

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

THALITA SOUZA ARAGÃO RAMALHO

**MEMÓRIAS DO FEMININO NA OBRA DE WALTER HUGO KHOURI**

Rio de Janeiro

2013

THALITA SOUZA ARAGÃO RAMALHO

MEMÓRIAS DO FEMININO NA OBRA DE WALTER HUGO KHOURI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória Social e Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira

Rio de Janeiro

2013

R165 Ramalho, Thalita Souza Aragão.  
Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri / Thalita Souza Aragão Ramalho, 2013.  
112 f. ; 30 cm

Orientadora: Lucia Maria Alves Ferreira.  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Khouri, Walter Hugo, 1929-2003 - Crítica e interpretação . 2. Cinema - Brasil - Mulheres - Séc. XX. 3. Análise do discurso. 4. Memória – Aspectos sociais. I. Ferreira, Lucia Maria Alves. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós- Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 791.430981

THALITA SOUZA ARAGÃO RAMALHO

**MEMÓRIAS DO FEMININO NA OBRA DE WALTER HUGO KHOURI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira – Orientadora  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Silmara Dela-Silva  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Carmen Irene Oliveira (Suplente)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Angela Correa Ferreira Baalbaki (Suplente)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2013

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu marido, Thiago e ao meu filho, João Vitor, pela paciência e compreensão durante toda essa jornada, ao apoio e amor incondicionais;

À professora Lucia Maria Alves Ferreira, pela orientação e pelo esforço para que tudo corresse da melhor maneira possível, sempre;

Às professoras Leila Beatriz Ribeiro e Silmara Cristina Dela-Silva, que formaram a banca e contribuíram de maneira essencial para melhorar significativamente este trabalho de pesquisa;

À Ângela Medeiros pela amizade e companheirismo, pelo incentivo e apoio desde quando tudo era apenas uma ideia na cabeça, e por ter dedicado seu tempo lendo este trabalho e me ouvindo nos momentos mais diversos;

À Tatiana D'Almeida por me ajudar nesse processo final e me apoiar ao longo do caminho;

À minha mãe, pois sem ela nada disso seria possível.

## RESUMO

Na tradição de pesquisas acerca memória da representação das mulheres no cinema brasileiro, este trabalho tem como objeto as personagens femininas nos filmes do cineasta Walter Hugo Khouri. Como princípio norteador das análises, consideramos que o filme, lugar em que a sociedade não é propriamente mostrada, mas encenada (VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 1994), é um lugar de produção de sentidos e constituição de posições-sujeito em diálogo com o imaginário social e as condições sócio-históricas de sua produção. Especificamente, a pesquisa tem como foco os filmes de Khouri produzidos na década de 1960, período em que se iniciou a segunda onda do Movimento Feminista e a Revolução Sexual no Brasil e no mundo, e que tem como consequência a mudança de alguns padrões sociais e a reformulação do papel e da participação da mulher na sociedade. Constituem o *corpus* de análise os filmes *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968). Em nossa análise partimos das formulações de Beauvoir (1980), Goldenberg (1992, 2009, 2011) e Coutinho (1994) para pensar a construção dos discursos sobre o feminino na sociedade ao longo dos séculos, e de Orlandi (1982, 2002), Mariani (1998, 2008, 2009) e Indurky (2000, 2011) para pensar as noções de memória e sujeito na Análise do Discurso (AD). A perspectiva adotada considera que os filmes selecionados colocam em destaque a representação de mulheres que se identificam com diferentes Formações Discursivas, sendo possível vincular essa memória às experiências femininas e aos discursos que constituíram as posições-sujeito para elas projetadas durante a década de 1960. Busca-se investigar tanto a representação da mulher que se alinhava ao processo de “construção” de uma nova concepção do feminino, como também as representações tradicionalmente relacionadas a elas ao longo dos tempos, posto que compreender o filme como um lugar de produção de sentidos diz respeito tanto à identificação de novos sentidos quanto à possibilidade de os filmes buscarem reformular ou até mesmo reforçar concepções já existentes.

**Palavras-chave:** Memória Social. Mulheres. Análise do Discurso – Walter Hugo Khouri – Cinema.

## ABSTRACT

In the tradition of the research about women's representation in the Brazilian cinema, this work has as its object the female roles in Walter Hugo Khouri's films. As a guiding principle of the analyses, we consider that the film—the place where society is not properly shown, but staged (Vanoye e Goliot-Lété, 1994)— is a place where there is production of meanings and the constitution of the position-subject in a dialogue with the social imaginary and the socio-historical conditions of the production. The research focused on Khouri's films produced in the 1960s, the period when the second wave of the Feminist Movement and the Sexual Revolution started in Brazil and in the world, resulting in changes of some social standards and the reformulation of the role and participation of the women in society. The films *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968) were taken as the corpus of analysis. In order to analyse them, we based our reflection on the ideas of Goldenberg (1992, 2009, 2011) and Coutinho (1994) to consider the building of the discourse about women in society over the centuries and on the concepts presented by Orlandi (1982, 2002), Mariani (1998, 2008, 2009) and Indurky (2000, 2011) to reflect on the notions of memory and subject in Discourse Analysis. The perspective adopted considers that the selected films give prominence to women's representation that can be identified with different Discourse Formations, and it is possible to link this memory to women's experiences and to discourses that constituted the subject positions projected for them in the 1960s. We tried to investigate the women's representations that were aligned to the “construction” process of a new concept of female as well as the representations traditionally related to them over the eras, considering that understanding the film as a place of production of meanings has to do not only with the identification of new meanings but also with the possibility that films can try to reformulate or even reinforce the existing conceptions.

**Key words:** Social memory. Women. Discourse Analysis – Walter Hugo Khouri – Cinema.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>MEMÓRIA SOCIAL E CINEMA.....</b>	<b>15</b>
2.1	A MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA PELO CINEMA.....	15
2.2	WALTER HUGO KHOURI EM PERSPECTIVA.....	22
<b>3</b>	<b>CONSTRUÇÕES (DISCURSIVAS) DOS SENTIDOS SOBRE O FEMININO.....</b>	<b>34</b>
3.1	VOZES SEM NOME: DISCURSOS QUE CONFORMARAM A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO.....	34
3.2	O FEMININO NO CINEMA.....	45
<b>4</b>	<b>POR UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS FILMES <i>O CORPO ARDENTE</i> E <i>AS AMOROSAS</i>, DE WALTER HUGO KHOURI.....</b>	<b>51</b>
4.1	PENSANDO O SUJEITO E AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS (FDs) NO ÂMBITO DA ANÁLISE DO DISCURSO.....	51
4.2	O DISCURSO E A IMAGEM: A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO ANALÍTICO.....	57
<b>5</b>	<b>MAPEANDO OS SENTIDOS.....</b>	<b>60</b>
5.1	O CORPO ARDENTE.....	61
5.1.1	<i>O início.....</i>	63
5.1.2	<i>Márcia e o marido.....</i>	64
5.1.3	<i>Márcia e o filho.....</i>	67
5.1.4	<i>Márcia, a adúltera.....</i>	68

5.1.5	<i>O marido e a amante</i> .....	71
5.1.6	<i>Márcia e o cavalo</i> .....	75
5.1.7	<i>O fim</i> .....	77
5.2	<b>AS AMOROSAS</b> .....	79
5.2.1	<i>Marta</i> .....	81
5.2.2	<i>Ana</i> .....	86
5.2.3	<i>Hilda</i> .....	93
5.2.4	<i>Lena</i> .....	95
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	100
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	105
	<b>ANEXO A - Filmografia de Walter Hugo Khouri</b> .....	110
	<b>ANEXO B - Fichas técnicas dos filmes</b> .....	111

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema é um veículo de comunicação com uma particularidade deveras interessante: ao colocar a imagem em movimento, ele sugere ao espectador a impressão de realidade de forma que nenhuma outra arte ou meio de comunicação é capaz de fazer (METZ, 2004).

Essa impressão irá mexer com o imaginário de tal forma que a partir dele muitos sentidos passam a ser possíveis de serem produzidos. É por esse viés que pensamos a relação entre o cinema e a memória, foco principal da pesquisa empreendida nessa dissertação.

Ao considerarmos a vasta, e cada vez mais crescente, produção de vídeo e filmes (caseiros ou não) em todo o mundo ao longo da história da cinematografia, tomamos consciência da relevância desse veículo de comunicação na construção da memória da sociedade representada em cada filme. Quando percebemos o quanto de nossa memória é construída a partir de imagens, essa importância fica ainda maior.

Foi justamente nesse sentido que se originou esse trabalho, que busca examinar os filmes de Walter Hugo Khouri tendo como objeto de estudo as personagens femininas das produções do diretor da década de 1960.

Essa foi uma época em que, conforme nos conta Coutinho (1994, p. 112), as transformações não se limitavam a um país ou a um tipo específico de governo, mas a tudo o que dizia respeito ao efeito de poder, em especial às instâncias de poder que refletiam mais diretamente no indivíduo: o poder sobre o corpo, sobre a educação, vida e morte etc. A maior luta se dava contra tudo o que instituíam a diferença entre os indivíduos, na intenção maior de desvendar quem cada um realmente era enquanto indivíduo.

Entre esses movimentos contestatórios, estava o movimento feminista que, ainda de acordo com Coutinho (op. cit.), ganhou força com o surgimento das pílulas anticoncepcionais mais eficazes, levando às mulheres a possibilidade de realizar suas tentativas milenares de separar sexualidade e procriação. Além disso, presenciamos a entrada em massa da mulher no mercado de trabalho, em especial as mulheres casadas, que em sua maioria também eram mães, e a expansão da educação superior. Hobsbawm (1995, p. 305-307) destaca esse fato ter como pano de fundo, pelo menos nos países ocidentais, o florescimento dos movimentos feministas que haviam passado por um grande período de sombra desde a liberação do voto feminino.

No entanto, o historiador nos conta que, apesar desse retorno da voz feminina na

esfera política e das vitórias de então, as mulheres em geral “se viram carregando o duplo fardo das velhas responsabilidades domésticas e novas responsabilidades no emprego, sem mudanças nas relações entre os sexos ou nas esferas pública e privada”.

Com isso, por um lado as mulheres começam a questionar sua limitação aos papéis de esposa, mãe e educadora, bem como a castração de que esta era vítima no que dizia respeito a sua sexualidade, mas por outro, muitos dos discursos tradicionais que fundamentavam as representações do feminino se mantiveram.

Considerando o cenário sociopolítico da década de 1960, interessei-me em analisar como se dava a representação desse panorama na cena cultural. A trajetória dessa dissertação iniciou-se, assim, a partir da identificação da necessidade de uma pesquisa acadêmica sobre a representação da mulher brasileira nos filmes da década de 1960.

