o ódio do homem extravase sua força sobre a mulher e a mutile, mesmo depois de morta. Ser homem ou ser mulher é mais do que biológico: são modelos culturais cristalizados que trazem à tona dificuldades em aceitar as renovações pelas quais passam os seres humanos e as sociedades. Dificuldades em aceitar o outro, o diferente, o feminino; dificuldades em se ver no outro que é seu semelhante, mas que se constitui em um corpo estranho que precisa ser melhor analisado, pois que suscita atração e repulsão; corpo abjeto que precisa de ensinamentos para normalizar, entrar nos diagramas sociais. Um abismo corporal diante da cultura que anuncia diferenças estéticas, comportamentais, diante da biologia que nos distingue em macho e fêmea, homem e mulher. É necessário promover mudanças relevantes no que concerne à violência contra as mulheres, mudanças nos poderes, nos discursos, nas instituições, nas mentalidades.

Para BANDEIRA, (2009), as lógicas que articulam público e privado continuam as mesmas, apesar das mudanças que não cessam de acontecer: o homem continua mandando no espaço público; punindo e violentando o corpo da mulher no privado, mas também no público, se lá ela estiver. Uma vontade de verdade e de poder, aliados à força, que faz calar ao negar o direito ao corpo às mulheres.

Esta divisão entre homens e mulheres; público e privado; poder e amor; objetivo e subjetivo é um sintoma da cultura incorporada de modelos para uns e outros: poderes para uns e não para outros. Mas as mulheres unidas e munidas de conhecimentos fizeram e teceram fio a fio a sua história, levantaram bandeiras, bradaram e interrogaram sobre seu lugar, sobre seus direitos, visando sempre a descoberta e a compreensão do sujeito mulher, de sua identidade de seu pertencimento, de sua sexualidade e de seus desejos. Pediram

insistentemente um espaço comum a homens e mulheres que preservasse as diferenças e mantivesse a igualdade dos direitos, a partir de interrogações e reflexões muitas vezes sem respostas:

“Donde viemos? Para onde vamos?”, pensavam elas; e dentro e fora das universidades levaram a cabo investigações para encontrarem os vestígios das suas antepassadas e sobretudo para compreenderem as raízes da dominação que suportavam e as relações entre os sexos através do espaço e do tempo (DUBY e PERROT, SD, p. 9)

Pelos motivos expostos é que ainda vemos nos filmes esse padrão, essa representação histórica entre homens e mulheres que se perpetua e que não respeita a emancipação feminina. Pois que muitas vezes a narrativa dominante do cinema, como conceitua o feminismo, acaba por colocar a mulher como um ser não suscetível a mudanças, ou seja, imutável. Muitas vezes parece mudar, mas no andamento da história, ela retorna nos modelos que conhecemos. Às vezes, a mulher na narrativa apresenta estereótipos recorrentes da sociedade que refletem a cultura, mas também crenças e tendências do social. Em outras, sinais de mudanças divulgados pelos cineastas, ao abordarem questões emergentes e trazê-las ao debate. Mas nem sempre a sociedade está pronta para abraçar essas mutações éticas, sociais, morais e arrojadas. Assim, a narrativa vai estruturar-se para que a personagem acerte os passos com as convenções sociais ou terá que morrer do meio para o fim da história, pois seu papel renovador ainda não é aceito. As personagens que se destacam do rebanho, por desobediência e ousadia, podem ser alinhadas novamente ao sistema pelo casamento, pois que homem tem o poder de abrandar a teimosia das mulheres. Confirma-se a influência do cinema, em maior escala a indústria cultural, sobre o tecido social a partir das representações do feminino, nem sempre alvissareiras, como sua identidade, seus problemas, seus anseios por emancipação que, muitas vezes, contradizem o que acontece na vida social e são confrontadas, aceitas ou rejeitadas. Felizmente, não podemos afirmar que ainda estamos no tempo da dominação masculina sobre o corpo feminino, mas que vivemos num terreno de mudanças e conquistas positivas que se materializam no corpo, na vida, no trabalho, na maternidade, e que escapam à compreensão de muitos, pois a história das mulheres interfere na história coletiva e na relação entre os sexos.

CAPÍTULO 4

CORPO DO DELITO

4.1. DOS FILMES

DESAFIO, 1965, DE PAULO CÉSAR SARACENI



Figura 34 – Ada. Imagem do filme O desafio.

SINOPSE - Logo após o Golpe Militar de 1964, Ada, a esposa de um empresário industrial, tem um caso amoroso com um jornalista de esquerda, Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) que trabalha em uma revista. Marcelo está passando por uma crise, sentindo-se impotente diante movimento militar, e sem ânimo para escrever o livro que havia começado há tempos atrás, também está desmotivado em seu trabalho. Marcelo condena o estilo de vida burguês de Ada e termina seu relacionamento com ela.

País: Brasil, **Rio de Janeiro:** 90 mim

Diretor/roteiro: Paulo César Saraceni

Fotografia: Dib Lufti

Montagem: Ismar Porto

Música: Mozart, Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinicius, Caetano Veloso e outros

Elenco: Isabela, Oduvaldo Vianna Filho, Sérgio Brito, Luiz Linhares

A MULHER INFIEL (LA FEMME INFIDÉLE), 1968, CLAUDE CHABROL



Figura 35 – Hélène e Charles. Imagem do filme A mulher infiel.

SINOPSE - Hélène Desvallées (Stéphane Audran) é casada com Charles Desvallées (Michel Bouquet), executivo de uma seguradora. Charles tem boas razões para crer que sua mulher o está traindo, assim contrata um detetive que descobre que o amante de Hélène é um escritor, Victor Pegala (Maurice Ronet). Charles vai fazer uma visita para o amante que o recebe desconfiado no seu apartamento, mas a conversa termina mal e Charles fere mortalmente Victor e tenta remover as evidências.

França/Itália

Direção/roteiro: Claude Chabrol

Produção: André Genovês, Felice Testa Gay

Música Original: Pierre Jansen

Fotografia: Jean Rabier

Edição: Jacques Gaillard

Elenco: Stéphane Audran, Michel Bouquet, Maurice Ronet

4.2. INFIDELIDADE BURGUESA

Os dois filmes que aqui analisamos aproximam-se por trazerem inovações temáticas em torno da infidelidade feminina na classe média alta. As personagens representam um modelo de feminilidade: não trabalham, têm serviçais que resolvem os problemas da *dona de casa*, cuidam dos afazeres dos filhos, acompanham os maridos em confraternizações e festas do trabalho, regulam os trabalhos dos que prestam serviço à residência. Conciliam a vida familiar com a vida amorosa fora do casamento, onde buscam amor, ou uma sexualidade plena e se vangloriam pelos elogios, pois no casamento ficaram esparsos com a rotina do matrimônio. É a nova conjugalidade e suas estratégias para resolver o apagamento do amor inicial no cotidiano do casal. Isto faz-nos ver que o adultério nos dois filmes é muito menos uma contestação do que uma forma de expressão dos sentimentos e da busca pelo prazer. Elas não parecem infelizes no casamento, mas escolhem novas possibilidades paralelas para a sexualidade já um pouco previsível com os maridos. São mulheres afetivas, amam seus filhos e têm a maternidade como dimensão e experiência importantes em suas vidas. Ter filhos é um modelo renovado, uma expressão cultural das mulheres que não levam em conta a exclusividade sexual, apesar da dificuldade da sociedade em aceitar esses fatos.

Elas estão mais empenhadas em uma busca de si mesmas, em satisfazerem seu lado emocional, entendendo a sua sexualidade, os seus desejos e seus sentimentos junto à família. Não se sentem culpadas e nem carregam vergonha, desempenham naturalmente os dois papéis. Entretanto, as personagens são mulheres que já entram em cena destituídas de singularidade, uma vez que só são mães e companheiras, papéis fundamentais à feminilidade que à época já se mostrava de cara nova. Por outro lado, elas não são passivas, muito pelo contrário, são determinadas e agem em prol de satisfazer seus desejos, mas sem deixar de lado seus compromissos da vida privada e da vida social. Vemos um descompasso com a época, pois que elas não têm outras funções, as poucas que têm são delegadas a outras figuras no convívio da casa. Elas não são adequadas nem à vida privada nem à pública. São adicionadas à história de vida de seus maridos no que tange à vida social e, embora a relação conjugal, nos dois casos, esteja em decadência, as aparências se mantêm. Porém, a maneira como resolvem a sexualidade dentro da instituição do casamento entra em choque com a moral vigente, com os valores hegemônicos da sociedade. Por outro lado, os diretores marcam na tela os conflitos íntimos, amorosos,

sentimentais de uma família, o trato com os filhos e com os subordinados, expondo velhos estereótipos que se misturam aos novos sentidos de feminino e masculino.

Os dois filmes apresentam-nos o homem como protagonista, mas a presença da mulher na trama é central e seus atos é que trazem a transgressão. No filme brasileiro a política não flui e não permite o desenrolar das coisas. Para Ada, o delito aparece de forma positiva, pois permite a ela estimular sua vida. As duas mulheres renovam o amor e a autoestima nas tardes de encontros extraconjugais e exercendo liberdade em relação ao corpo e ao sexo. Elas têm o prazer de experimentar o amor e a sexualidade em suas diversas formas, vivenciar a dor que emana dessa entrega, pois que pagam caro por infringir a lei. Os amantes, principalmente no filme de Chabrol, são um complemento que dá cor e alegria à vida. As mulheres estão confortáveis nos papéis que exercem de esposas, mães e amantes. A transgressão é uma forma de elaborar a liberdade tão almejada em relação ao corpo, embora conflituosa diante das normas sociais e dos valores agregados à instituição do casamento. Mas ao invés de pesar contra elas, apenas evidencia que as mulheres escolheram esse modelo de vida como uma maneira de equilibrar desejo e obrigações. Esses filmes se aproxima em virtude da maternidade que em nenhum momento é um compromisso conflituoso e sim uma escolha vivida com tranquilidade e prazer. A representação do corpo, da maternidade, do casamento, da infidelidade, é orquestrada de forma positiva nos dois filmes e leva o espectador a não condenar as personagens, mas estar a seu favor e compreender seus pontos de vista.

Os cineastas foram grandes intelectuais e mentores dos novos cinemas que surgiram à época. Nascidos em famílias abastadas puderam fazer seus estudos em boas instituições o que lhes permitiu acumular amplo capital cultural que facilita o trabalho no campo artístico. Paulo Cesar Saraceni teve oportunidades de estudar a arte cinematográfica na Itália, pois tinha a ascendência italiana, e lá conviveu com grandes nomes do cinema como Bernardo Bertolucci, Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, diretores sobre cujos filmes ele escreveu críticas para jornais brasileiros. Os dois diretores aproximam-se nos temas dos filmes que mostram o casamento, a vida afetiva, os conflitos dentro das relações amorosas, pois já estavam preocupados com o tema em filmes anteriores como, por exemplo, *Porto das Caixas*, 1962, de Paulo Cesar Saraceni e *Les cousins (Os primos)*, 1959, de Claude Chabrol.

Os diretores aproximam-se em suas histórias que narram um novo sujeito feminino,

mulheres que mesmo atreladas a um casamento têm abertura para outras vivências que modificam o seu dia a dia. Colocam em cena o “feminismo da feminidade” termo utilizado por Francine DESCARRIES (2000), socióloga e pesquisadora sobre teorias feministas e movimentos das mulheres no Québec, para quem os estudos feministas são procedimentos sociológicos e metodológicos “para constituir as mulheres enquanto categoria social e colocar o sexo/gênero como categorias de análise”; mas também para tentar desconstruir as representações arcaicas que funcionam como mecanismos reconstitutivos da divisão social dos sexos e também outros sistemas de dominação. Na verdade, esta linha do feminismo só aparece na década de 1980. Tanto Chabrol quanto Saraceni trazem um gosto dessa luta feminista por mostrar as mulheres dentro de tarefas que valorizam as “dimensões privadas de suas vidas (maternidade, cuidado e educação das crianças, relações íntimas) expressão ética e estética” (DESCARRIES, 2000, p. 14) dentro dos fazeres e obrigações da conjugalidade. É preciso deixar claro que outras vias do feminismo, como designadoras de correntes de pensamentos, caminhavam juntas. Nenhuma é dominante, o que serve para situar a movimentação das ideias na efervescência dos anos 1960/1980.

Efetivamente, parece-nos uma questão de mostrar, não como estereótipo, mas como uma escolha das mulheres pela maternidade, pela “natureza” do feminino onde vão enfrentar a tarefa de amamentar, dar colo e educar as crianças, ações incorporadas como uma maneira de acolher essa feminidade peculiar. Por outro lado, promovem uma maneira de ver as mulheres em harmonia com seus corpos, seus sentimentos, experiências e desejos. O fato de Ada mostrar-se um pouco mais angustiada com o amante é uma demonstração do momento histórico em que Saraceni compõe a narrativa. Isso nos dá a dimensão do desajuste das pessoas no contraponto das articulações do governo, ou melhor, a sociedade está em desalinho e não apenas a ficção. Apesar dos novos sentidos nas relações sociais de sexo e da liberação das mulheres, os diretores não nos favorecem com uma visão do feminino autônomo e independente financeiramente.

O Desafio é um filme de Paulo Cesar Saraceni, diretor que fez parte do núcleo do *Cinema Novo* junto com Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos, com quem mantinha uma afetividade não só nas conversas sobre cinema que resultaram em uma forma de fazer o cinema brasileiro renascer, o que seria um novo momento histórico para a cinematografia do Brasil. Renascer das chanchadas que eles viam como um tema que não acrescentava nada à cultura brasileira. Os cinemanovistas

queriam fazer um cinema conceitual, ideológico, pragmático que falasse de seu tempo e seu país. Estes diretores vieram de uma leva de cineclubistas, amantes de cinema que após assistirem aos filmes sentavam-se numa mesa de bar para discuti-los, para reescrevê-los a partir da memória. Foi Saraceni o criador da expressão “*Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”, que Glauber popularizou.

Saraceni com esse filme traz a política como parte do debate cinematográfico e é na tela que se desenrolam os problemas políticos recém acontecidos no país, que voltam a ser discutidos pelos personagens. Para o autor, “cada fala teria de dizer ao espectador que houve um golpe de estado no Brasil” (VIANY, 1999, p. 33 – entrevista com Saraceni). É com essa vontade que o cineasta traz para o cinema um grupo de jornalistas que representam os intelectuais da época, sem rumo a partir do golpe de Estado, 1964, evidenciando o desgosto de todos frente às novas condições políticas do país.

Claude Chabrol esteve ligado ao processo da *Nouvelle Vague* e compartilhou de perto a guinada do novo cinema francês, já iniciado, devemos pontuar, por Agnès Varda em 1954, quando partiu para sua cidade natal e filmou *La Pointe Courte*. De qualquer forma, Chabrol foi o primeiro a fazer um filme no grupo constituído e denominado *Nouvelle Vague*, sem interferência de patrocínio o que lhe possibilita fazer o filme com mais liberdade.

A aproximação os dois diretores, tendo como objetivo a análise da representação do corpo feminino, dá-se pelas afinidades dos diretores, mas principalmente pelo tema da infidelidade da mulher, numa época ainda em suspense sobre o novo papel que ela desempenharia na sociedade, no ambiente do trabalho, nas universidades. Ambientes que elas tomam posse pouco a pouco e mostram sua excelência, mas no casamento ainda há conflitos entre os papéis de esposa e o pacto monogâmico na vida sexual. As personagens femininas analisadas superaram o estágio inicial do vínculo de afetos e partilham novas querências e afeições. Utilizam o corpo para o prazer fora do casamento, o que denominamos aqui: *Corpo do delito*.

4.2.1. CORPO DO DELITO

Entrar nas estratégias que podem ser consideradas normalizadoras das relações afetivas e sexuais é complicado, pois que toda tática dentro do círculo amoroso é recheada de regras e leis que constituem o arsenal ético de cada um, em particular. Criam-se espaços

interditos, uma vez que criam barreiras entre o permitido e o não factível, o proibido dentro da ordem social; interdito porque transgressor, ou melhor, porque põe em risco a realidade social, os fazeres e poderes. Interdito, pois não conjugado na relação a dois. Interdito, pois que violador das normas que constituem a conjugalidade. Aqui vamos tratar de pequenas penalidades, desafios contra o sistema e a ordem social vigente cometidos pelas mulheres, que vivenciam seus corpos e seus desejos sexuais dentro e fora do casamento. Estratégias para preencher um vazio, uma insatisfação dos desejos que são criados em virtude de regras cristalizadas dentro do relacionamento ou do tempo de convivência, ou das diferenças socioculturais, ou da vontade mesma de desafiar o sistema e o direito familiar.

Trataremos como delito as artimanhas costuradas pelas mulheres para driblarem a ordem e estarem com seus amantes. No Corpo do delito, portanto, estão as mulheres construídas por Claude Chabrol e Paulo César Saraceni, Hélène e Ada que analisaremos a seguir. Corpo do delito é o título do livro de Josefina LUDMER (2002), que nos inspirou a considerar a infidelidade dessas duas mulheres como delito. Menos que pecado, transgressão; menos que crime, infração; menos que adultério, delito. O nosso tema então é

“o delito”[...] um manual sobre o seu corpo. Um manual sobre “o delito” entre aspas (e sobre o delito e as aspas), porque não só uso a palavra em seu sentido jurídico, mas em todos os sentidos do termo. E porque o meu campo é a ficção: os “contos de delitos” sexuais, [...] que são os que formam o corpo do delito [...] (LUDMER, 2002, p. 9, grifo da autora).

Ludmer redime e poupa o delito por sua capacidade de criar outras estruturas que o amparem, portanto como um ramo da produção capitalista na modernidade onde o transgressor acaba por ser o produtor de outras instituições. A partir do delito temos a vítima, o que institui os sujeitos em conflito com suas maneiras de ser, com suas culturas, crenças e corpos determinados, corpos do delito e corpos vitimados, articulando poderes, leis, justiça, mas nem sempre resolvendo o problema. O delito propõe reflexões sobre a ordem social e a desordem criada pelos delinquentes que, também, lutam por seus direitos, primordialmente, ter trabalho para suprir suas necessidades de consumo. Precisam da sociedade e seu conjunto de instituições, precisam das regras para dilacerar suas fronteiras e estar no delito, no anormal, portanto, fora dos limites normalizadores do social.

O delito é social, para a autora, parte dos indivíduos e seus conflitos, seus problemas e a dificuldade de resolvê-los. Cria-se, pois, o sistema penal para corrigir os comportamentos desviantes, ou melhor, tentar fazê-lo. E deparamos aqui com o crime e o castigo, o poder e a força, o dominador e o dominado. A sociedade é o último pilar dessas

relações de domínio entre Estado, delinquente e vítima. De toda forma, o delinquente compõe a ordem ou a desordem social, mesmo que o tratemos como uma patologia, ele existe e justifica o trabalho das instituições penais e corretivas. O delito funciona como fronteira no interior de uma cultura, ele demarca e propõe sujeitos diferentes.

Ludmer estuda o delito na literatura, na ficção, e entende que essa demarcação de espaço e sujeitos proporciona distintas linhas, tempos e espaços que supõem um eu de onde se subjetiva o delito: delinquente, vítima, investigador, um espaço de poder e conduta. Espaço da justiça e do castigo, mas também da relação dessa justiça com a verdade e, por outro lado, o tipo de justiça e de verdade que postula a ficção. Ela nos aponta que os delitos ficcionais marcam tempos e linhas que nos levam a procurar a compreensão das relações inquietantes e contraditórias dos sujeitos e do Estado, pois que as crenças culturais em que estão os sujeitos “não são sincrônicas com a divisão estatal, mas arrastam estágios ou temporalidades anteriores e às vezes arcaicas” (Ibid., p. 13). O delito é histórico e se abre a relações e séries que entram e saem no tempo e na sociedade; que mistura sujeitos, etnias, classe, gênero; que brinca de modelos e culturas ou não culturas que fundam outras culturas, caracterizando certos eixos sociais. O delito implica a inexistência de igualdade, espaço onde é construído “consciências culpadas e fábulas de fundação e de identidade cultural” (Ibid., p. 11).

Por outro lado, o “útil” delito de Ludmer serve na medida para separar, excluir, para limitar e criar fronteiras, mas também para pôr em diálogo o Estado, a política, a sociedade, os sujeitos, a cultura e a literatura. O delito é então um instrumento crítico ideal; porque é histórico, pode ser ficcional, como no cinema, e torna-se “uma dessas *noções articuladoras* que estão em ou entre todos os campos” (Ibid., p. 11, grifos da autora).

Para nós o corpo do delito se resume a dois filmes analisados, *A mulher infiel (la femme infidèle)*, 1969 e *o Desafio*, 1965. Um *corpus* pequeno que tem sujeitos femininos, masculinos, família, filhos, vítimas e delinquentes; soluções finais, ou escolhas que levam a um final, mas são delitos que não estão apenas na ficção, estão enraizados no social, criando uma cultura, um modo de agir e pensar. Os delitos estão entre a ficção e a vida, eles são a vida, porque os delitos estão entre nós e em nós, são, segundo a autora, “conversações da cultura” (Ibid., p. 13). São como um fato social, pois tanto o delinquente quanto o delito são produtos da sociedade. Uma cultura delituosa onde o delito pode estar contido num momento, numa cena, num relato, numa citação, ou num grande romance.

Podemos ver um delito ou a mistura de vários tipos de delitos no tanto no contexto filmico como na realidade.

Podemos ver, pelos filmes que analisamos, que a partir dos anos 1960 as mulheres saem da moldura clássica do casamento com mais frequência e sem tantos remorsos, o que pensamos ser deslizos passionais. Assistimos na tela representações de mulheres em delitos, infidelidades conjugais, vivenciadas cotidianamente, mas que ainda mantêm um casamento regido pela monogamia. Portanto, mulheres que cultivam relações afetivas e sexuais fora do círculo conjugal seja por amor, por insatisfação com o parceiro, por conflitos, para romper a barreira do não permitido e desafiar as convenções ou para satisfazer seus desejos. São imagens que nos mostram um verdadeiro deslocamento da condição feminina, anunciando novas formas de sociabilidade. Muitas são as motivações para o caminho da infidelidade, da traição, do delito dentro da conjugalidade, mas acaba sendo uma estratégia para proteger o jogo amoroso, uma vez que o tempo corrói a chama da intimidade do casal. São zonas sombreadas, silêncio sobre o que ocorre dentro e fora das relações, silêncio como forma de proteção e resistência, tudo carregado de temores e muito cuidado e segredo para manter as vivências nas relações não oficiais. Normas extenuantes que exigem atenção, resguardadas numa zona de discrição e segredo quanto aos conteúdos da vida íntima.

Para Juan Carlos MARÍN,(1993), o que se passa é que as coisas invertem seu fluxo, e o que foi considerado anormalidade na sociedade, como o delito, qualquer que seja, cresce numa velocidade espantosa a ponto de dizermos que o delito se torna a normalidade, o padrão de comportamento social. “Isto é, o dominante, ao contrário, é ‘o delito’; e a excepcionalidade – que foi constituída em uma normalidade quase inimaginável, chega ao campo *do desejo sem realidade*, quer dizer, *da ilusão*, é: o ‘não delito’ (MARÍN, 1993, p. 135, grifos do autor). Para o autor, o que se passa é que estamos a viver num ambiente de delitos como aparência imediata do desenvolvimento da ordem social. Estamos todos vivendo cada vez mais um tipo de confronto entre a ordem social e a vida cotidiana. Isto se dá em virtude do atual processo de socialização ao qual estamos e na complexidade e expansão do caráter social da individualidade atrelados à subjetividade. Como se cada um por si só pudesse se defender e melhor se arranjar na vida social a partir de suas próprias leis e comandos, o que resulta em uma falta de segurança dos indivíduos uns com os

outros, de uma relação social ameaçada em virtude do encorajamento da prática de condutas indesejáveis em certo contexto cultural.

Ao escrever sobre a sociologia do segredo, Georg SIMMEL, (2009), mostra-nos que o segredo marca um espaço nas relações sociais que é necessário e benfazejo. Toda relação nasce de um encontro, de uma reciprocidade que pressupõe toda relação social, mas nem toda demonstração do sujeito é verdadeira. Ele pode ocultar-se numa máscara e, para o autor, a vida moderna é uma economia de crédito: se perco o crédito em alguém isto pode ser devastador para a relação. Se a pessoa é muito próxima, mais difícil se torna ajustarmos-nos subjetivamente à sua falta de integridade. As relações íntimas psicofísicas perdem o encanto e até a intimidade se esse vínculo não tiver alternadamente, distância e proximidade.

Trazemos Simmel com o intuito de clarear o que acontece nas relações de Ada e Hélène com seus parceiros, na vontade de experimentar seus desejos e outras sensações amorosas. Para o autor, somos feitos de maneira que necessitamos de certa dose de verdade e de erro a conduzir nossa vida. Na vida moderna, temos o pressentimento que as relações estão ameaçadas e então nos resguardamos, fazendo e mantendo coisas ou fatos em segredo. Nos relacionamentos amorosos, penetrar profundamente no conhecimento e no envolvimento com o outro é como destruir o encanto, deter a fantasia, depositando essa entrega total no horizonte confuso da personalidade. Para o autor, este é o perigo das relações íntimas e de nossa entrega absoluta ao parceiro. É necessário que, no enamoramento, a entrega ao outro seja feita de forma obscura e inacessível à intuição para não perder o seu encanto. Para ele, o fato

de ter do outro um conhecimento psicológico absoluto, exaustivo, nos esfria ainda que não tenhamos colocado nele nosso entusiasmo, paralisando a vitalidade das relações e fazendo com que a sua continuidade apareça como algo que não tem objeto (SIMMEL, 2009, p. 235).

Para Simmel, isto afeta sobremaneira o sujeito quando essa entrega se faz como um dever, pois isto ocorre sempre que não se tem confiança nos próprios sentimentos, o que propicia uma preocupação ou o medo de não se dar o bastante, conduzindo ao outro extremo, dar-se em demasia. Assim, muitos casamentos nos parecem absolutamente sem encanto, sem liga, sem intimidade “numa espécie de evidência que não deixa espaço a surpresas”. Pois se não há entrega absoluta, há sempre uma obscuridade a ser penetrada e revelada, induzindo o outro a reconquistar o parceiro. Para ele, é tão importante esse

domínio de si e o respeito deste resguardo necessário nas relações íntimas, que “põe limites ao direito de perguntar mediante o direito a se guardar segredo” (Ibid., p. 236). E assim confirma Chico Buarque em sua música *Mil perdões* de 1984: *Te perdoo/ Por fazeres mil perguntas/ Que em vidas que andam juntas/ Ninguém faz/ Te perdoo/ Por pedires perdão/ Por me amares demais.*

Segundo Simmel, o segredo constitui uma das maiores conquistas da humanidade. O segredo é como se fosse um segundo mundo que sofre influência do outro. Assim, uma importante característica nas relações é haver segredo e, mesmo se a outra parte não notar a existência do segredo, este modifica a pessoa que o guarda, modificando, por conseguinte, toda a relação. O segredo traz com ele essa ambiguidade, pois que junta, mas também separa.

Os três autores, Ludmer, Marín e Simmel aqui citados, podem nos ajudar a nortear a questão do delito no âmbito da divisão de papéis de gênero. O homem sempre teve passaporte para o delito, pois a infidelidade masculina era vista como direito. Era consensual que ele tinha mais necessidade de sexo do que a mulher. Muito chão foi trilhado pelas mulheres para mostrar que elas também têm desejos e que querem satisfazê-los. Assim, para Marín, o delito é a normalidade e a falta de segurança faz com que cada qual escolha viver o mundo da individualidade. Para Simmel, o segredo pode ajudar a manter o convívio conjugal e intuimos que o delito para as mulheres seja o segredo último a ser mantido no território dos desejos. Já Ludmer nos ajuda a pensar que é pela desigualdade de poderes entre o casal que leva a mulher a praticar os pequenos delitos dentro do casamento.

4.3. O REVOLUCIONÁRIO: PAULO CÉSAR SARACENI

Saraceni começou muito cedo a desenvolver a veia de crítico de cinema, pois que na Cinemateca carioca viu tudo que podia e depois, com Joaquim Pedro, já seu conhecido, se reuniam para, além de discutir sobre filmes vistos, fazer filmes de 16 mm como treinamento. Como aquecimento para pensar as teorias do novo cinema Saraceni fez dois curtas metragens: *Caminhos*, 1957 e *Arraial do Cabo*, 1960. O primeiro, segundo ele, ninguém do grupo gostou, mas, de qualquer forma, confirmou que era possível fazer um filme. O cineasta amadureceu o entendimento sobre como ir da teoria à prática, ver a partir da câmara e em ação, não mais no repouso da poltrona. Com *Arraial do Cabo*, de ganhou

sete prêmios, um deles em Bilbao, na Espanha. Este começo glorioso deu esperanças aos cinemanovistas que colocaram em prática maneiras de filmar diferenciadas, mas ligadas a uma brasilidade na expressão da linguagem e das imagens.



Figura 36 - Paulo César Saraceni em *Porto das Caixas*.
Fonte: <http://cinemateca.gov.br/cinemanovo/#/>

Seu primeiro longa-metragem, *Porto das caixas*, de 1962, é um filme que toca nos sentimentos humanos e sua crise existencial, nas paixões que desembocam no poder disputado por um casal sem perspectivas e sem dinheiro, sem caminhos possíveis para os dramas econômicos e, acima de tudo, sem amor. A mulher tenta organizar a vida do casal no que toca à alimentação e ao querosene que propicia a luz ambiente, oferecendo-se ao dono do bar, onde comprava fiado porque ele era interessado nos seus dotes físicos. As linhas da caderneta de crédito se enchem com as possibilidades de alguns aconchegos permitidos pela moça. O filme examina, sem aprofundar, a violência contra mulher e sua busca por emancipação e liberdade, o que acaba gerando uma crise no casamento. Diremos que a crise já existia e é aprofundada pela vontade de empoderamento da mulher, cansada de ser espancada pelo marido ignorante. Mostra que Saraceni, muito embora este filme tenha sido pensado a partir da literatura, livro de Paulo Cardoso, estava atento aos dramas femininos mais íntimos da época. O filme é marcado por desacertos, a começar pela cidade em decadência, mas que já foi próspera um dia e hoje está abandonada. Uma antiga fábrica que empregava os moradores da cidade foi desativada, e tudo está em ruínas como o casamento e um cotidiano inócuo, em que nem ele e nem ela trabalha. Para Jean-Claude BERNARDET (2007),

Não há força alguma nem na cidade, nem dentro das personagens, que possa vir

a alterar a ordem das coisas, a decadência geral. [...] O roteiro, os planos demorados, os lentos movimentos de câmara valorizam a imobilidade um tanto hipnótica das personagens e tendem a dar mais importância aos objetos inanimados que à vida (BERNARDET, 2007, p.117).

Nem a música de Tom Jobim (Porto das caixas, composição e arranjo, 1961) é capaz de dar o fôlego de que o filme precisa. A narrativa imagética se fez pela câmera de Mario Carneiro, que ambienta as imagens com perfeição, mas mesmo assim o filme não anda, não tem vida e resultou em fracasso de bilheteria. Para o diretor “era um filme que quebrava a censura de Hollywood. Não tinha suspense e no final a assassina não é presa nem condenada” (VIANNY, 1999, p 336, entrevista SARACENI). O filme mostra o tortuoso caminho de quem luta contra a violência dentro do próprio lar. O espaço privado reserva novidades quanto à cólera do marido contra a esposa. É dessa forma que a protagonista recua diante da força do marido, pois acaba apanhando sempre; não vê saída contra a violência e a agressão contra ela, submetida ao uso da força e do poder. Ao fim, numa cidade onde nada acontece ela tem tempo para pensar numa arma possível e alimenta vingança quando ele lhe pede para comprar um machado. Nada acontece, e ela então pensa arranjar um cúmplice, seu amante, que retrocede em cima da hora. Ela mesma faz o serviço. Embora seja um filme que renova quanto as regras de Hollywood, não avança quanto à violência contra a mulher. Talvez porque a violência tem que ser encarada de frente e o ponto final não vem apenas das mulheres que sofrem maus tratos, mas das instituições sociais e do Estado que não tem políticas públicas contra esse tipo de violência.

O segundo trabalho de Saraceni foi *Integração Racial*, de 1964, um pedido do Itamaraty. Veio o Golpe Militar e as verbas foram cortadas. O diretor resolveu levar o projeto adiante assim mesmo. Foi um filme que sofreu com os militares recém-empossados e que lhe impuseram obstáculos pela pressão da censura. Assim, muita coisa foi cortada para que fosse liberado e ele acabou realizando um filme que não deu retorno. Por conta do novo momento político, muito embora o novo cinema estivesse no seu auge, muita coisa se modificou e os diretores recuaram para pensar o que fazer. Saraceni inova e faz o cinema retornar para os problemas de uma cidade grande, deixa de lado as crianças, a pobreza e os marginais para filmar o amor entre a classe dominante e a dominada, representada por um intelectual de esquerda desolado com o desacerto entre os sonhos alimentados de construir

um outro país e a realidade do novo governo. O diretor que ia filmar *A fera da Penha*⁵⁷ desiste da ideia e resolve que o cinema tem que ser contaminado pela realidade e as imagens vão falar sobre o País diante do Golpe. E então, diz o cineasta,

me baseei em conversas, em atitudes, e comecei a filmar. Cada fala teria de dizer ao espectador que houve um golpe de estado. Queria romper com a forma do cinema tradicional, do cinema comercial. Fazer uma revolução no conteúdo e na forma de fazer filme (VIANY, 1999, p. 336, entrevista Saraceni).

Saraceni resolveu ver a partir das lentes a política e seus desatinos: filmou *O desafio* em 1965, que também não agradou os companheiros, pois estavam todos no mesmo barco e tinham medo do que poderia acontecer e aconteceu. Ele ficou muito tempo sem filmar, pois, nenhum roteiro dele passava diante dos rigores da censura, estava sendo vigiado, pois tinha falado demais. De qualquer forma, o cineasta conseguiu levar para as telas as dificuldades enfrentadas pela esquerda diante da nova política dos militares. O filme foi censurado, mas assim mesmo teve uma divulgação clandestina que possibilitou que ganhasse três prêmios extraoficialmente. O diretor foi severamente punido com perseguições, tendo sido preso e torturado por ter feito um filme que divulga questões polêmicas sobre o recente regime político implantado no Brasil. Só voltou a trabalhar num projeto próprio em 1967 com o filme *Capitu* com o qual não teve problemas de censura. Após esta experiência fez *A casa assassinada*, em 1971, ambos baseados em reconhecidas obras literárias escritas, respectivamente por Machado de Assis e Lúcio Cardoso.

O filme *O Desafio* assume literalmente a questão do *Cinema Novo* que é retratar o País, seu povo e as condições políticas em que vivíamos. Vemos na tela um compromisso com nossa identidade, com os fatos sociais, políticos e econômicos e demais problemas que o Brasil atravessava. A história conta a vida de um jornalista, Marcelo, representado pelo dramaturgo Oduvaldo Viana Filho e se passa logo após os fatos ocasionados pela tomada do governo pelos militares, em abril de 1964. Mostra o poço em que se encontra a esquerda, sem perspectivas e seus componentes em crises existenciais por verem afundados os seus sonhos e ideais político-ideológicos, sem conseguirem levar à frente

57 O assassinato de uma criança de quatro anos praticado por uma mulher, Neide Maria Maia Lopes, batizada pela imprensa de "Fera da Penha" que, abandonada pelo amante, sequestrou sua filha - Tânia, e matou-a com requintes de perversidade para fazer o pai sofrer. O caso ocorreu em 30 de junho de 1960 e chocou a sociedade brasileira da época.

seus projetos de vida, de trabalho e nem tampouco a vida amorosa. O filme foi rodado logo após o golpe civil-militar⁵⁸ e traz acontecimentos da realidade política para a ficção, misturando os fatos, as canções e os personagens da realidade aos atores ficcionais. Assim, uma das passagens do filme acontece dentro de um show⁵⁹ enquanto Maria Bethânia canta e encanta a plateia com a música *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, que foi considerado como a primeira manifestação de protesto após o Golpe. Marcelo, o personagem do filme, assiste ao show, mostrando que a confecção das imagens foi tecida no mesmo tear da realidade social no mesmo instante em que assistimos as minúcias da arte dando contexto à vida. A letra das músicas, os lugares em que acontecem as filmagens, as falas, as citações, enfim, o filme traz a realidade social, política e cultural de forma simples e clara⁶⁰. A música *Carcará*, na voz de Maria Bethânia, uma cantora que despontava naquele momento, para Sylvia GOUVEIA (2012), em seu estudo sobre a performance, a voz e o corpo, a interpretação de Bethânia traz à tona

uma instância semântica que o texto escrito oculta, gerando a ressignificação da obra. Reside no âmbito da performance a capacidade de grafar pela voz e pelo corpo o registro de uma sintaxe expressiva que extrapola os limites da escritura” (GOUVEIA, 2012, p. 12).

Assim, o show lança Bethânia no mundo da música com seus gestos e entonação de voz grave e limpa trazendo à canção um tom de luta e descontentamento com o que acontecia na vida real, uma denúncia dos fatos políticos recentes. Para Gouveia, o *carcará* é uma ave carnívora, é considerado “aproveitador e generalista”, e sustenta uma metáfora da ditadura, representando “a covardia e ostensividade do governo dos militares” (Ibid., p. 64). Na verdade, essa forma de entrosamento dos meios de expressão, o cinema, o teatro e a música apela para uma intersemiotividade, como em Godard e Joaquim Pedro, que analisamos no capítulo anterior. Aqui Saraceni também aproveita outros significados para ajudar as imagens a falarem sobre o que acontece. Assim ele conta com o rádio que está sempre dando uma notícia que fala sobre a ditadura e as tensões sociais; com Marcelo que não consegue conversar com a amada e nem tampouco escrever e vive a reclamar; com a

58 Uma articulação entre o empresariado brasileiro e os militares, que depõe o então presidente João Belchior Marques Goulart (1961-1964), João Goulard ou Jango como era chamado, e implantam um governo militar que dura 20 anos.

59 Show Opinião, espetáculo dirigido por Augusto Boal, no Rio de Janeiro, em 1965. O espetáculo reúne de maneira inusitada teatro e música dentro de uma poética de construção denominada pelo diretor de “teatro-verdade”, no qual os personagens eram cantores-atores que alinhavavam relatos de suas próprias vidas e um repertório musical dentro de uma temática voltada à denúncia da pobreza e da miséria no sertão nordestino e da opressão praticada pela ditadura.

60 Esse apelo a outros materiais semióticos comprova a tendência do cinema moderno à citação e à intertextualidade, como já vimos anteriormente no caso de Godard e Joaquim Pedro, capítulo 3, intertítulo 3.4.1

filmagem do muro onde está escrito *liberdade, liberdade*; com o livro na casa de Marcelo que se chama *A invasão da América Latina*, tentando mostrar que os sentimentos e ações foram invadidos e dominados. A esquerda está à mercê do que aconteceu e o filme narra em imagens a realidade, por um matiz particular de Saraceni, sua opinião pessoal sobre a situação do país, mesclados com as histórias que ouviu, numa vontade de alertar o espectador.

No filme, o personagem principal está derrotado. Hipoteticamente, podemos pensar Marcelo como representante da classe de intelectuais que teve, como no *Cinema Novo*, seus projetos políticos e culturais ameaçados pelo golpe e, portanto, vive a ressaca da vida cultural brasileira nesse momento. Os cinemanovistas, por exemplo, viram cortados seus laços com o

Estado que não deu sequência e apoio aos projetos culturais⁶¹, o que levou o grupo, encabeçado por Glauber Rocha e Joaquim Pedro, a pensar numa forma alternativa para o incentivo financeiro dos projetos em andamento. O filme vem juntamente as mudanças políticas e permite a Saraceni dar profundidade aos personagens que estão envolvidos em projetos pessoais, o livro de Marcelo, em sentimentos amorosos, sua relação com Ada.

Tudo precisa ser revigorado, pois que diante da nova conjuntura os significados são outros. Marcelo, o jornalista desiludido com a situação do país, mantém um romance com uma mulher burguesa e casada, Ada. Depois do golpe, ele repensa sua relação amorosa e se culpa por estar com ela, pois o marido dela faz parte do grupo que aderiu aos militares, setor industrial brasileiro. Marcelo não consegue levar adiante seus planos e sonhos de um país democrático. A crise do intelectual atinge o relacionamento que ele tem com Ada, pois ele não vê como continuar com uma mulher que está fora de suas lutas políticas, de seu trabalho como escritor, jornalista e envolvido nos caminhos do país. O livro, para ele, faz parte de águas passadas, pois tudo está ligado a um período antes do golpe em que os pensamentos e a vontade de atuar eram outros. No jornal em que ele trabalha todos estão abatidos com o fim das utopias e não conseguem ver saída para as suas vidas, uma vez que tudo em que acreditavam tomou outros caminhos. O filme mostra-nos o engajamento

61 A Empresa Brasileira de Filmes, Embrafilme, foi criada pelo Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969 e aparece como mais uma medida de centralização e adoção de novas diretrizes para o cinema, no período caracterizado como a segunda fase do Estado ditatorial, inclusive com a outorga do AI 5. O órgão foi fruto da decisão do regime militar de intervir mais direta e agressivamente na produção cinematográfica, rumo à superação da simples mediação estatal anterior. Para saber mais ver em CALDAS & MONTORO, 2006 p. 226/236)

político-cultural do *Cinema Novo* e o compromisso de seus diretores com o País. *O Desafio* é uma narrativa imagética e pedagógica sobre o Brasil e seus percalços diante dos novos governantes.

Outros filmes da época também dão o tom da forma como a sociedade reagiu frente ao golpe, mostrando a necessidade de refletir sobre os fatos, trazê-los para as telas como uma nova forma de debate e da revisão da estética da fome iniciada por Glauber Rocha, só que agora na cidade grande e mais ligado às questões políticas recentes. Era um verdadeiro manifesto, reafirmando que as imagens podem mais, como foi o caso de Joaquim Pedro em *o Padre e a moça*. Enfim, muitos outros filmes deram o recado de que o grupo estava ansiando por um Brasil melhor, filmes que são fábulas de denúncias políticas como em: *Terra em transe* de Glauber Rocha, 1967; *O bravo guerreiro*, Gustavo Dahl, 1968; *Fome de amor*, Nelson Pereira dos Santos, 1968. Estes diretores queriam afirmar que o tempo era de lutar, de ir em frente, como demonstrado na música ao final do filme, *O desafio*: “*eu sei que é preciso vencer, eu sei que é preciso brigar, eu sei que é preciso morrer, eu sei que é preciso matar. É um tempo de guerra, é um tempo sem sol.*” Música de Edu Lobo e Guarnieri, *Eu vivo num tempo de guerra*. E Marcelo, que ao final do filme desce a escadaria da Glória enquanto a música toca, não deixa de ser o representante do grupo de cineastas que trabalhava com afinco nas imagens, nas músicas, nos diálogos para vencer e ver um tempo de sol.

O desafio também mostra um engajamento entre teatro, música e cinema. Podemos verificar essas misturas quando os personagens discutem e têm diálogos da literatura, mostrando que a arte, de um modo geral, estava engajada na luta. Por fim, tanto a literatura como a música ajudaram a fazer o protesto, trazendo em suas letras a complementação da história de Saraceni. *O desafio* foi o filme que mais carregou no tom político e nas músicas de protesto como a já citada, *Tempo de guerra*; a de João do Vale e José Candido, *Carcará*; a de Zé Kéti, *Notícia de jornal*; a de Carlos Lira e Vinicius de Moraes, *A minha desventura*. É dessa forma que temos que ver e ler nas entrelinhas da narrativa, pois está tudo costurado de uma maneira inteligente para mostrar os transtornos por que passava o País ocupado pelos generais que, se necessário, usam da força para fazer desistir e até mesmo calar os que são contra o seu governo.

Para melhor compreensão do que estamos dizendo, Maria do Socorro CARVALHO, (2010), em seu artigo intitulado *Amor e política em um tempo sem sol*, nos

diz que *O Desafio* era o desafio mesmo de Saraceni perante as instituições políticas que proibiram sua exibição. Ele sabia que o momento era de cautela, mas desafiou a força armada. Na cena final do filme, Marcelo desce a escadaria onde aconteceu a prisão dos oito intelectuais, em novembro de 1965, “que ficaram conhecidos como ‘Os oito da Glória’ – entre eles os cinemanovistas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade – durante uma manifestação contra a ditadura precisamente nas escadarias da Glória, no Rio de Janeiro” (CARVALHO, 2010, p. 3). É assim que ele desfia e embaralha os acontecimentos reais à ficção e faz da ficção um grito de alerta ao povo brasileiro sobre o que estava acontecendo no País.

4.4. A BURGUESIA COMO FOCO: CLAUDE CHABROL



Figura 37 - Claude Chabrol

Fonte: <http://www.boxofficestory.com/claude-chabrol-box-office-a114265694>

Claude Chabrol fez parte do núcleo da *Nouvelle Vague* que incluía também Jean-Luc Godard e François Truffaut, o trio que esteve na linha de frente. Trabalharam para a revista *Cahiers du cinéma* e trouxeram uma reflexão crítica sobre o cinema no final dos anos 1950. Na década de 1960 já despontavam como cineastas e Chabrol inaugurou a *Nouvelle Vague* como diretor, com seu filme de estreia, *Nas garras do vício* (*Le beau Serge*) em 1958. São jovens, como o grupo do *Cinema Novo* no Brasil, que cresceram nos cineclubes e se alimentaram dos filmes e suas histórias. Quando faziam críticas aos filmes, dissecavam as imagens e, mais que apenas uma escrita sobre as imagens e seus sentidos, construíam um conhecimento sobre a montagem da película e sua finalização. Chabrol ficou na linha de frente com Godard e Truffaut, pois juntos escreveram e professaram o cinema, a música, o espaço, o tempo e seus significados, para a compreensão do filme

analisado; foram contra o cinema francês já estabelecido que era chamado cinema de qualidade, fizeram um grande movimento para articular o novo cinema, além de levarem em frente o conceito de “cinema de autor” iniciado por Alexandre Astruc, realizador e teórico do cinema, em *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*, de 1948. Enfim, confrontações na escrita sobre os filmes que os fizeram crescer e unirem-se por um cinema que extrapolou as fronteiras do país.

Chabrol foi um dos primeiros a conseguir fazer um filme de longa-metragem, *Nas garras do vício* (*Le Beau Serge*, 1958), por ter recebido uma herança familiar com a qual custeou os gastos. A câmera foi como um brinquedo viciante que o tornou um diretor compulsivo a ponto de, em 1965, fazer três filmes: *A espiã de olhos de ouro contra o doutor Chantal* (*Marie-Chantal contre le docteur Kha*), *O tigre se perfuma com dinamite* (*Le tigre se parfume à la dynamite*), *La ligne de démarcation* (*La ligne de démarcation*). As imagens o hipnotizaram num prazer sobre o fazer cinematográfico que se equipara ao que nos diz AUMONT (2012, p. 7): “o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento”. Na prática, é difícil pensar sem que seja atrelado à imagem, sem que seja um pensar artístico, pois que já há uma construção de significado no próprio ato de pensar.

Claude Chabrol é sagaz e crítico, construindo um estilo próprio à medida que narra as contradições sociais a partir dos pontos encobertos e sombrios das relações humanas. Traz para as telas os falsos moralismos, ciúmes, brigas, assassinatos, traições. Parece-nos um Nelson Rodrigues francês, discorrendo sobre a vida como ela é, trazendo à tona as condutas contra a moral e a ética aceitas pela sociedade. Chabrol se alimenta das complexas inter-relações familiares e sociais e trata em seus filmes da decadência da burguesia francesa do pós-guerra. Ele é afeito às histórias que refletem a burguesia e seu modo de vida, mistura ironia, atualidade, jogo de poder, violência, e principalmente uma vida de aparências por trás da qual se esconde a vida humana. É uma crítica que continua afiada nos filmes do mestre, mas subjacente à história, procurando os pontos não evidenciados nas relações, pontos obscuros que se entranham na narrativa. O prazer de Chabrol está em desvendar as mazelas do ser humano.

Para ele não existe relação direta entre a realidade e sua representação, muitas vezes a ficção pode ser mais real que a própria realidade, mas o que importa é o tema, a forma, a narrativa das imagens; por outro lado, tudo depende do ponto de vista que

assumimos para ver certas coisas. É assim que ele justifica sua avaliação de como entendia e percebia a sociedade de sua época. Para Chabrol, se muitas vezes as histórias apresentam personagens caricatos é exatamente porque encontramos na vida pessoas com estas características. Para o diretor, na vida existem pessoas que são completamente caricatas e, para o cinema, esses atores que representam em excesso são imprescindíveis. Quanto à paixão pela burguesia, a partir das leituras elaboradas, talvez o cineasta represente seu próprio lugar de fala.

Geneviève SELLIER (2005), numa pesquisa em que acompanhou o lançamento dos filmes pela leitura dos jornais da época, aponta que, para os jornalistas e críticos, Chabrol ao lançar seu primeiro filme faz um corte com o gênero de cinema escandaloso como *E Deus criou a mulher (Et Dieu créa la femme, 1956)* de Roger Vadim e *Os amantes (Les amants, 1958)*, de Louis Malle. Mas, para a autora, ao contrário desses dois filmes, os dois primeiros filmes de Chabrol, *Nas garras do vício (Le beau Serge), 1958*, e *Os primos (Les cousins), 1959*, apresentam um traço de misoginia herdado do romantismo que não é vista pelos homens jornalistas e críticos que acabam focando seu ponto de vista nos personagens masculinos. Para ela, esta foi uma época em que os homens reinaram no cinema, impondo-nos suas histórias e suas representações. Assim, não tivemos possibilidades de fazer o contraponto com a maneira feminina de ver, escrever e fazer cinema. Chabrol diz que não é misógino: “creio, pelo contrário, que misóginos são aqueles que não gostam das mulheres: eles gostam de um tipo de deusas construídas por eles próprios, enquanto que na realidade, uma mulher... é uma mulher, como nos ensinou Godard” (CHABROL, 2004, p. 33, tradução livre)⁶². Conseguiu se defender do conceito de misógino a ele imputado, mas, para a autora, ele não tem tato para tratar as questões femininas uma vez que justifica apenas os homens.

Por outro lado, a pesquisadora diz que não herdamos, na história do cinema, filmes de mulheres com suas maneiras de olhar o mundo, a partir de sua subjetividade, de suas vivências e experiências, do seu entendimento da vida. Assim, não é possível sair de uma perspectiva masculina para uma feminina, uma vez que só existiu, na época, junto ao grupo masculino, a cineasta Agnès Varda. Uma única representante em meio a tantos homens que começam, à época, a carreira cinematográfica. Como a revista que comandava as críticas

⁶² Yo no soy misógino. Creo, por el contrario, que son aquellos que hablan de ese tema a quienes no les gustan las mujeres: les gusta una especie de diosas que ellos mismos se fabrican, mientras que, en realidad, una mujer... es una mujer, como nos ha enseñado Godard. (Cahiers du Cinéma, 2004, p. 33)

era a *Cahiers du Cinéma*, liderada por homens, não tínhamos nem um escrito sobre cinema que fosse autenticamente feminino. Não podemos, dessa forma, revelar as relações de gênero a partir da experiência das mulheres e seu olhar sobre o social, sobre a arte e a cultura. Pensamos que não é o mesmo que dizer de um olhar feminino contra um olhar masculino, mas de uma estrutura alicerçada na subjetividade, individualidade, personalidade, ou seja, na consciência adquirida pelo sujeito que o possibilita ver o mundo e significá-lo a seu modo. Nessa época, as mulheres estavam fora da história do cinema, ou melhor, estavam na história do cinema como representação de mulheres ora fatais, ora dengosas e incapazes, uma herança injusta diante da figura feminina determinada e singular na conquista por sua liberdade, já demonstrada à época desses homens do cinema.

De qualquer forma, conhecendo a cinematografia de Chabrol, não é possível vê-lo como misógino; digamos que ele discorre sobre um período no qual as mulheres ainda não ocupavam um lugar socialmente significativo, e que era quase impossível vê-las fora do alcance e do mando dos homens. No filme *Le beau Serge*, a esposa de Serge é mostrada como uma mulher que o impede de ser homem e criador. Ele se torna alcoólatra depois que se casa com ela; portanto, a mulher é vista como culpada pela desgraça e perdição do marido. Algumas personagens de Chabrol mostram-se alienadas quanto ao homem que lhes dita o que são e como são, que as classifica, fazendo-as acreditar em tudo que dizem. Para Sellier, isto se deve a uma mistura de moderno e arcaico que inspira muitos dos filmes da *Nouvelle Vague*.

Para nós, tendemos a pensar que o homem vê na mulher um perigo, nessa época da luta por emancipação e, para confrontar o propósito libertário delas atacam ferozmente os seus valores. É o que acontece com Serge, sua família e amigos em relação à sua companheira. E como não ocorrem esses episódios apenas nesses dois filmes de Chabrol, o que sucede não é simplesmente um desajuste entre duas pessoas. Para Sellier, é o caráter estrutural de dominação que se fragiliza frente às relações de gênero. Compreensível diante do grande avanço, a partir do feminismo, na forma de ver a mulher e suas condutas sociais. A articulação política das mulheres ligadas ao grupo das feministas, os primeiros movimentos sociais constituídos para libertar as mulheres da dominação e opressão masculinas, deixou como solução para os homens, fragilizados nesse momento, representá-las, denegri-las e desmoralizá-las. Digamos que o personagem feminino chabroliano seja ao mesmo tempo culpado e vítima, como em *Mulheres fáceis (Les bonnes femmes)*, 1960.

Chabrol diz gostar muito de seus personagens e que não tem uma visão do mundo pessimista como disseram. Ao pensar na história de *Les bonnes femmes* ele apenas queria mostrar a vida de pessoas que a ele pareciam triviais e sem originalidade, mas não são exagerados, como disse a imprensa à época, são apenas pessoas que agem e que estão acostumados a viver dessa maneira. Por fim, para ele, em *As mulheres fáceis* tem como tema os personagens e os personagens são assim: dizem que os personagens são imbecis, mas que a ele não parecem assim: “se trata simplesmente da constatação, um tanto triste, de uma impossibilidade de estabelecer relações entre eles e talvez uma excessiva ingenuidade. Ao mesmo tempo essa gente demonstra vitalidade” (CHABROL, 2004, p.37, tradução livre).⁶³ O autor diz que gosta de vasculhar as coisas para achar-lhes as diferenças, pois são elas que nos perturbam. Assim, ele afirma que a estupidez é muito mais interessante e rica que a inteligência, pois que a inteligência tem limites, mas a estupidez não tem. E para ele, não devemos depreciar as pessoas porque são estúpidas, imbecis, idiotas. Mas, no cinema, ele entende que não tem como negociar, o diretor é depreciado ou aclamado conforme seu filme e não há saída se quer se expressar.

A mulher infiel (La femme infidèle), de 1969, é um filme de um Chabrol mais amadurecido, pois que já conhecia a tarefa de diretor e roteirista desde 1958, época de seu prelúdio cinematográfico. É uma história típica da maneira instigante do cineasta ao retratar a burguesia que, segundo ele, quer mostrar sempre a vida como se tudo estivesse funcionando dentro dos ritos e do *status quo*. Mas isto só acontece nas aparências, pois que se convivemos com essas famílias, por baixo dessa representação que elas encarnam, nos serão mostrados a turbulência emocional e o jogo de poder. É uma maneira de dizer que o que vemos nem sempre é verdade, pois atrás das representações diárias da vida comum de todos nós, muitas vezes escondem-se conflitos. Segundo Chabrol, quando filmava *La femme infidèle* o ator Michel Bouquet, marido de Hélène, Sthéfanne Audran, disse a ele que ao fazer os filmes ele se protegia dos dramas da vida, colocando-os nas suas histórias, como forma de exorcizar as coisas que não se resolvem na vida real. É assim que o cineasta coloca em cena a relação de classes, o ciúme, a vingança, a morte, que, para ele, são essas as representações que estão mais próximas da realidade, dos desencontros diários, dos dissabores amorosos e do trabalho, e mais afinados com sua forma de pensar a

⁶³ *Se trata simplemente de la constatación, un tanto triste, de la imposibilidad de establecer relaciones entre ellos, de una tal vez excesiva ingenuidad: a veces también de una gran vulgaridad, e incluso de los dos muchachos no puede decirse que sean malos en todos los aspectos. (Cahiers du cinéma, 2004, p. 37)*

vida e a realidade que vão para as telas.

Por outro lado, a importância de Claude Chabrol e sua filmografia, durante o período da *Nouvelle Vague*, é de extrema relevância para colocar a ideia do filme

como um ato de discurso, como espaço narrativo e forma de expressão de um eu. Introduzindo assim um aspecto básico da modernidade cinematográfica: a preeminência dos aspectos discursivos de uma história narrada [...] uma valorização da opacidade fílmica como um valor anterior à transparência e verossimilhança inerentes ao cinema clássico (MONTERDE, 2004, p.15).⁶⁴

Isso é o que nos afirma José Enrique MONTERDE,(2004), ao escrever sobre a *Nouvelle Vague* e suas contribuições para o cinema, a partir de 1950, quando começaram a alicerçar a ideia de um cinema autoral. Para ele, o grupo da revista *Cahiers du cinéma*, com grande veiculação em toda a Europa, deixou-nos um importante legado no que tange ao cinema, aos cineastas, aos filmes e seus processos de construção. O que nos parece de extrema importância em seu discurso, que fortalece o nosso ponto de vista sobre um olhar específico para a realidade, é como os cineastas utilizam o espaço fílmico como forma de expressão de “um eu”, o que quer dizer de uma pessoa que se encontra no centro da estória que está sendo filmada, construída imagem por imagem, na confecção de uma realidade ficcional que se torna uma produção com traços da subjetividade do autor. Este fazer fílmico coloca esses cineastas como inventores do cinema moderno.

Chabrol foi como um arquiteto do novo cinema que veio da crítica cinematográfica como escola, como ensinamento e, conseqüentemente, como degrau inicial para a carreira de cineasta. Para ele, o grande interesse da crítica é ajudar a ordenar as ideias para pensar a mediação entre as imagens e a realidade. Por outro lado, a crítica ajuda a descobrir um método de trabalho que se torna particular de cada um, de como organizar as imagens para colocá-las esteticamente segundo as técnicas do cinema, sem se esquecer da inovação que foi tão cara a esses grupos iniciantes.

Para Chabrol, embora ele não tenha nascido para ser crítico, reconhece que os cineastas nesse momento de mudança do cinema pelo qual passaram, nas suas formulações, nas suas maneiras de conceber as imagens e pensar a teoria, tinham que estar unidos para combater um inimigo mais poderoso que eles, uma vez que combatiam seus antecessores, e reconhece que o público não estava maduro o bastante para entender o

⁶⁴ Como acto de discurso, como espacio narrativo y formal de expresión de un yo, introduciendo así un aspecto básico de la modernidad cinematográfica: la preeminencia de los aspectos discursivos sobre La restitución e una historia narrada desde su exterior; o, dicho de otro modo, la valoración de la opacidad fílmica como un valor antepuesto a la transparencia y verosimilitud inherentes al cine clásico. (*Cahiers du cinéma*, 2004, p. 15)

novo cinema. A sua experiência de ter sido crítico favoreceu para conseguir ver os seus próprios erros atrás da câmara, para entender que o cinema é uma arte do público, das massas. Este detalhe faz com que os diretores coloquem em cena elementos que possam ser entendidos e aprovados pela maior parte da plateia, sem que necessariamente eles sejam a favor do que veiculam. Para o cineasta, a maneira de fazer um filme é a maneira como cada diretor, em particular, vê o mundo, conta a sua forma de ver as coisas, de participar da vida. Chabrol diz que cada um aprende a contar as coisas de uma perspectiva particular, mas que ao dar vida às histórias pelas imagens, o encadeamento delas é tão importante que é como se já tivessem uma música acoplada, “a música das imagens mudas, isto existe”⁶⁵. Alguns filmes mudos trazem com eles um ritmo musical. Esta é a arquitetura do cinema, nos afirma o cineasta (CHABROL e GUÉRIF, 2004, p. 14), é a poética da narrativa a partir das coisas e da harmonia entre elas.

4.4.1. DA DESCOLONIZAÇÃO DO CORPO FEMININO

Chabrol e Saraceni trazem para as telas personagens femininas que nos permitem pensar o problema da maternidade a partir da década 1960, quando as mulheres se organizaram para dizer não aos estereótipos colocados à feminilidade como modelos de beleza, maternidade obrigatória, cuidados com a casa, marido e filhos. Elas querem direitos quanto ao corpo e seus desejos, almejam o prazer sexual e, mais que tudo, dizer não ao ditado de que “as mulheres querem amor, os homens querem sexo”. Para GIDDENS (1993, p. 79), a afirmação de que “o desejo das mulheres pelo amor dominaria qualquer tendência para o sexo, que seria o preço para se conseguir a recompensa de amar e ser amada” no mundo atual pode ser modificada, pois que as mulheres querem sexo e são capazes de procurar o prazer sexual como um componente de suas vidas e de seus relacionamentos. Para o sociólogo, provavelmente os homens querem amor mais do que a maioria das mulheres. E muitas mulheres que buscam prazer e até mesmo o poder na relação sexual, na maioria das vezes procuram adequar a autoidentidade e conseguir autoestima. Hoje em dia, diz ele, podemos dizer que existem “algumas mulheres que, sem muitos problemas psíquicos, adotam algo próximo à atitude masculina tradicional em relação à sexualidade como sendo uma dinâmica organizada da sua própria conduta sexual” (Ibid., p. 79).

⁶⁵ *La musique des images muettes.*

Na linha de raciocínio de Giddens, as diferenças comportamentais em relação ao sexo, como a das mulheres dos dois filmes, acenam para uma mudança social. É uma coisa importante, pois que a vida pessoal se torna um projeto aberto a ser modificado de acordo com novas demandas, desejos e ansiedades quanto à vida das mulheres, e também dos homens, que vão se ajustar ao novo modo feminino de pensar. Cada vez mais as mulheres seguem procurando relacionamentos que lhes convenham e em condição de igualdade em relação ao parceiro. A sexualidade desenha “um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais” (Ibid., p. 25, grifo do autor). O que podemos entender é que o corpo passa a ser administrado pelas mulheres para que tenham prazer não apenas circunscrito ao casamento. Assim, uma sexualidade mais liberada que se afasta da gravidez que passa a ser controlada, para que venha de acordo com a vontade do casal, ou das mulheres que almejam uma maternidade como projeto individual. Se para as mulheres nunca foi permitida a infidelidade, a dinâmica das relações sociais mudou e o sexo feminino reinventou modelos de comportamento quanto às amarras que o prendiam a padrões sexuais rígidos, preestabelecidos.

Do ponto de vista dos filmes em questão, os cineastas possibilitam-nos também pensar a infidelidade conjugal feminina como uma importante transformação evidenciada nas relações de gênero. Uma remodelagem que causou perturbações na mentalidade e na moralidade que se efetivaram nesses anos, pois que as provocações em relação a formas de sociabilidade, além de abrir um espaço para a fruição do erotismo feminino, transformaram os ânimos em relação à sexualidade de mulheres casadas e solteiras. Uma demonstração de que o livre-arbítrio sexual chegou na esteira dos movimentos sociais da década de 1960, não só o movimento feminino, mas também o dos homossexuais, dos negros, causando mudanças profundas nos relacionamentos e na sociedade em geral.

A liberdade adquirida pelas mulheres possibilita Ada e Hélène manterem-se mais felizes e animadas para as tarefas que precisam organizar. É como se a sedução que despertam em seus amantes as renovassem. Isto porque o casamento levou a relação sexual para uma rotina dentro da normalidade, como se fosse a tarefa de levar o filho à escola. Com os prazeres e a satisfação de seus desejos com os amantes, as mulheres reformulam as questões do casamento e da maternidade, da vida familiar e de seu próprio ego, porque sua ação ameniza o tédio da vida de casadas. Se até então a infidelidade era uma prerrogativa masculina, agora passa a haver uma simetria no comportamento de homens e mulheres.

Basta lembrarmos do filme de François Truffaut, *Uma mulher para dois*, (*Jules et Jim*), de 1962, onde a mulher é a personagem mais forte e comanda o triângulo amoroso. Dessa maneira, é possível pensar que os filmes apontam para mudanças nas relações entre sexualidade e família, prazer e amor.

Claude Chabrol conhecido por representar a família burguesa à qual ele pertencia, já no início do filme, *La femme infidèle*, nos faz espectadores de uma família clássica e bem de vida, um almoço domingueiro, a visita da mãe num carro sem capota, a presença de uma criança inteligente e feliz que presenteia a avó com flores, do marido atencioso, enfim uma típica família bem constituída, vendo fotos antigas como metáfora da harmonia familiar duradoura. Um jogo que tenta disfarçar a verdadeira realidade do casal, uma atitude social diante das desconexões da instituição do casamento. Tudo isto no jardim (Fig. 38), enquanto falam da inexorável passagem do tempo que deu ao marido uma barriguinha que, para a esposa, Hélène Desvallées, ele precisa cuidar, mas a sogra antecipa-se em defesa do filho e diz que ele trabalha muito, mas se ele se empenhar tomará forma rapidamente.



Figura 38 – A Família no almoço de domingo. Imagem do filme A mulher infiel.

O filho do casal tem boa educação, gosta de ler e vai bem na escola; o marido de Hélène tem uma seguradora em Paris onde trabalha durante a semana. Cabe à mulher viver o dia a dia na sociedade de consumo. Ela vai três vezes por semana a Paris, faz limpeza de pele, cuida dos cabelos, faz massagem, banhos corporais e compras para justificar a sua presença na cidade, nas tardes em que visita o amante e passa algumas horas em sua companhia. Para o marido, Charles Desvallées, ela diz que vai se cuidar, ao que ele ri jocosamente, pois toda semana é a mesma coisa. Ela encontra-se com o amante a cada dois dias, denominando esses encontros de cuidados corporais ou compras necessárias à

família.

À partida da mãe de Charles, o filho e o neto vão lhe fazer as honras enquanto Hélène entra para casa. A mãe já no carro procura pelos óculos e não os encontra. Charles volta para procurá-los na sala da casa e, ao entrar, a mulher está na sala ao telefone e dá uma guinada repentina (fig. 39), desliga o aparelho e diz ao marido que a chamada foi um engano, mas não consegue mascarar o susto com a presença inadvertida de Charles.



Figura 39 - Hélène vira-se bruscamente e desmonta a estrutura do casal. Imagem do filme A mulher infiel.

Ele pega os óculos, sai para o jardim, despede-se da mãe, acende um cigarro, andando devagar e pensativo enquanto retorna para casa. No jantar, ele ao invés de comer olha para a esposa demoradamente enquanto ela toma a sopa, quando ela o olha, ele pergunta: você me ama? Hélène faz-se de desentendida inicialmente, mas responde que sim. Após o jantar o menino sobe para ler e o casal passa à sala onde tem um pequeno televisor sobre a mesa de centro. A TV dá uma pane e entra um letreiro dizendo, “*desculpem a interrupção, mas houve uma falha no sistema*”. Mas fica claro que o aviso é para o espectador de que algum evento vai tirar a família do equilíbrio do sistema conjugal mostrado no jardim, ou melhor, algum problema no núcleo familiar que incomoda o marido desde o incidente do telefone. A mulher não parece inquietar-se com nada, ainda come uma sobremesa e pergunta a que horas ele vai para o trabalho, pois ela tem que resolver problemas em Paris e vai pegar uma carona com ele.

No filme, *O desafio*, o marido de Ada é um empresário bem-sucedido, trabalha bastante e se preocupa com a mulher. Em uma sequência do filme, o homem passa as vistas pelo jornal ao mesmo tempo em que diz que ela está um pouco estranha ultimamente. Por esse motivo ele sugere que ela faça uma viagem que isto lhe fará bem. É

como se a mulher pudesse ficar feliz pelo fato de o marido comprar-lhe joias e/ou bancar-lhe viagens a Paris, Nova York como forma de se distrair. Mas, na verdade, ela está mal em decorrência do desalinho no relacionamento com o amante, provocado por questões políticas que ela não consegue compreender e quer ajudá-lo. Uma mistura entre amor, política e economia que dão os rumos das relações conjugais e amorosas, neste filme.

Marcelo, o amante, não está bem pois ele é ligado à política de esquerda, que acaba de ser abalada pela situação do país. Ele é o representante de uma esquerda que perdeu o rumo com a tomada do governo pelos militares. Assim, abatido e perplexo, não vê possibilidade em continuar com a amante que faz parte, por ser casada com um industrial, dos que trabalharam para que o golpe acontecesse. Para Marcelo, é impossível estar com ela pois a política não permite que estejam do mesmo lado. Uma disputa entre ideologias e ela acaba sendo responsabilizada pelo afastamento de Marcelo. Ada também tem um filho e passa, como Hélène, por um desequilíbrio na relação com o marido, um desgaste da conjugalidade em decorrência do tempo de casados e por ter conhecido Marcelo.

Nos dois filmes, vemos que as personagens femininas não estão oprimidas ou encerradas em estereótipos. Elas não sublimaram o desejo de casar e ser mãe, pelo contrário, estão casadas, são mães e adoram sê-lo, não são mães biológicas apenas, são mães de acolhimento, de carinho, de doação amorosa. Assistimos cenas nos filmes em que falam para os amantes da paixão que nutrem pelos filhos e dizem que se sentem completas na maternidade, que não saberiam viver sem esse sabor de ser mãe e, por isto, optaram por não romper com a estrutura conjugal. O que comprova que elas são mães modernas que não trazem o “mal” da gestação enraizado em seus corpos, mas o prazer e o benefício do filho, a alegria em tê-lo, em criá-lo, em ser mãe. Ada (*O desafio*) é mais interessada em sair do casamento para ficar com o amante, mas não encontra hora adequada para conversar com o marido, mas o amante acha que estarem juntos não soluciona o problema. Para Marcelo, é como se o poder político invadissem a vida amorosa, particular e privada.

Para Lourdes BANDEIRA, (1998) a maternidade é renovada na modernidade, pois nesta época convivemos com mães bem diferenciadas: a mãe prisioneira, a mãe HIV positivo, a mãe parlamentar, a mãe tecnológica a partir da inseminação artificial. Nós aprofundamos a lista: a mãe prostituta, a mãe solteira, a mãe abjeta, a mãe do delito. O corpo da mãe, mais do que o da mulher, passa pelo biológico, pela construção discursiva, pela menstruação, pela performance da maternidade, pela amamentação. O corpo feminino

não é objeto abjeto, é plural, multidimensional, é fértil e reprodutivo. Para a autora, já saímos do estereótipo fixo de mãe abnegada e sofredora que se realiza a partir do filho, passamos a ter mães e mães. A questão da maternidade é importante para a mulher, “mas já não é preciso exercê-la dentro do modelo clássico da família. [...] A ideia de feminino e masculino é subvertida, a mulher não é mais a submissa, a fraca, mas sim um ser normal, com vontades, desejos” (BANDEIRA, 1998, p. 16). Podemos confirmar o que diz a pesquisadora ao vermos Hélène e Ada que têm filhos dentro da instituição do casamento, mas são mulheres que curtem a vida, tiveram apenas um filho, mantêm o corpo como objeto de prazer e estão felizes em seus papéis maternos. As mulheres assumem seus desejos e papéis: são casadas e senhoras de seus corpos e estes são biológicos, são natureza, são culturas que se renovam.

A maternidade não foi um fim imposto pela natureza, mas a natureza possibilitou às mulheres a experiência de ser mãe. Pensamos poder identificar no papel dessas mulheres o reconhecimento de um nível político presente nas práticas femininas que ocorrem no mundo privado, pois essas práticas estão relacionadas à vida pública, envolvendo questões de nível econômico e social que se tornam então indissociáveis. As mulheres, nos anos 1960, 1970, época de ressignificação de costumes e mentalidades, compreenderam, a partir de uma reflexão sobre gênero, que as relações familiares não podem ficar fora das discussões políticas, é necessário de repensar a relação entre os espaços privado e público.

Ada e Hélène nos incomodam, pois não têm independência econômica, o que parece também ter sido uma escolha. Pode ser, por outro lado, uma reflexão sobre as mulheres burguesas efetuada pelos diretores, mulheres naturalizadas e enraizadas em sua classe de origem. Ainda assim, elas efetuaram mudanças na conjugalidade, na sexualidade, na maternidade, na relação feminino/masculino, no discurso político e nas questões de gênero e recuperaram a dimensão da maternidade e suas implicações históricas e culturais.

Simone de BEAUVOIR (1980) nos trouxe o entendimento de que não nascemos mulheres, mas tornamo-nos mulheres, uma forma de explicar como as representações do feminino são o resultado de práticas e milênios de dominação. Não nascemos assim como somos conceituadas, mas ficamos assim pelo modo como atuam os conceitos, ou melhor, por classificação, normas e categorias. As mulheres são circunstanciadas a uma condição do feminino que já está superada, pois já desenham um futuro diferente, ainda que arraigada na linguagem e nas relações sociais. Para a autora, o problema da mulher é que

havia uma falta de ocupação dentro do lar, sobrando espaço para fantasias e devaneios que muito se deviam à falta de dedicação à intelectualidade, aos estudos, ao devotamento a alguma coisa de seu interesse, pois que as mentalidades não davam lugar às mulheres fora de casa, uma existência presa a um feminino maternal e companheira servil. Desse modo, sobrava energia para ser gasta, tempo ocioso para refletir sobre suas vidas e entender a falta de perspectiva ao estarem confinadas ao ambiente da casa. Dessa forma,

Cuidar de sua beleza, arranjar-se, é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem (BEAUVOIR, 1980, p. 296).

Nos filmes de Chabrol e Saraceni constatamos que essa análise poderia servir para esclarecer nossas personagens femininas que têm falta de ocupação, pois as mulheres têm tempo de sobra para cuidar da beleza, do corpo e de si mesmas: uma apropriação do corpo para o cuidado de si. Podemos ver essa situação quando Héléne sente-se mal, vai subir para seu quarto quando a mulher que cuida da casa anuncia precisar de dinheiro para fazer algumas compras e, em seguida, pergunta se ela quer comer algo especial. Ela diz não ter fome e dá o dinheiro ao que a senhora diz: *Farei vitela. É saudável e fácil de preparar*. E Héléne responde: *está bem, vitela*. Dessa maneira, as pessoas que trabalham para elas é que resolvem o que fazer, vão às compras, cozinham, limpam e ajustam o funcionamento da casa, como as pessoas que entram e saem para fazer outros tipos de serviços fora da rotina, conserto de eletrodoméstico, jardinagem, limpeza da piscina.

As duas mulheres empregam o seu tempo em administrar o trabalho dos empregados, acompanhar o filho nas tarefas e seu rendimento na escola, além de acompanhar os maridos nos encontros sociais quando estão sempre bem vestidas e ornadas. A valorização do corpo feminino como demonstração da classe a que pertence passa a ser uma ostentação, uma vitrine na qual todas as mulheres apresentam-se como representantes da família e provedora de *status* para o homem/marido perante os outros homens. De resto, entregam-se a outros amores como uma válvula de escape, pois nenhuma das duas demonstra qualquer tipo de interesse especial ou talento. A insatisfação que demonstram ter é de natureza mais existencial, que elas tentam suprir pelo gozo da sexualidade. Os amantes, intelectuais, nos dois casos, representam o fim do tédio de uma vida sem interesse e sem sentido, evitando sintomas de depressão. Por pertencerem a classes sociais mais altas, tiveram apenas um filho, tendo se beneficiado com a chegada da

pílula anticoncepcional e também da luta das feministas para separar o sexo da procriação. Enfim, tudo isto demonstra que Ada e Hélène possuem um certo controle de suas vidas e procuram outros meios de realização nas relações amorosas e sexuais.

A família, nos dois filmes, mostra-nos a transformação do papel da mulher e da questão referente à reprodução dentro do casamento. Há uma quebra em relação aos paradigmas anteriores, às maneiras de conduzir o convívio social, a presença da mulher em diversos ambientes, mostrando-se protagonista de sua experiência e de sua vida. Nos dois filmes analisados, *O desafio* de Saraceni e *A mulher infiel*, de Chabrol, a família se constitui de apenas um filho, o que já denota um controle da natalidade e do papel social do corpo pelas deformações possíveis decorrentes à gravidez. Tudo isto ocorre paralelamente às mudanças da mulher que vai em busca de trabalho e autonomia. As duas personagens são vulneráveis economicamente, e se mantêm nos moldes anteriores em que a mulher é reprodutora cuida do lar, dos filhos e do companheiro. Pode-se dizer que a representação feminina vem na contramão do que acontecia historicamente entre as décadas de 1960 e 1970, em que as mulheres saem em busca de trabalho. Hélène e Ada têm como ocupação cuidados corporais, festas dos filhos, leitura, cinema e arte, conforme o hábito da classe média no Brasil e da burguesia na França que os cineastas tão habilmente trazem à luz.

Para BEAUVOIR (1980, p. 299), os homens se comprazem em mostrar as mulheres como sua propriedade aos outros homens, assim é que, ao se vestir para o companheiro, “a mulher fantasia-se de mulher para o prazer de todos os machos, e o orgulho de seu proprietário”. A tarefa de enfeitar-se para o outro vem desde a tenra idade quando a filha esperava o pai toda preparada para receber dele os elogios e afagos. É como se já delineasse um narcisismo precoce ensinado às meninas “como um misterioso instinto feminino” (Ibid., p. 21). O simples enfeitar-se, fazer-se feminina compõe-se de acordo com a possibilidade financeira refletida nas artimanhas que apresentam: como o cuidado dos cabelos, da pele, da maquiagem, dos adereços, da vestimenta e dos gestos. Quanto a este quesito de adornar-se, Ada e Hélène mostram suas expertises em arranjar-se para os maridos, os amigos e os amantes, e não lhes falta dinheiro e nem tempo para ajustarem-se aos compromissos familiares. Portanto, essas mulheres funcionam como signos que representam suas respectivas famílias, com um vocabulário específico em torno de sua representação e papel na sociedade.

A afirmação de Beauvoir confirma-se em Chabrol: Charles combina com Hélène de saírem para dançar em uma casa noturna com os amigos, pois sua mulher gosta de dançar e ele está desconfiado que ela o trai. Enquanto isto não se confirma, ele intensifica os convites para festas e saídas aos finais de semana para entreter a esposa. Quando chegam à casa de dança ele fica sentado assistindo à festa, bebendo e fumando enquanto sua mulher dança com seus amigos e funciona como um fetiche, um objeto de troca entre eles. Ele quer que ela faça o que gosta, dançar, mas para ele a satisfação é olhar a imagem da mulher.

4.4.2. A MULHER, O CORPO E A SOCIEDADE DE CONSUMO

Cuidar do corpo e da aparência na sociedade contemporânea é para Anthony GIDDENS (2002), de extrema importância como “projeto reflexivo do eu”, o que quer dizer um monitoramento reforçado em torno do corpo que é dado a ver, do corpo exterior, dessa forma de cuidar da aparência física como um todo, a partir de regimes, academias, massagens, maquiagem, cílios postiços, perucas, isso para não citar processos mais invasivos, passa a fazer parte da sociedade moderna. Para o autor, uma natureza prática de construção da identidade a partir do estilo corporal, compreendendo o corpo no seu espaço de ação, no seu cotidiano, no seu envolvimento com o outro.

Nesse ponto, as duas mulheres criam rotinas em torno de um corpo que se torna transgressor e que passa a fazer parte de suas vidas. Lançam mão da reflexividade de suas ações para os desafios que esse novo corpo quer enfrentar e usufruir. Não só o cuidado com o corpo, mas também as escapadas para estar com os amantes. Uma forma de evitar embarços e lhes assegurar confiança, a partir das alternativas de ações que impõem ao ambiente doméstico para que nada atrapalhe seus projetos. O sexo fora do casamento exige um arcabouço metodológico com arranjos diferenciados e seguros que entram na agenda do filho na escola, do marido no trabalho, dos serviços que põem em prática o funcionamento da casa. Para Ada é mais fácil lidar com essas artimanhas uma vez que ela tem independência de mobilidade e desliza facilmente em sua lista de “compromissos”. Já Hélène depende da carona do seu marido ou de um motorista que a leve e traga da cidade, pois moram em Versailles a 20 km de Paris. São mulheres atentas ao que fazem e é a própria vivência que lhes possibilita manobrar os compromissos em seu proveito. Assim, elas responsabilizam-se pelo que são, pelo que fazem, por seu crescimento e

desenvolvimento como pessoa na vida social. Empenham-se por sua vida sexual ativa, principalmente, pois são suficientemente maduras para refletir sobre o amor enquanto agenciam suas emoções e desejos, repensando suas experiências. Isto é o que ocorre constantemente com Ada, de *O desafio*, que administra seus sentimentos, mesmo na crise existencial e política do amante, de uma maneira a levar os compromissos da casa, do filho, do marido sem hesitação, embora aturdida com as crises dos homens que a acompanham.