A definição de Walter Hugo Khouri como o diretor cujos filmes seriam analisados nesse trabalho ocorreu após uma pesquisa sobre o cinema brasileiro da década de 1960, fundamentada especialmente a partir de Ramos (1987), grande estudioso da história do cinema.

O cineasta se distingue por sua farta produção, ao longo de quase cinquenta anos de profissão. Fazendo filmes de cunho extremamente intimistas e pessoais, chegou a ser muito criticado por apresentar produções que destoavam do ambiente ideológico dominante em sua época e por se aproximar muito do cinema moderno europeu.

Nessa dissertação, a relevância do diretor deve-se ao destaque que ele sempre concedeu às personagens femininas em suas produções. Renato Pucci Jr. (*Estado de São Paulo*, 2001), importante estudioso de cinema brasileiro e, mais especificamente, do cinema khouriano, declarou que, para Khouri, “o cinema é mulher, uma maneira de lidar com ambiguidades, sutilezas, com os climas eróticos que emanam do corpo das mulheres”.

Ainda que na maioria das vezes as mulheres não fossem protagonistas das tramas, a densidade das personagens trazia grande relevância aos filmes. Apesar da importância das personagens femininas nos filmes de Walter Hugo Khouri, as produções acadêmicas referentes ao diretor (PUCCI JR; STIGGER, 2001, 2006) não focalizam essa vertente tão latente de sua produção, pois têm como objeto de análise o personagem Marcelo, presente em dez dos 25 filmes dirigidos por Khouri.

A pesquisa busca, portanto, investigar como as mulheres são representadas nos filmes

do diretor, no intuito de construir, uma memória da representação do feminino nos anos 1960.

*O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968) são dois entre outros filmes que mais aprecio do diretor, e compõem o *corpus* de análise dessa dissertação. Mas não foi essa preferência que me fez escolhê-los para serem analisados. O que determinou a escolha foi a possibilidade de poder analisar personagens que ocupam papéis sociais de grande relevância no imaginário social sobre o feminino em apenas dois filmes. Em *O corpo ardente*, temos uma personagem extremamente densa que nos permite analisar a representação de uma mulher que ao mesmo tempo é mãe, esposa, adúltera e mulher traída. Em contraposição a ela, temos a amante com quem o marido da protagonista a trai.

Já em *As amorosas*, há diferentes perfis femininos cujas representações estão em grande sintonia com os acontecimentos políticos e sociais da época da produção do filme, até mesmo porque essa produção se diferencia das demais obras de Khouri, com uma linguagem mais próxima do grande público, conforme veremos.

Sendo assim, os filmes escolhidos nos permitem analisar as formas como se significam no discurso as mulheres nos papéis de mãe, adúltera, mulher traída, amante, estudante revolucionária, mulher fatal, entre outros. É nesse sentido que se desenvolveu esse trabalho, que tem por característica ser uma pesquisa concebida no entrecruzamento de diferentes áreas de conhecimento — memória social, comunicação (cinema) e análise do discurso —, pretendendo construir uma memória da representação do feminino através da análise de dois filmes do diretor.

No primeiro capítulo dessa dissertação, abordamos a relação entre o cinema e a memória social, visando pensar sobre o papel da mídia fílmica na representação da sociedade e sua participação na construção de sentidos. Consideramos, com Vanoye e Goliot-Lété (1994), que, em um filme, a sociedade não é propriamente mostrada e sim encenada. Ao operar escolhas sobre os elementos que constituirão o filme, desde o roteiro até a montagem, o diretor cria a sua representação do assunto abordado, não importando tratar-se de uma produção ficcional ou até mesmo um documentário.

Parte-se do princípio que, a partir da inscrição da memória nos filmes e de sua historicidade, é possível vincular essa memória às experiências femininas e aos discursos que constituíram as formações imaginárias e as posições-sujeito para elas projetadas.

Dessa maneira torna-se possível construir uma memória da representação do feminino,

visto que, conforme nos diz Monica Kornis (1992), sendo o cinema uma maneira como a sociedade deseja se ver representada na tela, ao analisá-lo podemos compreender um pouco do imaginário que constituía essa sociedade, seus anseios e sonhos.

Ainda no primeiro capítulo, tornou-se necessário retomar a trajetória de Walter Hugo Khouri na cinematografia brasileira, a fim de melhor situar sua obra na cena cultural e, assim, podermos fazer uma melhor análise dela.

No segundo capítulo, buscamos refletir sobre as memórias do feminino e, mais especificamente, falamos a respeito das construções dos sentidos sobre o feminino ao longo dos anos e dos discursos que ajudaram a significar o feminino socialmente. Nesse campo, os trabalhos de Simone Beauvoir (1980), Maria Lucia Rocha Coutinho (1994) e Miriam Goldenberg (1992, 2009, 2011), entre outros, foram de extrema relevância, pois evidenciaram que a mulher tem sido, ao longo da história, significada pelo homem como o Outro, e posta em uma condição de procriadora, dona de casa, esposa e mãe.

Ainda no segundo capítulo, fez-se necessário pensarmos a maneira como a representação da mulher foi ao longo dos anos produzida no cinema e como ela é analisada por alguns críticos no cinema internacional. Nesse sentido, buscamos referência principalmente nos estudos de Laura Mulvey (1999) e Ann Kaplan (1995), precursoras desse tipo análise sobre a visão sobre o feminino no cinema hollywoodiano.

No terceiro capítulo, intitulado *Por uma análise discursiva dos filmes o corpo ardente e as amorosas, de Walter Hugo Khouri*, apresentamos os principais conceitos da Análise do Discurso (AD) que embasam as análises dos dois filmes. A partir dos estudos de Orlandi (1983, 2012), Mariani (1998, 2008, 2009) e Indursky (2000, 2011) acerca do sujeito e das maneiras como se significa no discurso, consideramos a memória discursiva sobre o feminino e as formações discursivas a ela relacionadas, levando em consideração as mudanças na historicidade sofridas por esses discursos ao longo do tempo. A AD também nos auxilia a refletir sobre a relação entre a discursividade visual e verbal no cinema, através dos estudos de Lagazzi (2009, 2010).

O último capítulo apresenta uma análise dos dois filmes selecionados, pautadas nas referências da AD e da memória. A análise busca abranger os ditos e os não ditos, assim como as marcas da linguagem fílmica — luz, música, posição da câmera — e investigar as formações discursivas que atravessam a narrativa, para melhor compreendermos as maneiras

como Khouri representa as mulheres em sua obra.

Em *Considerações finais*, é feita uma reflexão sobre a forma como nos filmes de Walter Hugo Khouri é feita a representação do sujeito feminino, que discursos foram construídos nos filmes sobre a mulher e que sentidos eles produzem para a construção da memória dessa representação.

## 2 MEMÓRIA SOCIAL E CINEMA

Ao longo dos anos, as sociedades têm garantido que suas características sejam repassadas de geração para geração mas, nos últimos tempos, as formas de registro vêm mudando e isso traz à tona diversas questões que dizem respeito à maneira como estamos criando e armazenando as nossas memórias. Neste contexto, a mídia vem ganhando grande destaque nos estudos sobre a memória e o cinema vem se mostrando um grande veículo de construção e armazenamento de sentidos.

É nesse viés que o capítulo presente vai pensar a importância da memória fílmica na construção de sentidos e do imaginário social. Objetivando pensar, mais adiante, nos sentidos que são construídos no cinema sobre o feminino na década de 1960, consideraremos a produção cinematográfica de Walter Hugo Khouri e seu posicionamento na cena cultural, tendo em mente a figura controversa que representava e o grande destaque que dava às personagens femininas, as quais apresentava com perfis diversos e sempre com grande densidade.

### 2.1 A MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA PELO CINEMA

Nunca se produziram tantos documentos ou arquivos como nos dias de hoje. Seja por lazer ou por trabalho, esses documentos registram desde um dia comum de uma família que, por diversão, retrata com uma câmera caseira o cotidiano familiar e depois posta o vídeo no *Youtube*, a documentos oficiais e confidenciais, que são guardados a sete chaves.

A multiplicidade de meios em que essas mídias podem ser produzidas e veiculadas também nunca foi tão vasta, indo desde o impresso até o imagético, em seus diferentes formatos. Hoje é possível acessar informações de todo o mundo em questão de segundos, consultar diversos temas com apenas um clique e saber um pouco da cultura de um país (e do que se diz sobre ela) simplesmente baixando suas músicas ou seus filmes na internet.

Um das possíveis motivações para essa produção em massa é apontada por Pierre Nora (1993) como sendo o desaparecimento da memória tradicional, que nos faz sentir obrigados a acumular vestígios por meio de imagens, testemunhos, documentos etc., que tornam possível registrar de algum modo a memória da sociedade em que vivemos.

Esse processo, denominado por Nora (1993) como “materialização da memória”, é

também destacado por Huyssen (2000, p. 18) como “cultura da memória”. De acordo com os autores, trata-se de uma emergência da memória que acontece com a “aceleração da desistoricização”, ou seja, quando se tem uma constante renovação da história devido a uma avalanche de informações vindas das diversas mídias existentes. Se por um lado a rapidez da atualização das informações e o acesso a elas possibilita uma maior democratização das notícias, por outro dificulta a reflexão historiográfica, devido à velocidade com que ela é renovada, o que culmina na desistoricização dessa informação. Ocorre, assim, uma perda da consciência histórica, uma “incapacidade e falta de vontade da ‘cultura da memória’ em lembrar” (HUYSSSEN, 2000, p. 34-35).

Tal questão nos faz perguntar sobre que tipo de memória está sendo formada em nossa sociedade, visto que, segundo Huyssen (2000), a mídia é passível de manipulação da memória, selecionando, de acordo com seus interesses políticos e ideológicos, a melhor maneira de representar um acontecimento. Aliás, esta seleção da memória já começa na escolha do que será representado e de como essa representação será feita, envolvendo diversos mecanismos, a depender do tipo de mídia utilizada (televisão, cinema, jornal impresso, jornal televisivo, internet etc.).

Tais escolhas permitiriam a formação de diferentes sentidos sobre um mesmo acontecimento, o que nos possibilita compreender que não existe “uma única memória a ser considerada, ou seja, uma memória real e finita, e sim várias possibilidades de representação da memória, que são transformadas em linguagem (imagética ou verbal)” (HUYSSSEN, 2000, p. 22).

Considerando o cinema como uma mídia que constrói sentidos, é possível compreender que ele ajuda na construção da memória social. Participar dessa construção é manter um diálogo com a sociedade. Portanto, é possível analisar essa sociedade e o modo como ela é representada visando à construção dessa memória, com base na historicidade que se inscreve na materialidade do discurso fílmico.

De acordo com Lopes (2002, p. 4), esse diálogo entre sociedade e mídia é fundamentado e ampliado a partir das representações midiáticas de determinados padrões de comportamento social. Esses padrões compreendem os preconceitos existentes na cultura e nas práticas sociais, e, ao estabelecerem um diálogo entre a sociedade e a mídia, nos mostram que os filmes tanto influenciam quanto são influenciados por essas práticas socioculturais.

Com isso, podemos entender que, a fim de formar os padrões de memória, as mídias coletam e alimentam repetidamente o imaginário social, produzindo discursos que ajudarão a formar a memória discursiva e social.

No entanto, ainda segundo o autor, para formar esses padrões de memória não basta o simples registro, ou armazenamento do passado. É preciso que ocorra a necessidade de retomada da memória. Quando ocorre uma necessidade de se entender, rever ou redefinir a identidade de um grupo social, a memória torna-se um caminho a ser investigado, “paralisando” o trabalho de esquecimento e oportunizando um novo olhar sobre a temática que será estudada.

Levando-se em consideração o viés abordado, o trabalho aqui desenvolvido busca construir uma memória das mulheres dos anos 1960, tendo como foco suas representações cinematográficas nos filmes do diretor Walter Hugo Khouri. Considera-se, então, esses filmes “artefatos de memória”, ou seja, aquilo que é “parte das representações mentais compartilhadas entre as mídias e o público” (LOPES, 2002, p. 4).

Parte-se do princípio de que, por meio da análise fílmica, é possível compreender a representação daquelas mulheres e que, uma vez que ocorre um diálogo entre filme e sociedade, essa análise proporciona questionamentos que nos possibilitam construir a memória da representação das mulheres dos anos 1960, tendo sempre em mente que essa memória é apenas uma entre outras possíveis de serem concedidas ao objeto.

Ao contextualizarmos a época da produção do filme, vamos ao encontro das reflexões de Vanoye e Goliot-Lété (1994) sobre como analisar um filme. Segundo as autoras, o cinema é um produto cultural que, embora usufrua de uma relativa autonomia como arte, não pode ser isolado dos setores da sociedade que o produziram e do seu respectivo contexto sócio-histórico. Com isso, ao analisarmos um filme, devemos considerar que ele sofre influências e influencia a época de sua produção, e que as suas representações nos permitem compreender a sociedade e seu imaginário.

Tal característica possibilita a produção da memória, que é criada a partir do processo classificado por Edgar Morin (1970) como “identificação/projeção” ou “participação afetiva”. De acordo com Morin, a criação do cinema teria possibilitado a constituição de um mundo imaginário, que seria o lugar por excelência da manifestação dos desejos, dos sonhos e dos mitos do homem. Esse imaginário constitui o vínculo entre a identificação e o próprio cinema,

levando-nos a entender que, de fato, o cinema é uma instituição humana e social.

Sendo o filme um canal em que o espectador pode se ver representado e obter, ainda que virtual e momentaneamente, a realização de seus desejos e, considerando a participação afetiva como fundamento estrutural do cinema, Morin (1970) entende que as projeções desempenham continuamente o seu papel na nossa vida cotidiana, privada e social, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos e os desejos. Com isso, ao voltar o nosso olhar para um filme e analisarmos a maneira como determinado objeto de estudo é nele representado, torna-se possível construir a memória desse objeto e pensar os sentidos produzidos por essa mídia.

À medida que identificamos as imagens do cinema com a vida real, colocamos as projeções (desejos) daquela sociedade em movimento. Isso se dá porque a imagem pode representar características reais, mas ela pode, além disso, conter uma “realidade” de vida que normalmente é almejada pelo sujeito. Esse processo seria o que Morin (1970) denomina como “duplo”. Essa é, efetivamente, a imagem fundamental do homem, a íntima consciência de si, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida e, a meu ver, nas imagens fotográficas e fílmicas.

O imaginário seria, nesse caso, “o fermento do trabalho do eu sobre si próprio e sobre a natureza, através do qual se constrói e desenvolve a realidade do homem” (MORIN, 1970, p. 249). Assim, não pode haver dissociação entre o imaginário e o homem, visto que o primeiro é parte integrante e vital do segundo. O imaginário é o alicerce das projeções-identificações, a partir das quais o homem, ao mesmo tempo em que se mascara, se conhece e se constrói.

Com isso, compreendo que a partir do cinema moldamos e somos moldados, ou como melhor explica Edgar Morin:

Pela primeira vez, enfim, e por intermédio da máquina e à sua semelhança, se projetaram e objetivaram os nossos sonhos. Fabricados industrialmente, são coletivamente partilhados. Retomam contato com a nossa vida desperta, a fim de modelá-la, de nos ensinarem a viver ou a não viver. Ou os reassimilamos, socializados e úteis, ou eles perdem no nosso íntimo e nós nos perdemos neles. [...] Há de tentar reintegrar o imaginário na realidade do homem. (MORIN, 1970, p. 260)

Portanto, ao nos identificarmos com o que está sendo representado, ocorre o processo da participação afetiva, que é fortalecido por inúmeros mecanismos do cinema, como a

música, o posicionamento da câmera, entre outros. Isso tudo culmina no que é chamado por Metz (2004) de *impressão de realidade*, vivida pelo espectador diante do filme. De acordo com o autor, mais do que qualquer outra arte, o filme traz a sensação de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo real, posto que a imagem está em movimento, desencadeando no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, que o dota de uma forte credibilidade.

Isso torna possível considerar que quando nos debruçamos no imaginário de uma sociedade, pensamos sua memória. E o cinema é um veículo que nos permite entrar nesse universo com propriedade, por tratar a todo o tempo com o imaginário social, que traz a impressão de realidade como fundamentador de sua linguagem.

No entanto, é preciso que fique claro que ao analisar o filme devemos levar em consideração que cinema não é realidade. Kornis (1992, p. 237) reforçou tal concepção ao destacar a importância e as transformações ocorridas com a criação do cinema na sociedade do século XX. Segundo ela, como objeto industrial reproduzível e destinado às massas, o cinema teria revolucionado o sistema de arte, da produção à difusão. Tal revolução o distingue como um instrumento mimético que copia a realidade alterando-a com uma articulação entre imagem, palavra, som e movimento, que, por sua vez, iria influenciar decisivamente na "maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo".

Da perspectiva de Kornis (1992, p. 241), é preciso considerar que os cineastas não copiam a realidade, mas, ao transpô-la para o filme, revelam seus mecanismos, representam as sociedades, seus costumes e suas histórias.

Por sua vez, Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmaram ser o filme, incluindo a ficção, uma encenação da sociedade. Essa encenação compreende o fato de que a todo o tempo, para a elaboração do filme, são feitas escolhas sobre o que será ou não representado e como essa representação será feita. Isso incluirá desde a pré-produção do filme, quando é definido enredo, roteiro etc., compreendendo a escolha sobre o que será ou não falado/representado no filme (assunto, falas, locações etc.), até a produção e a pós-produção, quando serão definidos os ângulos de câmera, a música e quando ocorrem os processos de decupagem e montagem. Todos esses elementos, no entanto, terão uma ligação com o mundo imaginário da sociedade representada, que mantém relações complexas com o real.

Todas essas questões buscam dotar o filme de verossimilhança. De acordo com a

afirmação de Stigger (2006), que retoma Vernet, “só é dito verossímil o que é previsível”. Portanto, ocorre a necessidade de aquilo que for exposto em tela seja previsível de modo que possa ser percebido pelo espectador como real, visto que o contrário impossibilitaria sua identificação com o filme e suas personagens.

Trazendo ao primeiro plano o objeto de estudo — os discursos sobre as mulheres —, ao analisar os filmes dirigidos por Walter Hugo Khouri nos anos 1960, é possível observar como o diretor as representava e, com isso, construir uma memória dessas mulheres, considerando-se a historicidade inscrita nos filmes, que compreende uma série de mudanças políticas e sociais (revolução sexual, movimento feminista, ditadura militar, Guerra Fria etc.) que ocasionava outras tantas modificações na maneira de as mulheres agirem perante a sociedade.

Nos filmes selecionados para análise, *O corpo ardente* e *As amorosas*, procura-se compreender o feminino por meio dos diferentes papéis que buscam representá-lo e que normalmente são desempenhados pelas mulheres na vida real: mães, esposas, namoradas, amantes, estudantes, atrizes, profissionais liberais etc.

Pensando justamente nessa questão — o feminino em Khouri —, fica clara a importância do diretor ao lermos o relato de Afrânio Vital (2011), em entrevista concedida à revista eletrônica *Zingu*, quando diz: “Não existe no cinema brasileiro uma obsessão pelo feminino tão grande quanto a da obra de Khouri.” Para Vital, o diretor tinha plena consciência de que não há “a mulher”, mas mulheres.

No entanto, os trabalhos até agora produzidos, que buscam falar sobre Walter Hugo Khouri, não tem como objeto de pesquisa a representação do feminino nos filmes do diretor. Em *O equilíbrio das estrelas*, Renato Pucci Jr. (2001) faz uma análise interpretativa e iconográfica dos filmes dirigidos por Walter Hugo Khouri. A análise tem como ponto de partida o filme *Noite vazia* (1964), seguido por *As amorosas* (1968) e *Eros, o deus do amor* (1981). Os três filmes têm em comum o personagem Marcelo. Sua vida é representada em diferentes etapas, sem constituir uma narrativa linear, seguindo o caminho pelo qual os filmes trabalham a questão de seu desenvolvimento. O livro discute os problemas existenciais com os quais Marcelo se debate. Tem como proposta central definir a filosofia que sustenta os filmes de Khouri, buscando o ponto de vista das instâncias narrativas dos filmes e sua interação com a concepção de mundo de Marcelo.

Já Helena Stigger (2006), em seu artigo *As amorosas: um encontro com os anseios humanos*, busca, baseada no conceito de Cultura de Massa, de Edgar Morin, confirmar a hipótese de que Khouri escolheu uma perspectiva muito particular para retratar as agitações sociais do seu tempo no filme em questão. Analisa as inquietações de Marcelo frente ao mundo moderno e a relação de sua concepção de mundo com a cultura de massa, traçando uma crítica à mesma.

Dada a importância e a magnitude do trabalho de Khouri em relação à mulher e considerando tudo o que até agora foi exposto, tomamos como referência o olhar de Dela-Silva (2011, p. 303) acerca da mídia, para entender o filme como um lugar de produção de sentidos e de constituição de posições-sujeito. Dessa maneira, acredito na possibilidade de os meios culturais serem visualizados como um dos fundamentadores dos modos de ser e de pensar de uma sociedade.