No tocante ao corpo como capital na sociedade de consumo, essas duas mulheres, Ada e Hélène, dedicam um cuidado intensivo ao visual, desde a vestimenta e a maquiagem, o cuidado de si e da vida. Elas estão maquiadas e bem vestidas o tempo todo, até na hora de dormir, vestem-se com esmero, têm responsabilidade e interesse em cuidar do corpo que simboliza uma atitude de vida e de classe social. O que importa é estarem bem apresentadas e atentas às vestimentas, à aparência física, cabelos e principalmente uma dedicação ao rosto. Segundo BAUDRILLARD (1991), é no corpo que nos ancoramos para sermos o que somos, é ele que se encarrega de levar adiante o projeto que temos de nós mesmos, dessa forma, o essencial é ter um corpo como um lugar que nos pertence, um ambiente de liberdade e de realização. Essas duas mulheres usufruem o direito de reserva do corpo e desafiam os homens e a sociedade em que vivem, ao fazer do sexo um cerimonial de bem-estar consigo próprias.

O corpo torna-se um capital onde investe-se tempo e dinheiro. Administrá-lo é como gerir um patrimônio e funciona como *significante de estatuto social* (BAUDRILLARD 1991, p. 139, grifo do autor). O corpo como significante é, segundo o autor, o corpo da sociedade de consumo, propulsor para gastos e despesas que o corpo feminino induz, a sua imagem como chamariz de compra, de sedução, de desejos; o corpo como símbolo de comercialização. Para ele o significado da representação do corpo feminino para vender objetos de consumo é de inutilidade. Inútil porque compra-se a partir da imagem, da representação feminina, e não da utilidade do produto na vida cotidiana. É toda uma estrutura social que se abate sobre o corpo e que se refere a tendências da moda, da vestimenta, para a comunicação com os outros, uma comunicação que na sociedade de consumo leva às compras: vende-se o que se usa e também a imagem corporal. Já não consumimos mercadorias, mas consumimos signos.

Para Baudrillard (1991), o significante do estatuto da pessoa se dá a partir do

imaginário, de onde podemos sugerir que é a partir da sua conduta, seu modo de vida, suas habilidades e estratégias sociais que estão ancoradas no corpo. Corpo como beleza e erotismo funcional, funcional não como produtivo, força de trabalho da era industrial, mas funcional porque o corpo precisa ser a um só tempo belo e erótico, funcional porque não ancoramos esse corpo em nenhum compromisso que não a beleza, a sedução, o atrativo. Belo como um imperativo e qualidade fundamental, signo de “eleição e salvação” por ser o corpo um capital. Esse corpo naturalmente mostra-se símbolo da moda e do prazer, uma beleza funcional, um atrativo sexual (BAUDRILLARD, 1991, p. 139/143).

A representação do corpo feminino é o imperativo absoluto para o cinema, da imagem do corpo para o consumo agrega-se a imagem do corpo como pensada no cinema, uma verdadeira criação estética e de gênero. Mulheres de Pasolini, Buñuel, Godard, Saraceni, Almodóvar, representam imagens que ludibriam, mas também encantam. Um retorno ao imaginário de corpo que reflete os cineastas e a sociedade. Para as feministas, a cultura fica exposta a intervenções ideológicas: publicidade, revistas, televisão, cinema, e acabam por fornecer ao meio social imagens estereotipadas da mulher, que estabelecem os parâmetros de uma imagem idealizada do feminino. Se pensarmos a ideologia como SORLIN (1985), é o discurso que uma classe tem sobre si mesma e que se converte em um discurso geral, abrangendo outras classes, que, a seu tempo as praticam, modificando algumas coisas, mas deixando o essencial e suas implicações. É uma característica constitutiva da vida social, uma forma criativa que se dá nas interações diárias. Olhar para o cinema e suas imagens é estar diante de discursos sobre as mulheres, sobre a família, sobre a sociedade, vistas por grupos de cineastas aqui e ali ligados pela educação, forma de vida, conhecimentos e desejos.

O desafio é procurar representações de mulheres como símbolos de uma época mutante, tempo em que quase todos os conceitos desmoronam-se, uma fase sem formulações onde ancorar a imagem do eu, do tu, do nós. Porque mutante é o contexto histórico em que todos procuram descobrir a verdade sobre seus desejos, seus direitos, tentando adequar o corpo às suas identidades. As mulheres apresentam um investimento corporal intenso, corpo como estatuto social, como projeto reflexivo, como questão de feminilidade, mas a importância vital do corpo para essas mulheres é vivê-lo como território para realizar seus prazeres, seus desejos, sua satisfação de ter um corpo voltado para a sexualidade, mas também para reconhecer como um lugar que ela possa chamar de

seu. O fato é que ainda temos um caminho a percorrer para que essas representações representem de fato a mulher, sem estereótipos, sem discursos ultrapassados, sem lugar predeterminado e sem violências.

Nos filmes, o que vemos é a emancipação da mulher que favorece a exploração da sexualidade e de um estilo de vida diferenciado, mas que não tem elementos empíricos para justificar suas opções morais, mesmo porque sentimentos e julgamentos morais são opostos. Pode-se dizer que o cerne da relação se transforma na realização do prazer sexual como um elemento-chave para a manutenção ou dissolução do relacionamento matrimonial. A infidelidade feminina proposta pelos diretores, numa época em que os preconceitos ainda exerciam uma barreira para esse procedimento na vida das mulheres, demonstra mudanças sociais profundas no tocante ao comportamento da sexualidade e do corpo. Como as coisas ainda não estavam acomodadas quanto à sexualidade, os dois diretores não propõem um desfecho na vida dos casais, pelo contrário deixam a narrativa em aberto, em suspensão e a conclusão é do espectador. Os diretores transcendem assim essas questões e nos convidam a ver os paradoxos e as contradições impetrados ao corpo da mulher, numa época de mutações e progressos nos paradigmas dominantes, nas políticas do corpo, da sexualidade, do gênero.

4.4.3. DA INFIDELIDADE FEMININA

A Mulher infiel (la femme infidèle) e *O desafio* são filmes que nos levam a pôr em causa o casamento como símbolo de equilíbrio da família e da sociedade, questões que decorrem de um terreno movediço após várias transformações ocorridas naquela década, atravessada pelos matizes do gênero, e, principalmente, pelas questões femininas que levaram as mulheres a negligenciar seus deveres de cozinha e modificar seu perfil devotado de mãe e esposa. Podemos ver em Chabrol e em Saraceni uma mudança no colorido e nos tons da família, uma sintonia desafinada em relação ao passado, mas orquestrada com os tempos de lutas por outros discursos, outras linguagens para falar do corpo e da sexualidade. E é aqui que encontramos Ada, da elite brasileira e Hélène, da burguesia francesa⁶⁶ que vivem o casamento, a maternidade e seu corpo entre dois homens.

66 Burguesia é um termo difícil de conceituar, mas é nessa classe que nossas personagens estabeleceram laços sociais, paixões e experiências diversas cujos comportamentos, anseios, contradições nos ajudam a representá-las como tal. Para entender o que a classe social pode influenciar nossas personagens, nos apoiamos em Peter Gay em suas considerações sobre a classe burguesa: A burguesia para o autor, é “como uma família de anseios e de ansiedades. [...] uma aparência de coesão e unidade que era apenas em parte artificial:

Uma forte reação contra a moral tradicional e uma intensidade emocional que coloca em jogo as bases familiares.

São relações onde vemos refletir uma falta de poder para equilibrar o amor. Uma falta de empatia entre os casais e um excesso de apatia e insatisfação com tudo que acontece. Parece-nos que as mulheres são consumidas ou seriam antes contaminadas pelos homens que reagem mal ao que acontece na política (*O desafio*), na vida do casal (*A mulher infiel*), sem, contanto, enfrentar os fatos. Em *O desafio*, Marcelo, o amante de Ada responsabiliza a situação política do país por tudo que acontece com ele, sem, entretanto, pensar em ideias ou ideais que o tirem do lodo em que se encontra. Saraceni talvez queira nos mostrar a ineficácia da linguagem para tratar do amor, das relações, da sexualidade. Um desafio dos casais no caminho da compreensão dos sentimentos e emoções e, acima de tudo, uma incompreensão do que diz o outro que culmina na incomunicabilidade. Essas relações colocam sob suspeita a linguagem, e isso é demonstrado também nas personagens secundárias, ou seja, em relação ao amor entre homem e mulher, não há linguagem que os faça sair do marasmo e que os coloque em comunhão. Pelo contrário, Ada fala de seu amor por Marcelo, se declara, diz que vai ajudá-lo a sair dessa desilusão, que juntos ela poderá incentivá-lo mais no projeto de escrever o livro: palavras ao ar. O rapaz continua a demonstrar que não entendeu nada do que ela disse, pois, para ele, diante da política eles não são nada e não vão a lugar algum, uma manifestação de ceticismo inequívoca contra tudo e todos, inclusive com ele próprio e com um pensamento de que a política invadiu seus caminhos íntimos e o proíbe de seguir vivendo como antes.

A imagem e sua narrativa parece nos fazer cúmplices desses desentendimentos, transmitindo informações substanciais sobre como a imagem colabora para criar esse clima de desentendimento. São planos curtos e cortes bruscos e logo em seguida planos longos sem cortes para mostrar a dificuldade dos personagens em avançar, sair do lugar comum, pois todos estão sem coragem para admitir que perderam e que a vida segue em frente. Já para as mulheres, as crises podem nos parecer uma desilusão com o casamento, porém sem brigas e intrigas, apenas falta de comunicação. Assim, superficialmente parece correr tudo bem e ser apenas uma falta de conjugação do erotismo, pois a sexualidade vem como mais um papel a ser cumprido dentro do casamento, uma rotina para as mulheres que se

interesses convergentes, pressões políticas, classificações legais, percepções compartilhadas. Constituíam, porém, uma grande família, muito ramificada e briguenta. Os elos que a mantinham unida eram frequentemente mais fracos do que as tensões que a desuniam” (Peter GAY, 1988, p. 23).

satisfazem com seus amantes. Os maridos trabalham muito e são preocupados com suas esposas para que não lhes falte nada e a família siga seu curso, sem se dar conta que falta o mais importante que é o prazer de viver a relação a dois. Ada é um pouco mais nervosa que Hélène, o país não está bem e reflete na vida íntima dela com o marido, que apoiou o golpe de Estado; com o amante, que foi contra: a política como um processo histórico que atinge todos a um só tempo.



Figura 40 - Hélène se veste na casa do amante

Mário, esposo de Ada, tem uma fábrica onde trabalham dois mil e quinhentos funcionários, ele justifica a sua falta de tempo para com ela pelo excesso de trabalho. Tenta incentivá-la a conhecer a fábrica, já que é dela também. Mas isto não faz parte do seu vocabulário, pois gosta de literatura, teatro, da arte de um modo geral. Ela anda muito desanimada por não estar em bom entendimento com o amante que se mostra fugidio, pensando muito em política. Uma noite ela chega em casa com o marido, estão voltando de uma festa, enquanto ele vai ler o jornal, ela, sem sono, vai tomar whisky. Ele assusta-se, pois acabaram de beber em uma festa e aproveita para comentar o fato de ela andar muito distante e por estar bebendo novamente, ela responde que é só para poder ter sono. Ele diz: *Ada, o que anda acontecendo com você ultimamente, você está muito nervosa, sei que a preocupação com a casa, com o menino, essas coisas cansam mesmo, talvez seja bom fazer uma viagem.* Atitude que demonstra preocupação para que a esposa esteja bem, pois participam de muitas festas, jantares, cerimônias, onde apresentar a mulher bonita, inteligente, bem vestida, portando joias é um ritual de sedução que faz parte da vida de um homem da alta sociedade. A mulher-objeto de valor, valor a ser cultivado para manter as aparências.

No filme de Chabrol, o marido propõe convidar casais amigos para dançar, ao que ela aceita de bom humor, gosta de dançar. Num outro momento propõe ir à praia. As investidas para saírem do marasmo, o que acontece pelo tempo e o desgaste da vida do casal, são sempre pensadas pelos maridos. As mulheres escolheram outros companheiros para amenizar a crise da relação. Na verdade, os filmes nos apontam para casamentos de dez, onze anos que estão sem tempero, sem intimidades, sem troca de experiências e os casais não parecem dar atenção necessária a esse quesito. As mulheres, a partir de habilidosas estratégias, partem para outras relações que melhoram a vida diária delas e da família. A diferença entre Ada e Hélène é que esta é mais assentada na sua posição de esposa e amante, Ada quer ser esposa do amante.

O filme nos mostra a vida do casal apenas uma vez, de resto é o envolvimento dos amantes e as discussões por conta da política e o desânimo do rapaz. Ada quer falar sobre a separação ao marido que está ligado à indústria e seus afazeres, assim sente-se entre dois homens que, absorvidos em seus dilemas pessoais, fazem com que ela habite o túnel de passagem entre uma mulher e outra, entre o marido e o amante, entre a tranquilidade e a incerteza. Ada é a que mais reavalia a situação e as prioridades que ela determina para a vida. Mesmo pensando ser importante separar-se do marido, a decisão não é fácil e envolve abrir mão do filho, ou pelo menos do período integral que ela o tem. Além do mais, é difícil trocar as regalias de viver com o marido por uma vida de mais privações.

4.4.4 O QUEBRA-CABEÇA DESVELA O CRIME



*Figura 41 - Hélène cuida dos pés e da aparência enquanto o marido a espera para dormir.
Imagem do filme A mulher infiel*

A vida das duas mulheres é um quebra-cabeça a ser jogado todos os dias tentando encaixar peças para que tudo dê certo nos encontros e desencontros da vida. Na casa dos Desvalées, a rotina tomou conta da vida e falta um envolvimento maior entre o homem e a mulher. O marido se dá conta disto uma vez que o simples susto da mulher ao telefone, quando ele entra na sala, desarranja a sua vida, coloca-o em desalinho e sobressalto.

A partir desse dia, o marido é tomado por uma insegurança e acaba por pegar a mulher na contramão da própria história. Ela disse de manhã que iria cuidar dos cabelos e ele a deixou na porta do salão e foi trabalhar. Mais tarde ele telefona para o salão para saber dela e disseram que ela não havia aparecido lá naquele dia. Ele acaba por contratar um detetive para saber com quem ela anda nas tardes que passa em Paris, e diz ao detetive: *Desconfio que minha mulher está sendo infiel comigo. Quero saber o nome do amante, quero saber quem ele é e o que faz, entendeu?* Descobre o seu caso amoroso com o escritor, Victor Pegala, e fica sabendo que ela vai a casa dele a cada dois dias, ficando com ele por duas horas, mas jamais saem juntos. O detetive vai até o carro pega uma foto do escritor que ele trouxe e dá-lhe o endereço de sua casa. Um dia quando ela vai com ele para Paris, resolve confirmar o que disse o detetive. Vai até a porta da casa do escritor e vê sua esposa chegar de táxi e subir para a casa do amante. Charles é interessado pela esposa, mas a recíproca não é verdadeira, ela anda completamente afastada dele. Há uma cena em que ele está deitado lendo, debaixo do edredom (fig. 42) e ela depois de cuidar dos pés e unhas, deita-se em cima das cobertas e diz que está muito calor e que vai abrir a janela.



Figura 42 - As diferenças entre o casal Desvalée. Imagem do filme A mulher infiel.

O gesto de abrir a janela pode ser lido como uma metáfora, ela sente-se abafada ao seu lado, demora a deitar-se, ele cansado, mas preocupado com os fatos que não o deixam

relaxar. E é nesse clima de purgação em cima dos recentes acontecimentos que ele resolve visitar o escritor. Uma visita nada confortável para o amante, Victor Pegala, que abre a porta e vendo à sua frente um desconhecido, pergunta quem é o homem, ao que ele responde calmamente que é o marido de Héléne Desvalées. O amante assustado exclama *Ulálá!* E Charles apressa-se em consertar o mal-estar do amante: *Não tire conclusões.* Pegala cheio de dúvidas e receio convida o homem a entrar e assentar-se, e ainda oferece Whisky ao que o outro aceita.

Depois de tomar uma dose da bebida diz que vai explicar o porquê de sua visita: Héléne deve ter dito a você que não interferimos na vida um do outro, mas ainda assim temos muito carinho entre nós e contamos tudo o que nos acontece. Portanto, resolvi te conhecer já que ela teve vários romances, não com qualquer pessoa, claro, e eles geralmente não duram, mas você é privilegiado. Pegala fica entre angustiado e aliviado e entre reticências diz: *Eu...fico feliz por isso. Talvez um pouco ... surpreso. Eu não havia pensado em você assim... mas acho que tudo bem sim...sim...sim. Um homem está sempre... um pouco desconfiado sobre... dormir com uma mulher casada. Você não quer confusão, escândalo e tudo o mais. É assim que me sinto, mas você me tranquilizou.* Mais alguns comentários sobre a mulher, que o amante acha que é muito carinhosa e complementa: *Fui casado com uma cadela, um verdadeiro horror... inacreditável. Sabe o que mais gosto em Héléne? Sua suavidade, ela não demonstra, mas é muito doce e meiga. Inacreditável!* O marido começa a ficar muito tenso e pergunta quantos cômodos tem o apartamento ao que o outro responde não ser grande: é só um quarto, sala, cozinha e um lindo banheiro. *Gostaria de dar uma olhada? Muito. Isso me ajudaria a imaginar.* O outro assustado, mas sorridente diz: *Perversão? Não, não, somente diversão.* Entrar no quarto não foi nenhuma diversão para marido, pelo contrário, depois de ver a cama desarrumada vê o isqueiro que ele presenteou Héléne no terceiro ano do casamento, e diz: *Por que ela te deu isto?* O amante sem saber diz que ela devia não gostar. Ele responde que foi ela mesma que escolheu o presente. Saem para a sala e Charles demonstra estar um pouco tonto e anda segurando nas coisas, parece estar mal o que preocupa o amante. Ele pensa ser sido a bebida. Chegando à sala Charles vê uma escultura e volta-se com ela, batendo com toda força na frente do amante que cai sangrando. Charles sai à procura de panos para limpar o sangue que escorre. De posse de balde, de água e de pano, ajoelha-se no chão e começa a limpar. Depois é a vez de tirar as impressões digitais de tudo em que encostou, isqueiro,

armário da área de serviço, lava a estátua e arruma tudo que está fora de lugar. Após essas providências vai cuidar de embalar o amante.

Vai até lá fora e trás o carro para mais perto, olha para os lados e vê que tem um senhor limpando as vidraças de um apartamento próximo, mas parece não dar muita importância e traz o pacote para colocar no porta-malas, em plena luz do dia. (Fig. 43)



Figura 43 - Charles embala o corpo do amante da esposa e coloca em seu carro. Imagem do filme A mulher infiel.

No caminho para o rio onde ele pensa dispensar o amante da mulher, alguém dá uma batida na traseira do carro, uma confusão, um amontoado de gente e um guarda querendo ver os danos causados justo onde o amante está, no porta-malas. Um pânico extra ao marido que já está visivelmente estressado. Enfim, liberado da confusão, vai até o rio e enfrenta mais uma maratona para abrir o porta-malas batido, cuja porta emperrou, tirar o pacote, colocar na mureta da ponte, amarrar uma pedra, soltá-lo de lá e esperar afundar.

No caminho para casa, Chabrol usa do poder da imagem para mostrar a confusão mental em que se encontra Charles Desvalées. Faz as imagens de dentro do carro que ficam muito borradas e vamos assistindo paredes, chão, outros carros que passam, árvores, edifícios, como se fosse uma vertigem, um desarranjo do personagem que agora pensa sobre o que sucedeu. Estas imagens são mescladas com outras do perfil de Charles, semblante sombrio e cansado, preso ao volante do carro e atento ao trânsito. Ao chegar em casa, muitas crianças no jardim, sua mulher e outra senhora que Hélène apresenta dizendo ser a mãe do melhor amigo de seu filho. A mãe do amigo acrescenta que ele só não é tão inteligente quanto seu filho, ao que ele responde: *Espera um mês, dois no máximo e verá que ele passará o meu filho*. Essa frase nos parece uma premonição de que as coisas vão

complicar muito em casa depois do incidente e o filho vai ressentir, piorando nos estudos. Ele diz estar cansado e que alguém bateu na traseira do carro. Hélène pergunta se ele quer uma bebida, pois está muito pálido, ele responde que fará isso, desculpando-se com a visita e entra em casa.

Serve-se de uma dose de whisky e bebe de uma vez só, senta-se no braço do sofá, respira fundo e baixa a cabeça, depois vai até a porta e vê as crianças ainda brincando, a mãe do amigo de seu filho está sendo levada ao portão por Helène, que depois volta rumo à casa. Ainda na porta (Fig. 44), vê a imagem da mulher e do filho toda embaçada, só ele de costas está focado, outro truque para que pensemos que ele está vendo as coisas embaralhadas: o que é designado como imagens subjetivas, que refletem sobre o que pensa o personagem e materializam na tela o que está sentindo. O cineasta recorre “a um arsenal de procedimentos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade do personagem”, nos afirma Marcel MARTIN (2003, p. 186). E uma música toca enquanto a mulher aproxima-se, chegando a um ponto que é como se a vitrola tivesse tido um problema: a música desafina, para e aparece um *fade-out*, a gradativa desapareção da imagem até que a tela fique preta; a seguir, a montagem nos traz uma cena do dia seguinte. O incidente da vitrola, com a música que sofre um desfalecimento, também é um truque para mostrar que a orquestra familiar perde o tom. Por outro lado, o enquadramento cumpre outra função, quem está em evidência nesse momento é Charles, pois é sobre ele que pesa um crime, assim, ele aparece em primeiro plano, evidenciando a sua presença, a sua culpa. (Fig.44)



Figura 44 – Charles olha para a mulher, um olhar desfocado. Imagem do filme A mulher infiel.

A cena seguinte mostra Hélène chegando ao escritório do marido, toda de preto e com o semblante muito triste, provavelmente foi seu dia de Paris e ela não conseguiu falar

com o amante que está morto, mas ela ainda não sabe. O marido a recebe como se nada tivesse acontecido e pergunta se ela está bem. Ela diz que tem dor de cabeça e está exausta.

No dia seguinte aparecem-nos Hélène e o filho tomando café numa mesa montada no jardim da casa. Os dois estão juntos quando o marido chega animado e apressado e diz que toma apenas café, pois está sem fome. Ele pergunta se ela não vai a Paris hoje, ela diz que não, vai descansar pois não se sente bem. Eles saem, e ela entra vagarosamente em casa. Está de roupão curto e pé no chão. Ao entrar, a secretária diz que precisa de dinheiro para compras, ela pede para que elas subam, a bolsa está no quarto. Ela diz à Hélène que vá descansar, se não está se sentindo bem. Hélène deita-se na cama com as pernas para o chão e a cabeça virada para o teto, e soluça. Fecha-se a imagem num *close-up* para melhor mostrar o sofrimento da moça. É o rosto que sinaliza os acontecimentos recentes, mais tarde, ela ainda aturdida, a secretária bate à porta. Ela manda entrar e a senhora diz que há dois cavalheiros que querem falar com a madame. Ela diz que com tontura e cansada, mas a senhora avisa que são dois policiais que querem vê-la, ao que ela interroga: *Policiais? Diga que esperem, já desço.* Veste um *robe de chambre* longo e desce, pedindo desculpas pois está doente e estava de repouso. Eles também se desculpam, mas serão breves. Ela se dirige ao sofá e eles a seguem. Chabrol enquadra a mulher entre os inspetores da polícia, uma forma de mostrar que ela pode ser suspeita do desaparecimento do escritor (Fig. 45).



Figura 45 - Hélène e os inspetores que procuram pelo escritor

Depois, fazem perguntas básicas: se ela conhece o senhor Pegala, se sabe onde ele pode ser encontrado, onde ele mora, quando o viu pela última vez. Ela, evasiva, diz que o conhece muito pouco. Reticente ela diz: *A última vez...não me lembro.* Eles levantam e dizem que são perguntas de rotina para todos que estão anotados na caderneta de endereços do senhor Pegala, para descobrir onde ele se encontra. Ela diz não ter entendido. *O que ele*

fez? O inspetor fala que ele marcou com a ex-mulher para pagar a pensão e acertar as férias das crianças e não apareceu. A ex-esposa foi até sua residência e ele não atendeu e também não atendeu aos diversos telefonemas dados, portanto ela está preocupada e foi até à delegacia e esta é a razão de estarem lá. Pedem desculpas novamente e dizem que se ela lembrar de alguma coisa, ligar e procurá-lo ou a seu assistente, que estava com o inspetor desde o início e não tirou os olhos da moça o tempo todo, anotando o piscar de olhos e as mudanças em sua face enquanto o inspetor falava. Ao abrir a porta Héléne pergunta: *Acredita que aconteceu alguma coisa ao Sr. Pegala?* Ele responde: *Possivelmente pode ter havido um assassinato, desculpe o aborrecimento.*

A última imagem é ela olhando pela porta enquanto eles se afastam. A próxima cena aparece ela na mesma porta, olhando pelos vidros e vê seu marido chegar em casa e estacionar. Enquanto espera que ele entre, diz ao filho, que monta um quebra-cabeças na sala: *Aí está o papai.* Ele entra e o filho diz que não consegue montar o quebra cabeça, pois falta uma peça. O pai diz que não é possível e que ela vai aparecer. Héléne então diz que a polícia foi até lá por conta de um homem que desapareceu. Ele pergunta por que a polícia veio até ela, ela responde que o nome dela está na caderneta de endereços do desaparecido. Ele ri zombeteiramente: *Ah, comprometedor!* Ela sai brava e fala que o encontra no jantar.

Um jantar que foi tenso, o menino continua a reclamar da peça que falta e a mãe fala que ele está chato e que pare com esse assunto. O menino diz: *Temos que falar de qualquer coisa.* Ela: *Cale a boca!* Silêncio total. Ela pergunta ao marido por que alguém desaparece. *Todo dia acontece isto,* responde ele. O menino quer saber quem desapareceu e ele grita que foi a peça do seu quebra-cabeças, o que remete metaforicamente à própria narrativa onde o escritor está desaparecido e a polícia ainda não descobriu nada. A criança não entende, olha para um e outro e continua a jantar, sabe que alguma coisa não está bem, além do sumiço da peça do jogo, outra coisa desapareceu e ele não sabe o que é.

Após o jantar a mulher vai para a televisão e o pai ajuda o filho no quebra-cabeça, mas os dois estão nervosos e o menino diz que nada se ajusta no lugar daquela peça e que já procurou em tudo e diz que ele a escondeu. Ele diz que não, a criança responde: *Você escondeu, sim, seu filho-da-mãe!* E o pai: *Você está louco, está me xingando é? Vá se deitar!* O menino grita: *Não!* Do outro lado grita a mãe que não aguenta mais o menino e o seu quebra-cabeças, vai até o jogo que está sobre uma mesa pequena e joga tudo pelo chão. O filho estarecido olha de um para outro e fala que eles são loucos e que ele os odeia e

continua fitando os pais. Os dois adultos estão aturdidos com tudo o que aconteceu quando batem à porta. São os inspetores novamente.

Ela desliga a TV e pede que o filho suba. Este se despede dos inspetores, do pai e da mãe e sobe. O inspetor novamente pede desculpas e diz que precisou vir para esclarecer algumas coisas. Os acontecimentos recentes deixaram Hélène nervosa e estressada, além de muito triste. Ela diz ao inspetor com voz meio embargada, mas uma figura altiva: *Eu já disse que não me lembro de nada. Posso tê-lo conhecido em um cocktail.* O inspetor pergunta se o marido também tinha ido, ele titubeia e responde positivamente, mas disse não se lembrar de nada. O inspetor pega uma foto de Pegala, mostra ao marido e ele afirma nunca ter visto o homem e Hélène afirma que sim, aquele era o homem. Charles diz saber ser aquele o trabalho deles, mas que já é tarde e eles precisam compreender que é hora de partir e que a família não sabe nada sobre o desaparecimento do desaparecido, vai em direção à porta, e o inspetor diz que vai embora, mas não promete que não voltará. Charles diz: *Até logo inspetor.* Volta e a mulher está parada no mesmo lugar. Eles se abraçam.

Na manhã seguinte, a imagem que vemos é um enquadramento do jardim da casa. Um *travelling*⁶⁷ pela área até mostrar Charles que trata de uns arbustos, poda e cuida da planta e o filho está por perto. Hélène aparece na porta e chama pelo filho, pois ela conseguiu refazer o quebra-cabeça; dão-se as mãos e saem a passos rápidos. Ela mostra-lhe o quebra-cabeças completo e pergunta se ele a perdoa. Ele diz que a ama e sai para onde está o pai. O quebra-cabeças é uma indicação de que as coisas estão se encaixando no assassinato, pois o jogo entra em cena quando o amante desaparece. Ela sobe até o quarto, sempre andando devagar e olhando para tudo como se fizesse um reconhecimento; chega ao quarto e vai até a cadeira onde as roupas do marido estão estendidas, pega a calça, dobra-a e coloca-a sobre a cama, tira o *blaser* e vai limpando os bolsos e jogando as coisas na cama para guardá-lo, e eis que tira de lá a foto de Pegala, com nome e endereço do escritor, a câmera fecha no rosto dela que apresenta uma expressão indecifrável, olhando diretamente para o espectador durante uns dois segundos. Entra a música tema do casal, ela desce as escadas ainda olhando para a câmera e devagar, chegando embaixo vai para a porta da casa e põe fogo na foto, como se estivesse encerrando uma passagem da vida. Sai

67 O *travelling* é um aparato inventado por um operador de Lumière que colocou a câmera sobre uma gôndola. Mas quem, de fato, a melhorou foi o inglês G.A.Smith que a partir de 1900 tirou a câmera de sua posição estática, modificando o ponto de vista de uma mesma cena, de um plano a outro. Móvel como o olho humano, “uma personagem do drama” (MARTIN, 2003, p.31)

andando para onde está o marido e o filho. A imagem, sem profundidade de campo, destaca o rosto dela, não frontalmente, mas num ângulo de 60° à esquerda e o espectador vai apreciando uma leve modificação no rosto que parece melhorar, tranquilizar a cada passo. Ela chega ao marido que continua fazendo a mesma coisa com a arvorezinha. Para, olha para ele, ele olha, abaixa a cabeça, torna a levantar e ela continua a encará-lo, com o semblante tranquilo, quando o filho diz: *Papai, os homens de ontem novamente*. O pai informa que vai ver o que eles querem. Olha para a mulher e diz que a ama, ela diz que o ama também e com carinho beija a sua mão, e ele declara: *Te amo como louco!*

Vai até os inspetores da polícia, conversam rapidamente e ele se vira para trás e olha a mulher e o filho demoradamente. A imagem deles vai sumindo para dar lugar a um galho de árvore e suas folhas que fazem desaparecer a pequena família, Hélène e o filho. Antes disso a câmera faz um pequeno *contre-plongée* que coloca os dois minúsculos em comparação com as árvores, o afastamento do pai e marido e uma pequenez da família, agora Hélène e o filho, diante dos últimos acontecimentos (Fig.46, 47).



Figura 46, 47 – A aproximação de Desvalée da justiça e seu distanciamento como pai e marido

4.5. DESAFIANDO A POLÍTICA

O filme *O Desafio* faz parte do segundo triunvirato do *Cinema Novo*, classificação de Fernão RAMOS (1987) para dizer de uma guinada do cinema, na sua segunda fase, para a cidade quando se torna predominantemente urbano. Nesse momento, largam o sertão e o homem do povo e mostram a metrópole e seu descompasso com a economia, com a política, com o governo. Os filmes que introduzem a segunda fase do *Cinema Novo* são: *Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha; *O desafio*, 1965, de Saraceni e *O bravo guerreiro*, 1968, de Gustavo Dahl. O universo urbano é ocupado pelos jovens de classe média, como os diretores, decepcionados com a ditadura. Os personagens cinematográficos é que nos mostram o que esta acontecendo no país. Para Saraceni em entrevista a Viany,

Em 1964, quando veio o golpe, o movimento do cinema estava no auge. Em Cannes passavam *Deus e o Diabo e Vidas Secas* - um momento muito esperado - e nós aqui estávamos amarrados. (...) Aí, com um financiamento para filmar *A Fera da Penha*, achei que não tinha clima e comecei a pensar num filme que mostrasse o momento em que estávamos vivendo. Eu me baseei em conversas, em atitudes, e comecei a filmar. Cada fala deveria dizer ao espectador que houve um golpe de estado. Queria romper com a forma do cinema tradicional, do cinema comercial. Fazer uma revolução no conteúdo e na forma de fazer filme (VIANY entrevista SARACENI, 1999 p. 336).

A segunda fase do *Cinema Novo* 1964/1968, tem como eixos a entrada do país na ditadura, 1964, e a assinatura do AI 5 – Ato institucional número 5, 1968. O AI 5 deu plenos poderes políticos ao então governante general Costa e Silva, sem apreciação judicial. Dessa maneira ele pôde decretar o recesso do Congresso Nacional e interveio nos estados, nos municípios e nas liberdades pessoais. Com este Ato Institucional, a política teve grande repercussão na arte, na literatura, na música, no teatro. Os intelectuais e artistas tiveram que lançar mão da alegoria na linguagem cinematográfica para tentar burlar a censura. A alegoria como um disfarce “é capaz de condensar uma reflexão, às vezes implícita, do cineasta diante da crise” é o que nos explica XAVIER (2012, p, 31). Dessa forma, os cineastas promoveram novas experiências que lhes dessem condições e alternativas de produzir um cinema político, alinhado ao subdesenvolvimento tecnológico, para moldar as questões políticas, econômicas e sociais, expondo os problemas e conscientizando o público de maneira cifrada, fazendo da arte fonte e meio de informações e ideias sobre o que acontecia no país após o golpe, o autoritarismo e o Ato Institucional. O filme de Saraceni, marca uma fase na história do cinema e do país em que os filmes e seus personagens mudam para cidade e iniciam uma fase urbana como forma de repensar a realidade brasileira. Esta permuta também significa deixar para trás a imagem do povo e seus dilemas para melhor examinar a burguesia.

Na primeira parte do filme nos aparece um casal na estrada, em grande silêncio, a mulher dirige e o homem lê um livro, até que resolve falar e dá as linhas do filme em sua frase: *você está dando muito interesse à “revolução” e penso que está “cansado” de mim.* A revolução e o desinteresse amoroso mostram em que estado estão as pessoas que não conseguem alinhar as ideias com os novos rumos do país. Esta demonstração é feita a partir de um jovem jornalista com desilusões políticas e amorosas. É a demonstração de que os jovens de classe média estavam inseridos nas tramas da política, como os cineastas, demonstrando à sua maneira como viam o universo brasileiro. Esses jovens passam a ser o centro da trama a exemplo do filme de Domingos de Oliveira, *Todas as mulheres do*

mundo, 1967, que será analisado no próximo capítulo do trabalho.

Saraceni também trabalha numa costura intertextual: uma conversa entre formações discursivas, representações que se misturam e interagem; diferentes tipos de mensagens nutrindo o novo cinema de Saraceni e enriquecendo a narrativa. Para BERNARDET (2007, p.147), no filme, *O desafio*, os discursos extrapolam a falação derrotada dos personagens e pedem a ajuda de livros, de cartazes, do rádio, da música. É o livro grifado de Clarice Lispector, “é o cartaz de *Liberdade, liberdade* num muro da cidade [...] o livro *A invasão da América Latina*, um exemplar da revista *Cahiers du Cinéma*” (Ibid. p. 147) e, entre frases, cartazes, capas de livros, muros pichados, assistimos, mais do que imagens, procedimentos que valorizam a intertextualidade: palavras, poemas, ideias que já foram exprimidas muitas vezes, por várias vozes, mas que constituem um acervo de domínio coletivo. Falaremos um pouco mais de intertextualidade por entender que os cineastas aqui analisados não ignoraram a importância dialógica, mas souberam assimilar outros discursos para reorganizar sua própria narrativa. Pois, nos diz Glauber ROCHA: Este é o tempo em que o cinema traduz outras artes: divulgar romances, visualizar poemas, propagandear pintores, fotografar delícias mímicas e vocais. (ROCHA, 2006, p. 303).

Assim é que o cinema desenrola duas fitas, duas faces: a arte do cinema e outras artes que o sustentam. Os discursos, os enunciados, que vemos aqui e ali nos filmes de Saraceni, Godard, Joaquim Pedro, Agnès Varda e tantos outros, fazem-nos questionar sobre as matrizes de significação, a definição sobre quem é o narrador/enunciador destes trechos, na medida em que o cineasta os absorve para construir um sistema de referências para seus personagens. Discursos que constituem uma narrativa à parte, mas ao mesmo tempo pertencente ao filme, que passam a ter vida própria e ampliam o significado do discurso cinematográfico. Cada cineasta utiliza estes textos à sua maneira, trazendo o espaço público para dentro do espaço narrativo e mostra-nos a genialidade daquele que usou de outros discursos para enriquecer o seu próprio ato discursivo. E eles crescem tanto dentro da narrativa que, podemos dizer, agora pertencem ao filme.

Para Tzvetan TODOROV, (1981), Mikhail Bakhtin, um importante teórico do texto e do discurso privilegia o enunciado humano como produto da interação entre a língua e o contexto enunciativo, contexto este que pertence à história. Todorov diz que Bakhtin considera a enunciação como princípio dialógico e, como todo enunciado, um elo de uma cadeia maior e infinita de enunciados, ou melhor, um ponto de encontro, de opiniões e

visões do mundo. Mikhail Bakhtin foi o primeiro a usar o termo dialogismo; para ele, as palavras, as ideias do sujeito, seus escritos, suas criações são preenchidas pelos discursos de outros, como referência não só a textos, mas a imagens ou sons de outras obras e autores. Já o termo intertextualidade foi cunhado por Júlia Kristeva em 1969, para explicar o que Bakhtin entendia por dialogismo: vozes que coexistem num só texto ou discurso artístico, ideias de outros autores que são introjetadas em um texto e que são reordenadas para o estilo do autor. Um diálogo não ocorre em um discurso fechado, mas é permeado por discursos anteriores, diálogo de vários gêneros, de várias vozes. Para Bakhtin, dialogismo, pela ênfase nos diálogos e intercâmbios verbais; para Kristeva, intertextualidade, pela ênfase no estudo dos textos literários

Para Todorov, o termo que melhor revela esse encontro de enunciados é dialogismo, mas esse termo é ele mesmo de uma pluralidade difícil de entender e, portanto, o autor prefere utilizar o termo de intertextualidade, deixando “dialógico” para certas particularidades de intertextualidade. As relações dialógicas são as relações semânticas entre todos os enunciados no seio da comunicação verbal. Para o autor, numa relação de intertextualidade, o enunciado é considerado como testemunha de um objeto. Por tornar-se dialógica,

as relações lógicas e as relações semânticas objetais devem incorporar-se, quer dizer, elas devem entrar numa outra esfera de existência: tornar-se discurso, exprimir, e receber um autor, um criador desse enunciado, neste sentido, todo enunciado tem um autor, ao escutarmos alguém já o pensamos como criador do discurso proferido. Assim, o enunciado exprime a individualidade de seu autor e a manifestação de uma concepção de mundo [...] Bakhtin *In* TODOROV, 1981, p. 96/97, tradução livre).⁶⁸

Assim se dá no filme de Saraceni onde a palavra não é apenas falada, mas aparece em citações e representações outras, pois que mudaram de esfera e foram dar sentidos em outros discursos, outras relações semânticas para reinaugurar uma ideia nova a partir de uma pluralidade de discursos e vozes diferenciadas que vai muito além da literatura, mas trabalha dentro de uma produção cultural, musical, literária, imagética ou cinematográfica como vimos em Saraceni. Podemos ainda ver a intertextualidade em um estudo, uma pesquisa de mestrado ou doutorado, por exemplo, quando fazemos usos de citações de outros autores, para melhor explicar e atestar o que dizemos. Podemos ver essa conexão,

68 Pour devenir dialogiques, les relations logiques et les relations sémantiques objectives doivent s'incarner, comme on l'a déjà dit, c'est-à-dire qu'elles doivent entrer dans une autre sphère d'existence: devenir discours, c'est-à-dire énoncé, e recevoir un auteur, c'est-à-dire le créateur de cet énoncé, don't l'énoncé à son tour exprime la position.

quando no filme, *O desafio*, os jornalistas da Revista *O Cruzeiro* são filmados na redação. À entrada do fotógrafo em cena, ele se dá conta do desânimo dos colegas que só falam de prisões, de sumiços das pessoas diante do Golpe. Então, lê em voz alta um texto de Otto Maria Carpeaux que diz:

A experiência histórica ensina que a literatura e a política existem separadas, mas embora separadas seus destinos são comuns, são juntamente livres ou juntamente escravizadas. Não há motivos para desesperar a não ser as derrotas do espírito leviano. O espírito nem sempre vence, mas sobrevive, e é ele que nesses tempos nos impõe o 11º mandamento: não nos deixar corromper e não ter medo.