Ao produzir sentidos, as imagens auxiliam a guiar a sociedade no que diz respeito a como se relacionar, sobre o que é certo ou errado, como se vestir, aonde ir, o que consumir, objetivando que cada indivíduo se sinta integrado ao meio a que pertence.

Isso porque esses sentidos geram repetições, regularizações dos discursos que ajudam que o cinema possa tanto funcionar como precursor de novas ideias, como reforçar práticas sociais vigentes e influenciar gerações, tornando-se reflexo ou recusa da sociedade da qual é contemporâneo. Além disso, cinema ainda pode desempenhar um papel de conciliação entre uma sociedade e sua memória, em determinada época, conforme afirma Morin:

Todo sistema de ficção é, por si próprio, um conjunto histórico e social determinado. [...] se as cristalizações filmicas se acham em contínuo movimento é porque são precisamente sensíveis às transformações do mundo real; estas transformações agem como emissões radioativas que, mediante uma série de mutações químicas ou formações de isótopos, desequilibram e reequilibram o sistema. (MORIN, 1970, p. 201)

Portanto, a análise de um filme deve considerar os discursos socioculturais da sociedade em que o filme foi concebido e os aspectos específicos da linguagem cinematográfica, de modo que se torne possível identificar as formações discursivas que predominam nesse projeto, bem como sua respectiva ideologia, considerando as formações imaginárias da sociedade em questão.

Para tanto é preciso considerar que as percepções do passado, conforme observa

Lopes (2002), são construções que devem ser entendidas como representações, que geram padrões que fazem parte da estruturação simbólica da vida social, podendo auxiliar na definição dos desejos e dos valores dos grupos envolvidos.

Ao analisarmos um filme, portanto, e tendo em mente todas as características que o identificam e o fundamentam, é possível perceber os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, bem como os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade, a fim de analisar os sujeito nas posições nele constituídas, os sentidos sobre os femininos que Khouri busca representar e, por fim, construir uma memória sobre a representação do feminino nos anos de 1960.

## 2.2 WALTER HUGO KHOURI EM PERSPECTIVA

Quando se pensa na produção cinematográfica brasileira dos anos 1960, automaticamente nos reportamos ao Cinema Novo e seus diretores. Dificilmente paramos para observar que, para além desse movimento, havia diretores que, embora de grande qualidade artística, capacidade produtiva e sucesso de público, não se inseriam em nenhuma dessas correntes.

Walter Hugo Khouri era um desses cineastas. Conforme declara Pucci Jr. (2001), Khouri dirigiu 25 filmes, em cerca de 50 anos de carreira, atravessou várias fases do cinema brasileiro, mas não se vinculou efetivamente a nenhum dos movimentos cinematográficos, que se formaram ao longo dessas décadas, fazendo filmes de cunho extremamente intimistas.

Paulista, nascido em 1929, cursou dois anos de filosofia na Universidade de São Paulo (USP), abandonando-a para seguir a carreira cinematográfica. O curso, no entanto, o influenciou durante toda a sua trajetória no cinema. Trabalhou na TV Record e escreveu artigos sobre Ingrid Bergman e Fritz Lang para o jornal *O Estado de São Paulo*.

Khouri iniciou sua carreira de diretor nos anos 1950, década em que ocorreu a implantação dos grandes estúdios, inseridos 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, como o cinema (RAMOS, 1987).

Sobre a produção da época, Ramos (1987, p. 302) destaca que o exame de um

conjunto dos 18 longas-metragens realizados pela Vera Cruz possibilita constatar que bem mais da metade são elaborados em torno de temas folclóricos ou com a preocupação manifesta de expressar aspectos típicos e populares da realidade brasileira. O autor também declara ser sintomática a presença de um discurso marcado por “intenções neorrealistas.”

Quanto a Khouri, ele teve uma rápida, porém significativa passagem pelo estúdio da Vera Cruz, onde trabalhou durante três meses como assistente de produção de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1951). Em dezembro de 1951 (com 21 anos), iniciou a produção de *O gigante de pedra*, seu primeiro longa-metragem, que obedeceu ao esquema do que na época foi chamado de "cinema independente", isto é, feito à margem dos grandes estúdios, com recursos próprios e sem um esquema de exibição. Apesar disso, o filme foi selecionado juntamente com produções de grandes estúdios (*Na cena do crime*, da Vera Cruz; e *Chamas no cafezal*, do Multifilmes), para o Festival Internacional de Cinema realizado em 1954, em São Paulo.

Embora tenha conseguido realizar seu primeiro filme em condições mínimas de produção, o diretor não estava interessado em se aproximar daquilo que viria a ser a proposta do Cinema Novo, cujo slogan era “Uma ideia na cabeça, uma câmera na mão”, mas sim em seguir o padrão de produção dos grandes estúdios. Nas palavras de Khouri, “não estava em meu horizonte o aproveitamento criativo da precariedade” (*Diário de São Paulo*, 17 fev. 1954, in Ramos, 1987). Esse posicionamento, de acordo com Ramos (1987, p. 313), tornará o diretor uma figura singular no panorama do cinema brasileiro da década de 1960, posto que culminou em uma das questões que o afastou do movimento cinemanovista, que se constitui, entre outras características, como grupo de oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo nos primeiros anos da década de 1950.

Em 1958, Walter Hugo Khouri lançou seu segundo filme, *Estranho encontro*. Dessa vez, devido ao sucesso ocorrido no anterior, as condições de produção e de distribuição foram outras, com melhor estrutura, tendo estreado com destaque em um dos mais cotados cinemas da época, o cine Ipiranga, em São Paulo. Em todo o filme se percebe a essência do classicismo das produções da Vera Cruz e uma preocupação constante de explorar a solidão e o vazio existencial, temas que voltarão a aparecer em suas obras posteriores.

Sobre o filme, Ely Azeredo, a partir do artigo de P. F. Gastal publicado no *Correio do Povo* de Porto Alegre na ocasião de lançamento do filme, nos conta que nessa produção o

diretor paulista “alcançou o ápice da sua carreira com uma obra que se mostra fiel à temática preferida: o problema da frustração e do vazio decorrentes da simples procura do prazer e da evasão.” Azeredo destaca a inconsequência de uma sociedade corroída moral e emocionalmente pela angústia da falta de um sentido para a vida como cerne do filme.

Seu terceiro longa-metragem, *Fronteiras do inferno*, foi realizado em 1958. Segundo Khouri, em entrevista concedida a Ely Azeredo, da revista *Filme Cultura*, no ano de 1969, esse foi um filme feito em condições precárias. As filmagens foram concluídas em menos de 40 dias, com apenas 32 latas de negativos Eastman-color para realizar duas versões: uma em inglês e a outra em português. O laboratório de baixa qualidade comprometeu o cuidado e as experiências de tonalidades de cor tão caras a Khouri.

Em 1959, o diretor lançou *Na garganta do diabo*, filme que concorreu ao festival de Mar del Plata, recebendo o prêmio de melhor roteiro. A narrativa é a habitual dos filmes de Khouri: um ambiente fechado, onde o drama é explorado com um número restrito de pessoas, além da constante preocupação, expressa pelo diretor na época, de fazer um cinema-filosofia, um cinema-pensamento, sem negligenciar a essência da sétima arte.

Parte da crítica elogia a coragem do diretor em fazer um “filme sério” no Brasil, mantendo-se distante das chanchadas. Moniz Viana (*apud* RAMOS, 1987, p. 315), por exemplo, depois de elogiar o filme por não ser “subchanchada, nem cartão-postal, não ter pornografia e não imitar os neorrealistas”, colocou o diretor ao lado “dos raros de sua geração que aceitam ficar sozinhos neste front [do cinema sério]”.

Khouri é considerado o *enfant terrible* do cinema brasileiro “sério”, onde se distinguem entre outros Jorge Ileri, os irmãos Santos Pereira, Oswaldo Sampaio, Galileu Garcia e Rubem Biáfora. Estes diretores aparecem no final da década como as novas esperanças do cinema brasileiro, após a malograda tentativa de implantar grandes estúdios no Brasil. (RAMOS, 1987, p. 315)

Ramos, por sua vez, destaca ainda a fala de Alex Vianny, que se contrapôs à linha cinematografia khouriana ao acusá-lo de “não se inspirar nas raízes nacionais”, criticando o artificialismo de sua construção ficcional e aconselhando o cineasta a “descobrir seu país [...] aí então seus filmes poderão ter a dimensão universal que almeja”.

Mas foi somente nos anos 1960, após a produção de *A ilha* (1963), que Khouri realizou aquela que é considerada até hoje a sua obra-prima: *Noite vazia* (1964). O filme, exibido no Festival de Cannes em 1965, marcou o amadurecimento de seu trabalho, contendo

características que se tornariam recorrentes ao longo dos anos: tédio, angústia, sexo, vazio. Fala sobre a futilidade existencial dos protagonistas e da angústia deles em face dessa realidade. Não há questionamentos em termos de apresentar alternativas sociais para sua superação.

Segundo Ramos (1987, p. 365), em *Noite vazia*, Khouri consegue abandonar o classicismo grandiloquente de suas primeiras obras para caminhar em direção a outro cinema de autor. Sobre a obra, o cineasta declarou que é “o verdadeiro começo de sua carreira”, colocando sua produção anterior como “aprendizado”. “Com *Noite vazia* houve para mim um estalo, algo que de repente aconteceu depois de uma longa espera.”

O filme despertou a atenção da crítica, que se dividiu entre os admiradores de seu trabalho autoral e os detratores, muitos ligados ao Cinema Novo. Esses viam em Khouri um simples imitador do cineasta sueco Ingmar Bergman e do cineasta italiano Michelangelo Antonioni.

Entre os que admiravam a obra do diretor temos Ely Azeredo. Em seu livro intitulado *Infinito cinema* (1988), o crítico assinala que *Noite vazia* “deixou em posição quase pré-histórica os filmes de Walter Hugo Khouri que assinalaram os pontos máximos do cinema brasileiro em temporadas anteriores, *Estranho encontro* de 1956, e *Na garganta do diabo*, de 1959-60”. Para Azeredo (1988, p159)

Se *Noite vazia* surpreendeu pela unidade, pelo impacto sem soluções de continuidade, pelo acabamento inteiramente maduro, é porque se beneficiou da decolagem do cinema brasileiro em termos técnicos, em tarimba de equipe, em elenco, para dar evidência a olho nu à lucidez e à sua perícia de artesão apaixonado.

Quanto à comparação do diretor com os cineastas europeus, Azeredo (1988, p. 159) declara que Michelangelo Antonioni era um diretor cuja influência permeava todo o cinema de maior ousadia intelectual da época em questão. Para o crítico, no caso específico de Khouri, era preciso falar mais em confluência do que em influência, pois Khouri estaria trabalhando em progresso com o cinema moderno, do qual os diretores com quem era comparado faziam parte.