Não há motivos para desesperar, diz-nos Saraceni, citando Carpeaux, como uma maneira de dizer que a solução é continuar fazendo pelo povo, pelo país, e por si próprio. Não se pode estagnar e nem ter medo, tem que continuar lutando por seus ideais. Aqui vemos que o discurso continua seu caminho em outros lugares, habitando outras linguagens, um relacionamento dialógico de sentidos entre vários enunciados, ora confrontados, num fluxo contínuo de interações onde a linguagem constitui o elo primordial entre diversas artes. É assim que o diálogo é mantido entre sujeitos, numa polifonia de discursos que constitui a vida social. O diálogo entre discursos cria uma relação entre os seres e constrói tanto os sujeitos quanto os sentidos que são dados aos enunciados, evidenciando que eles não são isolados, mas formam uma cadeia e na hora que é utilizado constitui uma relação entre sujeitos, construindo a interação social, que é o fundamento de todo discurso. Esse movimento intertextual na vida cotidiana, inclusive na arte, nos diz que não há aprisionamento de sentidos no signo linguístico, mas que estes estão soltos e abertos a novos significados.

Assim, utilizando dos ensinamentos de Bakhtin a partir de Todorov, entendemos que no interior de uma linguagem, ao artista que a toma é permitido ultrapassar essa linguagem, esgarçar e superar seus sentidos. O cinema é uma arte polifônica por natureza, pois utiliza-se da imagem e do som, dois discursos distintos que se unem para uma mesma causa. Ao utilizar de outras artes, o cinema torna-se uma arte sem fronteiras, por conviver com discursos vindos das mais diversas fontes e culturas, um diálogo com outros filmes mais antigos, com a literatura, com sons e imagens: colagens de estilos e de gêneros diferentes. Nos filmes, eles continuam a ser o discurso de outros, utilizados para a finalidade da narrativa, mas dá-lhes novas orientações semânticas e continuam sendo uma

criação artística. Para Bakhtin,

O artista se libera da língua em sua determinação linguística, não para a negação, mas como forma de seu aprimoramento imanente [...]. A superação consciente é que define formalmente a relação com outros discursos e signos, não só na poesia, mas em todos os campos artísticos⁶⁹ (Ibid., p. 105, grifos do autor).

Para Todorov, esses intertextos são de extrema importância na comunicação, e ele se pergunta: o discurso dentro do qual o autor não escuta outras vozes, onde ele não tem mais que a si mesmo, poderia tornar-se matéria prima da obra literária? E responde que um certo grau de objetividade é importante e torna-se, para ele, a condição necessária de todo estilo, pois que a voz autenticamente criadora não pode jamais ser senão uma voz segunda dentro do discurso. O artista sabe trabalhar a linguagem, estando ele próprio fora da linguagem, é ele que tem o dom da fala, do discurso indireto e sabe utilizá-lo em sua obra.

Saraceni soube utilizar o intertexto para, muitas vezes, falar o que era difícil, era um desafio. Explicar os discursos dos personagens que reforçam o tempo todo que a vida não tem mais sentido, principalmente o amante de Ada, Marcelo, com falta de ânimo inclusive para o amor. A intimidade deles também foi afetada pelo golpe, o que evidencia como os fatos da esfera política afetam a vida pessoal, mostrado no filme por meio dos personagens que estão derrotados e pessimistas e usam do intertexto para esprimerem-se.

As cenas filmadas pelo fotógrafo Dib Luft estão sempre espreitando os personagens e ele se utiliza da câmera fixa, que ajuda a enfatizar a estagnação dos personagens, mostrando o estado de esmorecimento e chamando a atenção para os diálogos que são envolvidos pelos problemas políticos. Para Bernardet, o filme é um diálogo, e não é porque os personagens tenham muito a dizer, mas por não ter. É pela necessidade de expressar sua desorientação que se deixam dominar pelas palavras. Como as pessoas não veem possibilidades do que fazer, falam, e a palavra vira uma terapia, uma forma de reagir, de não se render, assim leem, recitam versos de poetas, cantam músicas.

Ada está insegura e com razão, em casa o marido sente seu desconforto, e com Marcelo, o amante, ela é mais um objeto de uso (Fig. 48), pois que quando estão juntos ele está sempre lendo alguma coisa e se vai falar, o assunto é a falta de perspectiva e coragem, portanto ela se sente sem serventia e só. Ela pensa em separar do marido para ficar com o

69 L'artiste se libère de la langue dans sa détermination linguistique non par la négation, mais par la voie de son perfectionnement immanent [...]. Le dépassement immanent donne la définition formelle de la relation au matériau, non seulement en poésie mais dans tous les arts (Bakhtin In. TODOROV, 1981, p. 105).

amante, mas tem dificuldades para falar com Mário, o marido, e se preocupa com o filho, pois sabe que nem ela e nem Mário conseguem viver sem ele.



Figura 48 - Ada ao fundo, misturada aos objetos, coloca os adereços que havia tirado

Um dia Marcelo e Ada se encontram na casa de praia e ela diz que está tudo muito mudado, *A casa está desarrumada e estranha, não parece com o dia que estivemos aqui, lembra?* E vão lembrar quando foram até lá e tinham-se conhecido recente: foram a uma casa abandonada, pois que tinha sido incendiada e encontraram pedaços de papel entre os escombros. Marcelo leu um deles e Ada comenta que parece conhecer o texto, enquanto ele lia, ela ouvia e pensava... logo ela disse: *já sei*, mas ele acabou dizendo alto, *Invenção de Orfeu*⁷⁰. Olham-se por longos minutos, pois sabem e reconhecem as mesmas coisas, uma comunicação compartilhada. E esse é outro discurso a se imiscuir na narrativa de Saraceni, a comunicação por meio do compartilhamento com a arte, a literatura, a música. Depois destas lembranças os amantes brigam, pois ela disse que falaria com o marido e ficaria com ele. Marcelo tenta explicar para a amante que é inútil a vida que ela pensa que teria ao lado dele, pois que ninguém tem direito a ser feliz enquanto reinar a fome, a miséria, a injustiça. *Que me importa se você fala com seu marido, Ada, que me importa? Quero que você deixe de pensar um momento na sua vida, na do seu marido, na nossa vida. Isto é um pensamento burguês, da sua classe, é preciso mudar tudo.* Depois de um longo discurso dele e dos contrapontos dela, ela resolve que não tem o que fazer para que ele mude de ideia e diz: *Se a barreira que você coloca entre nós é intransponível, mesmo*

70 Invenção de Orfeu, 1952, poema de Jorge de Lima (1893–1953), escritor brasileiro, romancista, biógrafo, pintor e médico. A história diz que Orfeu teve uma trajetória mítica marcada pela magia da arte, pelo amor, pelo contato com o mundo da morte e pelo regresso a uma vida centrada no conto doloroso da perda.

diante de um amor tão lindo, é melhor não continuar mesmo. Eu como boa burguesa escolho pensar como minha gente. Depois disto, ela fica por muitos dias triste e pensativa e ele também. Uma tarde ela procura por ele pela cidade, os pontos que ele costumava frequentar, como não o encontra deixa no apartamento dele um bilhete debaixo da porta, ao final, antes da assinatura ela diz: *Marcelo eu te amo e não quero estar sem você.*

Com a discussão com o amante e a tristeza que ela sente, resolve um dia ir até à fábrica falar com o marido que, ao vê-la chegar, fica muito alegre e aproveita para mostrar-lhe a indústria têxtil de sua propriedade e sustentação da família que ela nunca havia visto. Ada não tem como negar, é pega de surpresa e quando diz que quer conversar, ele animado vai com ela para a fábrica e diz: *Enquanto você visita o lugar eu resolvo algumas coisas e depois conversamos.* Entram no galpão ele a deixa e vai chamar alguém que lhe mostre a indústria, deixa-a só e vai procurar um gerente que a acompanhe, voltando ao escritório.

Ela entra no grande galpão e enlouquece ao ritmo frenético do lugar. Várias máquinas trabalhando e um grande barulho que a deixa confusa. A câmara faz umas imagens em *plongée*, (de cima para baixo) mostrando o espaço dramático da mulher no ambiente de trabalho do seu marido. A fábrica põe em jogo a situação perversa em que ela se encontra, numa grande dúvida entre dois homens: entre o marido e o amante; entre o burguês e o intelectual; entre a indústria e as artes, entre a direita e a esquerda, entre o certo e o duvidoso: O marido que a aprecia enquanto esposa, mãe, companheira para as festas, e o amante que está perdido por não poder assumir o amor de uma mulher burguesa por todos os seus princípios de ativista revolucionário. Entrar na fábrica foi tecer ponto por ponto os últimos acontecimentos que envolvem suas escolhas amorosas.

A câmara a deixa pequena e perdida naquela situação, sufocada e aprisionada diante de um trabalho incessante que lembra *Tempos Modernos*, filme de Charles Chaplin (1936). Os acontecimentos na fábrica, simbolicamente, ultrapassam a realidade, pois o fenômeno sonoro dentro do galpão ajuda a ultrapassar o significado das imagens, intensifica o temor da mulher diante das decisões que quer tomar, e o som estridente mostra o quanto ela está suscetível e fragilizada pela indecisão. A mulher está no cerne da produção capitalista da qual não entende nada e, se entende, não imagina como funciona na prática a rotinização e fragmentação do trabalho. Ela está de branco e contrasta com o preto das máquinas e iguala-se as linhas que também são claras e estão sendo enroladas em novelos. Ela está paralisada diante das difíceis decisões que tem que tomar. Em todos os

lados vê máquinas e funcionários que lhe provêm a vida. O barulho das máquinas também lembra-lhe a decisão que veio tomar com o seu marido sobre a separação, mas não consegue dar um passo, está perplexa com o que vê. Há uma cena em que ela está atrás de uma das máquinas que preenchem vários carretéis de linha; parece uma cortina que, à medida que a câmera muda de lugar, vai colocando a personagem cada vez mais embaralhada com as linhas e a máquina. Perdida na fábrica que lhe sustenta a vida, perdida nas decisões e caminhos que deve tomar (Fig.49).



Figura 49 - A confusão de Ada diante da decisão que quer tomar

Ela está frustrada com a vida que leva com o industrial, não aguenta mais as festas e as pessoas sem vida e sem ideais que eles encontram a cada comemoração. Foi ela que disse ao marido não suportar mais *essa gente vazia, essa falta de amor* que reflete o que ela sente dentro do casamento, onde só se fica bem com a presença do filho. O marido faz um discurso de que está atento a tudo que está a sua volta, vê o seu desânimo e desinteresse, assume a falta de tempo, e diz que as coisas já melhoram e eles voltam a estar mais juntos. Ada o entende, mas diz de seus amigos que não a interessam:

Não aguento mais essa gente, esse formalismo, eu preciso ver pessoas inteligentes, que vivem. Pessoas que têm um ideal, que fazem alguma coisa. Não suporto mais essa futilidade, essas conversas que não levam a nada, essa gente vazia, esse egoísmo, essa falta de amor, essa falsidade. É tudo convencional, tudo sem vida. Parecem todos de um mundo já morto.

A resposta do marido vai contra a fala dela. Para ele, os amigos de esquerda a estão influenciando, e que ele dirige uma fábrica com 2.500 funcionários e ninguém está morto não, muito pelo contrário, são todos ativos e cientes de suas responsabilidades (Fig. 50). Não é hora para divagações, diz ele, eu tenho responsabilidades e as cumpro muito bem.

Por outro lado, continua Mário: *A fábrica é sua também, espero que você não se esqueça.*



Figura 50 - O industrial conversa com a mulher

4.5.1. TERAPIA DE CHOQUE

É justo na fábrica que a mulher encontra a si mesma nesse momento, junto aos funcionários, às máquinas, ao barulho incessante do lugar. A imagem, metaforicamente, mostra-nos o estado de espírito da personagem. A fábrica, lugar que nunca esteve antes, a apavora e ela se perde naquele espaço desconhecido enquanto procura compreender o tempo atual de sua vida. O fotógrafo coloca a câmera num ângulo que aumenta a confusão da imagem e principalmente ao deixar entrar alguns elementos que não trazem em si um sentido claro. Aqui Luft faz uma passagem para uma tela branca como se uma luz muito forte tivesse entrado em cena, fazendo desaparecer todas as outras coisas. É como se fosse um *fade in* mas, ao invés da tela preta é como se filmasse um *flash* quando dispara a luz. Sabemos que é como se fosse uma câmera subjetiva, como se assistíssemos o estado de espírito do próprio personagem que toma consciência de sua vida e seus embaraços. O espaço da tela, do enquadramento, é afeito à manipulação, pois que o filme é uma sucessão de tempos e espaços, ou como nos diz BURCH, (2011, p 24) *pedaços de tempo e pedaços de espaço* que se arrematam ao final. Portanto, cabe ao analista decompor o filme e extrair dele elementos que ajudem a pensar, dar significação ao que pode estar acontecendo com os personagens. Muitas vezes, para entender a história precisa-se mergulhar nos detalhes para perceber o que não se vê na totalidade. Na cena dos carretéis de linha que se enchem na máquina, a sensação que dá é que ela está tendo um surto, a partir das costuras complicadas que fez em sua vida. Ela fecha os olhos e lá está a luz: o discernimento. Ao abri-los, lá está a máquina, a vida que continua a funcionar. Agora ela está só, diante das

tessituras da fábrica que está enredada à sua vida.

É uma terapia de choque que traz todos os acontecimentos à mente, mas não os elucidada. A fábrica ao mesmo tempo serve para mostrar as artimanhas do capitalismo ao fazer do homem uma máquina ajustável à lógica de produção em série. A repetição num ritmo mecânico acelerado, a falta de entendimento das engrenagens da máquina e da vida; a tensão que trava com forças contrárias, assim como o golpe que esfacela seu envolvimento amoroso, silenciando as pessoas que perdem empregos ou desaparecem inexplicavelmente. Por outro lado, o mesmo golpe resolve a vida de muitas pessoas, como a do industrial, seu marido, e por extensão a dela, do filho e dos serviçais que lhes servem.

A fábrica, seu meio de sustentação e de ornamentação, é que leva o indivíduo à exaustão e à vulnerabilidade pela vida alienada na cadência do som das máquinas. Perdida, alucinada, insana ela sai correndo da fábrica, encosta-se na parede do galpão pelo lado de fora, na esperança de aquiescer quando a sirene alerta que é hora de sair. Ada assusta-se e vai para a saída da fábrica onde se perde novamente entre homens e mulheres que autenticam seus cartões na máquina de ponto depois de um trabalho alienante e em condições de insalubridade. Diretamente do sonho de separar-se do marido e viver com o amante, depois da decisão de conversar com Mário, o que não se efetiva, pois ele a deixa dentro da fábrica e vai para o escritório. Ada entra em conflito existencial e ideológico, pois se dá conta, vendo o ritmo dos trabalhos realizados pelos funcionários, de como se dá a exploração capitalista ao desvalorizar o ser humano e supervalorizar a máquina, a tecnologia, os números, o tempo. A mulher foi posta à prova entre o amor e o sonho, entre os corredores do capitalismo nos grandes centros de compra e o impacto direto da industrialização na fábrica, onde se perde diante dos “tempos modernos” e vai na contramão de quem trabalha. Nesse frenesi vê obscurecerem suas perspectivas diante da vida. Isso nos conduz ao marido que enfatiza, diante de seu desânimo, que ela tem estado muito com aqueles amigos esquisitos e ressalta: *Não tenho nada contra eles. Acho até, às vezes, muito engraçados, ainda mais agora que perderam a empáfia de antes.* Ele fala dos amigos de Ada, jornalistas, com quem ela anda, e depois completa que ela deve entender que: *eles, no lugar deles, e nós, no nosso.* A contra-mão em que ela está, olhando para dentro da fábrica, para o burburinho das máquinas que dá lugar ao burburinho das pessoas que passam pela máquina de ponto à saída, mostra que cada lugar é ocupado por determinadas pessoas que, afinal, como diz o marido, não podem misturar-se. Parece haver

um hiato na vida dessas pessoas e Ada, no que se refere ao conteúdo da imagem, está imóvel e eles em movimento, os que estão à frente na imagem olham-na atrás de si, os que estão atrás, olham-na à frente (Fig. 51). Provavelmente, ninguém entende o que faz a mulher, pois, em tudo se difere deles, modos de vestir, de pentear-se, de ser e, por outro lado, a mulher não compreende o que vê. E o diretor deixa ao espectador o final do filme, mas não conseguimos afirmar o que acontecerá com Ada com o marido, o amante e o filho.



Figura 51 - Ada na contramão dos acontecimentos, perdida em si mesma

Essa sequência fílmica nos leva aos Irmãos Lumière em Lyon, um dos primeiros filmes da história do cinema produzido em 1895, *A saída dos operários da Fábrica Lumière (La sortie de l'usine Lumière)*. Além de ser uma homenagem à invenção do cinema é, ao mesmo tempo, uma maneira de mostrar o andamento conturbado da vida de Ada que, no intuito de resolver a separação de seu marido, se complica, se perde e elucida as intrincadas engrenagens de seus relacionamentos.

É a última vez que nossa personagem, Ada, aparece, dando lugar a uma outra figura feminina, intérprete secundária, mulher do amigo de Marcelo, que também pode ser vista como peça de um casamento que não se sustenta, um fracasso que envolve a mulher e o homem em bebedeiras e, entre eles, uma criança numa trama desfeita, em que a infelicidade dos dois mostra que a união não é uma simples solução. Ela se desnuda para Marcelo, pois que ele e seu amigo da redação do jornal saíram do trabalho e foram beber num bar próximo até o seu fechamento. Seu amigo o convida para uma última dose em sua casa, mas a bebida tinha acabado e sua mulher começa a paquerar Marcelo; o marido incentiva e coaduna com os acontecimentos debaixo de seus olhos já embaçados pela bebida. Marcelo empurra a mulher, olha para o amigo com a expressão fechada e vai

embora. Mais tarde o vemos descendo a escadaria da Glória, enquanto a música toca e ele se lembra rapidamente de Ada.

Em Chabrol e em Saraceni as mulheres parecem ter entendido o valor da liberdade, da sensibilidade, dos discursos. A compreensão desta liberdade como conhecimento, a partir de várias experiências, mostra que as mulheres são senhoras de seus desejos, de seu corpo e sabem ocupar seu espaço na sociedade e administrar seu tempo, seus valores, suas histórias. Aprenderam a se dotar de uma consciência própria na vida privada e pública e entender que esta mediação lhes permite exercer e manifestar sempre mais estima a si mesmas. A necessidade de reivindicar um lugar para a liberdade e subjetividade das mulheres é muito importante, tendo em mente a definição dos direitos objetivos do gênero feminino. Embora assistimos mudanças nas relações conjugais e na vida das mulheres, na sua encenação elas não falam por si mesmas, mas são fantoches de relacionamentos que lhe provêm a vida.

Assim, o casamento como instituição e único lugar das mulheres nos é mostrado como sem rumo e serventia. Elas ultrapassaram esta barreira do amor em tempos de romantismo, do refrão até que a morte nos separe, e só casam se for de seu interesse, mas não por pressão social. O casamento passou a ser orientado por escolhas individuais privilegiando o amor entre os parceiros como razão do casamento. Tanto as mulheres quanto os homens mostram-se na vida social de acordo com seu momento na vida familiar e afetiva. Se o relacionamento não vai bem, sentem-se desajustados, desgovernados e privados de sua sexualidade no lugar que ela deve ser considerada “normal”, o casamento. Vemos que a padronização e a normatização do casamento e da sexualidade se refletiram na criação de ciências específicas como forma de regularizar os comportamentos sexuais. Mas os valores conjugais foram reestruturados, pois as convicções pessoais são mais particularizadas e cada um gera sua relação amorosa e sua sexualidade de acordo com suas escolhas, criando modelos de conjugalidade diferenciados. Importante compreender que a instituição do casamento, das relações de gênero amorosas e conjugais são construções históricas estabelecidas por mudanças culturais, políticas e sociais.

No próximo capítulo trataremos de mais dois filmes. Agora dois olhares distintos: na França, uma mulher, Agnès Varda e no Brasil, Domingos de Oliveira, para ver a problemática da representação do corpo feminino pelo olhar masculino e a compreensão da subjetividade da mulher imersa que se encontra nas imagens que a modelam.

CAPÍTULO 5

O OLHAR TEM GÊNERO?

5.1. OLHAR MASCULINO, OLHAR FEMININO

A cultura do olhar predomina como fonte de conhecimento e de aprendizado incorporados à maneira de ser do sujeito. A preeminência do olhar e sua credibilidade modelam a vida de cada um: modos de ser provenientes dos modos de ver. Cada pessoa é o que vê, cada corpo é único e diferente, ornado pela experiência do ver enquanto sentido absoluto. Apoiamo-nos na cultura do olhar para entender uma controvérsia que nos envolve e de certo modo nos escraviza: O olhar tem gênero? Uma questão que silenciosa se impõe às análises do cinema como formação discursiva, um debate para além da categoria de gênero com o intuito de entender a subjetividade da mulher, a partir da estilização do seu corpo em gestos repetidos impostos ao feminino e moldado, na maioria das vezes, pelo olhar masculino.

A questão do olhar é importante para o estudo do cinema: um olhar sob condições e estratégias narrativas da imagem, um olhar que participa dos processos de formação crítica do corpo feminino, pelos quais se constrói a identidade no interior do discurso e da linguagem. Um olhar alicerçado pela tecnologia que o modifica, uma ascensão do olhar ou sua decadência, maneiras de ver as coisas a partir de outros elementos que, diríamos, perturba a visão pura, delimitada a uma prática discursiva e um saber determinados.

O cineasta utiliza-se do olhar como forma de expressão, uma dimensão discursiva, corolário de um enunciado estético, artístico e visual. Um universo discursivo colocado em jogo pela arte, um conjunto próprio de discursos e saberes numa ação criadora a partir da cultura. A obra é então o resultado de uma realidade que se fez subjetiva, interiorizada, e que se exterioriza com a bagagem cultural daquele que cria, uma experiência inventiva afetada pela cultura. Suas manifestações artísticas estão, pois, ligadas a uma prática discursiva, à cultura e a um período histórico. A obra então é resultado material feita de signos, portadora de um valor simbólico, econômico e social, dentro de uma cultura que a delimita, resultado dos discursos apropriados pelo autor, cuja obra o representa.

Para analisar um filme e responder a pergunta se há gênero no olhar que construiu a narrativa imagética, recorreremos a Foucault que diz ser possível descobrir na obra

o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão de mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhe tomou emprestado (FOUCAULT, 2005, p. 217).

Assim, devemos analisar as representações, não exclusivamente o olhar, mas o saber

circunscrito e suas normas, pois a expressão do artista está enunciada e contida em uma prática discursiva, diz o autor, em um saber resultante dessas práticas. O olhar é atravessado pela positividade de um saber e incorporado pelo sujeito do conhecimento, independente dos temas filosóficos, dos conhecimentos científicos inseridos nas teorias, nos processos e técnicas. Assim, a expressão própria de uma época está inscrita nas criações estéticas, na política, nos saberes e na teoria daquele tempo. A questão, portanto, é decifrar como se forma uma prática discursiva e um saber artístico que dão lugar “a uma teoria da sociedade que opera a interferência e a mútua transformação de uns e outros” (Ibid., p. 218). Faz-se necessário entender a episteme, ou seja, o conjunto de enunciados ou de discursos que organizam o pensamento e as práticas do cinema em cada época. Para Foucault, “os enunciados, diferentes em sua forma e dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto” (Ibid., p.36).

Os artistas, homens ou mulheres, estão imersos no mesmo domínio do saber, em um espaço onde discorrem sobre os objetos de seus estudos, seus filmes, num campo de enunciados em que os conceitos se definem e se transformam. Utilizam os saberes como recurso para o discernimento sobre o fazer fílmico e são responsáveis pela renovação da cultura, do olhar e do conhecimento. Assim, devemos examinar as imagens e extrair delas não as consequências do olhar masculino, mas a unidade de discursos imanentes às imagens. Saber sua tradição para entender a história que o “olhar” esconde, pois quem olha, olha a partir de algum lugar. Quem olha é o sujeito do conhecimento, da consciência, sujeito que constitui o objeto da arte. A obra acolhe a identidade do artista, uma obra ora subjetivada. Logo, o sujeito do olhar pode ser tanto masculino como feminino, enquanto seres racionais que se alimentam dos discursos e práticas. Ao analisarmos os filmes, não analisamos as representações e, sim, os próprios discursos como práticas históricas.

As feministas em suas pesquisas, a partir dos estudos fílmicos, desconstróem o olhar masculino e detectam que somos permeados por um imaginário que não é apropriado às mulheres, porque masculino. Um olhar que liga o feminino à natureza, à procriação e não aos direitos como pessoa humana; uma herança cultural que levou a uma criação diferenciada entre meninos e meninas. É na década de 1960/1970 que as teorias feministas do cinema vieram à tona, de tanto olhar nas telas o mesmo papel das mulheres, a mesma opressão, a mesma desigualdade nas representações da figura feminina, objetificada como signo dos desejos masculinos, gerando estereótipos e discriminações. Foi no olhar, dito

masculino, que as estudiosas fundamentaram o que ficou conhecido como teoria feminista do cinema onde discutem a imagem da mulher pelos reflexos do patriarcado⁷¹, mostrando o poder e a dominação dos homens que marcam o processo da subjetividade das mulheres.

Insistimos no olhar, permeado pela subjetividade, pelos discursos, que é constitutivo da arte produzida por qualquer sujeito: homens e mulheres sorvem o mesmo repertório cultural e incorporam-no na maneira de ser, nos discursos, moldando formas de pensar, formas de ser sujeito. Absorvemos conhecimentos a partir das imagens, dos discursos e nossas maneiras mais peculiares dizem do lugar que viemos, dos grupos aos quais pertencemos.

Uma questão do olhar, que não se refere ao olhar, pois que o olho recebe o que é visto e ao ser digerido torna-se conhecimento: uma identidade, uma bagagem discursiva como invólucro para pensar e falar do que vemos. Como vemos o outro, que músicas gostamos, como sentimos o gosto do chocolate, coisas que não são explicáveis senão sentidas. São sensações que nos invadem sem que possamos explicar exatamente o que ocorreu ao ver imagens, pessoas ou objetos, ao escutar uma música, ao sentir um aroma. Inspirações, presságios, mesclados a nossas histórias permeadas por medos, desejos e sonhos que geram sentidos e modificam o ser individual. Então, somos seres atravessados por saberes e discursos que desempenham papel importante na construção das imagens.

A questão do olhar masculino incomoda sobremaneira o feminismo cinematográfico. Compreensível, uma vez que o arcabouço dos estudos feministas está na liberdade em relação à dominação masculina e na igualdade de direitos. Mas as insistentes lutas acabam por trazer um nó que não desata a questão, pois que as diferenças mais primordiais estão incrustadas como uma desigualdade insuperável e indelével. A questão está na desigualdade, pois somos diferentes, mas somos iguais. Quanto ao olhar, ele purifica o mundo à maneira de cada um e é fonte de inspiração e de expiração que vem do íntimo, da sensibilidade do criador. Os artistas veem o que é visível e o devolvem singularizado por seus sentimentos, seus desejos, e, portanto, iluminado por sua

71 Nos estudos feministas, o termo patriarcalismo foi utilizado para demonstrar a condição feminina na sociedade, tomando como base a dominação masculina. Quanto ao adjetivo patriarcal quer dizer família patriarcal, onde quem dá as ordens é o homem, e o substantivo patriarcado é utilizado como um sistema, uma organização ou uma sociedade patriarcal. Para Lia Zanotta Machado, o termo patriarcado remete, em geral, a um sentido fixo, uma estrutura fixa que imediatamente aponta para o exercício e presença da dominação masculina. Para ela, as transformações sociais na atualidade, os lugares propostos para homens e mulheres e os sentidos das diferenças de gênero, fogem ao aprisionamento do termo “patriarcado”. Patriarcado se refere a uma forma entre outras, de modos de organização social ou de dominação social (MACHADO, 2000, p. 3).

subjetividade. Logo, ao invés de *olhar masculino*, podemos dizer subjetividade, formas de olhar e incorporar que passam pelo corpo e harmonizam-se pela alma, colocando em evidência o que lhe foi revelado. Ao invés de ater-nos às questões de gênero, diferença sexual explorada pelo patriarcado, investigaremos o que marca e diferencia as imagens produzidas por homens e mulheres. Afinal a diferença de gênero não se define apenas pelo sexo biológico, mas por dispositivos complexos que marcam todo o corpo.

5.1.1. O CORPO E O OLHAR

O corpo contém o sagrado, o profano e nos faz conhecer sensações singulares de comunicação com todos os seres e, a um só tempo, de contato com nossa fome do mundo, do outro; fome de prazer e de sensações singulares. O corpo ficou exíguo para representar as nossas exigências sensoriais e sexuais; anseios de experiências e vivências com o outro, com o tempo, com o espaço; experiências diferentes para cada um, mas que nos ligam um ao outro. O corpo é fonte de autoestima e de identidade onde universos se criam, se mesclam pela interação e comunicação com o outro, que não é nem secundário, nem menor, mas um outro que é diferente. A análise dos filmes busca entender como os cineastas incorporam os conceitos de corpo às narrativas cinematográficas, como modelam e materializam o corpo feminino, constituinte da identidade que simula ter.

O interesse é saber o que é o olhar e principalmente o olhar masculino. Que poderes permeiam esse olhar que constrói histórias e pessoas? Entender o que é o olhar masculino analisado pelas feministas da segunda onda, 1960/1970. Os estudos de gênero vieram para uma compreensão sócio-política, mas também histórica sobre a falta de uma produção feminina atrás das câmeras, com interesses em fazer também uma revisão crítica sobre como a mulher é construída para as telas. Um olhar constituído por normas cristalizadas que cria imagens embrulhadas a significados atribuídos à mulher. Representações de um corpo muitas vezes abjeto, unicamente segundo o modelo e a utilização desse corpo.

Para as feministas as histórias na tela mostram as mulheres como se elas só existissem enquanto complemento para o homem e suas fantasias. Estas palavras são de Laura Mulvey, uma das primeiras feministas a refletir sobre o papel da mulher no cinema clássico de Hollywood. A autora analisa os filmes inserindo-os no momento histórico do feminismo na mesma época, na Inglaterra, e relacionando-os com os modelos de

feminilidade da época. Para ela, o feminino só se completa nas películas dos filmes clássicos americanos

como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões, [...] impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p.438).

Para a pesquisadora, a forma do cinema americano de 1940/1950 é ela mesma opressora. Essas representações acabam por fazer com que a mulher se veja a partir desses estereótipos que o olhar masculino representa, ou seja, portadora de significados dados pelo homem, reforçando as mesmas imagens de maneira incansável e diminuindo a mulher enquanto sujeito, objetificando-a na narrativa a partir da diferença sexual. Para Mulvey, a preocupação é que esse olhar que faz o filme se multiplica, pois, o olhar da câmera é o mesmo do personagem masculino e do público em geral. Entendemos que a linguagem utilizada para a realização de um filme é ela mesma “o olhar”, pois que esta visão da realidade tem o estilo característico de cada autor(a) que cria histórias, discursos que lhe são próprios, cria saberes, cria discursos, simulacros que circulam no mundo social

Se pensarmos no sexo ou no gênero, em um sujeito feminino ou masculino que cria sentidos para a linguagem do cinema, não chegaremos nunca a uma diferença que não seja pelo sexo atribuído a cada um. Dificuldades para entender diferenças enquanto ligadas à sexualidade, aos desejos, às sutilezas de cada um e não às formações discursivas. O cinema evoluiu, maneiras estereotipadas de olhar a mulher estão aparentemente superadas, mas ainda existem filmes que colocam as mulheres nessa perspectiva de objeto para os homens. É importante fazer uma análise acurada para entender o porquê, uma vez que esses sentidos advêm de circunstâncias socioculturais que permeiam a arte em geral, compartilhados por homens e mulheres.

5.1.2. VALORES CULTURAIS E SUBJETIVIDADE: FÉLIX GUATTARI

Para Félix GUATTARI (2013), não são os discursos que nos igualam, mas a cultura designada como valor que caracteriza os modos de produção do capitalismo e classifica as pessoas como cultas ou incultas. O filósofo divide em níveis a cultura, mas diz que tudo é interconectado e se complementa, o que transforma a cultura em uma faculdade universal, diz o autor, uma força coletiva de controle social. Uma cultura que expande seus territórios para abranger novos grupos e subjetividades em que todos possam se reconhecer. A cultura passa a não ser apenas de bens culturais, mas, antes em um sistema que cria modos de ser

que se complicam na modernidade, ao mesmo tempo global e universal: é uma forma a que todos devem se submeter para estar em concordância com as normas sociais.

Segundo Guattari, o essencial seria colocar em prática um processo de subjetivação diferente desta do capitalismo, uma “subjetividade que vai ser capaz de gerir a realidade de sociedades ‘desenvolvidas’ e, ao mesmo tempo, gerir processos de singularização subjetiva, que não confinem as diferentes categorias sociais” (Ibid., p. 29) no espaço dominante do poder. Para ele, o problema é como produzir novos modos de singularização pela sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e também pelas transformações sociais em nível dos grandes conjuntos econômicos. No fundo só existe um modo de cultura que nos engloba a todos, a cultura capitalista onde

O capital se ocupa da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva. E quando eu falo em sujeição subjetiva não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. *É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade* (GUATTARI, 2013, p. 21, grifo do autor).

O autor enfatiza que o desenvolvimento do capitalismo nos coloca em um mesmo processo cultural que agencia as subjetividades e as nivela a um mesmo patamar, criando o que ele chama de subjetividade agenciada pelo capital econômico. Esse processo dificulta que o sujeito crie seus territórios independentes dos modos impostos, pois corre o risco de ser marginalizado. O sujeito acaba por se adaptar a um espaço de identidades reconhecidas pelo sistema e transforma a si próprio em reprodutor sequencial da “linha de montagem do desejo”, para não ser tabulado como “subjetividades dissidentes” (Ibid., p.16).

Existe a dominação econômica, de classe, de sexo, mas o processo de produção da subjetividade se dá nas inter-relações e torna-se uma dimensão inalienável do sujeito que interioriza o que é exterior (objetividade) e exterioriza individualizado (subjetividade). Tornar-se sujeito é alimentar-se de ideias, de discursos e da cultura: o processo de subjetivação tem como ponto de partida um mesmo contexto ideológico e social a ser interiorizado. Por conseguinte, homens e mulheres são construções sociais e dificulta entender a afirmação de que as mulheres são representadas e criam identidades a partir de um olhar masculino. Ler Guattari é pensar na construção do corpo feminino vindo do campo da ideologia que é branca, masculina, burguesa e que domina os não brancos, não homens, não burgueses.

Kátia MAHEIRIE (2003, p. 153) diz que o processo de criação é “uma articulação temporal realizada pela subjetividade, numa postura afetiva, como negação da

objetividade, com vista a transformar esta objetividade numa nova objetividade, deixando nela a marca da subjetividade”. Logo, os cineastas ao fazerem um filme resgatam conhecimentos arquivados - humanísticos, técnicos, teóricos, institucionais, econômicos - que constituem a nova obra. O processo de criação teria um matiz de tudo o que o sujeito tem conhecimento, da sua posição como indivíduo na sociedade, do seu ser subjetivo, ligado ao processo histórico e cultural. Nessa perspectiva, segundo a autora, ele vai disponibilizar um produto que acaba sendo do “domínio da atividade de *todos* os homens, destacando um caráter coletivo em qualquer invenção singular” (Ibid., p. 152, grifo da autora). Maheirie entende que não deveria existir direitos autorais, pois subjetivar e objetivar são duas dimensões do sujeito: ele é objetividade enquanto realidade física e é consciência, ação e subjetividade quando transcende o objetivado, o conhecimento. O sujeito é então construído a partir da objetividade, sempre mediado pela subjetividade, isto é, nunca pode existir como puro objeto e nem como sujeito absoluto, pois já é determinado pelas condições objetivas do contexto social.

Madeira e Veloso afirmam que o mesmo ocorre com os discursos que possuem pouco de autoria, novidade e “originalidade”. Pode-se evidenciar nos discursos “as marcas do tempo histórico [que] se fazem presentes no corpo da linguagem”. Assim, “a narrativa implícita ou explicitamente, será sempre uma *réplica*, um diálogo que se estabelece com uma ou várias tradições” (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 51, grifo das autoras). Para elas, nas obras artísticas ou literárias, mesmo sendo trabalhadas por um único indivíduo, pode-se perceber que fazem parte de uma produção de discurso institucional e selecionado, trazendo sentidos implícitos e invioláveis que as moldam, as controlam.

As questões da subjetividade e do olhar surgiram porque analisamos os filmes como artefato da cultura, do tempo histórico, dos discursos e saberes incorporados como meios de expressão do cineasta. O cinema sempre foi o lugar privilegiado da construção de ideologias, de modelos, de valores que se espalham pelo social, mas, como numa espiral, o cineasta alimenta-se do social para elaborar as narrativas que discutem problemas e temas variados da vida cotidiana. Os cineastas utilizam-se da linguagem do cinema de forma a expressar e organizar seu pensamento, assim, seu fazer imagético e a organização da narrativa dependem do que veem e sentem, o que podemos dizer de disposições ou ações subjetivas. O olhar específico de cada ser ao ver a realidade pode ser melhor entendido, no cinema, em termos de enquadramento, ângulos, iluminação e montagem, ou seja, a

organização da narrativa distribuída no espaço e no tempo. Estes detalhes podem informar-nos sobre escolhas, artifícios, caminhos possíveis para montar e mostrar a história, a personagem, o acontecimento, e de dar significados à dimensão ficcional da narrativa.

Alcilene CAVALCANTE e Karla HOLANDA fizeram um estudo do cinema brasileiro, a partir da teoria de gênero, e viram que a produção cinematográfica, nos anos 1970, de mulheres foi incipiente, mas elas evidenciaram que em 20 filmes de longa metragem de ficção, de 15 cineastas até 1979, “não se pode responsabilizar a imagem estereotipada da mulher no cinema à pequena participação delas na direção, pois o direito à autorrepresentação não garante ausência de estereótipos, tampouco leva à produção de *imagens positivas*” (CAVALCANTE e HOLANDA, 2013, p. 141, grifo das autoras).

As pesquisadoras viram que muitas coisas se repetem, inclusive o padrão sexista nos filmes realizados por mulheres. Para elas, nos filmes de décadas passadas como os de Gilda de Abreu: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1947) e *Coração materno* (1951), a competição entre as mulheres se dá pelo amor dos homens e quem perde é sempre punida. Mostram também que o casamento é a solução comum para os problemas femininos, não importa quais sejam. A imagem da mulher é continuamente reproduzida como peça chave para o cinema, como objeto a ser olhado e cobiçado e que, para alcançar valor, é necessário ter um homem ao seu lado.

Para Maria Célia Orlato SALEM diz as que feministas foram contra as estruturas de poder que se identificavam nos filmes assistidos e começaram por

analisar como se constituía a perspectiva da imagem ‘da mulher’ explicitada no cinema dominante, principalmente pelo viés psicanalítico e semiótico, pensando a produção do desejo, o efeito dos signos e dos mitos, enfim, como a imagem da mulher estereotipada organizava o imaginário sustentador da cultura ocidental patriarcal. (SALEM, 2013, p.17)

A discussão estava sempre voltada para um tipo específico de olhar dominante, o masculino, que idealizava a feminilidade para as telas e, por outro lado, a teoria de que o espectador se identifica com esse olhar e passa a pensar a mulher como objeto de desejo passivo, que será apropriado pelo seu olhar. Ao que elas designavam de *voyeurismo*, termo utilizado por Freud na psicanálise para conceituar o prazer de olhar.

Portanto, para analisar o cinema temos de pensar no espaço e tempo em que o filme foi lançado, que ideias eram correntes sobre a mulher como conteúdo do imaginário dos autores e, portanto, das criações que produzem a partir da posição social que ocupam e que os diferencia dentro do grupo. Para as feministas, o importante era ter um outro olhar, uma

outra linguagem do desejo que viria a ser um contracinema ou um cinema de mulheres, com a possibilidade de novos temas e discursos para tirar a mulher enquanto o outro da relação erótica, a partir da produção de outra subjetividade (olhar) no lugar do olhar dominante, *voyeurista* e masculino.