Dentro desta linha, Azeredo destaca que haveria, então, as seguintes características a serem ressaltadas nas produções khourianas, que andavam em sincronia com a produção do cinema europeu: “alienação social (distante, em Khouri, da rígida conceituação marxista), a

angústia do absurdo, a solidão e o retrocesso da espiritualidade e do sentimento religioso (não necessariamente teísta)”. Na linguagem, a confluência se daria no emprego dos “tempos mortos” que, ainda de acordo com Azeredo (op. cit.), eram caros a Antonioni, Bergman, Fellini, Resnais.

E foi assim que se desenvolveu a carreira de Khouri. Ao longo dos anos 1960, o diretor continuou mantendo uma produção de cunho essencialmente pessoal e intimista. Após *Noite vazia*, ele lançou *O corpo ardente* (1966, em São Paulo), o episódio de *As cariocas* (1966) e o longa *As amorosas* (1967), entre outros. Se por um lado tais filmes reforçaram as críticas quanto à influência da narrativa do cinema europeu na obra do diretor, bem como sobre a sua alienação em face dos acontecimentos políticos da época, por outro lado, o alçaram positivamente como um diretor próximo da narrativa moderna do cinema europeu, tanto no que diz respeito ao tema quanto na linguagem (RAMOS, 1987, p. 365).

De acordo com Fernão Ramos (1987), *O corpo ardente* constituiu, com *Noite vazia* e *As amorosas*, a trilogia em que se sente mais claramente a influência da obra de Antonioni nos filmes de Khouri, em especial com a Trilogia da Incomunicabilidade do diretor italiano. Tanto o primeiro quanto o último filme renderam ao brasileiro o prêmio de INC de “melhor direção”.

Em *Noite vazia* e em *O corpo ardente* é possível destacar a existência de um ritmo lento que acompanha o desenvolvimento de personagens imersas em uma existência vazia, em espaços vazios de acontecimentos, casais vazios de sentimentos, habitados por esse vazio, tendo geralmente como pano de fundo a cena urbana. Ramos ressalta ainda a tentativa de elaboração mais sofisticada de dilemas existenciais com tonalidades de cunho filosófico.

Em 1968, Khouri resolveu propor algo um pouco diferente das demais produções que já havia feito. Em *As amorosas* (1968), o diretor desenvolveu um diálogo mais próximo com sua época, embora mantendo as preocupações “existenciais” que caracterizam seu estilo. Nessa obra, no entanto, observa-se a presença da efervescência ideológica do final da década de 1960, com discussões políticas e estéticas sobre diversos assuntos.

Após essa produção, Khouri lançou *O palácio dos anjos* (1970). Esse filme, embora mantenha forte relacionamento com as obras anteriores, já aponta em direção à futura proximidade com a produção *Boca do Lixo* paulista, mais especificamente com a pornochanchada, que caracteriza os filmes posteriores do diretor.

Durante a década de 1970, de acordo com Ramos (1987), Khouri foi um dos cineastas mais ativos do Brasil, lançando quase um filme por ano. Entre 1972 e 1986, rodou 12 longas-metragens e um episódio inédito, dentre os quais *As deusas* (1972), *O último êxtase* (1973), *O desejo* (1975) e *Paixão e sombras* (1977). No final da década, o diretor aproximou-se da Boca do Lixo paulistana, ressaltando o erotismo em filmes como *O prisioneiro do sexo* (1979) e *O convite ao prazer* (1980), o que elevou a bilheteria dos cinemas. Porém, mais uma vez, ele fez apenas uso de algumas características do movimento, não se inserindo de fato nele, dado o caráter intimista e autoral que seus filmes mantiveram durante toda a sua trajetória, a alta qualidade estética de suas produções, que o diferenciava dos demais. Utilizou-se de diversificados artifícios de produção, desenvolveu preocupações diferenciadas, deixou fluir inquietações estéticas permeadas pelo erotismo, pelo clima fantástico e pela constante obsessão plástica na construção de suas imagens.

Sua obra dividiu opiniões e isso se deve ao fato de, conforme nos aponta Rosane Kaminski (2008, p. 98), com base em José Mário Ortiz Ramos, em *Cinema, estado e lutas culturais*, existir uma divisão entre os cineastas oriunda ainda dos anos 1950, quando ocorreram as primeiras discussões em torno das possibilidades de desenvolvimento do cinema nacional. Nessa época houve a esquematização de dois eixos que se desdobrariam, daí até a década seguinte, em duas posturas distintas: uma *nacionalista* e outra *universalista*. Desde 1952, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos mostrou-se a favor de uma orientação *nacionalista* no conteúdo dos filmes como estratégia para conquistar o mercado interno, enquanto outros pensavam em medidas no campo da legislação ou financiamento econômico, reivindicando, para isso, uma aliança entre burguesia nacional, Estado e grupos produtores de cultura. Além de Nelson Pereira, também Rodolfo Nanni e Alex Vianny apresentaram, desde então, certas ideias relativas a um cinema nacional independente, ideias que seriam retomadas no começo da década de 1960 por Glauber Rocha, Maurice Capovilla, entre outros. Em contraposição, foi criada uma vertente, conhecida como *universalista*, que se preocupava em pensar um modo de fortalecer o cinema brasileiro, a partir da valorização dessa atividade por parte do governo, como uma atividade com potencialidade de gerar divisas. A essa vertente estavam ligados, por exemplo, Flávio Tambellini e Cavalheiro Lima. Posteriormente, associaram-se cineastas como Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora.

Toda essa discussão, obviamente, gerou conflitos, mas não impediu que algumas

semelhanças ocorressem em termos de produção/concepção fílmica. Assim, o cinema de Khouri teve um ponto em comum com a produção cinemanovista, que é o “cinema de autor”.

Para melhor esclarecer essa concepção, recorreremos a Paula (s/d, p. 13), que esclarece que o termo francês *auteur* significa “autor” de um filme, em geral seu diretor, conceito que é base da teoria do autor, apresentada por Truffaut no artigo na *Politique des auteurs*, em *Cahiers du Cinema*. Foi ele quem impulsionou, nessa publicação, o chamado Cinema de Autor, referindo-se a filmes que eram verdadeiras marcas de cineastas, pelo seu estilo e modo de filmar. Conduzindo seus atores em abordagens inovadoras, desde o roteiro até as filmagens e a montagem do filme, tentavam transpor em imagens seus anseios, seus sentimentos e olhar de mundo, nas suas assinaturas, denunciando, em uma simples cena ou tema do filme, quem era seu realizador.

Glauber Rocha, no entanto, apesar de considerar Khouri um cineasta de talento, com grande capacidade de trabalho e amor ao cinema, tecia severas críticas a ele. Admirava-se por querer ser ele um autor, pois acreditava ser seu grande erro o fato de ele querer ser “autor de si mesmo”. Além disso, afirmava:

Enquanto [Khouri] fizer filmes de evasão, filmes autobiográficos, filmes, portanto, velhos e acadêmicos, enquanto julgar a moral do mundo através do seu moralismo ingênuo, enquanto se puser na perigosa condição de alienado consciente de sua alienação, estará se convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira e de injustiça. (ROCHA, 2003, p. 120)

Essas críticas deixavam claro a contraposição entre as duas vertentes cinematográficas da época. Nos adeptos da vertente universalista observava-se uma tendência ao cosmopolitismo, em que, de acordo com Kaminski (2008, p. 121), era necessária a criação de um cinema em que o sentido nacional fosse imantado pelo universal. Essa visão, ainda segundo a autora, foi fortemente representada por Walter Hugo Khouri nos anos 1970, cujo cinema se colocava como um contraponto ao cinemanovismo que evitava o urbano e buscava nos referentes populares a sua inspiração. Os filmes de Khouri davam visibilidade às angústias e às inquietações do homem em metrópoles descaracterizadas e, além disso, ele conseguia o almejado sucesso comercial que o cinema brasileiro buscava.

Kaminski destacou que, se na visão dos nacionalistas Khouri simplesmente assumia acriticamente a modernização em expansão, para ela é possível, em vez de simplesmente rotular as obras do diretor como “alienadas”, dizer que seus filmes apresentam uma crítica

bastante sutil ao sistema burguês de valores, sem necessariamente passar pelo viés político. A autora destacou a fala do crítico Enéas de Souza, que faz uma leitura de *A noite vazia* considerando que Khouri voltou-se, por influência de Antonioni, “para o verdadeiro espaço do homem do século XX, a cidade”, pretendendo “definir o Ser capitalista, o Ser urbano, através da presença do Nada”.

Walter Hugo Khouri, de acordo com Kaminski, é um autor de filmes reflexivos, trabalhados dentro de uma abordagem naturalista, que se desenvolve sem sentimentalismo ou dramalhão, mas mantendo um clima melancólico. O cineasta, ainda segundo ela, possui um humor parco, a narrativa lenta e sem clímax, que dão aos filmes a impressão de ausência do desfecho, elemento responsável por boa parte do “conforto” estético.

Afora isso, conforme nos relata Bernardet (2007), ao abordar a temática urbana em seus filmes, o diretor aponta para um tipo de crise ideológica experimentada pelas personagens representativas da classe média: ora o simples desejo de participar de uma camada social que não é a sua, ora a constatação da ausência de projetos próprios à classe média.

Para compreender melhor esta questão, devemos considerar que, após o golpe de 1964, pensava-se na aliança entre as classes sociais, e abria-se uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema. A classe média encontrava-se nesse momento tensionada entre dois polos, o povo e a burguesia, que a caracterizavam e expressavam suas hesitações. Tal vertente já era apontada como um forte vetor para a compreensão do cinema realizado no Brasil desde os anos 1960, ao menos por Bernardet (2007). Portanto, segundo o autor, uma vez que a classe média é responsável pelo movimento cultural brasileiro, as contradições com que se debate essa classe, sua extensão, sua vitalidade e suas fraquezas transparecem na produção cultural.

Destacando que antes do filme *A ilha* Khouri só havia conseguido despertar o interesse maior da crítica e não do público, Bernardet (2007) declara que esse filme, ao tornar-se em São Paulo um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro da época, ganhou projeção justamente por apresentar um “espetáculo de uma alta burguesia endinheirada a que nenhum luxo, extravagância e excesso é proibido; por outro lado, essa gente é apresentada como sendo farrista, depravada, decadente” (2007, p. 123). Bernardet conclui que, ao representar a burguesia dessa maneira, uma parte do público da classe média ficou satisfeito

ao ver na tela manifestações de uma vida a que aspira e, uma outra parte desse mesmo público, porém de nível social inferior, também se satisfaz com a apresentação desfavorável desse tipo de vida, com a qual não se identificava.

Devido à “universalização” e representação da classe alta, Khouri foi atacado severamente durante sua vida, principalmente por Glauber Rocha que, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, escreveu dizendo que ele é “um artista equivocados e vítima de equívocos, [...] que cada dia que passa mais se afasta do cinema contemporâneo, das ideias de hoje, do mundo que o cerca. Não se projeta para frente: recupera sempre”. Glauber acusa Khouri, chamando-o de “um saudosista de sua própria juventude; um intelectual pequeno-burguês que não se processa e conseqüentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas” (ROCHA, 2003, p. 118).

Já entre os defensores da filmografia do diretor Walter Hugo Khouri está o crítico Hélio Nascimento (1981, p. 98), que diferencia Khouri por sua capacidade de realizar obras naturalistas, sem caricaturizar as personagens, “procurando atingir a essência de suas limitações humanas”.

Aliado a todas essas questões, uma característica presente nos filmes de Khouri era o destaque que ele dava à beleza dos atores, em especial a das mulheres. Considerando o vazio relacionado ao homem do século XX nas grandes metrópoles, uma das hipóteses possíveis para se pensar a obra do diretor é que, ao escolher atores fisicamente “belos”, o cineasta faz com que este polo estético da beleza física seja criticado “pela falsidade de sua situação interior”.

Essa linha de pensamento, de certa forma, estava presente em seus filmes. Khouri, ao longo de sua carreira, além de se manter fiel às suas concepções de cinema, de acordo com entrevista concedida a Ely Azeredo, na revista *Filme Cultura* no ano de 1969, declarou a existência em seus filmes de um tema obsessivo de “procura”. Ao se referir à obra *A noite vazia*, o diretor assumiu essa postura, ainda que não tenha negado o caráter nostálgico e amargo presente no filme. Sobre os demais, ele declarou:

Se tivesse de resumir todos os meus filmes escolheria essa palavra. É algo espontâneo que surgiu em tudo o que fiz. [...] Isso não anula o caráter nostálgico, amargo e cheio de desencanto. Mas esses são sentimentos que, dentro de mim, sempre conviveram com um “élan” vital e uma vontade de afirmação total, de realização plena, de transcendência. (AZEREDO, 1969, p. 20)

Na mesma entrevista, Khouri disse acreditar que os problemas que realmente importavam eram os relacionados à “realização existencial”, visto que os problemas materiais do mundo caminhavam para uma rápida solução. Defendendo-se das críticas, diz que considerava válida a busca de situar uma obra de arte em torno de um problema convencionalmente chamado de “social”, mas não concordava sobre o que era considerado como tal. Para ele, tanto o seu cinema quanto o cinema dito “engajado” teria um cunho social. Sobre isso, disse:

Acho válidas todas as tentativas de tentar situar a obra de arte em torno de um problema que se aceitou chamar de “social”. Só não acho válida a pressão que as pessoas que fazem esse tipo de cinema procuram exercer sobre os outros, querendo impedir, negar, destruir, menosprezar qualquer outro tipo de preocupação. Uma observação honesta dos últimos 50 anos mostra como é perigoso e falso atribuir qualidades a uma obra pelo simples fato de propor determinados temas. Pessoalmente acredito cada vez mais na obra de arte que procura ampliar a sua visão, que procura a totalidade, o sentido e a transcendência. Isso não impede obra alguma de ser social ou mesmo engajada. (AZEREDO, 1969, p. 20)

Foi assim que Khouri se posicionou ao longo de sua carreira, mantendo-se fiel à sua concepção de cinema e aos temas que escolheu tratar. As temáticas e a linguagem que estão presente em todos os filmes do diretor, em especial nos dois filmes aqui analisados — *As amorosas* e *O corpo ardente* —, nos levam, portanto, a conceber o cinema como aquilo que canaliza em seu aporte uma impressão de realidade, baseada na experiência empírica do realizador e da sociedade à qual ele pertence. Conforme Gutfreind e Stigger afirmaram (2008), em sua condição de discurso, o cinema, assim como todas as formas narrativas, abrange um enunciado e um espectador. Porém, diferentemente de um romance, a cinematografia é composta por um conjunto de elementos como imagem, som, música, entre outros, que, organizados, contam uma história.

Tal fato aproximaria o cinema de Walter Hugo Khouri da concepção de narrativa e o conceito de diretor-autor da concepção de “narrador” fundamentada por Walter Benjamin (1987). Afinal, segundo Altmann:

Assim como a memória, o cinema é uma arte partilhada. Da mesma forma que a memória depende de um transmissor — seja ele o poeta universal que reinterpreta o que vivera noutros mundos enquanto um mediador de dimensões, seja ele um orador que, com suas técnicas mnemônicas, prega a arte da retórica fundada em imagens e lugares — o cinema só se realiza por intermédio da faculdade narrativa de seu criador. (ALTMAN, 2004, p. 18)

Tal faculdade, ainda de acordo com Altman (2004), é a de “intercambiar experiências”. Essas experiências tanto podem ser próprias do narrador quanto advirem de outras pessoas, mas é justamente dessa capacidade de interagir, transmitir e intermediar que o cineasta pode ser considerado um narrador.

É nesse sentido que Altmann sugere que o narrador de Benjamin ganha nova roupagem na arte cinematográfica. Nela:

O narrador moderno tem a máquina como extensão de si. A mão, o olho e a alma, que definiam a prática do narrador benjaminiano através dos gestos, que deixavam transparecer toda uma sensibilidade, tornam-se a câmera, a lente e a tela, ferramentas que possibilitam a este “sujeito da enunciação” a exteriorização de experiências. (ALTMAN, 2004, p. 19)

Khouri é, portanto, o narrador das histórias contadas em seus filmes. E nesses ele também se distingue pelo destaque que dava às personagens femininas em suas produções. Em entrevista realizada concedida pelo diretor para a *Folha de S. Paulo*, ele declara: “O cinema é mulher.” Na mesma reportagem jornalística Renato Pucci Jr. relata que, no entanto, “isso não faz dele (de Khouri) um cineasta feminista. Mas também não é machista, que está só usando a beleza de suas atrizes, transformando-as em objeto de desejos do público” (*O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 18 set. 2001, p. D1).

Khouri já colocou as mulheres em diversos papéis, de prostitutas a burguesas intelectualizadas, mas sempre com uma presença de cena muito forte e uma complexidade na composição das personagens.

Renato Luiz Pucci Jr. (2001) fortalece essa ideia, ao declarar ser possível analisar os filmes do diretor diferenciando pelo menos três personagens-tipo femininas. A primeira seria a “vulgar”, normalmente representada por vedetes ou prostitutas, que usam seu corpo e aparência física para alcançar posições sociais e demais benefícios; a segunda seria a “apaixonada e sonhadora”, normalmente abandonada pelo amado; a terceira seria a “mulher superior”, ou seja, que está acima de tudo e de todos e que não dá tanta importância ao amor ou à posição social.

Essa divisão proposta por Pucci Jr. (2001) para diferenciar as personagens femininas khourianas nos permite perceber a diversidade de tais personagens na obra do diretor. No entanto, é preciso considerar que tal classificação, por si só, é insuficiente para analisar a

densidade de cada uma dessas personagens, e que se limitar a ela seria partir de pressupostos e de uma concepção rasa sobre a representação do feminino.

De qualquer forma, considerando tudo o que aqui foi explicitado, a partir dos filmes de Khouri torna-se possível analisar a representação de diferentes faces da mulher brasileira na década de 1960, no intuito de compreender melhor quem foi ela, que sentidos foram produzidos sobre ela, considerando sempre as transformações de cunho sociopolítico e a historicidade em que os filmes foram produzidos.

### 3 CONSTRUÇÕES (DISCURSIVAS) DOS SENTIDOS SOBRE O FEMININO

Para pensar a respeito dos sentidos sobre o feminino constituídos nos filmes de Walter Hugo Khouri e na construção de suas respectivas memórias, torna-se necessário, nesse primeiro momento, revermos os processos de construção da imagem das mulheres ao longo dos tempos e as maneiras como elas foram significadas e representadas perante a sociedade.

Ao retomarmos e analisarmos essas discursividades podemos observar de que modo essas representações vêm “conformando” os lugares sociais ocupados pelas mulheres. Essas formulações, algumas já esquecidas, relacionam-se com os discursos que nos atravessam e que determinam o que dizemos, constituindo o interdiscurso, assim visto por Orlandi:

Todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. [...] isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas palavras”. No interdiscurso, diz Courtine, fala uma voz sem nome. (ORLANDI, 2012, p. 33-34)

Nesse sentido, retomamos os discursos que ajudaram a fundamentar as concepções daquilo que se entende como “mulher”. Essas discursividades ajudaram a formar diferentes sentidos sobre o feminino, posto que de tanto que foram repetidas transformaram-se em “verdades”, ao ganharem o anonimato do seu interlocutor, e reverberam através de nossas falas. Essas falas, conforme veremos, são reproduzidas pelas mais diferentes mídias, que irão fortalecê-las ou modificá-las.

Uma dessas mídias é a fílmica. Sendo o cinema um construtor de sentidos e um veículo onde ocorre a “encenação da sociedade” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994), cabe também analisarmos como, ao longo da história do cinema, a mulher vem sendo representada e como essa representação dialoga com o discurso sobre o feminino.

#### 3.1 VOZES SEM NOME: DISCURSOS QUE CONFORMARAM A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Para compreendermos o processo de construção dos sentidos sobre o feminino, diversas perguntas são formuladas no intuito de uma aproximação dessa construção: O que significa ser mulher? O que constituiria socialmente essa mulher? De que funções sociais foram incumbidas? Qual é a memória que temos sobre ela?

Para responder a essas perguntas, remeto-me, inicialmente, a Simone de Beauvoir

(1980), em seu livro *O segundo sexo* (v. 2), obra que teve grande repercussão no Brasil nos anos 1960, constituindo-se como literatura base do movimento feminista dessa década. Ao abrir portas para a nova concepção do feminino, a autora diz:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1980, v. 2, p. 9)

Escrito no período pós-guerra, *O segundo sexo* retrata as mudanças pelas quais passava a sociedade europeia, que buscava se reconstruir e reformulava muitos de seus conceitos e valores. Faz uma reflexão sobre todo o processo histórico da submissão feminina e de seu papel na sociedade ao longo dos tempos, apontando para uma nova percepção dessa mulher, para novas maneiras de vê-la e de significá-la socialmente. Considera, no entanto, as dificuldades para a efetivação de sua emancipação perante o homem, visto que “educadas por mulheres num gineceu socialmente admitido, seu destino normal seria o casamento que as transformaria em objeto da supremacia masculina” (BEAUVOIR, 1980, v. 2, p. 2).