Assim, é preciso pensar nos novos cinemas como uma emergência histórica, isto é, seus componentes como grupo, como equipe, classe de cineastas que tomaram consciência do que eram, uma consciência de grupo como objeto para a ação; e agiram, e estabeleceram o novo cinema. Os novos cinemas e cineastas eram os próprios objetos de reflexão da mídia, condicionados por seus sentimentos, pensamentos e da ideia de fazer um cinema fora dos interesses comerciais. Lutaram para isso e, como disse Glauber ROCHA, (2004), foram revolucionários na acepção de que não se resignaram com as dificuldades. O desenvolvimento do cinema, nesse caso, foi a expressão da realidade a partir da interiorização da sociabilidade, no sentido da formação de grupo que atuava na crítica para as revistas, das quais participavam como colaboradores, além de atuarem no círculo de discussões sobre o cinema da universidade. Uma troca de experiências cotidianas que costurava os seus fazeres e pensares. Eles viviam a sua micro-sociedade como seres sociais, pelo seu ponto de vista, pelo seu lugar de fala, e trocavam experiências. Para FOUCAULT, (1996), é o mesmo que dizer que cada indivíduo é a representação total de sua época, de sua cultura e dos discursos incorporados. O que se compara ao que disse GUATTARI, (2013): esse indivíduo é edificado por uma cultura, cultura esta que organiza a subjetividade que é também social.

Dessa forma, se ele se exprime pela arte da imagem, quer fazer a narração objetiva de de uma cidade, mas, ao mesmo tempo, quem é ele? Ele é a encarnação de tudo isso que vive. Eles eram de classe média, tiveram boa educação, possibilidades de leituras variadas, conviveram com a arte em casa e na universidade, tiveram um padrão de conhecimento elevado. Ao descrever o que vê, descreve o que vive e a sociedade na qual se vê. Os filmes não tratam apenas de uma prostituta, da infidelidade, pois os cineastas põem em ação o que conhecem e leem sobre o assunto: a subjetividade que constitui a obra, os conflitos que lá aparecem são os que os cercam, é a representação do que vivem.

Resumindo os três autores, é difícil pensar o sujeito fora da objetividade e da subjetividade que o compõem, por outro lado, não podemos pensar a arte a não ser como um ponto onde se encontram o objetivo e o subjetivo. Somos sujeitos em movimento

constante de criação e recriação entre o novo e o velho, entre eu e os outros, somos um fluxo em contínua mudança, criando e transformando nós mesmos e a realidade existente.

5.1.3. UM HOMEM, UMA MULHER

No presente capítulo analisaremos dois outros filmes, os últimos da série, e faremos um debate entre as representações femininas de Domingos de Oliveira em *Todas as mulheres do mundo*, 1966; e de Agnès Varda em *Cléo de 5 à 7*, 1962. Os dois cineastas escolheram mostrar a mulher, sua independência econômica além de suas relações afetivas e sociais. Domingos coloca o protagonista Paulo, narrando em *flashback* a história de seu amor com Maria Alice, um olhar dominante sobre a mulher que agora faz parte de sua vida. Dominante enquanto narrador, dono do olhar que complementa com afetos e prazeres a história do ser amado. Varda narra em tempo presente a vida de Cléo, uma jovem cantora, que passa pelo terror de um prognóstico de câncer, a se confirmar às sete horas da noite, quando o exame estará pronto e o médico a espera no hospital.

Na análise dos dois filmes temos como intuito compreender a criação de histórias ficcionais em que assistimos a desejos, experiências e culturas diferentes, por olhares e práticas distintos. Manifestações criativas de narrativas na representação e construção dos personagens, do conhecimento, uma abordagem na questão de gênero para além das telas. Queremos compreender até que ponto a subjetividade dos autores determina, ou não, a construção de sentidos dos corpos femininos para o cinema, nas obras analisadas.

Existe uma diferença no olhar? Mesmo acreditando na subjetividade que nos envolve ao ver o mundo, que interfere em nossa forma de olhar as coisas, ainda assim há uma pergunta insistente: o olhar tem gênero? Se tem, como se manifesta nas imagens em movimento? E o que significa um olhar feminino para a construção dos novos cinemas?

O propósito é especular sobre essas questões nas narrativas elaboradas por dois olhares singulares, atravessados por seus modos de vida e a cultura de seus países, na medida em que o processo criativo está intimamente ligado à vida da pessoa. O filme é uma forma de refletir sobre a coletividade, pois mergulha na compreensão e na construção de personagens que traduzem essa sociedade. Os criadores são indissociáveis do contexto criativo, dessa totalidade que é a sociedade. Assim, a obra vai ter o dinamismo das experiências do cineasta e dos matizes de sua cultura. São entrecruzamentos de reflexões e de inquietações que se vinculam diretamente a uma fase, a um tempo onde ocorre a

criação. Compreender como vamos intuir que esse pensamento, esse modo de fazer é feminino ou masculino, é ligado a uma mulher ou a um homem, se tem uma pulsação feminina ou certos contornos masculinos, se não soubermos quem fez o filme, se não encontramos as marcas da enunciação na narrativa. Como procurar as marcas do enunciador? Nas músicas que são de terceiros como forma de expressão suplementar? Nas imagens? Nos gestos?

Para SALEM, (2013, p. 30), é necessário um cuidado especial ao analisar a obra feminina para “não cair no determinismo sexual ou em uma visão essencializada sobre o feminino”. Este é um aspecto importante que condiz com nossa maneira de pensar, pois também entendemos que muitos diretores homens nos entregam certos filmes, verdadeiras obras de arte, que nos induzem a pensar ser uma película feita por mulher, tal a sensibilidade em tratar os fatos, como é o caso do filme *Hiroshima mon amour* (Hiroshima) de Alain Resnais, de 1959. Um filme que põe a nu as dores da guerra a partir da história de dois amantes que viveram um amor intenso e tiveram suas histórias misturadas aos conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial. Os dois tentam em vão esquecer, mas juntos percorrem caminhos tortuosos para contar suas experiências, suas dores e o aprendizado que tiveram na guerra. Resnais compartilha com o espectador um prazer estético e poético para representar o envolvimento dos amantes e o entendimento do que foi vivenciar esse período catastrófico.

O desastre de Hiroshima, em 1945, é pano de fundo de uma história de amor e de paz. A imagem inicial dos amantes é feita de corpos, num *close-up* ousado enquanto a câmera passeia pelos contornos, retas e ângulos dos corpos nus, corpos de duas pessoas que se unem, atormentadas por suas memórias. A música que compõe essas imagens não é de aflição, não é de guerra, muito pelo contrário expressa paz, serenidade. É uma imagem capciosa, como se as angústias de cada um estivessem misturadas e que agora essas dores são vivenciadas em seus corpos. Podem dizer que o filme tem esse nível poético e estruturado porque conta com o roteiro e o cenário de Marguerite Duras, que, como mulher, pode ter contribuído com um outro viés do feminino para a narrativa em questão. Mas o filme como um todo é conjugado para que vejamos que a vida renasce apesar da guerra, dos conflitos e dissabores. A colocação da história em imagens é de uma leveza, de um cuidado na construção das cenas, na iluminação e na montagem que nos faz ver o cinema como uma evocação política, cultural e, acima de tudo, de sentimentos amorosos

que evocam fantasmas da guerra que ainda hoje os possuem. Se não soubéssemos quem fez o filme, poderíamos afirmar que é permeado pelo olhar de uma mulher, pelos sentimentos que emanam do feminino, pela preocupação com o outro. Os discursos são poucos pois o silêncio transcende a palavra quando o objeto é a memória e as lembranças de períodos que pesam e beiram o intolerável.

Mesmo com o afastamento necessário para olhar o objeto de estudo, ainda alguns ranços percorrem a memória a dizer que categorias como mulheres, sexo ou gênero feminino estão trazendo fragmentos que pertencem há muito ao inconsciente coletivo, e que ecoam de práticas recorrentes para explicar a mulher, de significados ainda estáveis e persistentes, pois que emaranhados na moral e nos costumes do que é ser mulher ou homem. Por essas ciladas é que focamos o entendimento do que seria portar um olhar de mulher ou de homem, onde está ancorado esse “olhar” diferente social e ideologicamente?

Como pensar e analisar a representação das mulheres? Estes artistas são pessoas que representam um coletivo de homens e mulheres em sua maioria brancos. Desse modo, cabe mais um questionamento: que olhares representam o negro, o travesti, o homossexual, as lésbicas? Continuamos enrascados sem poder entender o que o outro é, pois o outro é justamente o outro, histórias inconcebíveis e inimagináveis, pois que não nos é permitido sê-lo, senão entendê-lo. Talvez seja por esse ponto que as narrativas são sempre vistas como dominantes. A questão então é como criar pontos de vistas que polarizem esse modo de ver localizado. É preciso identificar pontos de vistas que questionem o estabelecido. Por outro lado, se perguntamos a uma mulher, ou a um homem, ou a um travesti, ou a uma lésbica como se veem a si próprios, o que responderiam para o “si próprios”?

Como é possível ver o “eu” se estamos presos no emaranhado que é o ser “nós”, como ter uma experiência individual se somos cópias da experiência social que nos iguala? O “eu” é sempre um outro do “nós”, da mesma maneira que o individual é uma junção do coletivo, circulamos em espaços indissociáveis. Assim, insistimos que deveríamos pensar não no gênero do olhar, mas na subjetividade e sua natureza ao mesmo tempo individual e coletiva, tributária da época, em que todos nos vemos enraizados. Numa argamassa que constrói e dá contornos ao eu e ao outro, define-se o olhar que mescla e desenha a subjetividade de cada um, a partir da totalidade vivenciada e apreendida por todos.

Perder-se nas questões que permeiam o ser social foi a proposta inicial para tentarmos alcançar a compreensão do que é um olhar masculino e o que é um olhar

feminino. Os dois filmes analisados serão vistos por uma perspectiva sócio-histórica, que os situe nos problemas, nos ideais, na cultura, no entendimento do lugar do homem e da mulher na sociedade. Um emaranhado de questões que as mulheres e os jovens trouxeram às ruas, reivindicações por mudanças, nessa década, que levaram a experimentações culturais e existenciais, inclusive no tocante ao cinema que passou por uma revolução na linguagem. Quais os conflitos existenciais, os estereótipos de feminino e masculino mais usuais, como são as relações de poder antes camufladas que agora se descortinam? Enfim, um caminho para ver que diferenças existem entre os olhares e as mentalidades quando representam mulheres para as telas. Que subjetividades alojam “sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”? Uma subjetividade que funciona como um possível “terceiro olho” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 36). Esse outro olho vê a realidade e confecciona imagens que vão representar os costumes, a cultura, os estereótipos dos seres que lá estão. Por outro lado, vai se projetar e se ver nesse social que lhe é comum.

Antes de entrar nas entrelinhas das imagens que criam histórias, sujeitos, e identidades, SALEM nos adverte que o olhar das mulheres enquanto diferença subjetiva atrás das câmeras importa desde que “elas se permitam afetar pela experiência feminina, a qual só é possível nas culturas em que a diferença sexual produza sentido”. Parece que o verbo afetar implica atingir, modificar moralmente, influir nos sentimentos por essa experiência feminina. Sim, mas o que é a experiência feminina? Estamos assim envolvidos numa cortina de significados que extrapolam a organização das imagens. A autora continua ao ressaltar que a mulher atrás da câmara não soluciona o problema das feministas no que tange à lógica patriarcal, pois que “ O olhar artístico não é determinado pela diferença naturalmente marcada pelos dados biológicos, mas sim, pela subjetividade sensível ao peso do gênero na cultura ocidentalizada enquanto instrumento de poder (SALEM, 2013, p. 43).

Assim, é importante entender esse olhar artístico e esse saber contido nos filmes que analisamos, pois que o filme constitui um objeto cultural que não transcende fronteiras de sexo, de gênero, por seus significados mais amplos e por seu pertencimento à história como uma obra de arte. Outro problema com o qual nos deparamos é que no período estudado só tivemos uma mulher cineasta, Agnès Varda, que traz em sua cinematografia uma obra plástica, conferindo-lhe um lugar de destaque na época. A dificuldade de encontrar mulheres na direção talvez seja explicada pelo acesso à tecnologia que além de cara é pesada, mas não é apenas esse fator que as impossibilitou. Os incentivos

governamentais, a divulgação e os patrocinadores ainda hoje não conseguem dar ampla visibilidade ao cinema de mulheres e o mercado mostra-se concorrido pelos homens. Mas Varda é enfática em dizer que fazer filme não é difícil e que o problema é fazer uma obra com liberdade, sem intromissões de fatores econômicos. Assim, a nossa tarefa fica por entender a belga Agnès Varda e sua perspectiva feminina, seu modo de transformar as mulheres em imagens. Estaremos caminhando num percurso de investigação da diferença, assumindo a mulher como a “outra”, ocupando o lugar do “outro” como sujeito da filosofia tradicional. A outra não como sexo biológico em si mesmo, mas enquanto produtora de conhecimentos, de discursos, maneiras de transformar as imagens em movimento numa arte para além de seu tempo.

Dessa forma, o importante é não recusar ou contestar as representações de mulheres pelos homens, mas verificar como são feitas as gravações em relação ao corpo, à face, aos gestos, a partir da gramática das imagens, com relação aos planos, as sequências, os movimentos de câmera, os *travellings*, as panorâmicas, enfim, as tecnologias operadas pelos diretores para trabalhar imagens numa narrativa significativa que vemos correr na tela. Fazer uma leitura sob o ângulo da literatura feminista, mas acima de tudo uma leitura sociológica do corpo ali representado e marcado pelo gênero, que é uma das questões importantes que geram desigualdades e desintegração cultural. Logo, precisa-se entender o corpo e suas imagens como mecanismo e instrumento de sujeição, particularidades entranhadas nos sistemas sociais que nos criaram e que não levaram em consideração as percepções, os desejos, os afetos de cada um e, principalmente, comportamentos socialmente disponíveis sobre o que é ser mulher. Entender como homens e mulheres foram criados numa sociedade em que o corpo é central para a formação da subjetividade, para o pensamento, para o raciocínio, para muitos domínios da vida. A imagem corporal é moldada e codificada no terreno do social, do olhar e das práticas que a engendram.0 Afinal, entender a sexualidade é um processo amplo, são fatores que encadeiam intersubjetividades na construção de uma subjetividade individual e coletiva. É importante que o sujeito seja capaz de respeitar a si próprio, às pessoas de outro sexo ou do mesmo, de outras etnias e cor. O que significa dizer que deve estar preparado para uma coabitação saudável com os outros. Todos os outros.

5.2. DOS FILMES

TODAS AS MULHERES DO MUNDO, DOMINGOS DE OLIVEIRA (1966)



Figura 52 – Maria Alice, do filme de Domingos

SINOPSE - o jornalista Paulo encontra o amigo Edu e lhe conta sobre uma "falseta" acontecida com ele e com uma moça chamada Maria Alice. A história começa com uma festa de Natal no apartamento de Paulo, na qual ele conheceu Maria Alice e o noivo dela, Leopoldo. Paulo se apaixonou por Maria Alice e passou a fazer de tudo para conquistá-la. A moça acabou cedendo e deixou Leopoldo, mas continuaram amigos, enquanto Paulo terminou casos com inúmeras mulheres. Os dois passaram a viver juntos, mas Paulo sentia saudades da antiga turma enquanto Maria Alice ainda tinha imenso carinho por Leopoldo.

País Brasil, Rio de Janeiro – 86 min.

Gênero: melodrama

Diretor/roteiro – Domingos de Oliveira

Fotografia – Mário Carneiro

Montagem – Raimundo Higinio, João Ramiro, Paula Gracel

Produtor – Domingos de Oliveira, Luiz Carlos Pires Fernandes

Elenco – Leila Diniz, Paulo José, Ivan de Albuquerque, Flávio Migliaccio.

CLÉO DE 5 ÀS 7, AGNÈS VARDA (1962)



Figura 53 – Cléo, do filme de Varda

SINOPSE - O filme de Agnès Varda conta a história de uma jovem cantora, Cléo/Florence que espera pelo resultado de um exame de sangue para saber se comprova ou não o prognóstico de câncer de estômago. Enquanto espera ela vai numa cartomante para saber o que as cartas têm a dizer. As respostas não são agradáveis, pois a cartomante acha que ela está, de fato, muito doente, assim começa a contagem regressiva dos noventa minutos (uma hora e trinta minutos) que faltam para que o exame esteja pronto.

País: França, Paris 90min

Direção/roteiro: Agnès Varda

Música: Michel Legrand

Fotografia: Jean Rabier

Montagem: Pascal Laverrière, Janine Verneau

Elenco: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dominique Davray, Michel Legrand, José Luis de Vilallonga.

5.3. DOMINGOS DE OLIVEIRA, AGNÈS VARDA: UM CONTRASTE

Um cinema que, diferentemente da produção dominante, não busca sua inspiração na literatura, mas sim numa rede complexa de sensações, de emoções e sentimentos diversos que são apreendidos pelos estados psicológicos particulares, “imagens que nascem do corpo”, dirá Varda. (BASTIDE, 2009, p. 19)⁷²

Se as imagens nascem do corpo como nos afirma Agnès Varda, não estamos falando de um olhar feminino ou masculino, estamos falando de uma pluralidade de sensações, desejos e afetos sobrepostos, que permitem e orientam as formas de produção e expressão. Entramos num universo de experiências múltiplas que brotam das entranhas de um corpo resistente e fugidio, mas cujas sensações permitem-lhe novas vivências. E quem há de nos dizer o que é o corpo? Podemos arriscar que ele é da ordem do simbólico que não pode ser estruturado em sentido coeso para tentar explicar um olhar, uma passagem pelo mundo dos sentidos, sempre a reinventar-se. Estamos vivenciando este corpo que chamamos nosso, muito embora impregnado de outros que nos afetam, num mundo imprevisível de desafios inusitados, de significados corporais vacilantes que não aderem facilmente a taxonomias. Falamos de corpo, mas acima de tudo estamos falando de corpo feminino sempre preso a conceitos melequentos, persistentes. Essa complicada rede discursiva faz com que as mulheres se percam nas representações idealizadas para ela: mãe, esposa dedicada, prostituta, *vamp*, que são difundidas sem cessar pelos discursos de poder que dificultam o processo de criação da subjetividade feminina livre.

Há algum problema com os homens que representam esse corpo? Não. Há um problema relacionado ao número de homens em relação ao número de mulheres que trabalham a arte cinematográfica. Desta conta que não fecha, persiste uma questão: as mulheres seriam vistas diferentemente se houvesse uma norma que estabelecesse que para cada cineasta homem, uma mulher cineasta? Contas equivalentes mudariam a forma de entender as mulheres, porque compatível e uniforme?

Os dois filmes aqui analisados, *Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda (1962) e *Todas as mulheres do mundo* de Domingos de Oliveira (1967) aproximam-se em primeiro lugar pela representação nas telas das mulheres mais alinhadas a suas vidas, seus objetivos, seus

72 BASTIDE, Bernard : Agnès Varda, une auter au féminin singulier (1954-1962) – In Agnès Varda: Le cinéma et au-delà. 2009.

Tradução livre: *Un cinéma que, à la différence de la production dominante, ne puise pas son inspiration dans la littérature mais dans un réseau complexe de sensations, d'émotions et de ressentis générés par des états physiologiques particuliers. "des images qui naissent dans le corps"*.

planos como profissionais e como seres humanos. Elas são personagens ativas que fazem desenvolver a narrativa, pois que o protagonismo na tela é delas, o olhar é para elas, a história de vida é delas, portanto ocupam um lugar de onde gerenciam seus corpos e sua sexualidade como podem. No filme brasileiro, este protagonismo é enviesado, pois que o relato é do narrador masculino, que conta a Edu, amigo de noitadas, porque desapareceu das noites errantes atrás de mulheres. E o motivo é a aventura de um amor fulminante por Maria Alice, dona de seu coração e da fantasia que rola na tela. Assim, Maria Alice está completamente dentro da narrativa e da história que é dela, que é ela, narrada pelo homem.

Fora das narrativas cinematográficas analisadas, Agnès Varda, única mulher cineasta de um mundo das imagens predominantemente masculino; precursora de um cinema que traz um olhar feminino que constrói um personagem que é uma mulher em sua trajetória social e pessoal. Varda se fez uma presença única e singular nas construções cinematográficas, inovações narrativas, obedecendo uma ordem cronológica dentro do novo cinema, nas décadas de 1960/1970, a partir de histórias simples do cotidiano, narradas com esmero, além de criar uma poética inconfundível cuja temática põe as mulheres sempre em destaque. Cléo é uma cantora independente que muda o rumo de sua vida por um problema de saúde, que a faz encontrar a si mesma pelas ruas de Paris, sem sua vestimenta clássica de cantora, sem a peruca e a maquiagem, olhando a todos antes de ser olhada, se fazendo sujeito ativo.

Os dois diretores aproximam-se também, por não nos falarem sobre os personagens. Vamos conhecendo seus mistérios à medida que a narrativa avança. Ninguém tem família, no geral as mulheres são liberadas, vivem sozinhas e se mantêm financeiramente. De Cléo, sabemos que ela canta, que tem um amante, que tem homens que a rodeiam, são compositores e músicos, e tem uma mulher que comanda o que ela vai fazer e enche-lhe a cabeça de superstições. Ela exerce autoridade sobre a vida de Cléo, dita as regras de como vestir, o que vai falar para o amante pois, segundo ela, os homens não gostam de reclamações, então ela não deve falar coisas que vão deixá-lo contrariado como, por exemplo, sobre mal-estar, tristeza e doença. A superstição ronda até na escolha do taxi que vão tomar: Angèle, a governanta, olha os números da placa para saber se podem ou não fazer a corrida com aquele carro. Assim, Cléo é completamente cerceada pelo poder e autoridade exercidos por Angèle, que também é sua confidente. Varda conta uma história de forma linear, numa narrativa que segue as horas que faltam para receber o resultado do

exame que ela fez para saber se há confirmação do diagnóstico de câncer no estômago. E finalmente, a conclusão do filme fica em aberto, mostrando-nos tudo o que acontece com a personagem, as suas andanças, suas angústias, suas lições de liberdade que a desatam de uma vida travada e apavorada com tudo. A partir daí quem vai pensar o desfecho da história somos nós, espectadores.

Já Maria Alice é falada pelo ponto de vista masculino, Paulo, que nos enreda nos caminhos do amor, da infidelidade, do fim da relação, do recomeço, do casamento e dos filhos. O casamento para ele, acaba por ser uma forma mágica de ter Maria Alice e de dar-lhe filhos. No início do filme, entretanto, a trama discursiva, as frases feitas pronunciadas por Edu, mostram-nos a divisão de tarefas, de valores e os estereótipos ligados à mulher. Assim, Edu, ao falar sobre o casamento, informa aos espectadores como se fosse efeito colateral de um remédio: o casamento leva o homem *à falta de liberdade e castra a autoiniciativa, conduz à acomodação, destrói a individualidade, leva à fraqueza. Seja só. O homem mais forte é o que está mais só.* E complementa ao nos dizer da impossibilidade de escolher uma mulher entre tantas mulheres, ainda mais agora que elas inventaram que querem ser independentes. Mais tarde, é no discurso de Paulo que vemos aparecer de novo os discursos regulatórios. Ele diz ao amigo que Maria Alice é secretária e professora. Profissões tradicionalmente mais ligadas ao aspecto feminino.

Maria Alice, entretanto, é inteligente, independente, apaixonada por Paulo, uma paixão mais ligada à sexualidade e à representação de seus próprios desejos, e ainda nutre um amor, uma ternura por seu ex-noivo, Leopoldo. Paulo escreve um livro e pede para que ela leia algumas páginas já escritas para saber se está bom, ela lê, ele pergunta se está bom e ela disse ousadamente que não. Ele rasga tudo e lhe responde que lugar de mulher é na cozinha, não dá para misturar. Diferentemente, Leopoldo é um homem dócil, educado e carrega com ele uma boneca que Maria Alice, quando terminaram a relação, deixou em sua casa. Um homem em tudo diferente de Paulo. Este traz a etiqueta de namorador e conquistador de mulheres na noite carioca, mas vive assombrado com a emancipação feminina que se evidencia no papel de Leila Diniz, musa do cinema nacional à época. A posição social, principalmente na área do trabalho, alcançada pela mulher é rebaixada pelo cinema de Domingos de Oliveira que, além dos empregos que lhe atribui, faz com que a personagem volte atrás sobre tudo o que pensa e fala e acabe sendo seduzida pelo amante e futuro marido.

De filmografias diferentes, os dois diretores nos permitem adentrar os meandros do jogo de papéis de homem e de mulher e da construção da subjetividade nos movimentos enviesados que a vida desenha. Por outro lado, possibilita-nos pensar o impacto da emancipação feminina sobre o masculino e seu papel sexual, suas atividades enquanto mantenedor de um *status quo*, de um suporte para a família que advém de seu relacionamento com a mulher, da instituição do casamento que agora não é mais o suporte da vida social. Enfim, são mudanças que impactam as relações amorosas, como podemos ver nos dois filmes, onde existe uma conquista da mulher por postos de trabalho e a sua ferrenha luta pela igualdade de direitos entre elas e os homens. Dai que caem por terra a superioridade, a virilidade, a ostentação de poder diante da mulher, como no caso de Paulo, de Leopoldo e do amante de Cléo. Elas extrapolam as paredes do lar, e tanto no universo privado como no público adquirem seu lugar de protagonista. A mudança de comportamento da mulher e sua autonomia financeira deixam os homens amedrontados, principalmente, por elas se livrarem paulatinamente das amarras morais e por assumirem sua sexualidade.

5.4. A ESTRELA DO NOVO CINEMA: AGNÈS VARDA



Figura 54 - Agnès Varda

Fonte: www.anothermag.com 1050 × 759 Agnès Varda: *The Punk-Spirited Grand-Mère Terrible*

Agnès Varda desfila sozinha pela *Nouvelle Vague*. Ao começar a realizar filmes, soube valorizar o prazer pelas imagens fotográficas e dividir com o espectador, pois já era fotógrafa oficial do *Théâtre national populaire - TNT* de Jean Vilar. Ela não fotografava simplesmente, mas conversava com os atores, procurava o melhor lugar para colocar a câmera e, nos ensaios, comandava os artistas para que ficassem em lugares diferentes para

melhorar o ângulo fotográfico. Começou no cinema engajando-se em todos os afazeres, do cenário à realização, desde sua primeira longa-metragem de 1955, *La pointe courte*. Ao desenrolar suas histórias iluminava diferentemente a estética, a ética e a política, mesclando ficção com os acontecimentos do dia-a-dia, como se andasse por entre fábulas paralelas. Neste filme, precursor de sua incursão cinematográfica, por exemplo, ela nos faz ver na tela a história de um casal e paralelamente a história dos pescadores da pequena cidade. As cenas do casal sempre são mostradas com o cenário da cidade, suas ruas, suas pontes e os pescadores em ação. A imagem cinematográfica se faz visitar por esse dilema do real, o real que se imiscui na ficção, enquanto a cidade se torna uma protagonista.

Assim como no filme *Cléo de 5 à 7*, cuja protagonista se faz *flâneuse* ao fugir das pessoas com quem trabalha, e acaba por participar de novas experiências que lhe propiciam conhecimentos sobre si mesma, sobre a cidade e sobre o outro. Assistimos a um passeio pelos lugares da cidade, pelas pessoas que andam pela rua, pelos vendedores, pelos turistas, um absoluto prazer em ver, em vivenciar e compreender o que se passa, o que se vê. Além do mais, Varda subverte os papéis, o *flâneur* costumava ser homens, mas nesse filme é a moça. No filme *Sans toit ni loi*, de 1985, Varda também transforma a moça, Mona, ligada a ideais de liberdade, em uma caroneira andando para lá e para cá em caminhões e outros carros, sempre só pela estrada, mas firme em seus propósitos.

Para Benjamin, o *flâneur* é uma pessoa que vaga pela cidade, rua por rua, apreciando tudo que acontece ao seu redor, como se num estado de embriaguez. E não é apenas aquilo que o atinge sensorialmente a partir do olhar, seu objeto de devoção e relaxamento, que o interessa, mas também se apodera dos saberes, principalmente das histórias orais, enquanto aprecia o cenário paisagístico. “O *flâneur* como tipo o criou Paris” nos afirma o autor (BENJAMIN, 1989, p. 186). A ociosidade da *flâneuse*, tendo a cidade como paisagem, contrasta com quem trabalha e que, a passos largos, anda pelas ruas apressado. O *flâneur* perambula pelas avenidas, sonhando sonhos que não lhe pertencem, pois que ao escutar uma palavra reconstitui histórias sobre os passantes. Mas nossa *flâneuse*, Cléo, diferentemente, tinha os seus sonhos próprios, seus pesadelos sobre a doença que ela ainda não sabia se tinha, aturdida e amedrontada com tudo, vaga pela cidade a conhecê-la e a conhecer-se a si mesma.

Varda nasceu em Ixelles, na Bélgica, em 30 de maio de 1928, e foi registrada como Arlette, por ter sido concebida em Arles. Depois ela mudou o nome para Agnès que era

comum na família de seu pai, pois não gostava da terminação “ette” de seu nome e o modo de pronunciar. Varda foi denominada a mãe da *Nouvelle Vague* uma vez que foi a única a participar do grupo dos novos cineastas, mais de 140 homens que se candidataram a trabalhar como diretores de cinema nessa época. Mas a mãe, muito embora separada dos filhos, adquiriu autonomia e respeito à sua identidade humana, muito mais do que à subjetividade feminina como ela mesma nos diz: “*Eu estava lá como por uma anomalia, me sentindo pequena, ignorante, e única moça entre os rapazes da revista Cahiers.*”⁷³ O fato é que ela se impôs com um trabalho singular no centro de um ambiente majoritariamente masculino, mas com os quais ela dividia a necessidade de um cinema com inovações formais, que ela utilizou logo no primeiro filme, *La pointe courte*, 1955.

Segundo Varda, quando entrevistada sempre lhe perguntavam sobre as dificuldades encontradas para uma mulher tornar-se cineasta, e ela respondia que o trabalho no cinema apresenta dificuldades para ambos os sexos, fazer um filme não é complicado, o que é difícil é ter liberdade para fazê-lo como num cinema livre. Segundo SELLIER, (2005), a única mulher da *Nouvelle Vague* mostrou sua singularidade na maneira de tecer as histórias para a tela e sua forma diferente de fazer filmes. E, numa geração que reivindica uma postura de criação individual, contra a cultura de massa dominante, Varda poeticamente conta a história de uma mulher coquete que apenas gosta de se ver em espelhos e em reflexos, que pensa que a doença e a morte são uma crueldade contra a beleza. Uma mulher despreparada para as coisas da vida. Para Varda, “*A história de Cléo me toca: é o retrato de uma mulher, jovem e bela, fútil e adulada, que, subitamente, é obrigada a pensar na morte [...] Ela é só e sem defesa para suportar a ideia da morte*”⁷⁴ (VARDA In: SELLIER, 2005, p. 189). E foi desenhando a história dessa mulher, que passa de objeto do olhar para sujeito do olhar, nas duas horas em que aguarda pelo resultado do exame de sangue, para saber se tem câncer ou não, que Varda reivindicou seu lugar como diretora e como mulher. A cineasta faz imagens com inspiração e emoção, uma maneira de falar da vida que ela herdou do teatro, da pintura, da poesia, mas não do cinema que era considerado, no núcleo familiar, como uma arte menor e impura; rompe com a lógica patriarcal quando faz desaparecer o olhar *voyeurista*. Ela traz para o cinema uma outra forma de narrar as histórias, imprimindo novidades que tendem a

⁷³ *J'étais là, me sentant petite, ignorante, et seule fille parmi les garçons des Cahiers.* (BASTIDE, 2009, p.16)

⁷⁴ *Cléo est une histoire qui me touche: c'est le portrait d'une femme, jeune et belle, futile et adulée, que, soudain, est obligée de penser à la mort. [...] Elle est seule, sans défense, pour supporter l'idée de la mort.*

se inscrever nos novos cinemas. Além das inovações narrativas, balança as estruturas da vida de Cléo quando a faz andar pelas ruas de Paris e, no encontro com as pessoas, ela toma consciência do que se passa e reconstitui-se para a vida: é a partir das relações com os outros que se livra do pensamento atormentado sobre a morte.

Varda soube subverter o conceito de arte e de cinema, pondo em prática outra estética, em cada filme, pessoal ou encomendado, tudo tem que ser trabalhado nos mínimos detalhes, ela é primorosa ao trabalhar as possibilidades da linguagem do cinema exploradas a fundo, como um processo de conhecimento das imagens e sua polissemia. Entre estética e ideologia reflete o comportamento das pessoas no cotidiano da cidade. Brinca com as normas de nomeações, chamando uma obra de 16 minutos, *L'Opéra Mouffe*, de filme: um curta-metragem de quando estava grávida e retratou sua visão sobre o bairro em que morava; e outra, de 77 minutos, de documentário. Assim, os filmes da cineasta utilizam gênero e duração de maneiras diferentes numa prática sempre remodelada. Varda fez com que a fotografia e o cinema andassem juntos e dizia que continuava sendo fotógrafa, muito embora cineasta, pois, para ela, a fotografia traz no seu cerne o cinema. Também inovou ao falar do cinema. Criou o nome de *cinécriture* para clarear o trabalho de cineasta e separá-lo do de roteirista e de realizador, até quando a mesma pessoa desempenha as duas funções. Ela diz: quando dizemos que um filme é bem escrito,

Sabemos que o elogio é para o roteirista e para os diálogos. Um filme bem escrito é ao mesmo tempo bem filmado. Os atores, os lugares são bem escolhidos. A decupagem⁷⁵, os movimentos, os pontos de vista, o ritmo da filmagem e da montagem são sentidos e pensados como as escolhas do escritor, frases, densas ou não, tipo de palavras, frequência dos advérbios, parágrafos, parênteses, capítulos etc. Uma escrita é um estilo. No cinema, o estilo é uma *cinécriture*”(VARDA, In: UNGAR, 2013, p. 21, tradução livre).⁷⁶

Ela fala do cinema como um jogo de escritura, ou melhor como um detentor de um estilo, estando assim, ligada à política de autor (*politique d'auteurs*) de meados dos anos 1950. Muito embora ela afirme em outra passagem que não há a *cinécriture* sem *cinétechnique*, associando-se ao trabalho de outras pessoas, de uma equipe, pois filmar

⁷⁵ decupagem vem do verbo francês *découper* que quer dizer separar, recortar, e no audiovisual é a divisão do filme em planos e cortes, funciona como um roteiro técnico, pois indica posições de câmera, de personagens, de objetos, movimentação de câmera, etc.

⁷⁶ *C'est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme le choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture, c'est style. Au cinéma, le style c'est la cinécriture*

sozinho é complicado, quase impossível, tamanho o trabalho a ser realizado. A *cinécriture* então é menos um estilo diferente de realização que a realização enquanto processo criativo e integrado, mas não deixa de ser uma analogia entre o cineasta e o escritor. Mas a paridade, nesse caso, é limitada pois que a linguagem no cinema não é mais que um elemento entre tantos utilizados pelo cineasta, quando constrói a narrativa imagética.

Varda foi considerada como precursora da *Nouvelle Vague* e recebeu vários elogios a começar por André Bazin, o então diretor dos *Cahiers du cinéma*. Bazin fez a crítica do filme e disse que *La pointe courte*, 1955, rompia com as convenções econômicas e de produção comercial e, além do mais, era um cinema feito por mulher, que teve certa liberdade de ação, mas, por outro lado, dificuldades suplementares por não ter tido financiamento. O filme foi também consagrado por Truffaut que aplaudiu “a inteligência visual do filme e o ritmo do tempo inexorável, em particular, pela lentidão da narrativa...” (TRUFFAUT, In: UNGAR, 2013, p.25). Vimos aqui duas figuras consideradas o cerne da *Nouvelle Vague*, um cinema de homens, que valorizaram o filme: uma visão feminina, poética e inovadora.

Para Brigitte ROLLET, 2009, antes de as teorias feministas colocarem a questão sobre a construção do olhar e da ideologia subjacente à narrativa do cinema dominante, Agnès Varda inova com a construção da feminilidade e do casal, assim como personagens femininos diferentes. Para ela, dentro de mais de 250 filmes longa-metragens analisados para seu livro, *Cinéma and the seconde sex*, 2001, parecia que o que preocupava as cineastas, principalmente na década de 1970, era contar outras histórias com outras heroínas que evoluíam na narrativa, mas a questão de renovar a forma não foi o que interessou em primeiro lugar. Assim, Varda desenvolve um caminhar original e quase único na França, seja no quadro dos filmes da *Nouvelle Vague* ou daqueles do cinema realizado por mulheres. Para Rollet, Agnès Varda, Chantal Akerman e Marguerite Duras, cada uma de sua forma, interrogaram sobre os jogos subjacentes das formas do cinema clássico. Tiveram o cuidado de observar o que estava posto e o que nesses filmes incomodava às mulheres. Para a pesquisadora, há um interesse redobrado sobre a obra de Varda, sua vontade é se debruçar

sobre o cinema de Agnès Varda de mostrar como a cineasta desenvolve uma cinematografia renovada, mas também que ela demonstra e divide com outras cineastas de propor outras heroínas e outras narrativas, em um amadurecimento que qualifico aqui de político, na acepção maior desse termo. (ROLLET, 2009, p. 50)

Para a autora, parece que tudo que fala sobre o trabalho de Varda está presente nos filmes *Cléo de 5 à 7*, 1962; *Le bonheur*, 1965; *L'une chante, l'autre pas*, 1977, pois que são filmes da construção de figuras femininas autônomas, independentes no que tange às suas escolhas de vida, mesmo se a escolha for a morte como em *Le bonheur*. Esses filmes exploram a maneira como as mulheres refletem sobre a vida e sobre tudo o que as rodeia. Para Rollet, é por essas diferenças que Varda é, de longe, a cineasta mais pesquisada no quadro dos estudos feministas, essencialmente no tocante ao olhar, ao gênero e às escolhas narrativas. Mudou a forma e o conteúdo de suas histórias, possibilitando às mulheres não aparecerem submissas ao olhar masculino e, sim, mais autônomas, sem reforçar as oposições binárias, masculino X feminino. Seus filmes são diferentes dos demais filmes da época, mesmo dos realizados por outras mulheres, diz a autora.

Por outro lado, nos filmes de Agnès Varda não existe o mal e o bom em duelo, mocinho e bandido como em outros filmes, em que sempre um lado sai ganhando. Para a cineasta, é impossível, pois ela se recusa a escolher entre um e outro, considerando que o mal e o bem são duas facetas de um mesmo ser. Ela não tem dificuldade em admitir que podemos ser um, mas ser também o nosso duplo. Ser o ego e seu contrário, como se tivéssemos um pensamento que é combatido por um outro que também é válido. Segundo Varda, assim é melhor para ela: *L'une chante l'autre pas*: uma cineasta, outra produtora; uma que vive o prazer e a lucidez de um trabalho coletivo, outra que vive a exaltação e a angústia de um filme de autor. Agnès vive os duplos de si mesma ao filmar, ao pensar estratégias de comunicação e venda à saída do filme, enfim, vive completamente a vida de cineasta e todos os processos necessários para o filme estar nas salas de cinema.

Segundo Jean-Pierre BERTHOMÉ, 2009, de todos os cineastas de sua geração, Varda é, com Chabrol, a única que começa a sua carreira no cinema, tendo como primeira obra em exibição um filme de longa-metragem. Todos os outros cineastas começam por um curta-metragem e muitos deles por documentários de encomenda. Ao contrário, ela não passou por um aprendizado de curtas-metragens ou por assistências a outros cineastas, foi direto ao assunto que lhe interessava: fazer um filme. Para o autor, Varda tem algumas características que lhe são caras: uma delas é filmar a história que quer contar e depois ver se vai ser chamada de curta ou longa-metragem, contradizendo as regras das indústrias de cinema. Para ela, os filmes não se definem de outra maneira a não ser no quesito filmes. Portanto, em sua carreira podemos notar que a metade das suas obras é de curtas-

metragens e a outra, de longas. Os formatos se dividiram em seus filmes sem, entretanto, obedecer às regras de formatos, de gêneros e de suportes técnicos. Podemos citar um filme de longa metragem de ficção, filmado em 16mm, *Documenteur*, 1981, e alguns filmes de 35mm que foram caracterizados como curta-metragem. Outra questão é que a cineasta é profissional, o que não a impede de fazer seus filmes e escolher trabalhar de forma amadora, pois é desta forma que corresponde melhor a suas necessidades e meios: equipe reduzida, uma organização flexível da equipe e uso das técnicas de filmagem e também a possibilidade de readequar a equipe numa nova direção. Assim, os filmes se rearranjam em função da necessidade e não por regras da indústria do cinema.

Para Berthomé, realizar um filme amador ao invés de um profissional, ou mesmo um curta-metragem antes que um longa-metragem, um preto e branco com pedaços em cor ou o contrário, um documentário ou um filme de ficção, são sempre pesos e medidas que fazem Varda operar no meio termo. Ela diz: “*tenho a tendência de trazer duas redes plenas a cada pesca*”⁷⁷. Ou: “*o essencial de meu trabalho passa por dois, como os bois*”. Tudo se dá pela resistência dela a ter que escolher entre dois pontos de vista aparentemente contraditórios, diz o autor. Para Varda, as alternativas não são nunca exclusivas e suas escolhas, as mais radicais, deixam sempre uma pista da expressão de seu contrário. (BERTHOMÉ, 2009, p. 91/92)

Agnès Varda é uma cineasta que prefere misturar realismo à ficção para alcançar o reino da fantasia, a surpresa, o poético a partir da linguagem imagética. Atenta às formas sutis de beleza, ela foi capaz de revelar verdades sociais e psicológicas, capturadas em plena filmagem, como um instinto e vontade de entender o real a partir de suas narrativas, filtradas pela lente de seu aparelho técnico. Mais do que independente, Varda é exigente quanto ao que conta a partir de seus personagens, da luz, dos diálogos, da música, enfim, da linguagem total do cinema, explorando o registro poético que a imagem cinematográfica é capaz de produzir. A cineasta ao ser entrevistada por Michel CAPDENAC em 1962, lhe diz sobre o filme *Cléo de 5 à 7*, um filme que queria produzir todo rodado em Paris para mostrar um certo tipo de confusão e de caos, um clima de medo, de fobia que infecta a vida das pessoas. Esta angústia profunda, para a cineasta, parece ser vivida mais plenamente nas grandes cidades como Paris.

77 “J’ai tendance à remener deux filets pleins à chaque pêche”.

“L’essentiel de mon travail s’en va par deux, comme les boeufs”.

Para ela, era necessário ter uma personagem frívola, ligada somente à beleza, para que se efetuasse uma profunda transformação, uma conscientização interna do que é a vida. Sentir que o tempo da vida não é um tempo real. Cinco minutos, em alguns casos, pode parecer horas. Além do mais, quando existe uma doença e uma falta de entendimento sobre ela, há uma fragilidade que muda o ritmo da vida consideravelmente. A personagem Cléo, que só pensava em beleza, se achava completa ao ver-se refletida, subitamente encontra-se só e precisando ver e ouvir outras pessoas. A doença que penetra o seu corpo sorrateiramente fez com que percebesse a sua solidão e a necessidade de sentir-se no mundo, junto às pessoas e ao agito da cidade. Para Varda, a intenção humana do filme vai além das intenções estéticas, pois não há ficção sem um jeito de documentário e não há filme sem uma energia estética. Ela queria mesmo o lado estético a serviço das emoções da moça. Ela trabalha a câmera, a luz, o enquadramento com precisão, dando o tom da imagem, base da linguagem cinematográfica, sua visão particular e suas interpretações da vida e da história. Quanto à luz que incide em Cléo quando ela canta, diz a cineasta:



Figura 55 – Cléo chora ao cantar, imagem do filme *Cléo de 5 à 7*

O que me interessa de fato é o que a luz pode comunicar. Para Cléo, o brilho arrasador já é um sinal de sua dissolução em estado de nada, uma morte pálida, uma morte branca, como em um hospital. Eis porque o músico que a acompanha veste-se de branco como enfermeiro. Aqui morte não está associada à escuridão, mas à iluminação. Veja você, a fotografia é um vocabulário no cinema tanto quanto o enquadramento ou a montagem. [...] Por último, todo criador é um intermediário que assume a tarefa de transmitir aos seus clientes o produto natural da vida e o instinto que chamamos emoção” (Ibid., p.20, tradução livre).⁷⁸

⁷⁸ *What I'm interested in, in fact, is what light can communicate. For Cléo, this overwhelming brightness is already a sign of her dissolution into nothingness, a pale death, a white death, like in a hospital. That's why the musicians who accompany her dress up like nurses. Here death isn't associated with blackness, but with light. You see, photography is a vocabulary in the cinema just as much as*

5.4.1. CLÉO: DO ESPELHO À CONSCIÊNCIA DE SI

O filme *Cléo de 5 às 7* foi realizado oito anos após Agnès Varda ter iniciado a carreira de cineasta. O filme conta a história de uma jovem cantora de variedades que descobre que tem um caroço no abdômen e faz um exame de sangue para saber se é câncer. O início do filme se passa na casa de uma cartomante, pois Cléo quer ouvi-la para saber o que dizem as cartas, que não são positivas. As primeiras imagens são da cartomante embaralhando as cartas e Cléo cortando o jogo e escolhendo 9 cartas: três para o passado, três para o presente e três para o futuro. Apenas as mãos aparecem em cor. Para UNGAR (2013, p 54), esse contraste é para mostrar a diferença entre a ordem simbólica do tarô, das cartas que predizem a vida, e o mundo físico da vida cotidiana. A última carta a ser virada é a de uma caveira que prediz o futuro. Cléo assusta-se, pois pensa que aquela carta representa a morte dela em futuro próximo. A cartomante diz que aquela carta não significa forçosamente a morte, mas pode ser a representação de um futuro com transformações profundas em toda a vida da cantora. Cléo sai desanimada e desabafa em frente a um espelho à saída do edifício, acha a morte má por interferir num rosto e um corpo tão perfeitos.

Cléo vai direto a um café próximo, onde Angèle a espera. Faz um drama ao ser perguntada sobre as cartas, chora, ao que a secretária olha para cima e repete mentalmente: *capricho, capricho*. Cléo toma um café e vão para a casa de táxi. Angèle, a governanta, após se negar a entrar em muitos carros, alegando que os números das placas não eram bons, gostou de um. Era uma motorista animada com o trabalho e que gostava de ouvir música pelo rádio, perguntou se a música incomodava e ao ouvir a resposta negativa liga o rádio. A música que está tocando é cantada por Cléo que fica nervosa, pois que a gravação não é boa. Um detalhe curioso é ver que as personagens que mais chamam a atenção no filme de Varda são mulheres: a taxista; a modelo, sua amiga; a secretária/governanta e confidente; a cartomante. Mulheres determinadas, que trabalham e decidem suas vidas.

Quando Cléo e Angèle chegam em casa, a cantra tira a roupa, os sapatos e vai fazer um alongamento quando a governanta vem com o *robe de chambre* e a veste. A partir deste momento, Varda faz com que a narrativa mude o tom, pois Cléo vai ficando mais

framing or editing is [...] Ultimately every creator is an intermediary who takes on the task of transmitting to his customers this natural product of life and instinct that we call emotion.

nervosa à medida que as horas passam e fica mais próximo do resultado do exame de sangue. Essa agitação é tanto para a protagonista quanto para o espectador que vive, por tabela, as emoções da personagem. Também porque a morte aparece, simbolicamente, em cada canto. À saída do café, por exemplo, passam por uma casa funerária, logo depois uma loja de objetos de artes africanos onde há muitas máscaras estranhas na vitrine. Escutam no rádio algumas notícias sobre um jovem inglês que atravessou a nado o Canal da Mancha; de Edith Piaf que se levantou pela primeira vez após a última operação e o médico que a atendeu disse: *Ela está salva novamente. É um milagre*. E também sobre a guerra da Argélia, onde os atos de violência sobre civis deixaram 20 mortos e 60 feridos. Um pouco depois, perto da Escola de Belas Artes, estudantes mascarados em protestos cercam o táxi em que está Cléo, deixando-a bastante assustada e tensa. São mensagens que evocam o tempo e a morte. Assim, Varda pensa o percurso e em tudo que a cantora encontrará pelo caminho para deixá-la mais estressada com a doença e a sensação de que a morte a espreita à medida que o tempo passa.

Depois do rápido alongamento, Cléo deita-se enquanto Angèle prepara um chá. Um pouco depois chega o noivo que passou por lá para saber como estava a amada e, justificando falta de tempo sai em seguida. Logo chegam os músicos. Ela está nervosa com a possibilidade da doença e pensa que os músicos, sua secretária e seu noivo não acreditam nela e não a apoiam, ao tentar ensaiar uma nova canção, sente-se sozinha e fica muito exaltada, chora, se descontrola. Cléo é narcisista e isto a isola das outras pessoas e dos acontecimentos da realidade, como se apenas ela existisse e merecesse respeito. Ao cantar a canção, com o músico ao piano, que ressalta a dependência total da mulher pelo amor: *Estou em uma casa vazia/sem você, sem você [...] / Atormentada pelo desespero, /o corpo a deteriorar [...] / serei posta para descansar, / cinzenta, pálida e só / Sem você, sem você, sem você*.

Cléo termina chorando e grita: *Chega, não posso continuar, é horrível!* A imagem de mulher evocada pela canção, completamente só e dependente de um amor a assusta. Sai aos prantos, troca de roupa atrás de uma divisória, arranca a peruca e tudo que representa sua feminilidade de cantora, é como se trocasse de personalidade, tira tudo que faz parte de seu dia a dia como cantora, coloca um vestido preto e simples e resolve andar pelas ruas da cidade como uma pessoa entre as outras, não como uma personalidade da música e musa inspiradora. Nos 90 minutos que separam Cléo do diagnóstico, Varda estrutura o tempo e o

espaço como centro da história que permeia a protagonista: enquanto Cléo anda pela cidade, a cineasta preocupa-se em trabalhar paralelamente com a câmera subjetiva, que põe em perspectiva a aflição e ansiedade de Cléo, enquanto a câmera objetiva mostra a cidade e seu povo.

O filme parte de um prólogo e é desenvolvido em treze capítulos enquanto a moça faz uma peregrinação pela cidade, passando por ruas, cafés, estúdios de escultura e de cinema, parques, e ainda anda de bonde e mistura-se à explosão da vida corrente nas grandes cidades; um caminhar que a leva a compreender o significado de seu verdadeiro nome, Florence, nome de batismo que modificará as cristalizações da vida de Cléo e seu cotidiano, principalmente, vai afetar sua vida amorosa. Ao sair às ruas faz um mergulho no caos, introduz-se no fluxo da metrópole e aprende com isto a olhar a vida ao seu redor, onde se depara com cenas inusitadas como o homem que engole sapos vivos, outro que atravessa o braço com arames, e os tantos vendedores e apresentadores que encontra no caminho.

A segunda parte da narrativa é que mais nos interessa, pois é justo quando ela resolve sair como uma pessoa comum, deixando atrás de si os signos e as pessoas que a acompanham na vida artística e que a protegem, para sentir-se só e conhecer a cidade e a si mesma. Ela está sempre acompanhada por sua secretária/governanta supersticiosa, Angèle, que não a deixa fazer nada que não contemple os bons números, os dias, os gestos, os afazeres diários que são necessários à felicidade, para não trazer o azar e sim a sorte. Nesse dia, Cléo resolve não escutar os maus agouros que lhe impinge a governanta e sai só, modificando a rotina e tudo o que faz diariamente, por conta do medo da morte.

Uma das primeiras coisas que a atinge, como cantora, nesse dia em que sai sozinha às ruas, é a sua entrada em um café lotado. Arranja uma cadeira, senta-se e vê que tem uma máquina *jukebox*. Resolve então colocar uma música do seu repertório muito tocada no rádio. Pede ao garçom uma dose de conhaque, coloca os óculos escuros e fica por ali observando as pessoas enquanto ela mesma é quem canta na *jukebox*. Deu-se conta, no tempo em que rodava pelo bar, que ninguém escutou a música que tocava, não cantarolavam e nem prestavam atenção, continuaram conversando, lendo jornal, bebendo e vendo o tempo passar.

5.4.2. PARQUE MONTSOURIS E A RENOVAÇÃO DA VIDA

Ela sai dali convicta de que não representa nada para ninguém, pois nenhuma pessoa a reconheceu e nem a sua música. Neste mesmo café, ela passa por uma mesa onde três homens e uma mulher conversam sobre modelos femininos que eles possam utilizar para fazer pintura e sugerem o nome de uma mulher. A garota que os acompanha responde que ela se mudou há muito de Paris, mas um deles diz: *Tem a Dorothee, ela trabalha ainda e é muito boa e paciente*. Cléo dá um sorriso, sai do café e vai para direto ao atelier onde Dorothee, sua amiga, está. Ao chegar ao atelier ela vê a dedicação e o silêncio dos escultores durante a sessão, cada um entretido com seu trabalho particular, sua escultura, e a modelo nua e quieta com as mãos nas costas (Fig. 55). Um tempo depois, o professor diz que a sessão está terminada, ela depressa coloca o vestido, veste a calcinha e, ao mesmo tempo, fala com Cléo que lhe abotoa a roupa. A primeira coisa que Cléo pergunta é se ela não se sente mal posando nua, ao que Dorothee se assusta e diz logo que não, alegando que eles não a veem, eles estão vendo formas e linhas e, *além do mais, sou paga para tanto*. E Cléo diz: *eu ficaria com muita vergonha pois eles vão olhar e descobrir os defeitos do corpo*. Ao que a amiga sorri e diz que é tudo uma besteira. Vão para a casa da amiga. Ao chegar o marido convida-as para ver o filme que ele está acabando de montar. É o enxerto que Varda faz do seu curta-metragem com Anna Karina e Jean-Luc Godard, um procedimento pouco comum no cinema até então. Após o filme, as duas saem. Dorothee tem que voltar ao trabalho e Cléo dá-lhe uma carona. Ao descerem os degraus da escada, a amiga deixa a bolsinha de mão cair no chão e quebra o espelho que estava dentro. Cléo fica tensa, o rosto lívido, e diz: *É um preságio de morte. Que horrível!* Dorothee diz: *Não seja tola, é como quebrar um prato*, ao que Cléo responde: *É que fui surpreendida com o medo novamente*. Já na rua avistam uma multidão em frente a uma vidraça quebrada, vão até lá e alguns dizem que um homem foi baleado e morreu. Assim a amiga diz: *“Não se preocupe o espelho quebrado era para o homem que morreu, fique bem”*.

Tentando acalmar a amiga que ainda assim não fica bem, pois é outro vidro quebrado que representa mau agouro. Cléo chama um táxi, as duas entram, param no trabalho da amiga e ela pede para o motorista continuar descendo a rua. Ao fim da rua ele pergunta: *E agora?* Para fugir do estranhamento temporário, da complexidade das ruas e seus habitantes, que faz aprofundar sua dor pela provável morte, Cléo pede ao taxista que a deixe no parque *Montsouris*, onde pensa poder estar só.



Figura 55 – Atelier de escultura. Imagem do filme Cléo de 5 à 7

À entrada, o parque está cheio de crianças e movimentado. Ela vai para um lugar mais tranquilo e distante do burburinho. Cléo sai caminhando, a princípio apressada e, quando foge da multidão, desce uma escada a cantar (Fig.56), fazendo uma apresentação para o verão que se aproxima, para a flora e fauna do lugar. A letra da música é como se falasse dela:

*Meu corpo precioso e caprichoso
O cerúleo de meus olhos ousados
Minha isca fascinante que fica em espera
Que nunca enganará
O mundo que deseja provar
O sabor de meus charmes e sorrisos.*



Figura 56 - Meu corpo precioso e caprichoso

Ao chegar ao fim da escada, para, e como que por encanto faz-se um silêncio que ganha um valor dramático, sugerindo indecisão, medo, incerteza. Ela fica muito séria olhando para um lado e outro e resolve tomar o caminho da esquerda. Mais à frente o barulho de um riacho a convida a parar, encosta numa cerca de madeira para ver a água que corre embaixo da ponte quando alguém a surpreende: é um homem fardado que fala muito e não se incomoda com seu mau humor, mas continua a tagarelar e a fazer-lhe perguntas.

5.4.3. A PÉROLA E A RÃ

Entramos na 12ª parte do filme que é o encontro com Antoine, o rapaz que parte para a guerra da Argélia à noite e, portanto, um personagem que tem muito a ver com Cléo, pois os dois estão diante da morte incerta, ela pelo câncer e ele por uma guerra que preferia não enfrentar. A cena atinge um tom poético com os dois personagens passeando pelo parque para não pensar sobre o que ainda não os afronta. Cada coisa em seu lugar, e ele curte a presença da moça para espiarescer e conhecer melhor o cerúleo de seus olhos, o sabor de seus encantos e sorrisos futuros que, por agora, está muito séria e incomodada com sua presença. E lá pelas tantas ele diz: *Hoje é o primeiro dia de verão.* / *Azeda ela diz: Para mim só é verão quando estou de férias.* / *E ele retruca: Mas hoje é oficial e você é flora, deusa do verão.* / *Que conversa!* / *Você sabia que hoje é o dia mais longo do ano?* / *Que mais longo, quem disse?* / *Hoje o sol deixa gêmeos para câncer.*

A palavra câncer deixa a moça revoltada: manda-o parar de falar e sai para sentar-se num banco. Ele pega seu casaco que estava pendurado numa ripa da ponte, vai até ela devagar e diz que sente muito que suas palavras a chatearam. Ela dá um meio sorriso e pergunta as horas. Aí começam a encordoar alguma conversa. Ela, ainda mal, começa a falar de seus temores quanto ao resultado do exame que irá comprovar ou não a presença do câncer em seu organismo; e diz que a cartomante já verificou que ela está de fato doente. Ele não acredita em cartas e diz que na Argélia é pior, as pessoas morrem por nada e que ele preferia morrer de amor. Ela pergunta se ele nunca se apaixonou, ao que ele responde ter se apaixonado muitas vezes, mas nunca como ele gostaria, pois, as mulheres só pensam nelas e têm medo de se doar, assim amam pela metade. *Os corpos delas são como brinquedos, não há vida neles. Estou parando pelo meio também, pois sei que elas ficam na superfície. Me desculpe por te falar dessas coisas, pois nem nos conhecemos.*

Mas ela se apressa a dizer que ele tem razão e que ela tem a mesma dificuldade das mulheres com as quais ele se relacionou. Sempre teve medo, mas agora pensa que se salvou dos homens que pretendiam ficar com ela por nada... ele imediatamente faz um gesto com a mão como se fosse tapar a boca dela e diz: *Não estamos dramatizando um pouco?* Ela responde estar terrivelmente triste e ele diz: Bem, nós dois temos problemas, se acalme. Senta-se novamente ao lado dela e elogia o anel que ela tem no dedo. Ela diz ser uma pérola e uma rã, ele diz: *você e eu.*

Ela, na verdade está aflita, pois espera a hora do médico telefonar para falar do exame, e ele diz: por que você não vai até lá e fica sabendo logo. *Tenho medo de encará-lo pessoalmente e ouvir o que ele tem a me dizer.* Ele levanta-se e diz que vai com ela ao hospital e depois ela o deixaria na estação, *Gare de Lyon*, onde se despedirão e ele embarcará para Argélia. Saem juntos e ela sugere pegarem um táxi, mas ele diz ser muito mais interessante tomarem o trem/ônibus que passa à saída do parque. Cléo, dessa forma, experimenta ver a cidade a partir do ônibus, conversando com Antoine e aproveitando para conhecer outros bairros.

E vão batendo papo e rindo pelo parque e ele diz que ela é supersticiosa, pois ela diz não gostar de ler sobre filmes no jornal, pois saber antes o fim da história é como errar o dia do aniversário de alguém, dá azar. Assim ele diz que vai lhe desejar um verão feliz porque esse é o dia da flora, ela dá uma risadinha dizendo que o nome dela é Florence, mas a chamam Cléo de Cleópatra. Diz o rapaz em mais um capítulo de sua aula especial para Cléo: *Que estranho! Florence traz lembrança da Itália, o renascimento, Botticelli, uma rosa. Cleópatra, o Egito, a esfinge, o aspecto de tigresa. Eu prefiro Florence, prefiro a flora à fauna.*

A câmara está sempre seguindo o casal lateralmente e um pouco à frente, assim nos permite ver o parque e imagens da natureza e o casal. O rapaz relembra a avó e diz que morou nesse bairro por sete anos enquanto estudava, ela diz que é a primeira vez que vem para esse lado da cidade, depois de deixar uma amiga que posa nua no atelier de um professor de escultura perto dali, e completa: *para mim a nudez é indiscreta é como a noite e a doença, é o que sinto.* O ônibus já está passando quando chegam à saída e ele pega no braço da moça para se apressarem, correm e entram pela porta de trás. Continuam a conversar e só nesse momento é que Antoine tem a chance de responder Cléo, quanto a sua censura pela noturna e sofrida nudez. Para ele, diferentemente, todos deveríamos ficar nus,

como no verão. *A nudez é simples como o amor, o nascimento e a água. Como o sol, a praia e tudo o mais.*

A câmera desloca-se num *travelling*, favorecendo as modalidades de criação, um papel ativo ao registrar a realidade, e aqui ela se move por um jardim, virando a rua e filmando as paredes do imóvel, a janela; e, depois, segue dois médicos que vão apressados pela calçada, carregando uma incubadora com uma criança, que é colocada no porta-malas de um carro, uma ambulância talvez, mas sem nenhuma caracterização. O filme segue quase sem montagem, em um plano sequência que mostra o ininterrupto da vida, que não para a ver doenças ou mortes. Já no ônibus, Antoine diz que viu um nascimento e o menino batia muito as pernas. E logo a seguir: *A nudez mexe comigo. Strip-tease é tocante como também sensual.* E Cléo, sorrindo, diz que ele então está excitado sempre. E ele responde:



Figura 57 - Com Antoine a caminho do hospital

Não muito, a nudez é rara. E esse assunto acabou, afirma ele.

Quando saírem do hospital eles vão para a estação e ele, então, diz que ela vai estar com um lenço branco acenando para ele, como a noiva de um soldado. *Levarei sua foto de lembrança. Ficarei orgulhoso em ter sua imagem.* Ela pergunta: *Você quer a imagem agora?* Ele diz, *sim, senão nos esquecemos.* Ela senta-se em um banco, tira a carteira e entrega-lhe a foto que ele beija e ela o chama de *fotomaniaco*, ele retruca que ela é melodramática. Isto tudo entre sorrisos e gargalhadas de Cléo que, antes de encontrá-lo, era raro sentir-se assim, neste estado amoroso e afetivo. Uma forma de êxtase em resposta ao cuidado do rapaz para com ela. Ele a olha o tempo todo em que conversam, dá-lhe atenção, responde a tudo que ela fala, está de fato ao seu lado. Em decorrência das ações do soldado para com ela, a moça torna-se outra pessoa nesse momento do filme, parece ter esquecido

os seus problemas depois de ter se misturado aos dramas da grande cidade, do ser humano em geral e de suas lutas diárias por sobrevivência. Portanto, contra a morte. A cidade torna-se um tipo de *leitmotiv*⁷⁹ plástico que existe no espaço e no tempo do filme como mais uma personagem a exprimir não só as tragédias, mas também as alegrias daqueles que ocupam o espaço cênico, como Dorothee, uma jovem feliz com seu próprio corpo, o marido e o emprego que tem.



Figura 58 - Cléo e a flor dada por Antoine. Imagem do filme *Cléo de 5 à 7*.

A partir dessas conversas sobre o corpo, sobre a nudez como doença, sobre o nascituro que bate as pernas na incubadora, talvez, como uma forma de sugerir que há na personagem um espreitar pela vida, o corpo que se tornou tempo, duração, se transforma e parece renascer com as conversas de Antoine. Diz ele: “*Praça D’Italie, Florence, é quase a sua casa. Você conhece o nome dessas árvores? Elas são as po-lô-nias.*” Diálogos que apenas dão o tom, como para identificar que Antoine é um cara culto, que entende de tudo um pouco, de músicas, de geografia e de suas ligações com as pessoas e lugares, da flora da fauna; enfim, ele vai tecendo comentários sobre as coisas e situações pelas quais passam, como uma explicação para a cidade, a vida, a morte, a guerra. De repente se faz silêncio, e entra a música, os sons e ruídos da cidade, as conversas dentro e fora do ônibus, a praça, suas polônias e outras árvores; imagens que se misturam, se interpõem, como uma reconstituição da cidade a partir da câmera que, de dentro do ônibus, vê, escuta, exhibe,

79 O leitmotiv uma palavra que vem do alemão e quer dizer motivo condutor, um termo utilizado para enfatizar a repetição de uma música toda vez que aparece um personagem determinado. Aqui, utilizamos leitmotiv para falar da repetição das cenas da cidade, um personagem importante com seus sons, ruídos e correrias de pessoas.

insufla a cidade e sua importância; pessoas correndo, carrosséis girando, gente que entra e sai do coletivo e a música que a todos e a tudo embala, engendrando as palavras de Antoine que agrega as imagens a outros conhecimentos.

Passam por uma placa, *Hospital*, Cléo levanta-se como um autômato e Antoine a segue, ele acaba de explicar sobre as polônias e onde se encontram em maior quantidade. Ela diz que ele está sempre a ensinar e ele responde que é sua natureza. E ela, por outro lado, diz que só tem perguntas e que hoje tudo a assusta. *Você sabe onde devemos parar? Sim, no metrô St. Marcel*, responde ele. Outra placa à frente de uma loja: *Pompes funebres*; ao lado, outra que se chama *Fleuriste* e, logo após, ouvimos uma voz que pede atenção e um caixão que passa ao lado do ônibus. Antoine estica a mão e pega uma flor das várias que estão sobre ele e dá a ela, que já se mostra novamente angustiada (Fig.58), a expressão cansada, mas agradece sorridente, e ele aproxima um pouco mais o rosto do dela e olham para a cidade, pela janela.

Descem no ponto determinado e saem caminhando até ao hospital. Na recepção ela pergunta pelo médico e o atendente responde que ele não está no hospital. Nesse momento, ela fica aflita e diz que tinha marcado hora com ele. O rapaz então diz para esperar que ele deverá retornar para recebê-la. Eles saem e andam pelo jardim do hospital. A câmera não os filma, mas é como se fosse eles estivessem filmando, pois escutamos seus passos e a câmera em *travelling* mostrando o grande jardim... uma senhora sentada sozinha e conversando; à frente, mais duas senhoras que conversam e agora eles alcançam o quadro e entram em cena pela direita caminhando. Ele recomeça: *Não parece um hospital, é igual um velho Château com jardins para festas. Florence, sua mão*. Ela lhe dá a mão e ele volta a falar das árvores. *Esta árvore é um Cedro do Líbano e à noite faz com que as pessoas queiram viajar*.

Ela pergunta: *quando é seu trem? O barco é amanhã de manhã, às oito*. E ela diz: *Temos tão pouco tempo, é besteira esperar o doutor. Não importa, posso telefonar de noite. Gostaria de conhecer o Líbano e a Polônia*. Ele diz: *Dê-me agora seu endereço ou esqueceremos*. Sentam-se no banco e ele diz: *Obrigado, Florence, obrigado, Cléo*. E ela: *É um bom jardim, cheira tão doce e é bem cuidado. Ficamos um pouco mais ou vamos? Estou um pouco cansada. Gosta de comer ao ar livre? Como você quiser*, responde ele, e ela retruca diferentemente de agora há pouco: *Nós temos todo o tempo do mundo* e coloca a mão sobre a mão dele e a câmera dá um *travelling* para trás e os vemos no jardim à frente

do hospital, um grande plano, tudo em silêncio. A câmera volta a encher a tela com o casal, quando Antoine diz: *estava errado sobre Flora... Ceres era a deusa do verão e Flora era a deusa da primavera*. Ela diz: *a primavera terminou ontem*. E ele: *Hoje é o verão de Flora*.



Figura 59 - Cléo senta-se no jardim e Antoine a segura pela mão

Ela pergunta: *quando é seu trem? O barco é amanhã de manhã, às oito*. E ela diz: *Temos tão pouco tempo, é besteira esperar o doutor. Não importa, posso telefonar de noite. Gostaria de conhecer o Líbano e a Polônia*. Ele diz: *Dê-me agora seu endereço ou esqueceremos*. Sentam-se no banco e ele diz: *Obrigado, Florence, obrigado, Cléo*. E ela: *É um bom jardim, cheira tão doce e é bem cuidado. Ficamos um pouco mais ou vamos? Estou um pouco cansada. Gosta de comer ao ar livre? Como você quiser*, responde ele, e ela retruca diferentemente de agora há pouco: *Nós temos todo o tempo do mundo* e coloca a mão sobre a mão dele e a câmera dá um *travelling* para trás e os vemos no jardim à frente do hospital, um grande plano, tudo em silêncio. A câmera volta a encher a tela com o casal, quando Antoine diz: *estava errado sobre Flora... Ceres era a deusa do verão e Flora era a deusa da primavera*. Ela diz: *a primavera terminou ontem*. E ele: *Hoje é o verão de Flora*.

A câmara vira-se para a entrada dos jardins de onde vem um carro, Florence se levanta e o carro para em frente a eles. É o médico que diz olhando para ela: *Você estava com medo de vir, não é?* E Antoine: *sou o irmão dela. Estou partindo hoje à noite, por isso quis vê-lo*. O médico retruca: *Não fique muito preocupado. Nós cuidaremos bem de sua irmã. Dois meses é o suficiente para por as coisas em ordem. Você pode me escrever se quiser. Até amanhã mademoiselle, venha às onze para planejarmos o resto*. O médico parte e eles ficam meio que petrificados. A câmera faz um *travelling* para trás e deixa-os

distantes, parados no passeio e logo depois de um corte, aparece novamente o rosto do casal e ela diz: *Por que?* E ele como se não a tivesse ouvido diz: *Odeio partir. Gostaria de ficar com você.* Ela diz: *Você está. Meu medo parece ter acabado e pareço estar feliz.* Olham-se, olham para a frente e continuam andando em compasso. Só escutamos os passos deles enquanto olham para a frente, mas cada um com o olhar perdido em alguma coisa. Já se falaram, já pensaram sobre a vida e sobre a morte, já se fizeram companhia, aplacaram seus temores e seguem juntos.

O encontro com um soldado que vai partir para a guerra e insiste em conversar com ela, que conta fatos, histórias, lembranças da infância que viveu com a avó, lhe afugenta um pouco o peso da morte. E nas confabulações com o futuro combatente na guerra da Argélia robustece o valor da vida, da cidade, da companhia. Cléo se encontra como uma pessoa igual às outras, se redescobre gente como a gente que vivencia a cidade. A coexistência com milhares de seres em territórios tão diferentes do seu, e depois com o rapaz guerreiro e afetuoso que lhe fala de maneira doce sobre a vida, a arte, o amor, a convivência, o corpo, a natureza, enfim, um choque que desestabiliza seus afetos, seus saberes, sua sensibilidade, sua representação. A cidade e seu movimento, as pessoas e seus fluxos agiram como novos agentes conceituais na sua forma de expressar-se, portanto na sua subjetividade. Ela resgata sua autoestima, o instinto, as emoções e modifica-se dando passagem a um ser afetuoso, sorridente e feliz, o que facilita elaborar estratégias e defesas para lidar com o câncer.



Figura 60 - Olham-se em silêncio depois do diagnóstico médico

O rosto, agora iluminado, não precisa do espelho para comprovar que ela é bonita, pois que seu estado de alma já reflete um bem-estar consigo própria e, portanto, uma

beleza singular. Não é apenas isto que podemos notar, mas a Cléo está de corpo novo, gestos mais amplos, sorrisos quase gargalhadas. A interferência das pessoas em sua vida foi fundamental para possibilitar a entrada em novos territórios vivenciais. É um paradoxo, pois ao encontrar-se com o outro, o transeunte anônimo da cidade, estressa-se, angustia-se, perde a pompa, mas encontra a possibilidade de um encontro afetivo, da sensibilidade, e de recriar seu mundo e o modo de ver a vida, uma transformação singular no seu processo de individuação, seu modo de subjetivação. Assim, a doença é como uma metáfora para salvá-la pela liberdade, pelos encontros e desencontros na geografia do cotidiano da grande cidade.

Neste capítulo, acabamos de analisar a mulher pela lente feminina de Agnès Varda, suas estratégias narrativas e de produção, que apresentam e representam a mulher, além das escolhas formais e estéticas que são realizadas por ela. Encontramos o protagonismo de gênero a partir do papel de Cléo, uma cantora de variedades, onde somos espectadores de seu cotidiano e vemos o mundo interior misturar-se à cidade numa forma de narrativa realista. A seguir, entraremos no universo fílmico de Domingos de Oliveira para entendermos como vê, pensa e organiza o corpo da mulher, com a viabilidade de confrontarmos o cinema feito por uma mulher versus o cinema feito por um homem. Analisar a representação do corpo feminino no cinema é também uma perspectiva de entender como essas mulheres se situavam no espaço público e privado, sempre num paralelo entre a ficção e a realidade política e social da época.

5.5. UM CINEMANOVISTA FORA DE FOCO: DOMINGOS DE OLIVEIRA



Figura 61 - Um filme de Domingos de Oliveira

Adoro fazer filmes como Godard e Truffaut faziam. Sou de uma geração que descendo da Nouvelle Vague, de Rossellini... A nova geração descende da publicidade. Adoro filme inventivo, de nova escola que 'não faz mal sair de foco'⁸⁰

Domingos de Oliveira nasceu em 1936 no Rio de Janeiro e aos quinze anos já guardava cadernos com anotações e críticas sobre cinema, muito embora a prática do teatro tenha vindo em primeiro lugar em sua vida. *Eu me iniciei no cinema no antigo cinema Crispim, que depois virou cinema Nacional, na rua Voluntários da Pátria 331, vendo os filmes de cowboys. Sempre fui louco por cinema. O cinema veio antes do teatro, o fazer cinema é que veio depois* (VIANY, 1999, p. 374 – entrevista Domingos). Segundo o cineasta o que ele gosta mesmo é de escrever, e foi pela escrita que ele encontrou o teatro e a televisão para quem escreveu muitos textos e fez roteiros como para *Casos especiais, Fantástico, Aplauso, Carga Pesada* e muitos outros, mas a primeira paixão foi mesmo o cinema no qual entrava, sempre quando podia, pelas portas dos fundos, se o filme era proibido para menores de 18 anos. Teve um interesse pela arte bem cedo em sua vida, mas fez o curso de Engenharia Elétrica. No teatro estreou como ator, mas foi também roteirista, diretor, produtor e autor.

Ele foi do *Cinema Novo* pelas influências que recebeu, pela necessidade de falar e dissecar filmes, pelas companhias e trabalhos que arranhou dentro da área do cinema, enfim pela necessidade mesma de posicionamento crítico sobre a arte cinematográfica, que era o

⁸⁰ <http://barco.art.br/domingos-de-oliveira-fala-do-novo-filme-festival-de-gramado-e-do-curso-para-autores-atores-e-diretores>

seu norte. Também porque, como cineasta, defende os filmes de autor e de arte e incentiva o cinema como uma possibilidade de difundir mensagens como nenhum outro meio. Foi assistente do primeiro curta de Joaquim Pedro, *O poeta do Castelo*, 1959, e também de *Couro de Gato*, 1961. No fazer cinema encontrou a certeza de que sabia filmar que precisava se expressar com a câmera na mão, necessidade pungente que foi adiada, pois entrou para o teatro, outro campo de seu interesse e de trabalho. Começou fazendo teatro no quintal de casa, tendo como atores todos os irmãos e ele próprio: *Somos todos do jardim de infância* a revelar a vida que vemos, a vida que temos.

Por necessidade passional, irracional, urgente filmou *Todas as mulheres do mundo*, seu primeiro trabalho como cineasta, pois acabara de separar-se de Leila Diniz e tomou como lema que o cinema seria o suporte para entender a arte e a vida, para misturar história e memória, biografia e ficção. Assim, configurou o cinema a partir da arte de viver, o ficcional matizando a obra autoral, o autor configurando-se como personagem, esquecendo-se que é impossível uma unidade da obra, senão traços sutis da autoria, pois que o autor é uma multiplicidade de vozes e discursos, representações biográficas e ficcionais que se revezam. O cineasta pensa grande e diz que produz textos verdadeiramente autorais. Desde seu primeiro filme fala de coisas que até hoje se repetem: o amor romântico, o sexo, a paixão, o ciúme, a fidelidade ou infidelidade, a soberania dos filhos e os revezes dessas tensões na vida a dois.

Juntou procedimentos estéticos, narrativos, modernistas e nem tanto, que fugiam da proposição do novo cinema brasileiro, encabeçado por Glauber Rocha, que era, antes de tudo, falar e pensar o País, a pobreza, a dificuldade do povo brasileiro a se ver nas telas e o ranço de ser colonizado. Domingos chegou com um cinema mais intimista e desestabilizou as conversas cinematográficas, desviou do assunto e falou da classe média carioca, suas mulheres e seus prazeres, pois “*sempre fui meio discriminado, acho. Eles formavam um grupo de pessoas individualmente brilhantes, muito ambiciosas e unidas por um mesmo ideal político*” (Ibid., p. 375).

O personagem central passa a ser não mais a política ou o cangaceiro, mas o jovem de classe média perdido e alienado que fica na frente da mira. Não mais a visão da sociedade representada por favelas, camponeses; nem mulheres e crianças pobres, mas uma mostra social de forma a permitir outro olhar sobre a realidade, a vida urbana, a classe média, os industriais, outras vozes, outras imagens. Oliveira destoa um pouco por não

querer pensar a política como os outros do grupo. Pensava as tensões da realidade social e dos seres humanos nela imbricados. O *Cinema Novo* era eminentemente político e, embora Oliveira seguisse o grupo e de certa forma pertencesse ao grupo, não era ligado ao *Cinema Novo*, agia por si só. Sempre teve Glauber Rocha como um grande nome do cinema brasileiro sem se esquecer de Joaquim Pedro, que também tinha poder de liderança, além de ser muito culto e criativo, mas Glauber era: “*um louco maravilhoso, um visionário, mas o cinema novo não é só o Glauber*” (Ibid., p.376). O *Cinema Novo* para Domingos foi um ensinamento de Glauber e Nelson Pereira para dizer que o cinema era também possível em nossas terras, pois cinema por aqui ainda era sinônimo de Hollywood.

Para BERNARDET (1978), Domingos de Oliveira fez cinema sem contar com o dinheiro que vinha dele e, por isto, conseguiu pensar no público e fazer histórias que o agradassem. Para Bernardet, no *Cinema Novo* os cineastas querem fazer um cinema crítico, pois estão contra a sociedade, mas o público não gosta de cinema com este viés. Assim, os autores pensam contrário à plateia e a abalam. Todos os filmes são difíceis de assistir. Não, são fitas que convidam ao relaxamento, mas sim à política, à questão da fome, da economia e do esquecimento do povo pelo governo. Com Oliveira foi diferente, pois a plateia o acolheu, se deu bem com ele que se tornou um autor como prolongamento da comunidade em que vive. Ele e seu público falam a mesma linguagem, interessam-se pelos mesmos assuntos. Além do mais, o autor consegue falar à classe média com o seu primeiro filme, *Todas as mulheres do mundo*. O filme alcançou público e bilheteria, para o cinema brasileiro tão em baixa. Mostrou-se uma orientação estética para o *Cinema Novo* e uma função social nos diz Bernardet, pois a fórmula do cinema crítico impediu que “o Cinema Novo se consolidasse numa base industrial e se expandisse economicamente” (BERNARDET, 1978, p. 198)

Para Alessandra Moretti, que estudou a obra de Domingos em sua pesquisa de mestrado, “Espaço biográfico de Domingos de Oliveira, 2012”, o cineasta trouxe para o teatro muitos textos clássicos, mas também textos dele próprio que se encaminharam para o cinema. Criou memórias biográficas de outros e dele próprio, especialmente se considerarmos “as peças *Amores* (1995), *Separações* (2000) e *Confissões das Mulheres de 40* (2003) e suas consecutivas adaptações para o cinema” (MORETTI, 2012, p 22). Mas ele, segundo Moretti, traz um ranço romântico ao valorizar a originalidade do autor e da obra, pois afirma que na dramaturgia, matéria de filmes e peças, ele, como autor, coloca no

mundo coisas que não existiam, o que quer dizer que ele cria o que ninguém tinha pensado. E as coisas não são fáceis assim, as criações, os discursos não são criados, mas recriados à exaustão, a partir de outros pontos de vista, de outros lugares de fala, o que os modifica, mas não os insere num panteão de criações originais e inusitadas

Para Domingos Oliveira, fazer cinema é uma coisa muito cara, assim resolveu partir para o teatro, pois tem menos intromissão do governo e seus subsídios. Para ele, o filme custa tão caro que está comprometido ao nascer, compromisso que inibe a arte. Mas pensou que não seria nada mal misturar as duas artes, as duas linguagens e assim,

Imaginem vocês uma peça de teatro que divide a responsabilidade da narrativa com a Sétima Arte, o Cinema. Atores convivendo com as imagens gigantescas da tela; discurso paralelo do diretor com toda a liberdade das imagens: nuvens, ondas revoltas, entre outras; atores conversam com a tela, personagens que não estão no palco, apenas na possante linguagem da tela. Trata-se sem dúvida de uma linguagem nova. Sem modelos anteriores, mais que uma linguagem: uma contenda, um confronto entre as forças do cinema e aquela do teatro (OLIVEIRA, 06.07.2011).⁸¹

Assim, ele cria inusitadas misturas para falar com o público brasileiro, para falar no cinema, no teatro, na vida. Não para desfazer da estética da fome do engenhoso Glauber Rocha, mas para arrebanhar a plateia e mostrar que o amor é possível, mas traz suas mazelas e suas intrigas no dia-a-dia de uma relação entre um homem e uma mulher com seus discursos nada compreensíveis, para um e outro, gerando conflitos e crises, perpassando e conduzindo o tema da incomunicabilidade.