Mas, a partir de uma breve retomada histórica baseada nos escritos de Beauvoir, é possível compreender que a condição de submissão feminina, apesar de ter chegado ao seu ápice com o triunfo do patriarcado, já ocorria desde tempos remotos.

Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher. (BEAUVOIR, v. 1, 1980, p. 97)

Durante todo o período em que o homem desconheceu os mecanismos para a procriação e para a produção agrícola, relegou à mulher a responsabilidade da colheita. À mulher relacionava-se de uma maneira mítica a fertilidade tanto da terra quanto de si própria. Isso conferia à mulher algumas vantagens e um destaque social, visto que tanto a subsistência da comunidade quanto a sua procriação estavam diretamente relacionados a ela.

Porém, quando o homem passou a dominar os meios de produção agrícola, com a criação das ferramentas e técnicas de cultivo, a agricultura deixou de ser uma “operação essencialmente mágica e se tornou, antes de mais nada, um trabalho criador”. Nesse momento, o homem descobriu-se como força geradora, passando a reivindicar para si os filhos e as colheitas. Foi então que ocorreu o declínio da posição feminina naquela sociedade (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 99).

Gradativamente, a mulher foi submetida aos comandos dos homens, criadores das leis. E é justamente esse o momento que Beauvoir considerou como aquele em que o homem se afirmara como sujeito e quando a ideia de Outro se mediatizara. Segundo ela, a existência do Outro seria uma ameaça, entendida como tal desde Platão, no período da Grécia antiga, quando esse declarou ser a alteridade o mesmo que a negação, o Mal.

Haveria, portanto uma relação maniqueísta entre homem e mulher, em que o homem representaria o bem e a mulher, o mal, existente desde os primórdios dos tempos e que justifica o motivo de a mulher ser vista e tratada nas religiões e pelas leis de maneira hostil. A autora declara que ambas foram construídas e escritas por homens e em uma cultura patriarcal, esses trataram de impor à mulher uma condição de subordinação, afinal:

Organizando a opressão da mulher, os legisladores têm medo dela. Das virtudes ambivalentes de que ela se revestia retém-se principalmente o aspecto nefasto: de sagrada, ela se torna impura. Eva entregue a Adão para ser sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade. [...] A mulher é, assim, votada ao Mal. (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 100)

No entanto, o homem sabia que, para saciar seus desejos e perpetuar sua existência, necessitava da mulher. Ela seria, nesse caso, uma espécie de “mal necessário”. Era preciso, então, integrá-la à sociedade, desenvolvendo a ideia de que “à medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens, ela se purifica de sua mácula original” (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 100). Essa ideia é fortemente expressa na Bíblia, que elogia o retrato da "mulher forte". O cristianismo respeita a virgem consagrada e a esposa casta e dócil.

Outros autores e pensadores também ajudaram a legitimar esses e outros discursos similares sobre a mulher ao longo da história. Beauvoir cita dois deles, quais sejam: Auguste Comte, para quem “a feminilidade é uma espécie de "infância contínua" que afasta a mulher do "tipo ideal da raça". Essa infantilidade biológica podia ser compreendida como uma fraqueza intelectual, que constitui a mulher como um ser puramente afetivo cujo papel era o de ser esposa e dona de casa, não podendo, portanto, entrar em concorrência com o homem

Já para Balzac, ainda de acordo com Beauvoir, “a mulher é propriedade que se adquire por contrato; ela é mobiliária porque sua posse vale como título; a mulher, enfim, não é, propriamente falando, senão um anexo do homem”. Beauvoir observa que o autor afirmava ser o casamento uma instituição da qual se excluía o amor e que, por isso, conduzia necessariamente a mulher ao adultério. Tal situação obrigaria o esposo a manter a esposa em total sujeição a fim de evitar a desonra. Para tal, “cumpre recusar-lhe instrução e cultura,

proibir-lhe tudo o que lhe permitiria desenvolver sua individualidade, impor-lhe vestimentas incômodas, encorajá-la a seguir um regime amenizante” (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 144-5).

Todas essas doutrinas ajudaram a fortalecer tanto o modo de a mulher pensar e agir quanto a maneira de pensar sobre as mulheres, colaborando para a formação de um imaginário social que seria repassado pelas gerações e no qual a mulher era representada como um ser relacionado ao mal, ao incapaz, ao dependente, um objeto de uso particular do marido. Recusando-lhe instrução e criando falsas concepções sobre sua natureza, a mulher tornava-se cada vez mais impossibilitada de ser independente, encarregando-se a própria sociedade de mantê-la em tal posição, tornada, ao longo dos tempos, natural.

Conforme nos relata Coutinho (1994, p. 27), o confinamento da mulher à esfera doméstica — casa, marido e filhos —, incluindo aí um novo conceito de maternidade e de tudo o que for dela decorrente, ganha grande impulso com a ascensão da burguesia e o aparecimento da sociedade industrial e do capitalismo.

Ainda segundo a autora, tal confinamento está diretamente ligado à nova ideia de família, que tem no amor romântico o pivô para a sua conformação.

A transição da família feudal para a família burguesa moderna [...] pontua traços-chaves que vão desde as relações de produção até a constituição de subjetividades, em que se acentuam a intimidade, a individualidade, as identidades pessoais e o uso de nomes e sobrenomes particularizados, entre outras coisas. (COUTINHO, 1994, p. 27)

Essa nova concepção familiar culminou com a criação da família nuclear (pai, mãe e filho), tipicamente burguesa, que se constituiu a partir do contrato matrimonial e do matrimônio por amor. Coutinho observa, a partir das observações de Shorter, que ocorreu na época o que foi denominado a “Revolução Sentimental do Século XVIII”, ou seja, o aparecimento do amor materno, do amor conjugal e do sentimento doméstico de intimidade. Tal revolução teve como consequência a mudança das prioridades da vida e as formas de enlace entre os membros da família. O romantismo reinante começa a ser utilizado como instrumento de submissão cultural da mulher à sua nova condição, que viria a ser intensificada, no Brasil, por meio de mídias, como os folhetins.

Nessa concepção, a mulher passou a ser a principal responsável pelo bem-estar da criança e do esposo e importante intermediária entre o pai — cada vez mais ausente em seu trabalho fora de casa — e os filhos. Todas as suas ações eram fundamentadas no novo conceito de amor, o amor romântico, que a coloca restrita à esfera privada da vida social:

A mulher passa a viver para o amor: amor a seus filhos, a seu esposo, a sua casa. Para tanto, ela deveria ser manter pura, distante dos problemas e das tentações do mundo exterior — o mundo do trabalho —, que deveria ficar sob o encargo do homem. (COUTINHO, 1994, p. 29)

Como consequência dessa mudança, tem-se o isolamento da mulher à esfera privada do lar, quando passa a viver para os outros e não para si, o que acarreta sua autonegação enquanto pessoa. Beauvoir (1980, v. 2, p. 294) nos mostra que a mulher tornou-se uma pessoa “encerrada no lar [que] não pode fundar ela própria sua existência; não tem os meios de se afirmar em sua singularidade e esta, por conseguinte, não lhe é reconhecida. [...] É a dona de casa, a esposa, a mãe única e indistinta”.

Já no século XIX, a mulher reconquistou uma importância econômica que perdera desde as épocas pré-históricas, ao escapar do lar e passar a ter, com a fábrica, nova participação na produção. Beauvoir nos lembra que, com isso, criou-se um dos problemas essenciais que se coloca a respeito da mulher: se a razão que encerra a mulher no “trabalho doméstico” e a impede de participar da construção do mundo é sua escravização à função geradora, como fazer para conciliar seu papel de reprodutora com seu trabalho produtor?

Desde o século XVIII se desenvolveu uma preocupação de restringir o número de filhos de acordo com os recursos dos pais, e os meios anticoncepcionais começaram a fazer parte dos costumes da Europa. Segundo Beauvoir, em 1778 o demógrafo Moreau escreveu: “As mulheres ricas não são as únicas a encarar a propagação da espécie como uma bobagem dos velhos tempos; esses funestos segredos, desconhecidos dos demais animais, penetram nos campos; até nas aldeias engana-se a Natureza.” A prática do *coitus interruptus* começou a expandir-se, inclusive entre os operários; o preservativo, que já existia como produto antivenéreo, tornou-se anticoncepcional e espalhou-se por toda parte após a descoberta da vulcanização, por volta de 1840 (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 156).

É pela convergência desses dois fatores — participação na produção e libertação da escravidão da reprodução — que Beauvoir explicou a evolução da condição da mulher no mundo. No Brasil, no entanto, esse movimento tardou a ocorrer, tendo em vista nosso processo de industrialização tardio. Foi somente no século XX que a emancipação feminina ganhou força real, em especial na segunda onda do movimento feminista ocorrido a partir da década de 1960, culminando com a invenção da pílula anticoncepcional.

No entanto, nessa ocasião e ainda hoje, o cuidado dos filhos e do lar foi quase inteiramente atribuído à mulher. Beauvoir (1980, v. 2, p. 169) conta que até a lei de 1942, o código francês reclamava dela obediência ao marido. Além disso, a lei e os costumes ainda

conferiam a este uma grande autoridade, relacionada à situação conjugal. De acordo com a autora, na ocasião implicava que a mulher cuidasse das tradições, do imutável, de garantir a memória da família; tarefas todas relacionadas à esfera íntima do lar e aos valores burgueses.

As modificações referentes à emancipação feminina, portanto, continuaram não sendo benquistas por uma parcela da sociedade. Beauvoir nos diz que na França, particularmente, a tradição antifeminista era tão tenaz que um homem acreditaria diminuir-se ao participar de tarefas outrora reservadas às mulheres. Disso resulta que a mulher, para trabalhar fora, acabava tendo de conciliar a vida familiar com o papel de trabalhadora. Sendo assim, no caso em que tal esforço é exigido pela sociedade, sua existência faz-se muito mais penosa que a do marido.

Abrem-se as fábricas, os escritórios, as faculdades às mulheres, mas continua-se a considerar que o casamento é para elas uma carreira das mais honrosas e que a dispensa de qualquer outra participação na vida coletiva. [...] Tudo encoraja ainda a jovem a esperar do "príncipe encantado" fortuna e felicidade de preferência a tentar sozinha uma difícil e incerta conquista. E, principalmente, pode ela assim esperar ascender, graças a ele, a uma casta superior à sua própria, milagre que o trabalho de uma vida inteira não compensaria. (BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 175)

Hobsbawm (1996) percebeu que a preocupação em conciliar uma carreira profissional com o casamento e a maternidade era algo presente na realidade de muitas mulheres, porém de maneiras diferentes, especialmente para as mais pobres. Entre essas, o trabalho fora do lar era motivado pela necessidade de complementar o orçamento doméstico, uma vez que, no período pós-1945, o trabalho infantil se reduzia enquanto a necessidade de proporcionar uma educação melhor aos filhos, que lhes dessem novas oportunidades, aumentava, o que significava um encargo a mais para os pais.