O seu primeiro longa-metragem traz a vida para as telas e reflete também o momento pelo qual o Brasil passava, atravessado pelo Golpe Militar, mas também pelo movimento das mulheres pela libertação sexual. Se a polícia ocupava as ruas para oprimir, as mulheres transgrediam valores e agitavam bandeiras contra a repressão de seus corpos e contra os tabus sexuais. Leila Diniz despontava na vida social e foi um ícone desses movimentos libertários contra a ordem moral da sociedade carioca. Destacava-se como modelo de mulher independente que se relacionava sexualmente de uma forma muito livre para os valores da década. Mostrava também que não há uma mulher e uma essência de feminino, pois são mulheres de diferentes naipes, tradições, organizações; são brancas, negras, amarelas; são grandes e pequenas; gordas e magras. Nem sempre mulheres que ocupam o centro da cena, muitas vezes às margens, na fronteira entre o certo e o errado, entre a identidade e a subalternidade, mas que também queriam exaltar seus corpos e sua

⁸¹ <http://domingosinprocess.blogspot.com.br/turbilhão> de julho de 2011, acessado junho de 2016.

sexualidade. Mulheres que germinavam, cada uma à sua maneira e a seu tempo, acordavam para viver seus corpos e sua sexualidade, mas nem sempre à moda de Leila Diniz. E foi na década de 1960 que as raízes desses impulsos e agitações pela sexualidade e pelo corpo se firmaram. E foi nesse contexto que os movimentos se multiplicaram e passaram da política *stricto sensu* para questões de gênero, de classe, de raça que se articularam e se reforçaram. Assim, Domingos de Oliveira tinha como personagem a protagonista desses movimentos que disse não à repressão de seu corpo. Tomou pela mão a liberdade e o discurso para falar de seus direitos e deveres.

5.5.1. NEM TODAS AS MULHERES DO MUNDO

A arte tem um bisturi que alcança lugares que nada mais alcança. Estes lugares são o amor, a beleza, a solidariedade. A arte vai lá. Ensina o que é a vida. Costumo dizer que, quando olho um girassol no jardim, não entendo bem o que é aquela coisa amarela, escandalosa. Mas quando olho os girassóis do Van Gogh, entendo perfeitamente o que é a alma de um girassol.⁸²



Figura 62 – Maria Alice e Paulo. Imagem do filme Todas as mulheres do mundo

Para Domingos de Oliveira a arte é a possibilidade de penetrar todos os recônditos da vida, olhar-lhe os cantos, as brechas, os escondidos do jardim da sociedade humana que nos fala e que fala de nós. Seu primeiro trabalho teve como função encontrar todas as mulheres do mundo e largá-las por amor de uma só. E desse amor perdido, retira o repertório e os componentes, a representação para a relação do porte de um amor desses de cinema. Uma relação cheia de altos e baixos que nos apresenta Alicinha (Maria Alice) e Paulo que se conhecem numa festa na casa do rapaz, o Don Juan das noites cariocas. A

⁸² <http://barco.art.br/domingos-de-oliveira-fala-do-novo-Filme-festival-de-gramado-e-do-curso-para-autores-atores-e-diretores/>

apresentação do filme é de puro silêncio, mais parece uma nota de falecimento, branco no preto, e só vemos rolar na tela as letrinhas que identificam os parceiros na realização do filme. Fica a critério do espectador ler, entender e interagir com esse imaginário, com esse encontro com o filme que nos propõe um início sombrio e profundo. Assim é o começo de seu primeira longa-metragem, *Todas as mulheres do mundo* (1966).

O diretor engajado ao movimento do *Cinema Novo* nadou contra a maré como se tivesse esquecido os ditames dos novos cineastas: retratar o Brasil, sua cultura e seu povo, dentro do clima político da época. Não muito preocupado com o povo e a política, ele traz para as telas um melodrama com Paulo José e Leila Diniz, envolvendo-nos no dilema de um casal e suas crises íntimas. Uma história de amor em conta gotas e em *flashback*: memórias sob forma de imagens aparecem na tela à medida que Paulo conta sua vida mais recente a um amigo de noitadas, Edu (Flávio Migliaccio), que há muito não encontrava.

Após a tela preta com letras brancas aparece um anjo olhando o público e uma voz *over* que enuncia e evoca a presença sonora e a ausência do enunciador. Voz *over* é semelhante à voz *off*. Não vemos o personagem e não o conhecemos ainda, um narrador onisciente que acompanha a narrativa, mas não é um personagem ativo da trama, como no caso de Edu, que só aparece de vez em quando, ele é ouvinte das histórias de Paulo, o protagonista. Essa voz é acompanhada em seguida por imagens críticas sobre o homem e sua solidão, que anuncia: *o amor consome a liberdade, castra a autoridade, conduz à acomodação, destrói a individualidade, leva ao fracasso. Seja só.* Até esse ponto escutamos apenas a voz-*over* e depois entra a imagem de Flavio Migliaccio, Edu, só, à beira mar, sentado numa pedra e recomeça o monólogo: *O homem mais forte é o que está mais só, não dá pé, o amor não dá pé. Isso sem falar no casamento, insucesso total. E mesmo que fosse possível o amor, como escolher a mulher? As mulheres são muitas, todas diferentes: formas, tamanho, cor, personalidade. Impossível escolher, impossível escolher. Se fosse nos tempos dos meus pais, ou avós, talvez ainda desse. Agora não. Agora as mulheres resolveram ser independentes o que complica as coisas de modo definitivo* (Fig. 63,64,65).



Figura 63,64,65 - Imagens estereotipadas da maldade da mulher em Oliveira



Figura 66 – As mulheres atrofiam os homens e tiram-lhes a liberdade /
Acabam com sua autoiniciativa e individualidade além de leva-los à acomodação e à fraqueza

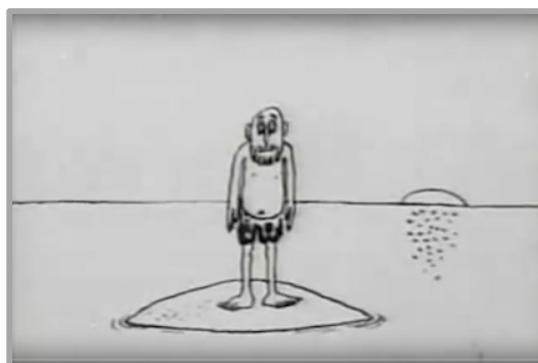


Figura 67 - seja só!
Fonte: Imagens do filme de Domingos de Oliveira

Ao final do monólogo, continuam as apresentações agora com a imagem de fundo de uma mulher entrando no mar, de costas, até que ela dá um salto e vira-se, sendo congelada no momento com o letreiro: *um filme de Domingos de Oliveira*. Como podemos ver, a apresentação das mulheres por Edu (Migliaccio) apresentam traços de violência discursiva e desde o início do filme anuncia expressões machistas. Estas expressões continuam presentes na cultura e nas práticas, pois que estão enraizadas no ambiente familiar, na vida privada e na pública. Podemos dizer que são só expressões há muito

utilizadas, mas elas manipulam imagens e, portanto, constituem-se com violência. Ouvimos muitas coisas a respeito da mulher em sentido metafórico, perversidades machistas sobre os corpos femininos, sinais de misoginia, de uma estrutura patriarcal enraizada nas mentalidades. Um tipo de masculinidade em que os dois homens se unem para falar das mulheres e, em suas relações sexuais, fazem pouco caso delas e dizem que elas são as culpadas pelo que acontece aos homens.

Logo após as apresentações, Edu aparece andando por uma calçada, um homem descontraído e bonachão que dança, assovia e olha para as mulheres que passam, até que ele vê o amigo, Paulo, que está dentro de um carro, puxado por um reboque. Paulo o convida a entrar o que Edu aceita e dentro do carro a primeira pergunta feita em uníssono é: e como vão as mulheres? Ao que Paulo diz: *Me fizeram uma falseta, Edu, você não vai acreditar que eu caí numa dessa; Mulher é? Uma, chamada Maria Alice; eu conheço ou não? Não.* O problema deles está sempre ligado às mulheres que são seus objetos de desejo, de discurso, de teoria, de estórias recheadas de nomes burlescos e diminutivos como Martinha Maconha, o que mostra a liberdade da época, também quanto às drogas.

Interessante observar que os dois homens estão a reboque no carro de Edu, pensamos ser uma conotação metafórica, pois que a reboque quer dizer ser puxado. No filme, pode demonstrar o desgaste e a aflição dos dois em relação às mulheres, principalmente, pelo discurso pessimista de Edu com referência ao casamento, e revela-os cansados e fatigados por não entenderem as companheiras, sobretudo, as que resolveram ser independentes. A falta de compreensão sobre o novo papel das mulheres na sociedade e no casamento deixa o homem desconfortável. Os conceitos de homem e mulher como construções históricas, ao promoverem uma divisão do mundo a partir das diferenças biológicas, se resolvem em relações de poder: masculino, público e feminino, privado; da ordem cultural como padronizadora do feminino e do masculino na produção sexuada dos corpos e seus comportamentos. Mas as mudanças chegaram a galope e a mulher alcançou o espaço público, embaralhou os significados. A identidade feminina tradicional, de acordo com as atividades e o papel desempenhados pela mulher no casamento, na maternidade, na esfera pública, no ambiente de trabalho, já não eram os mesmos.

É um filme em que o protagonista é masculino e detém o discurso sobre a mulher. A filmografia da época tem a particularidade de uma criação no masculino singular onde o homem dá as cartas em relação à representação da mulher, sendo o corpo o último reduto

da subjetividade. Assim, na trama, o homem torna-se o sujeito que fala da mulher, de seus sentimentos, de sua sexualidade, de seus prazeres e desgostos. O homem fala a mulher como se viajasse em seu corpo, em seus pensamentos e, portanto, soubesse sobre sua vida, sua história, enfim, uma possibilidade de falar como se fosse o outro, um saber hierárquico e dominante.

De todo modo, muito do cinema desta década, 1960/1970, tem atrás das câmeras o masculino. Tanto nas telas como fora delas são eles é que dão o tom do discurso, impondo esse falar fantasioso que incide sobre o silêncio da mulher. Em Domingos de Oliveira, Paulo conta a sua vida para Edu em voz-*over* explicitando para o amigo e para os espectadores como tudo começou, uma forma de colocar um eixo narrativo entre a voz e a imagem, mas também uma superioridade do narrador, uma vez que é ele que está inserido no saber da história. A voz não está sincronizada com o corpo, a voz é um eixo como se fosse um complemento adicional ao campo das imagens que vemos. Para DOANE (1983), a autoridade dessa voz está em falar direto ao espectador, ignorando os personagens, interpretando a história e dando-lhe um comando de verdade. No filme de Domingos, essa voz acaba por subjugar Maria Alice, tirando-lhe a possibilidade de falar de si mesma para o amigo. No caso de Paulo, é como se víssemos a realidade, uma vez que é ele quem narra, mas é ao mesmo tempo ele o companheiro da mulher na trama. Mas o que mais precisávamos nessa década era que devolvessem a voz às mulheres, deixassem-nas falar. Pois na ordem patriarcal a voz da mulher era interdita, havia uma regra instituída pela hierarquia, só fala quem tem direitos.

Por outro lado, é importante assegurar os territórios da mulher que, mesmo não aparecendo sempre à frente de uma filmagem era peça chave na totalização do filme. Na verdade, o homem estava no comando quanto à criação dos filmes, pelo dispositivo cinematográfico - o conjunto de equipamentos para fazer as filmagens -, mas na prática as mulheres nunca estiveram fora, sempre ocupavam as telas, e funcionavam, ou melhor, funcionam, pois ainda acontece nos dias de hoje, como sujeitos importantes na retaguarda, na elaboração do filme como contra-regras, montadora, cenógrafa, figurinista, secretária.

Até aqui conseguimos ver um caminho percorrido pelo homem até o surgimento de Maria Alice, que colocou um fim na vida de solteiro de Paulo. O filme então transforma sua narrativa em uma analepse, um recuo no tempo da narrativa, uma vez que as memórias do passado passam a (re)criar os acontecimentos para o presente, mais conhecido como

flashback, e se dá enquanto Paulo recupera a história dele e de Maria Alice para o amigo de noitada, Edu. O começo do filme é extremamente misógino, isto é, um pressuposto de que a mulher é a origem de todos os males referentes ao casamento, à sexualidade, às relações amorosas, valores que estão impregnados na forma de subjugar o outro, principalmente a mulher. Depois desse início em que Edu culpabiliza as mulheres, o protagonismo do feminino é promovido. Assim, quando Paulo começa a falar da sua vida, dá um outro colorido ao olhar masculino sobre o feminino, enquanto reconstrói sua musa, já não mais como responsável pela destruição do homem, mas só fala dos benefícios em estar junto a Maria Alice. O início do filme mostra que os dois amigos são “entendidos” em matéria de mulheres, mas também que a nova mulher vem com uma bula dos efeitos colaterais: atrofiam os homens, tiram-lhe a liberdade, acabam com sua auto-iniciativa e individualidade além de levá-los à acomodação e à fraqueza. Só são maneiras de falar, estereótipo sobre a mulher que a deturpam.

Para Laura Mulvey, o olhar masculino é determinante para desfigurar a mulher quando projeta suas fantasias sobre sua figura, e a imagina estilizada e construída conforme a sua pretensão. Por outro lado, a autora não poupa os papéis feminino, alegando que elas estão sempre atuando com um papel de ‘exibicionista’ enquanto diz que “as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de ‘para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p.444). E é Mulvey quem nos explica o olhar masculino sobre a mulher que controla a fantasia do cinema, pois Edu, um solteiro convicto, escuta e assiste as imagens propostas pelo amigo de uma mulher insuperável, de um espaço perfeito no casamento de harmonia e amor. O passeio pelo romance, em *flashback*, passa pela praia onde o amigo Paulo e três mulheres enroscam-se na areia enquanto conversam, leem e tomam sol, e Paulo deitado no quadril de uma amiga acaricia-lhe as pernas enquanto pensa que as mulheres são umas chatas, mas com peles deliciosas para acarinhar e que o *dom juanismo* é um sentimento cristão, pois não se pode dizer não a uma mulher, seria imoral, impiedoso e indecente. O filme mostra-nos um amor e, ao mesmo tempo, um medo das mulheres, bruxas que cortam as asas dos homens e os impossibilitam de ir à frente.

Assim, Domingos de Oliveira coloca o homem a narrar a guerra dos sexos e a perda gradual do comando do homem dentro da relação. O poder e a dominação já não estão a

seu favor e balança as estruturas da sólida identidade masculina nas relações amorosas, afetivas e sexuais, desnudando as incertezas que assolam o homem na década de 1960.

Por outro lado, o cineasta apresenta na tela um corpo feminino já imbuído de liberdade, voltado à sexualidade e ao prazer. Não um corpo como ideal social, pelo contrário, mostra corpos diferentes em sua formação, magros, gordinhos, mulheres altas e baixas, morenas e brancas. O corpo de Maria Alice é utilizado pelo autor como um processo de construção e desconstrução de estereótipos: passividade, submissão, pudor, maternidade. Ela, noiva, conhece Paulo em uma festa. O rapaz gosta dela e a convence a gostar dele. Ela aceita entrar no jogo e o apanha para um passeio no parque, dirige o seu carro, os passeios e a relação se inicia. Acaba levando-o para dormir com ela, depois de ter feito sexo à beira mar dentro do carro. Maria Alice é nova, determinada, inteligente, bonita e vive ao sabor dos acontecimentos. Assim é a mulher-ficção de Domingos, redesenhada e ressignificada aos valores de seu tempo.

Os modos de explorar a feminilidade continuam a aparecer no filme de Domingos. Maria Alice vai visitar a família em outra cidade o que causa uma controvérsia com Paulo que não aceita ficar só, faz chantagens, mas, ao receber um convite da prima para uma festa, muda de atitude e na ausência da companheira vai à festa onde só tem mulheres. Elas se interessam por ele e o tornam objeto sexual, ou seja, a objetificação do corpo masculino pelas mulheres. Fazem várias brincadeiras, jogos de cartas, imersão na sauna, na piscina e finalizam em um jogo para rifar Paulo, onde quem ganha pode fazer o que quiser com ele. Um mecanismo de reapropriação dos saberes e poderes do corpo e da sexualidade, um questionamento do lugar de fala associado ao gênero masculino.

Nesta década, 1960, recai sobre o homem um sentimento de perda de seu caráter masculino que enfrenta todos os percalços e sai ganhando. Ou seria um “que” de super-homem que está assustado com o poder da mulher que alça voos de grande alcance, destituindo-o do seu lugar de comando? E embora a narrativa filmica caminhe pela história de Paulo, como personagem central, o protagonismo está com Maria Alice, uma nuance que coloca em evidência as tensões de gênero enredadas pela liberdade feminina no tocante à sexualidade, aos desejos, enfim ao corpo como território de descobertas impensadas. Ela é uma mulher que faz questão de ser independente, afirma gostar da liberdade e da solidão. No filme, em duas ocasiões ela demonstra esta preferência pelo silêncio como forma de entender melhor o que se passa com seus sentimentos: uma vez,

quando se separa de Paulo; e outra, quando perde seu amigo e ex-noivo: a solidão lhe é então companheira para repensar a vida e rearranjar seus caminhos. Isto deixa Paulo completamente perdido, pois não sabe o que fazer, ou melhor, não tem o que fazer. Ela pede paciência e diz que uma hora ela vai voltar ao normal.

Paulo, ocupando o lugar de narrador para falar de sua vida e de sua paixão, apresenta Maria Alice, propondo um deslizar das imagens à sua maneira e gosto e começa a destrinçar sua vida a partir do encontro com ela. Edu ouve constrangido os apelos amorosos de Paulo a dizer-lhe que o casamento é possível e viver com uma mulher não é tão ruim como pensavam. E ele, lembrando o início do relacionamento, diz que tudo foi por acaso, que quando o amigo viajou para passar o natal em Brasília, ele fez a festa, convidou os amigos de sempre, incluindo todas as mulheres.



Figura 68 – Ele pede para Maria Alice colocar seu nome em uma bola de natal
Fonte: Filme de Domingos de Oliveira

O filme começa com os preparativos para a festa e depois com o apartamento já cheio e com Paulo muito à vontade num almofadão, comendo e olhando para várias mulheres na festa, cabelos curtos, lisos, anelados, loiros, pretos. E ele come os salgadinhos enquanto olha as mulheres, olhar *voyeurista*⁸³ que passeia pelo corpo das amigas, o prazer está no ato de olhar, assistir, ver as mulheres, desnudá-las mentalmente, mas ao comer o salgadinho, o rosto do ator demonstra já estar de posse das mulheres. Esta cena aproxima-nos do efeito Kulechov⁸⁴. É na montagem que o sentido dá uma guinada e muda a

83 *Voyeurismo* – no cinema é considerado como o prazer, a gratificação erótica em olhar para alguém sem ser visto, é praticado principalmente por homens, cujo objeto do olhar é quase sempre o corpo feminino e seus fetiches (KAPLAN, 1995, p.33).

84 Um plano aproximado de um ator o mais inexpressivo possível aparece na tela, após esta imagem podemos fazer uma montagem com imagens de outras coisas que levam o espectador a ter e impressão de que o rosto modifica-se: uma mesa posta, pode parecer fome,

compreensão da cena: um homem feliz transforma-se num caçador enquanto os petiscos que ele saboreia passam a ser as mulheres, sua obsessão. Enquanto isto, batem à porta e chega Maria Alice com o noivo. E ele, Paulo, os recebe muito bem, mudando o foco para uma mulher que ainda não faz parte de seu elenco, de seu jardim. A partir dessa noite, ele joga todas as cartas para conseguir conquistá-la. Mas já na festa entendemos que ele vai ganhar o jogo, pois as paredes de sua casa são cheias de colagens, figuras, imagens de todos os tipos. A vida sempre como um duplo, as pessoas como imagens, vida refletida, invertida, imaginária. A moça gosta da novidade e ele sai a mostrar para ela outras paredes com fotografias. E, dessa vez, a parede ganha um novo personagem entre ficção e realidade, presença e ausência: lá está Maria Alice. Na mesma parede onde temos crianças e, à frente da parede, um espelho desenhado nas laterais e, ele próprio, tem o desenho de um botão de rosa, lá está ela, no duplo, no espelho e na parede, imagem especular presa ao concreto, ao homem e à vida que ele lhe propõe. É ela a rosa, é ela a imagem e o real ao mesmo tempo (Fig. nº 69).



Figura 69- Maria Alice enredada às imagens da parede de Paulo, a partir do espelho

Outra questão aparece aqui: sobre a necessidade de o homem ter várias mulheres para satisfazer-lhe o narcisismo. Quando Paulo resolve ficar com Alicinha, como decidiu chamá-la, ele sai para resolver suas aventuras amorosas com a Ismênia, com a Florinda, sempre com desculpas esfarrapadas ou colocando a culpa na mulher como foi o caso de Valéria, a quem ele diz que sabe que ela está com ele, mas também com o Edu. Ela não nega ouve tudo que ele tem a dizer. Assim, o diretor trabalha com a questão da liberdade

imagem de uma criança, ternura, o de uma pessoa morta, tristeza. É um efeito de interação e complementação de sentidos pelas imagens (AUMONT e MARIE, 2003, p. 93)

sexual, tanto para o homem como para a mulher que é uma forma de acenar para os novos comportamentos femininos. Esta atitude rompe com os cânones da imagem de um feminino subserviente. Muito embora nos mostre os homens numa encruzilhada, propõe que o corpo e a sexualidade estão numa simbiose com a identidade de feminino e masculino que, à época, se reconstituem.

A identidade de Domingos de Oliveira percorre e permeia toda a estória, a linguagem fílmica, pois ela é autobiográfica. O autor acabara de sair de um relacionamento amoroso com Leila Diniz e ainda, segundo ele, amargava a perda. Assim é que a narrativa mescla questões privadas e públicas. Leila tinha essa personalidade de ser uma mulher que sorvia as pessoas, os lugares, o amor, a sexualidade como um jogo, enquanto se fazia como pessoa, como atriz, como mulher e mãe, ajustando a liberdade necessária à sua forma de viver a vida. Vemos isto na ficção quando Paulo, insistindo em namorar com ela, que está noiva de Leopoldo, a imagem própria do bom rapaz, ela diz: *então tá, se você conseguir me fazer rir eu fico um tempo com você*. Amores passageiros como resultados de jogos. Surpreendente é que nas duas vezes que resolvem as coisas no jogo, ele sai ganhando. Na tela, a arte imita a vida, e Domingos escolhe Paulo José como seu *alter* ego, mas na vida ele perde a companheira por uma traição passageira que ele tenta reverter nas telas a partir de um casamento com véu e grinalda. Todo o esforço de massacrar a mulher no início do filme para, ao finalizar a história, mostrar que o lugar assegurado pela instituição do casamento é bom e protegido tanto para o homem, como para a mulher. Um retrocesso se o ato for comparado à realidade da época.

Assim é que olhar o filme a partir do parâmetro feminista desnuda muita controvérsia, a começar pela força do olhar masculino que transforma os corpos femininos em objetos de desejos, legitimando relações de poder que ensejam dominar a mulher, atualizando discursos que a desqualificam. Maria Alice tem dois empregos, um de professora e outro de secretária que são funções há muito ligadas à mulher. Paulo ainda afirma ao amigo que a mulher tem expertise, pois é especialista na cama, uma vocação maior que a de professora. O trabalho pode não ser de valor, mas na cama as coisas se resolvem, o que revela um filme de ideologia conservadora. Muito embora aparente modernidade, com envolvimento entre feminino e masculino mais liberados, mulheres mais à vontade quanto à sexualidade, é um tom de engajamento à nova mulher que fica na superfície, pois o discurso é tradicional.

Na noite da festa ele dormiu com Martinha para poder tirar dela o endereço de trabalho e da casa de Maria Alice. No outro dia ele vai para a porta do emprego dela e a espera sair e diz: *Que coincidência! Você por aqui? Maria Alice, namorar um cara chamado Leopoldo, não é chato não?* E fala que ele corria o risco de se apaixonar por ela. Ela afirma que é noiva do Leopoldo e gosta muito dele, pois ele é um cara muito bacana e que se leva a sério. No outro dia ele vai atrás dela que está na biblioteca estudando, e leva-lhe uma flor.



Figura 70- Ele fracassa na tentativa de fazer-lhe rir e rouba-lhe um beijo

Ela pergunta como ele a descobriu ele disse que a seguiu e que estava completamente apaixonado. A resposta da moça é que está ficando chato esse negocio dele a seguir, pois Leopoldo já desconfiou. Ele insiste, sempre em tom de brincadeira para ela ficar com ele e ela lança-lhe uma aposta, *se você me fizer rir eu fico um pouquinho com você*, ela não ri com nada e ele lhe rouba um beijo que parece, pelo rosto dela, ter tido algum significado que a surpreende (Fig. 70).

Antes de sair ele diz: *Pronto. Perdi a aposta, você não esta rindo, sabe? Está até bem séria. Não me esqueça tá, eu realmente gosto de você. Se quiser me telefona, se não, eu juro que não incomodo mais. Você tem meu telefone?* Ela abana a cabeça numa negativa, ainda aturdida com os acontecimentos enquanto o olha fixamente, ele põe um pedaço de papel sobre a mesa onde aparece as mãos dela, o caderno e a flor que ele havia lhe dado. A imagem fica parada e, em voz *over*, ele diz que não dormiu à noite esperando que ela ligasse. A próxima cena mostra ele no chuveiro e o telefone tocando; ele corre para atender e ninguém responde, toca de novo ele atende e do outro lado ela lê no dicionário o significado da palavra *Tentação: substantivo feminino. Disposição de ânimo para a prática*

de coisas censuráveis. Indução ao mal por sugestão do diabo. E em seguida pergunta: *Escuta você tem alguma coisa para fazer hoje à tarde ou pode me levar ao parque de diversão?*

Vão ao parque de diversão, passam à tarde juntos e acabam voltando para dormir na casa dela. Doravante eles viverão juntos e ela avisa a Leopoldo que neste momento está gostando mais de Paulo do que dele.

5.5.2. FIZ A CAMA NA VARANDA

Paulo então entra no dia a dia do casal, ajuda a pensar a casa, os móveis e faz coisas inusitadas para curtirem a dois. Ela é animada e eles conversam muito sobre assuntos de interesse dos dois. Ele escreve um livro e pede para ela ler, dividem as ideias sobre a escrita, mas como ela não gosta do jeito que ele escreve, ele diz: *mulher tem que ser burra, Maria Alice, ficar em casa com crianças, lavando louça.* Ela diz que não é assim e que *todos os homens são iguais, gostam das mulheres independentes e das que não são. Pior é que eu acho que nós mulheres somos a mesma coisa, nós queremos ser independentes, e não queremos.* Colocando a indecisão dos casais diante da autonomia financeira da mulher, que tem uma nova postura diante da vida, do trabalho, da maternidade, uma transformação nas experiências promovida pelas mudanças ao lidar com a sexualidade e com o corpo como local dos desejos.

Apesar dos pequenos conflitos na vida do casal, Paulo e Alicinha, a vida a dois está repleta de surpresas. Ele engenhoso, um dia sobe para a laje da casa e arma a cama de casal lá em cima e a convida para dormir ao relento, ao som da canção, *Fiz a cama na varanda*, letra e música de Ovídio Chaves, de 1944. Outro dia montou o som lá em cima e chamou-a para dançar. Paulo, muito ansioso, gosta de arranjar coisas inusitadas para fazerem, uma noite resolveu que deveriam sair para dançar e disse de um lugar muito animado que conhecia. Chegaram lá, encontraram os amigos dele, dentre os quais havia um que estudara com Maria Alice. Dançaram muitas músicas, uma delas, *Mamãe passou açúcar em mim*, de Carlos Imperial, 1966. Estas passagens demonstram que o diretor estava alinhado com a musicalidade da época e as trouxe como intertexto para marcar o filme e seu desempenho histórico. Também demonstra que há uma incerteza nas relações diante da nova mulher.

Na *boite*, o palavreado de Paulo marca o conflito silencioso e arraigado entre os gêneros. Uma hora que Maria Alice está dançando ele vai até à mesa beber um pouco e

Norma, uma das amigas do grupo está lá, ele começa um diálogo com ela: E aí, como é que vai você? Solteira? Ao que ela responde, *solteiríssima*. E ele: *Puxa, o que é que eu tô perdendo, hein?* E logo depois, ele diz: *Norma, sabe o que que você parece?* Ela abana a cabeça em negativa e ele afirma: *Um cavalo. Você parece um cavalo*. Ela continua calada, mas a agressão tão sem sentido é incômoda e abala o corpo como suporte emocional. É um embate das estruturas de poder que atacam as mulheres, a materialidade do seu corpo; é a experiência sensorial, são os discursos que se deixam passar como em defesa da vida, mas que ferem e fazem calar. Ela não encontra resposta possível e continua a olhar os amigos que dançam, em silêncio como se não tivesse ouvido o amigo. Depois ele olha para Alicinha que continua dançando com o amigo e outros dois amigos estão sentados à mesa perto de onde eles dançam e olham, fazendo comentários que não ouvimos, mas parecem falar dos dançarinos. Paulo incomodado vai até o casal e diz a ela que devem ir embora. Ela retruca, *eu não queria vir, como você pediu eu vim, agora eu quero ficar mais um pouco*. Os amigos fazem coro: *Deixa de ser cansado, vamos ficar mais um pouco, Paulo*. E Alicinha pede mais 15 minutos. *Não, já esperei muito*, e vai para a porta. Ela o segue, pede mais uma vez e ele não cede, ela diz: *Então vai você, pois eu não vou*. Ele encolerizado diz: *Vai*, e os dois começam a repetir o que disseram cada vez mais alto. Então, Paulo ergue o braço com a mão fechada, olhos bem abertos e faz o movimento de atacá-la.



Figura 71- Paulo está prestes a desferir um golpe em Alicinha

Depois ele olha para Alicinha que continua dançando com o amigo e outros dois amigos estão sentados à mesa perto de onde eles dançam e olham, fazendo comentários que não ouvimos, mas parecem falar dos dançarinos. Paulo incomodado vai até o casal e

diz a ela que devem ir embora. Ela retruca, *eu não queria vir, como você pediu eu vim, agora eu quero ficar mais um pouco*. Os amigos fazem coro: *Deixa de ser cansado, vamos ficar mais um pouco, Paulo*. E Alicinha pede mais 15 minutos. *Não, já esperei muito*, e vai para a porta. Ela o segue, pede mais uma vez e ele não cede, ela diz: *Então vai você, pois eu não vou*. Ele encolerizado diz: *Vai*, e os dois começam a repetir o que disseram cada vez mais alto. Então, Paulo ergue o braço com a mão fechada, olhos bem abertos e faz o movimento de atacá-la.

Enquanto ele desce o braço, diz; *1,2,3 e já. Ganhei!* E ela pausadamente diz: *Jogo é jogo, então eu vou*. O ciúme romântico do companheiro, colocado por Oliveira, mostra-se no filme como componente intrínseco das relações amorosas que marcam as relações. E Maria Alice soube negociar para apaziguar o companheiro e a vida do casal. Todo este desacerto foi porque Paulo sentiu-se desnecessário e menosprezado, já que ela estava tão bem com os seus amigos.

5.5.3. ENQUANTO ISTO... O DOM JUAN



Figura 72 - Paulo se dispõe a ser a prenda no jogo do pinto

Um dia Maria Alice fala que vai viajar para visitar o irmão, pois que este acaba de ter um filho. Paulo de novo fica atacado e diz a ela que não, pois o apartamento é muito grande e ele não quer ficar sozinho. Ela responde: *vamos ter um filho um dia desses para eu não ter que visitar o do meu irmão*. O telefone toca e ele vai atender. É uma prima o convidando para ir à casa dela, e diz que está morando com duas amigas e recebeu outras para passarem o final de semana juntos. Ele muda a postura com a companheira e fala que tudo bem, ela deve mesmo visitar o irmão. Vai deixá-la no aeroporto todo excitado e

fazendo declarações de que vai sofrer muito a sua ausência e ela diz o mesmo. Ela faz conexão em São Paulo, onde espera por mais três horas por um voo para prosseguir a viagem.

Enquanto isto no Rio de Janeiro, Paulo chega à casa da prima. A porta não está trancada e ele entra a chamar por ela. Na parte de cima da casa encontra-se com quatro mulheres em volta de uma mesa jogando cartas e pergunta pela prima, informaram-lhe que ela está na sauna. Na próxima cena aparecem ele, a prima e uma amiga na sauna, e filosofam sobre Deus e a criação do mundo. Dentro de pouco tempo estão os três a se beijarem. Saem da sauna e ele e a prima vão caminhar pelo jardim. A prima fala da vida e depois de uma argentina que está entre eles, que, segundo ela, é linda e muito talentosa, tem muito dinheiro, mas perde bastante em jogos e que já tentou o suicídio. E ele responde: *Gostei da moça, tem... vida interior*. Entram em casa e ele houve um piano e pergunta quem está tocando tão bem. É mais um talento agregado à argentina que além de linda, rica, é música. Encontram-se todos e começam a sabatinar Paulo: *O que é que te atrai no amor? Se você pudesse agora, Paulo, escolher uma de nós qual escolheria?* Ele dá uma olhada para a pianista que lhe sorri e ele responde: *Todas. Que processo você sugere para tornar a vida mais digna? O suicídio*, responde ele, ao que todas riem, e a argentina encara-lhe, agora séria. E seguem com perguntas até que a prima diz: *Agora está na hora de jogarmos o jogo do pinto*. E ele: *Que jogo é este? Um que eu inventei, você aceita ser a presa?* Ao que Paulo responde com um gesto faceiro, como a dizer que está à disposição e à vontade (fig.72).

No aeroporto, Maria Alice continua à espera enquanto recebe elogios de um sujeito que se coloca à disposição para levá-la a conhecer São Paulo. Ela faz que não entendeu e sai a caminhar ali por perto quando vê que um sujeito a segue. Entra num café e pede um chá, ele aproxima-se e senta-se junto a ela e diz: *Um instante só, você deve ter reparado que estou lhe seguindo faz algum tempo. Você parece muito com uma pessoa que conheci... não eu sei, eu sei que isto é uma coisa comum de se dizer. Não é comum de ser verdade*. Ele fala da paixão que teve pela moça que se parece com ela, mas a relação acabou e que ele ficou só, com sua história amorosa e uma frase que é a única coisa que ele diz às pessoas, pois fala muito pouco. *E minha frase eu vou deixá-la com você. A moça, eu gostei dela, ela gostou de mim, foi tudo muito simples, mas ela parou de gostar de mim. Só porque as coisas foram certa vez, não têm que continuar sendo. Foram. O meu desespero é*

que no tempo que eu fui feliz não aproveitei tudo que pude. Quando podia não aproveitei. Minha história é só isso. Minha frase: Em cada momento dê a seu próximo o melhor e o maior de seu amor e ternura. Que ninguém nunca passará duas vezes pelo mesmo caminho. A frase parece ter abalado Maria Alice que na próxima cena aparece andando pelo saguão do aeroporto.



Figura 73 - Paulo está na dúvida sobre qual copo escolher

Paulo, por outro lado, está sem abalos, pelo contrário, muito feliz, pois ele também pode jogar e fazer o que quiser de si próprio, caso ganhe. Depois de cinco mulheres tentarem achar o pinto que está debaixo de um copo, sobra Paulo, a argentina e dois copos, ele pensa, mas não consegue escolher e cede seu lugar à moça que sai vencedora e o tem a seu dispor: *você ganhou, você ganhou, você pode fazer de mim o que quiser.* Próximo passo ele a leva para sua casa ao que o amigo, Edu, que escuta atento a história, pergunta: *Mas, no sofá da sala, Paulo, e a falseta?* Nesse momento, em São Paulo, Maria Alice agoniada com a frase do rapaz, faz uma revisão nos planos e prefere voltar para o Rio. Chegando em casa, abre a porta e o encontra literalmente com as calças na mão, ele acabara de se despir. Ela fecha a porta, pensa, abre-a novamente e vai direto a seu encontro com um tapa na cara.

Ela faz as malas enquanto Paulo sai atrás dela culpando-a pelo acontecido: *Meu amor, elas me sortearam no jogo do pinto, eu era a prenda. Você não podia me deixar sozinho. Eu não podia fazer nada. Afinal, eu gosto de você e deixei todas as mulheres em seu benefício. Eu não quero que você vá. Eu te amo e, se eu te amo, estou automaticamente perdoado.* Ela dá-lhe mais um tapa na cara, e entra no carro com o cachorro e a mala. E Edu diz: *Mulherzinha teimosa hein? Também você dava muita colher de chá, você tinha que desfazer essa falseta, e tudo acabou assim, a argentina foi embora?*

Paulo diz que ela esperou. Ahah! diz Edu, *Então você aproveitou a noite?* Ao que ele responde: *Claro, já estava perdida mesmo.* A próxima cena é ele com Rita na cama se desculpando, a dizer que é psicológico, pois isso nunca havia acontecido, *Eu juro.* O sexo não deu em nada, Rita fuma enquanto ele aparece raivoso, batendo a mão na cama e falando que isto nunca acontece com ele (fig. 74).



Figura 74 Paulo na cama com Rita, esmurra a cama por ter fracassado

Após a separação, Maria Alice não atende ao telefone o que deixa Paulo sem rumo, pois ele quer lhe explicar o que aconteceu. Um dia ela atende e ele diz: *Alicinha, tô sofrendo, meu amor. Como é que você me deixa sofrer assim? Será que você não entende que foi um momento? Ela fica em silêncio e depois responde: Acho que entendo. Ele diz: Me perdoa? Ela, Te perdoo. Então porque você não vem para nossa casa agora? Não sei, Paulo, eu acho que não devo. Talvez eu devesse ter ficado com Leopoldo. E desliga o telefone. Ele chega a entrar na casa dela, antes, porém, esmurra a porta aos gritos: Se eu entrar e tiver alguém com você eu mato, eu mato. Ao sair da casa de Maria Alice, ela está chegando de carro e quase atropela Paulo que não presta atenção por onde anda. Ela para, ele entra no carro e ela continua a dirigir, ele diz: Maria Alice, eu te amo. Ela : Eu sei, eu também te amo. E isto não basta? Ela: Não. Ele: descobri que eu não posso viver sem você. O mundo tem muitas mulheres, Alicinha, talvez você não seja a melhor, mas é a que eu gosto. Eu fui uma criança numa mesa cheia de doce. Agora aprendi. Ela diz que prefere pensar, se diz muito sozinha por gostar de ser sozinha, mesmo quando ama alguém, pois precisa se sentir só. Deixa eu decidir Paulo, calma. Não vai ser fácil, diz ela.*

A separação do casal de certa forma legitima o discurso inicial do filme sobre a mulher e o casamento, ou melhor, sobre o mal que ela causa ao homem. Muito embora nesse caso a questão da traição seja um problema dele, ele diz que ela não devia tê-lo

deixado só. E o amigo ainda corrobora: *Mulherzinha teimosa, hein?* Por outro lado, o papel da feminilidade é difícil de ser construído fora do casamento. Ela é ativa, independente economicamente, mas, como mulher, cabe melhor numa relação, parece ser o que pensa Domingos. Assim, a narrativa vai seguir as possibilidades da mulher na sociedade como uma presa do homem e protegida pelo homem. Para dar uma explicação plausível sobre sua solidão, ela é sempre mostrada sentada a um canto do sofá, tentando ler um livro, mas absorta e longe dali. O companheiro, por outro lado, sai nas noitadas com as amigas e está sempre meio bêbado e infeliz. A masculinidade e a feminilidade ainda ocupando um lugar antigo em sua construção, uma dificuldade cultural em legitimar o lugar que a mulher agora ocupa nas relações sociais. Enquanto Paulo conta a história de seu amor ao amigo Edu, cada vez mais assustado com o amor do amigo. Paulo então confirma que não perdeu nada, pois seu amor por Maria Alice mostrou-lhe outros meandros da relação. Ele diz: *eu me lembro Edu, que foi nessa época que eu descobri que a despeito de mim mesmo, eu amava Maria Alice.* E acena ao amigo que tudo pode dar certo numa relação entre homem e mulher, uma vez que é na rotina que se aprende sobre a convivência amorosa.

Por outro lado, a representação da mulher feita por Domingos de Oliveira nos mostra a confusão impetrada pela mulher ao homem diante da liberdade quanto ao corpo e à sexualidade. Domingos faz uma diferença entre a imagem da mulher que Paulo ama e as mulheres da festa, na casa da prima. Maria Alice é o resultado da emancipação feminina, autônoma e sexualmente livre, portando novos signos de beleza e sedução. O imaginário da mulher encantadora para o homem não lhe veste bem, curte a liberdade de seu corpo, sua independência financeira e sua beleza miscigenada. Embora a época não fosse de liberdade total quanto aos usos do corpo, a moça é consciente de si mesma, não demonstra problema com o sexo e não se faz objeto erótico, solidifica as relações amorosas, tendo como meta satisfazer seus desejos como mulher. O seu roteiro de beleza e sedução é a simplicidade e a simpatia. Maria Alice é o seu corpo, veste o corpo sem diálogo com as tensões estéticas de seu tempo e demonstra um enorme prazer pela vida.

5.5.4. TUA ALMA É TEU CORPO, MARIA ALICE

Uma noite, ao chegar em casa, chutando tudo que vê pela frente, tira a gravata, o sapato e a meia, batendo nas paredes enquanto anda nervoso pelo corredor. Ao entrar no quarto assusta-se, pois ela está deitada na cama, dormindo. Ele vai feliz até ela e diz: *Você*

*voltou, meu amor, voltou? Me perdoa. E ela diz: Não faz mais isso comigo não, tá? Eu também sofro muito. Aí aparecem os dois amigos em grande plano andando pelas ruas da cidade, ele à frente e Edu gesticulando atrás dele, enquanto Paulo continua no centro da imagem a narrar a vida deles, a despeito da mulher ser o foco da história. Diz ele: *Eu não resisto mais Edu, vou te contar como é Maria Alice na cama, mas não conta para ninguém. Juro, diz o amigo. Ela é uma especialista, uma vocação maior que a de professora. Você sabe aquele tipo de mulher que quando já não tem nada para inventar, aí ela inventa mais uma? Fazer amor com Maria Alice é como dar a volta ao mundo.**

Eles se mudam para uma casa nova que é maior do que a antiga, ela vai de um lugar para outro com seus ursinhos de pelúcia arrumando um lugar para que eles fiquem. Paulo equilibra uma bola de ping pong com uma raquete enquanto conta quantas vezes ele segura a bola sem deixá-la cair. Uma hora ela passa à frente dele e ele para a olhar a mulher, então aproxima-se carinhoso.

Este filme é, do ponto de vista de uma análise de gênero, o único dentre os seis que analisamos onde podemos reconhecer, nas imagens, o que nos diz Laura Mulvey em suas pesquisas sobre o cinema clássico hollywoodiano. Isto porque o autor filma o corpo feminino mostrando-o em partes, como o quadril, as pernas, o busto enquanto as moças dançam ou andam. E também faz um passeio de câmara pelo corpo de Alicinha quando Paulo declama o poema que fez para ela, trazendo para o espectador o olhar *voyeurista*.

Ele diz: Alicinha escrevi um poema para você, não sei se é bom, mas é teu, de modo que vou dizer.



Figura 75: Maria Alice ouve o poema de Paulo



Figura 76, 77, 78 – Paulo fala o poema e as imagens de Maria Alice aparecem na tela

Se não fosse meu o segredo do teu corpo
Eu gritaria para todo mundo
E teus cabelos agrestes sobre os quais faz noite escura
Tua boca que é um poço no fundo onde nasci
E teus dedos longos como gritos
Teu corpo, para compreendê-lo, Maria Alice, é preciso muita convivência
Teu sexo, um rio onde navego meu barco ao vento de sete paixões
Longo caminho, poucos viajantes antes o percorreram impunemente
E tua alma, tua alma é teu corpo, Maria Alice.

Ao final ele diz: *promete que você nunca mais vai ter outro homem na vida que não seja eu. Não*, diz ela. *Por que?* Pergunta ele. Ela responde: *não gosto de juramentos eternos, promete você*. E ele também não o faz repetindo as mesmas palavras. Uma confirmação de que o casamento não é mais para toda a vida. Muitas mudanças aconteceram na conjugalidade agora que a mulher escolheu o caminho da liberdade, do trabalho, da contracepção.

Um dia Leopoldo é convidado a jantar com eles. O hóspede, todo simpático, diz que admira os artistas pois: *é uma gente alegre, despreocupada e inventam coisas*. Ao que Paulo responde, *mas não adianta nada, as coisas não são como a gente inventa. Por exemplo, agora estou escrevendo uma peça para televisão que tem de ser uma história de amor, com final feliz. Evidentemente não existe*. E Leopoldo dá a ideia de ele fazer a história da vida deles. Paulo retruca que eles têm problemas também. Leopoldo admite que Maria Alice é geniosa, mas fora isto não tem nenhum defeito.



Figura 79 - O casal recebe Leopoldo

E diz: *Eu, por exemplo, tenho certeza que nunca mais vou encontrar outra igual para mim. Quando você me deixou Maria Alice, fiquei nervoso, precisei até tomar uns calmantes. E agora, sei lá. Essa noite tão agradável, esse jantar, vocês juntos, não sei... foi melhor. Aliás quando tudo passa, sempre acho que foi melhor*. Paulo responde: *Tá por fora Leopoldo, os homens morrem e não são felizes*. Leopoldo diz que ele está certo e chama a atenção para o sorriso de Maria Alice, *Olha como ela ri bonito, Paulo*. Maria Alice pega na mão dele e diz: *Eu te amo Leopoldo*. Paulo sente-se confuso com esta declaração tão simples de Maria Alice a Leopoldo, ele que almejava que ela não amasse ninguém mais a não ser ele próprio.

No dia seguinte Leopoldo é atropelado e morre. Maria Alice entrou em luto e Paulo fez o que pode para contornar a situação, mas ela diz: *meu amor, eu tô triste, mas não se preocupe, quando eu puder eu fico contente de novo, você espera, não espera?* Paulo apenas olha para ela. Tempos depois ele acorda e ela não está na cama, mas deixou um bilhete que dizia ter ido à praia. Ele sai a procurá-la, e a vê bem próxima do mar, olhando a água absorta. Corre até ela e diz: *Maria Alice, vamos ter um filho, um filho de nós dois.* Ela responde ainda triste: *Você acha que vale à pena?* Ele diz que acaba de ter a certeza de que quer ter um filho com ela. A escolha do filho foi dele, mas ela já havia pensado em filhos umas duas vezes e ele assustado disse que estava muito novo. Assim, ele encerra a história para Edu que não reconhece mais o amigo. Paulo diz, *E a falseta foi esta, Edu. Casamos de véu e grinalda e já temos dois filhos.* O amigo diz: *mas que horror hein, Paulo!* Exclama o outro horrorizado. E Paulo diz a frase clássica, para se gabar: *Por causa de Maria*



Figura 80 - Maria Alice sai do luto e vai à praia. Imagem do filme

Alice eu desisti de todas as mulheres do mundo. Ah! Quando eu penso no Dom Juan que o mundo perdeu..., Mas não pode estar dando certo, Paulo! Essas coisas não dão certo. Pois eu acho que dão. Quer dizer a gente briga, mas no fim tudo dá certo. O amigo retruca aturdido: *Mas não pode estar dando certo, Paulo. E as outras mulheres?* Aí ele fala uma frase que Maria Alice lhe disse quando se conheceram: *Eu penso assim, o amor, Edu, é como um objeto, a gente precisa cuidar, tomar conta, entendeu?... Mas, e as outras mulheres? É verdade, e as outras mulheres? Como está a Dorinha, Solanginha, Martinha maconha, Isabel, Leila.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com sua liberação sexual, social e política, a entrada das mulheres no palco dos diversos saberes e competências da Cidade moderna colocou a questão de sua igualdade ou de suas diferenças em relação aos homens.

Júlia Kristeva

Depois de viver a tese como um grande desafio em minha vida de quase sexagenária, chego ao final que poderia ser triunfante, não fosse a minha hesitação em colocar um ponto final numa pesquisa que parece tomar corpo nesse momento. A tese é um verdadeiro desafio e é impossível não viver e experimentar as inquietações decorridas do processo, pois que é uma viagem que nos arrasta e nos coloca numa encruzilhada. Degustei de um mosaico de livros e textos, de palavras e imagens, de filmes quase decorados, de manhãs mal acordadas. Hoje, ao chegar à conclusão, me parece ser a conclusão do meu mais profundo eu. Não encontro palavras que digam o que aprendi e o que ainda não aprendi. Em silêncio penso que há coisas que não devem ser ditas e a tese fica como possibilidade de novos horizontes.

Por outro lado, comecei a escovar imagens para escutar seus clamores e coleciono muitas perguntas que se multiplicam com o passar do tempo, e este é o maior desafio. Como então achar a conclusão? Para me acalmar, diria que não tenho conclusão ou conclusões, esta pesquisa não se conclui, mostra-se um caminho ainda aberto a outros começos, a outros tantos textos de corpos e imagens. Assim, vou aqui tecer algumas considerações pertinentes sobre meus estudos que puseram em confronto a imagem cinematográfica e o corpo feminino.

Ao pesquisar o corpo da mulher no cinema, entramos num território com muitas minúcias a serem exploradas, o corpo feminino, seus gestos, seus afetos, seu jeito de andar, é de grande interesse para o cinema, é o corpo feminino que fomenta a indústria e apimenta a história, é a mulher a estrela da narrativa que quase sempre embeleza a cena e apaixona o espectador. Baecque afirma que muitos jovens “tornaram-se cinéfilos por amor e desejo pelas mulheres vistas na tela, paixão prolongada pela escrita [...]. Essa paixão pelo cinema nascida do desejo pela ‘mulher cinematográfica’, (foi) não raro surgida de um filme americano” (BAECQUE, 2010, p. 299). Os jovens de quem Baecque nos fala, são os da *Nouvelle Vague*, mas aqui no Brasil, no *Cinema Novo*, não foi diferente, os cinemanovistas

também começam pela crítica, pela escrita sobre o filme e tiveram como referência modelos de mulher produzidos pelo cinema.

A estrela do cinema é essa mulher pré-moldada que circula nos filmes analisados aqui e quem a criou foi Hollywood. Mulheres diferentes ainda que semelhantes. De putas a santas, todas circulam pelas telas, porém estas tantas mulheres são uma só: a mulher ou as mulheres. Daí a dificuldade em classificar e depois falar das mulheres rotuladas como infiéis ou prostitutas, a mulher ideal para o cinema, a mulher intocável do celuloide. Por que classificar? Porque facilita a pesquisa e o entendimento das análises. Agora me vejo às voltas com as mulheres cinematográficas ordenadas e arquivadas em caixinhas, entretanto, as penso tão iguais.

Na tese, depois de um longo e solitário caminhar para ver o que há de novo na representação do corpo feminino nos novos cinemas, o cinema dito moderno, verifico ter encontrado o corpo feminino com múltiplos significados: da cultura, do tempo histórico, dos estereótipos, dos discursos de poder produzidos pelos homens que as representaram: Mariana de Joaquim Pedro, Nana de Godard, Hélène de Chabrol, Ada de Saraceni, Cléo de Varda e Maria Alice de Domingos de Oliveira, cada qual com um toque diferenciado dependendo do estilo, da dicção e da luz de cada diretor.

Esse percurso me permitiu compreender o cinema como invenção da vida moderna, como nova experiência estética, um cinema que conta histórias de culturas, da sexualidade, das relações de gênero, retratando novos universos, modificando os protagonistas, as narrativas, as mulheres e também os homens. Mas não assistimos mais a um corpo e sua idiossincrasia, contudo descobrimos modelos de corpos *prêt-à-porter*, um corpo sem individualidade em um mundo de imagens que nos tornam simples reflexos, representações dissimuladas. Os jovens, tanto no Brasil como na França, vieram da classe média e da elite nos dois países e foram responsáveis por mudar os valores culturais, tanto na música, na arquitetura, na literatura e também no cinema. Filmaram as mulheres e seus corpos, encenaram seus amores e suas vidas, mas os sentidos atribuídos ao corpo feminino ainda estão distantes de representar as mulheres e seus avanços.

É preciso entender que o cinema e o corpo há muito andam juntos e que possuem um legado de funções para além do caráter de entretenimento, pois que o cinema é um meio de comunicação que molda opiniões e que é testemunha da história do corpo, da cultura, do modo de vida. Portanto, os filmes analisados podem nos ajudar a refletir sobre a

diversidade de objetos e temas que estão no horizonte de nossas preocupações. Aqui utilizamos o cinema para entender melhor o corpo feminino e analisamos de que modo cada autor compõe a sua história, inscrevendo e enquadrando nelas suas protagonistas. Vimos que os cineastas e suas obras dialogam entre si. Suas personagens, diferentes em tudo, têm, além disso, muito em comum, como o caso dos primeiros filmes aqui comentados onde temos as moças, Nana e Mariana, tão longe e tão perto. Uma em Paris, uma metrópole europeia, outra no interior de Minas numa cidade que nem conhece a luz elétrica, mas as duas passam por desacertos na vida, lutam corajosamente para fazer histórias melhores onde possam conjugar amar e viver. São pobres, mas não de espírito, são transgressoras, mas de pequenos delitos de amor, e vivem às margens de um mundo de regras e normas que aprisionam seus corpos. As duas dão sentido à história: Mariana resolve muitos problemas da cidade e principalmente dos homens que a esperam ansiosos para abrir o bar e tomar a dose diária de cachaça a que têm direito. O bar funciona melhor do que a farmácia, a bebida, melhor que os remédios. Nana, por seu turno, ameniza a sede de sexo, de volúpia e prazer dos homens que a procuram. Mas as duas moças não amenizam sua própria sede.

A análise da representação do corpo feminino nos dois filmes, no capítulo três, mostra que tanto Godard como Joaquim Pedro fazem as moças introspectivas e silenciosas, mas ativas. As duas batalham por uma melhora da vida dentro das possibilidades das cidades que moram, mas estão submissas a regras sociais e dos homens que comandam seus fazeres e seus corpos e ao tentar se desvencilhar deles, caem na transgressão. A construção estética das personagens as colocam, em parte, superiores: são honestas, trabalhadoras e lutam por autonomia e direito ao corpo. Mas estas histórias foram construídas pelos homens que comandam suas vidas e incitam o duelo entre homens e mulheres: são eles que as dominam. E é nesta construção binária que são encerradas as identidades, incluindo as mulheres que tentam se opor ao comando da supremacia masculina. Nana sai das mãos do marido e cai nas mãos do cafetão; Mariana sai das mãos de Honorato e cai nas mãos do padre. As duas esbarram nas instituições que impõem regras e normas, nas quais as personagens femininas se enroscam: são as regras do cafetão e do padre, são as regras próprias de um e de outro hauridas das instituições e do senso comum.

Também vimos Héléne, mulher idealizada por Claude Chabrol, e Ada, representada por Saraceni, que levam para as telas outros problemas a serem resolvidos. Elas são burguesas e convivem com diferentes conflitos e imperativos sociais: acompanhar os maridos em festas e jantares, sempre bem ornadas, e os filhos nas tarefas escolares. A missão das duas mulheres é com referência às práticas corporais cotidianas: manter o corpo produzido como um capital social, qualidade que merece minuciosa atenção, pois de grande importância tanto na esfera social, quanto na ordem da sexualidade. Uma prática de construção da identidade a partir do estilo corporal, compreendendo o corpo no seu espaço de ação, no seu cotidiano, no seu envolvimento com o outro. Mas para as moças, o importante mesmo é viver e redescobrir o corpo como fonte de prazer. Isto porque o casamento está desgastado, sem tempero, sem intimidades. As duas resolvem colorir a vida com novas experiências e, a partir de práticas e estratégias habilidosas, partem para outras relações que fazem renascer a libido, a sedução, o cuidado de si. Ada e Héléne transgridem as fronteiras do casamento e procuram outros dispositivos afetivos. Dessa forma, assumem o corpo sem tabus, sem pecados e deixam fluir os desejos. Este é o corpo do delito que cria espaços interditos, que cria segredos e que ajuda a manter o convívio conjugal.

Mas as mulheres passam por peripécias para dar conta de suas tarefas, pensar a casa e seu funcionamento, enquanto saem com seus amantes. Infelizmente não dá para controlar tudo. Charles, marido de Héléne, desconfia que está sendo traído e contrata um detetive. Descobre o que faz a esposa em três dias na semana que diz que vai tratar da beleza: massagens, manicure, banhos de rejuvenescimento. E ela não mente, chega sempre melhor em casa, mais relaxada, de bem com o corpo e com a alma. Com Ada, não há desconfianças de traição por parte do marido, mas ele comenta que ela anda muito tensa e estranha, precisando de uma viagem. Na burguesia quando as coisas não andam bem no casamento, os maridos mandam as esposas para uma viagem que lhes fará bem! Mas para Ada, o problema é que o amante, politicamente da esquerda, não consegue continuar o relacionamento, porque o marido de Ada é industrial e foi favorável ao golpe de Estado, defensor do regime de direita. Nesses tempos de mudanças corporais e políticas, o amor não conjuga bem esquerda e direita e nem nos pequenos delitos se conjuga amar e viver.

Quanto a Maria Alice e Cléo, mulheres representadas nos filmes de Domingos de Oliveira e Agnès Varda, assistimos a representações mais modernas do corpo feminino, mas ainda convivem com discursos que impõem uma moral não tão nova. Os discursos

trazem ensinamentos que participam sorrateiramente da construção dos corpos. A emancipação feminina, o direito ao corpo e à sexualidade; o trabalho, a liberdade tão almejada pelas mulheres, não lhes trazem paz interior nem satisfação nas relações amorosas. Há uma sombra que paira sobre os casais, pois que o homem vê o caráter da dominação se fragilizar frente às relações de gênero e, ameaçado pela nova mulher, não funciona como deveria.

O *Cinema Novo* e a *Nouvelle Vague* trouxeram novos valores culturais em suas narrativas, representaram a emancipação feminina, incentivando-nos a ver a mulher e seu crescimento no século XX. Entretanto, compreendemos que nenhum e nem outro teve a possibilidade de veicular novos discursos que possibilitassem à mulher seu lugar de enunciação. Vemos melhorias, porém não estabeleceram seu lugar de fala na encenação, para conduzi-la a seu protagonismo discursivo. Assim, os filmes mostram que o corpo feminino é construído no cinema pelas mesmas estruturas que alicerçam o social, valores depositados na cultura que favorecem a desigualdade entre os sexos.

Por outro lado, o olhar é uma fonte de conhecimento, mas o que vemos a partir das imagens, muito além do simples espetáculo apresentado, faz parte das coisas do mundo, da relação do indivíduo com tudo que o rodeia e o sentido dado por ele às coisas vistas. Podemos dizer que a representação da mulher ainda nos aparece de forma negativa em alguns filmes, pois estamos em processo de aprendizado sobre como representar o corpo feminino, carregado que é de discursos, mitos e estereótipos. Ainda encontramos os mesmos papéis, confirmando que os corpos são efeitos de discursos, práticas e instituições.

Assim, aprendemos que os corpos femininos, antes de serem moldados pelo olhar dos cineastas, são regulados por normas que produzem a diferença entre homem e mulher. Não existe corpo, sujeito e nem subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*, novos poemas. Rio de Janeiro Editora Record, 1984.
- ARAÚJO, Luciana Correia. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.
- ARENDT, Hannah. *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.
- ARREDONDO, Isabel. Lola, más no la trainera. In BRAGANÇA, Mauricio e TEDESCO, Marina C. (org.). *Corpos em projeção: Gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *Esthétique du film*. Paris: Collection Armand Colin Cinéma, Armand Colin, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia Lda, 2008.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papius, 2012.
- _____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia Lda, 2013.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.
- BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. In. *História do corpo – vol. III: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____. *Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009.
- _____. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964: fatos, histórias e curiosidades de um ano que mudou tudo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BALÁZS, Béla. O homem Visível (1923). In XAVIER, Ismail, *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BANDEIRA, Lourdes; SORIA, Analia. Masculino plural: direito as múltiplas identidades. In. *Mulheres Brasileiras*. Brasília: Ed. UnB, 2002.
- BANDEIRA, Lourdes. *Escapando do estereótipo*. Revista Ação coletiva: Associação de odontologia em Saúde Coletiva. Brasília DF, 1998.
- _____. Três décadas de resistência feminista contra o sexismo e a violência feminina no Brasil 1976 a 2006. In *Revista Sociedade e Estado*. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, vol. 24 nº 2 p 401-436, maio /ago. Brasília, 2009.
- _____. *Violência de gênero: a construção de um campo Teórico e de investigação*. *Revista Sociedade e Estado - Volume 29, número 2*, maio/agosto 2014.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- BASTIDE, Bernard. Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962). In. *Agnès Varda: Le cinema et au-delà*. Rennes - Fr: Presse universitaires de Renne, UHB Rennes 2 2009.
- BAUDRIILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- _____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- BAZIN, André. O que é o cinema? Título original: *Qu'est-ce le cinéma?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 V.2.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura (Obras escolhidas v.1)*. São Paulo: Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas; v.3)
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo, Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.
- _____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Trajetória Crítica*. Coleção ESTÉTICA. São Paulo: Editora Polis Ltda, 1978
- _____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. L'une filme, l'autre aussi: Varda et son double. In. FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; THOUVENEL, Éric. *Agnès Varda: le cinema et au-delà*. Rennes, FR: Presse universitaire de Rennes 2, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BUET Jackie. Les femmes et l'image. In. *CinémAction, 20 ans de théories féministes sur le cinema*. Coédité par le Festival de Créteil, coordonné para Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud. N° 67 120 F 2° trimestre 1993.
- BUITONE, Dulcília S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In RAMOS, Fernão Pessoa (org) *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica v. 1*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos Del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CAHIERS DU CINÉMA. *La nouvelle vague: sus protagonistas. La memória Del cine 18.* Traducción de Miguel Rubio. Barcelona: Paidós S.A, 2004.
- CALDAS, Ricardo Wahrendorff; MONTORO, Tânia (Orgs). *A evolução do cinema brasileiro no século XX.* Brasília: Casa das Musas, 2006.
- CAPDENAC, MICHEL. Agnes Varda: the hour of truth. *Lettres françaises*, nº 922, April 12-18, 1962. In *Agnès Varda Interviews*. Translated by T. Jefferson Kline. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.
- CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. *Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- CAVALCANTE, Alcilene e HOLANDA, Karla. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. In BRAGANÇA, Maurício e TEDESCO, Marina C. (orgs.). *Corpos em projeção: Gênero e sexualidade no cinema latino-americano.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- CHABROL, Claude et GUÉRIF, François. *Comment faire un film.* Barcelone: Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2004.
- _____. Entrevista com Claude Chabrol por Jean Collet, Michel Delahaue, Jean-André Fieschi, André S.Labarthe e Bertrand Tavernier. In. *CAHIER DU CINÉMA. La nouvelle vague: sus protagonistas. La memória Del cine 18.* Barcelona: Paidós S.A, 2004.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna.* 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COLI, Jorge. O invisível das imagens. In. Aduato Novaes (Org.) *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CORNWELL, Patrícia. *Corpo de Delito – Série Kay Scarpetta – Livro 2.* São Paulo: Editora Paralela, 2013.
- COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
- COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In. *História do corpo – vol. III: as mutações do olhar. O século XX.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno.* São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2013.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Vol. 3.* São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª Edição) – Coleção TRANS.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: l'image-mouvement.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2015
- DIEGUES, Cacá. *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- DÉPÊCHE, Marie-France. As reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino. In. STEVENS, Cristina M.T.; SWAIN, Tania N. *A construção dos corpos: perspectivas feministas.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.
- DESCARRIES, Francine. Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural. IN *Textos de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília: UnB, 2000 vol.8, nº ½.*

- DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação corpo e espaço. In. XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1983.
- DUBY, George e PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In. *História das mulheres: o século XX*, sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Porto: Ed. Afrontamento, S/D.
- ECO, Umberto. *Como fazer uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- _____. *O processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., vol 1, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, vol III)
- _____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. (Ditos e escritos, vol. V)
- _____. *Vigiar e Punir: nascimentos da prisão*. Petrópolis- RJ: Vozes, 2009.
- FRAISSE, Geneviève. Entre igualdade e liberdade. In *Estudos Feministas* ano 3 1/95 1º semestre 1995. Florianópolis: CSH/CCE/UFSC - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Santa Catarina, 1995.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Nova Vega, Lda, 2010. (coleção Comunicação e Linguagem)
- GALVÃO, Gustavo. *Nouvelle Vague*. Rio de Janeiro: Lavoro Produções artísticas, 2008.
- GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2008.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: Editora LTC, 1989.
- GEBARA, Ivone. Teologia feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara. In *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 14(1): 294-304, Jan a abril, 2006.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- GODARD, Jean-Luc. *Les Années cahiers (1950 a 1959)*. Paris: Flammarion, 1989.

- GODARD, Jean-Luc. Entrevista com Jean-Luc Godard por Jean Collet, Michel Delahaue, Jean-André Fieschi, André S.Labarthe e Bertrand Tavenier. In. CAHIER DU CINÉMA. *La nouvelle vague: sus protagonistas*. La memória Del cine 18. Barcelona: Paidós S.A, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da Identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUATTARI, Félix. Cultura: um conceito reacionário? In. *Micropolítica: cartografias do desejo/ Félix Guattari, Suely Rolnik*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- HEATH, Stephen. Comentário sobre “Idéias de autoria”. In RAMOS, Fernão Pessoa (org) *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica v. 1*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In. *História das mulheres: o século XX, sob a direção de THEBAUD, Françoise*. Porto: Ed. Afrontamento, S/D.
- IRIGARAY, Luce. *J'aime à toi*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.
- _____. *Je, tu, nous*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.
- _____. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Édition de Minuit, 1977.
- JOSE, Ângela. Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. In *ALCEU* v.8 – n. 15 jul/dez 2007
- KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KRISTEVA, Júlia. *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*. Édition du Seuil, 1980.
- _____. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Tomo III Colette. Rio de Janeiro: Rocco, 2007
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. In. *Estudos Feministas*, Florianópolis: CSH/CCE/UFSC - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Santa Catarina, 1993.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LÉVI-STRAUSS. Introdução à obra de Marcel Mauss. In. MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas de sombras*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MADEIRA, Angélica. Intertextualidade e transdisciplinaridade: problemas de método. In *Language and literature today: proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures*. Brasília Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Itinerâncias dos artistas: a construção do campo nas artes visuais em Brasília – 1958-2008*. Brasília: Editora EDU – UnB, 2013.

_____. *O corpo ficcional de Eiko Hanashiru*. Folder da exposição da artista de 1995.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. In. INTERAÇÕES, P@psic: periódicos eletrônicos em *Psicologia da Biblioteca Virtual em Saúde - Psicologia da União Latino-Americana de Entidades de Psicologia*. Rio de Janeiro- PUC – Rio, 2003. Vol. VII, nº 13, p 31-44, jan-jun.

MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godart*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

_____. *La Nouvelle Vague*. Paris: Armand Colin, 2014.

MARTIN-BARBERO, J & GERMÁN Rey. *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MARTINEAU, Monique. Inconnu au Bataillon! In *CinémAction: 20 ans de théories féministes sur le cinéma*. Condé-sur-Noireau Fr: Éditions Corlet et Télérama. Coédité par le Festival de Créteil, coordonné para Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud. N° 67 120 F 2° trimestre 1993 Condé-sur-Noireau Fr: Éditions Corlet et Télérama, 1993.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. Paris: PUC, Press Universitaires de France, 2007.

_____. *La philosophie du corps*. Paris: Presse Universitaire de France, Puf, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

_____. *O olho e o espírito*: São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOLINA, Mauricio. El cuerpo y sus dobles. In PEREZ, David. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en El siglo XXI*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.

MONTERDE, José Enrique. La Nouvelle Vague: a modo de balance. Prólogo In. *CAHIER DU CINÉMA. La nouvelle vague: sus protagonistas*. La memória Del cine 18. Barcelona: Paidós S.A, 2004.

MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In. MONTORO e CALDAS (Org.). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Perira/ Editorial Abaré, 2006.

- MORETTI, Alessandra Nacarato. *O espaço biográfico de Domingos de Oliveira: a construção autoficcional do autor*. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Tuiuti do Paraná, 2012.
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, Ltda, 1980.
- _____. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Normandie, Fr: Les Édition de minuit, 2013.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In. Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- PÉREZ, David (Ed.). *La certeza Vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- PERRONE-MOYSÉS Leyla. Lição de casa. In. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PROST, Antoine. Fronteiras e Espaços do privado. In ARIÈS, Phylippe; DUBY, Georg. *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*, 2009.
- PULTZ, John. *La fotografia y el cuerpo*. Madrid, Espana: Ediciones Akal S.A, 2003.
- RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- RAMOS, Fernão. O cinema brasileiro contemporâneo (1955-1970). In. RAMOS Fernão *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo/Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O século do cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROLLET, Brigitte. Autres regards, autres histoires? Agnès Varda et les théories féministes. In. FIANI, A; HAMERY, R.; et THOUVENEL, *Agnès Varda: Le cinéma et au-delà*. Rennes, FR: Presses universitaires de Rennes 2, 2009.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SADLER, Darlene. *Nelson Pereira dos Santos*. Papyrus Editora, 2012.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. Cadernos Pagu (16) 2001: pp.115-136. Campinas, SP: UNICAMP, 2001.
- SALEM, Maria C. Orlato. *Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. Tese (Doutorado em História) UNICAMP. Campinas, SP, 2013.
- SANT'ANNA, Denise. *As infinitas descobertas do corpo*. In *Cadernos Pagu*, Campinas, SP: UNICAMP, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SCOTT, Joan W. *O enigma da igualdade*. Florianópolis: In. *Estudos Feministas*, jan/abril 2005.

- SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle Vague: un cinéma au masculin singulier*. Paris, FR: CNRS Éditions, 2005.
- SELLIER, Geneviève et BURCH, Noel. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA NETO, Antônio L. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplauso, 2010.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida moral. In VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- _____. As grandes cidades e a vida do espírito. Rio de Janeiro: MANA, PPGAS – Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Tradução do texto original: “Die Großstädte und das Geistesleben”. In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131. Tradução de Leopoldo Waizbord.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia Del cine: la aperture para la historia de mañana*. México: Fondon de Cultura Econômica, 1985.
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro, n. 51, jul. /dez. 2006.
- TODOROV, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine: *le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil. Collection Poétique, 1981.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. Entrevista com François Truffaut, por Jean Collet, Michel Delahaue, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe e Bertrand Tavernier. In. *CAHIER DU CINÉMA. La nouvelle vague: sus protagonistas. La memória Del cine 18*. Barcelona: Paidós S.A, 2004.
- TREVISAN, João Silvério. Deus e o diabo na terra do sol: uma epopeia da crise masculina. In. Item-4: *Revista de Arte, Sexualidade*. Rio de Janeiro: novembro 1996.
- UNGAR Steven. *Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda*. Paris: G3J Éditions. 2013.
- UYTTERHOEVEN, Pierre. Agnès Varda from 5 to 7. In. *Agnès Varda Interviews*. Edited by T. Jefferson Kline. Conversations with filmmakers Series. University Presss of Mississippi/ Jackson, 2014. Kindle
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- VIANY, Alex. *Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano 1999.
- VILLAÇA, Nízia. Sujeito/objeto. In. *LOGOS 25: corpo e contemporaneidade*. Ano 13, 2º semestre 2006.

VINCENDEAU, Ginette. L'ancien et le nouveau: Brigitte Bardot dans les années 50. In. *CinémAction*, 20 ans de théories féministes sur le cinéma. Condé-sur-Noireau Fr: Éditions Corlet et Télérama. Coédité par le Festival de Créteil, coordonné para Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud. N° 67 120 F 2° trimestre 1993

_____. A l'assaut de la forteresse. In *CinémAction: 20 ans de théories féministes sur le cinéma*. Condé-sur-Noireau Fr: Éditions Corlet et Télérama. Coédité par le Festival de Créteil, coordonné para Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud. N° 67 120 F 2° trimestre 1993 Condé-sur-Noireau Fr: Éditions Corlet et Télérama, 1993

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Prefácio à edição brasileira. In. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

_____. Introdução. In. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1983.

_____. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

WAHRENDORFF, Caldas; MONTORO, Tânia. *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. IN. LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SITES CONSULTADOS

ANDRADE, Joaquim Pedro. *Pourquoi filmez-vous? Libération / Paris /maio de 1987-* No site Filmes do serro: cinema é vida em movimento
Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/default.asp> - Acessado outubro/ 2015.

BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif. In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. 1975.
DOI: 10.3406/comm.1975. Disponível em:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348 -
Acessado julho/2014

CARVALHO, Maria do Socorro. Amor e política em um “tempo sem sol”: uma leitura de O desafio, de Paulo César Saraceni. *O olho da História: Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedades*. Salvador: Núcleo de Pesquisa Oficina Cinema-História Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/numero-15-dezembro-2010/> - Acessado setembro de 2015.

GOUVEIA, Sylvia Toledo Cristina. *Maria Bethânia corpo voz em cena: a performance de Carcará*. Florianópolis: repositório UFSC, 2012, no Disponível em: Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100395>. Acessado em junho de 2015

MACHADO, Lia Zanotta. Perspectivas em confronto: Relações de Gênero ou o patriarcalismo contemporâneo. In *Série Antropológica*, Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais- 284, UnB, 2000.

http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2012/08/MACHADO_GeneroPatriarcado2000.pdf

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antaky de; PEDRO, Vanessa. Entrevista a Laura Mulvey. In *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 13(2): 343-350, 2005. Disponível em : <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26886.pdf> -Acessado em maio/2014

MARÍN, Juan Carlos. El no-delito: ¿tan sólo una ilusión? Entrevista a Juan Carlos Marín, *Delito y sociedad* vol. 2 N° 3 (Año 1993). Programa de Estudios de Control Social (PECOS) Instituto de Investigaciones Gino Germani y de la cátedra Delito y Sociedad: Sociología do sistema penal. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Argentina: 1993. Disponível em: <http://iigg.sociales.uba.ar/revistas-2/delito-y-sociedad> - Acessado julho/ 2016.

OLIVEIRA, Domingos. *Turbilhão*. Julho/2011.

Disponível em: <http://domingosinprocess.blogspot.com.br/turbilhão-> Acessado junho/ 2016.

OLIVEIRA, Domingos. *Domingos de Oliveira fala sobre seu novo filme, cinema brasileiro e o curso para autores, atores e diretores*. jul. 2013.

Disponível em: <http://barco.art.br/domingos-de-oliveira-fala-do-novo-Filme-festival-de-gramado-e-do-curso-para-autores-atores-e-diretores/> - Acessado junho/ 2016.

SILVA, André Januário da Silva e FERREIRA, Lúcia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. São Paulo: *Revistas Eletrônicas da PUC-SP*, V. 1 n° 4, p. 145/154, 2° sem. 2010.

Disponível em: [Portal de Revistas Eletrônicas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo](http://portal.de.revistas.eletronicas.da.pontificia.universidade.catolica.de.sao.paulo) - Acessado nov/2016

SIMMEL, Georg. Sociologia do segredo e das sociedades secretas. In. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número I, p. 219-242, abril de 2009.

Disponível em: - <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/2178-4582.2009v43n1p219/12792> Acessado julho/2016

UNESCO. *Etudes et documents d'information Image, Role et condition sociale de La femme dans les medias*: Recueil et analyse des documents de recherche. Paris:L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 1979.

Disponível em: [Unesdoc.unesco.org/images/0013/001343/134357fo.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001343/134357fo.pdf) - Acessado agosto/ 2015.

VINCENDEAU, Ginette. In focus: the french new wave at fifty. In. *Cinema Journal*. Vol. 49, No. 4 (Summer 2010), pp. 135-138. University of Texas Press, 2010.

Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40801486?seq=1#page_scan_tab_contents -Acessado abril/ 2015.

LOPES, D. *A mulher no cinema segundo Ann Kaplan*. *Contracampo*, Brasil, v. 7, n. 0, 2004. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/contracampo/article/view/24/23>. Acessado agosto/ 2015

FILMOGRAFIA

- A casa assassinada, 1971, Paulo César Saraceni
- A colecionadora (*La collectionneuse*), 1967, Erick Rohmer
- A costela de Adão (*Adams Rib*), 1949, George Cukor
- A espiã dos olhos de ouro contra doutor Chantal (*Marie-Chantal contre le docteur Kha*), 1965, Claude Chabrol
- A linha de demarcação (*La ligne de démarcation*), 1964, Claude Chabrol
- A mulher Infiel (*La femme infidèle*), 1969, Claude Chabrol
- A paixão de Joana D'Arc (*La Passion de Jeanne d'Arc*), 1928, Carl Theodore Dreyer
- A ponte curta (*La Pointe Courte*), 1954, Agnès Varda
- Acossado (*À bout de souffle*), 1958, Jean-Luc Godard
- Adeus a linguagem (*Adieu a language*), 2015, Jean-luc Godard
- Alphaville*, 1965, Jean-Luc Godard
- Arraial do Cabo, 1960, Paulo César Saraceni
- Beija-me, idiota (*Kiss me, idiot*), 1915, Frank Powell
- Caminhos, 1957, Paulo Cesar Saraceni
- Capitu, 1968, Paulo César Saraceni
- Cléo de 5 às 7, 1962, Agnès Varda
- Coração materno, 1951, Gilda Abreu
- Deus e o diabo na terra do sol, 1964, Glauber Rocha
- E Deus criou a mulher (*Et Dieu criá la femme*) 1956, Roger Vadin
- Fome de amor, 1968, Nelson Pereira dos Santos
- Garrincha, alegria do povo, 1962, Joaquim Pedro de Andrade
- Guerra conjugal, 1974, Joaquim Pedro de Andrade
- Hiroshima meu amor (*Hiroshima mon amour*), 1959, Alan Resnais
- Integração Racial, 1964, Paulo César Saraceni
- Lúcia, 1969, Humberto Solás
- Macunaíma, 1969, Joaquim Pedro de Andrade
- Maioria absoluta, 1964, Leon Hirsman
- Mulheres fáceis (*Les bonnes femmes*), 1960, Claude Chabrol
- Nas garras do vício (*Le beau Serge*), 1958, Claude Chabrol
- Negra Vitória (*Dark Victory*), 1939, Edmund Goulding

O bravo guerreiro, 1968, Gustavo Dahl
O circo, 1965, Arnaldo Jabor
O couro do gato, 1960, Joaquim Pedro de Andrade
O demônio das onze horas (*Pierrot le fou*), 1965, Jean-Luc Godard
O desafio, 1965, Paulo César Saraceni
O desprezo (*Le mépris*), 1963, Jean-luc Godard
O ébrio, 1946, Gilda de Abreu
O mestre de Apipucos, 1959, Joaquim Pedro de Andrade
O padre e a moça, 1965, de Joaquim Pedro de Andrade
O pequeno soldado (*Le petit soldad*), 1960, Jean-Luc Godard
O poeta do castelo, 1959, Joaquim Pedro de Andrade
O tigre se perfuma com dinamite (*Le tigre se parfume à la dynamic*), 1965, Claude Chabrol
Os amantes (*Les amants*), 1958
Os cafajestes de 1962, Rui Guerra
Os inconfidentes, 1972, Joaquim Pedro de Andrade
Os primos (*Les cousins*), 1959, Claude Chabrol
Pinguinho de gente, 1947, Gilda Abreu
Porto das Caixas, 1962, Paulo Cesar Saraceni
Retrato de Teresa, 1979, Pastor Vega
Tempos modernos, 1936, Charles Chaplin
Terra em transe, 1967, Glauber Rocha,
Todas as mulheres do mundo, 1966, Domingos de Oliveira
Tudo sobre minha mãe, 1999, Pedro Amodóvar
Uma mulher é uma mulher (*Une est une femme*), 1961, Jean-Luc Godard
Uma mulher para dois (*Jules et Jim*), 1962, François Truffaut
Viver a Vida (*Vivre sa vie*), 1962, Jean-Luc Godard