Dessa maneira, a mulher, que antes ficava em casa para prover os cuidados com o lar enquanto os filhos junto ao marido proviam as necessidades econômicas, viu-se incumbida de substituir a prole desses afazeres e a ajudar na subsistência financeira da família junto ao esposo.

De forma diversa, para o caso das mulheres de classe média e alta, em especial as casadas, a maioria ainda preferia se manter a partir da renda do marido, devido ao status que isso carregava e da baixa remuneração que receberiam caso trabalhassem. Além disso, o discurso que fundamentava a necessidade dos cuidados domésticos e da família, em especial dos filhos, por parte da mulher, ainda era fortemente disseminado, o que as desencorajava a sair para o trabalho. Mas se havia incentivo para elas saírem de casa, era a “demanda de liberdade e autonomia; a mulher casada ser uma pessoa em si, e não um apêndice do marido e

da casa, alguém visto pelo mundo como indivíduo, e não como membro de uma espécie (apenas esposa e mãe)” (Hobsbawm, 1995, p. 312).

A mulher começou, então, a tomar consciência de que por intermédio do trabalho poderia libertar-se da obrigatoriedade do casamento, visto como um meio de vida pela sociedade, de maneira geral. Por esse motivo, a mulher não mais aceitou a sujeição com a docilidade até então costumeira e passou a desejar que a conciliação da vida familiar com um ofício não exigisse tanto dela. Ainda assim, o privilégio econômico detido pelos homens, seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, persistiram e fizeram com que muitas mulheres continuassem necessitando dos homens, os quais permaneceram fundamentando a maneira como elas se viam e eram vistas.

Beauvoir (1980, v. 1, p. 181) reforçou essa explicação ao destacar que a mulher, na lógica patriarcal e tradicionalmente instituída, teria sido criada para salvar Adão da solidão e que, por esse motivo, seria o seu esposo a sua origem e o seu fim, sendo, portanto, naturalmente submissa a ele.

Ao longo dos anos 1960, no entanto, uma série de mudanças ocorreu no Brasil e no mundo. Trata-se de uma época de grandes modificações de cunho político, cultural e social. Pensando no macro, vivia-se a Guerra Fria e a polarização do mundo entre os blocos comunista, liderado pela União Soviética, e o capitalista, liderado pelos Estados Unidos. O planeta era dividido entre o Primeiro Mundo, dos países capitalistas desenvolvidos, o Segundo Mundo, dos países desenvolvidos comunistas, e o Terceiro Mundo, formado pelos Estados pós-coloniais que surgiram após a Segunda Guerra Mundial, junto da maior parte da América Latina que também pertencia às regiões dependentes do velho mundo imperial e industrial (Hobsbawm, 1995, p. 349).

Paralelo a isso, iniciou-se aquilo que Esteves (2007, p. 131) definiu como sendo um período marcado por múltiplos movimentos de protesto e de mobilização política, conferindo forma a um quadro no qual se inserem e devem ser compreendidas as reivindicações e lutas feministas. Ainda segundo a historiadora, nos Estados Unidos, o ponto de partida dos esforços de conscientização residiu na publicação de *A mística feminina*, livro de Betty Friedan, em 1963. O grupo feminista de maior destaque nesse país era a National Organization of Women (Organização Nacional de Mulheres), fundado em 1966 e cuja figura central era a própria Friedan. Com propósitos e ideais variáveis, envolvendo mulheres de diferentes classes e condições sociais, seus programas incluíam desde a circulação livre de anticoncepcionais e uma série de conquistas imediatas na economia e no direito até, em casos mais extremos, uma

ruptura completa com os homens.

As mulheres, de um modo geral, se tornaram uma importante força política nesse período, conscientes de sua feminilidade e de seus próprios interesses, concebendo de modo distinto o papel que deveriam desempenhar na sociedade. O reflorescimento dos movimentos feministas nos países ocidentais a partir da década de 1960, iniciando-se nos Estados Unidos e difundindo-se rapidamente pelo mundo, tem como pano de fundo a entrada de mulheres casadas — muitas com filhos — no mercado de trabalho, além da expansão da educação superior.

Dessa maneira, podemos compreender que, ainda segundo Esteves (2007, p. 132), o feminismo em países como os Estados Unidos abriram espaço para o desejo de autoafirmação por parte das mulheres para mudanças na estrutura da família tradicional e nas regras de comportamento social e pessoal, tendo como consequência o aumento no número de divórcios, a redução do casamento formal e do desejo de filhos — ao que se vinculam as exigências pelo controle de natalidade e pela liberação do aborto —, o aumento no número de pessoas vivendo sozinhas e de famílias chefiadas por mulheres, além das transformações nos padrões de comportamento sexual, o que acarretava maior liberdade para as experiências femininas, em especial.

Esteves (2007, p. 134) observa que tais questões eram recuperadas sempre nas campanhas pela apropriação feminina, o que significava conceder à mulher o domínio de sua sexualidade, ou seja, arrancar a sexualidade feminina da dominação masculina, pondo fim à tradicional realidade em que a sexualidade da mulher era vivenciada de forma culpada e oculta, e o prazer no relacionamento era privilégio do homem, que agia movido apenas por seus desejos e necessidades. Os anos 1960 surgiram, portanto, como um marco na libertação em diversos campos. A partir das lutas e debates travados, a mulher começou a ser considerada um ser com desejos. Nas palavras de Michelle Perrot:

“Nosso corpo, nós mesmas”: direitos do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa. O silêncio vencido. Uma forma de revolução, em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução. (PERROT, 2003, p. 26)

Em decorrência dessa nova ordem mundial estabelecida no pós-guerra e centralizada no confronto entre capitalismo e socialismo, deflagrado pelas duas novas potências mundiais, Estados Unidos e União Soviética, surge a oportunidade para que os militares tomassem a frente dos governos nos diferentes países da América Latina, visando garantir a influência

capitalista. No Brasil, contra as reformas sociais pretendidas por João Goulart, tidas pelos conservadores como de cunho comunista, a execução do golpe foi articulada.

Como nos indica Maria Helena Moreira Alves (1984, p. 23-24), “a tomada do poder de Estado foi precedida de uma bem-orquestrada política de desestabilização que envolveu corporações multinacionais, o capital brasileiro associado-dependente [através de instituições civis de fachada, Ibad e do Ipes], o governo dos Estados Unidos e militares brasileiros”.

Entre os movimentos civis que apoiaram o golpe estava a “Marcha da família com Deus pela liberdade”, surgido em março de 1964, e que consistiu numa série de manifestações, ou "marchas", organizadas principalmente por setores do clero e por entidades femininas em resposta ao comício realizado por Jango no Rio de Janeiro em 13 de março de 1964. Estas mulheres saíram às ruas para pedir a deposição do governo popular e foram fundamentais na instalação do governo autoritário, e visavam a manutenção da família, como garantia da permanência dos valores sociais tradicionais.

Mas, em contrapartida, de acordo com Zuenir Ventura (2008), as questões sobre a sexualidade e mudanças no panorama sociopolítico feminino, como não poderia deixar de ser, também estavam em voga. Segundo Ventura, a moda entre as mulheres que tinham entre 20 e 30 anos consistia em questionar os valores institucionais que davam sustentação ao que chamavam com desdém de “casamento burguês”: a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. Na prática, isso também significava para elas deixar a confortável condição de apêndice econômico, a segurança psicológica de um lar, e partir para a arriscada aventura da experimentação existencial, que se podia traduzir na busca de uma profissão ou em novas e descomprometidas relações.

Essas jovens chamadas pelo autor como “de vanguarda”, no entanto, sofriam inúmeros tipos de preconceito, tanto dos setores da esquerda quanto dos de direita, em uma sociedade tradicional, patriarcal e que, ainda por cima, vivia uma ditadura militar. Curiosamente, as transformações de costumes que começavam a se operar na época, principalmente no campo sexual, nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo ou aliado. Zuenir (2008, p. 39) afirmou que a esquerda manifestava um soberano desdém ideológico pelas chamadas “travessuras comportamentais da geração Leila Diniz”. A pílula anticoncepcional era vista com maus olhos por vários setores da sociedade devido ao pouco conhecimento sobre seus efeitos (que ocasionava certo receio por parte das mulheres que a consumiriam), bem como por ser considerada, por alguns, como um instrumento de promoção da promiscuidade.

De acordo com Miriam Goldenberg e Moema Toscano no livro *A revolução das mulheres* (1992), o conservadorismo se manifestava sempre que alguma mulher tentava inovar no costume, na moda, no comportamento cotidiano. Para as autoras, a parcela mais conservadora da sociedade temia que tais atos de ruptura com os padrões tradicionais se refletissem sobre a família, “célula básica da sociedade, da qual a mulher era fiel guardiã”.

Uma das figuras que se tornou ícone desse conflito entre os novos e os velhos comportamentos sociais e da emancipação feminina no Brasil foi a atriz Leila Diniz. No estudo de caráter sociológico *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Miriam Goldenberg (2011) analisou a trajetória de Leila para discutir as transformações dos papéis femininos na sociedade. Goldenberg destacou que o comportamento de Leila foi um importante retrato das transformações dos papéis femininos em sua geração, que também ficou conhecida como geração Leila Diniz. A socióloga salientou que esse comportamento era exercido, mas escondido por algumas mulheres (por parecer vergonhoso para uma mulher assumir sua sexualidade livremente) ou reprimido pela maioria delas.

Assim, Goldenberg (2011) observa que a maneira como Leila agia foi considerada, por muitos, um valor positivo, visto que contribuiu para o reconhecimento de comportamentos femininos que contestavam a ética e a estética existentes. Devido à sua exposição nas mídias, por meio dos papéis representados no cinema e nas novelas, participações em programas de televisão, além das entrevistas, as declarações e ações dela ganhavam grande destaque e influenciavam muitas pessoas. Leila fazia e dizia o que muitas mulheres tinham o desejo de fazer e de dizer, mas não tinham coragem. Sua “revolução” foi trazer à tona comportamentos femininos já existentes — mas que eram vividos como estigmas proibidos, ocultos, recalcados —, e declará-los pública e abertamente.

No fim da década de 1960, muitos jovens substituíram os temas políticos pelo tema da liberdade individual. A repressão a ser combatida, por uma parcela da juventude brasileira, deixou de ser a repressão do regime militar e passou a ser repressão sexual, a repressão familiar, a repressão internalizada em cada indivíduo (GOLDENBERG, 2011).

De acordo com Goldenberg e Toscano (1992), essa mudança comportamental iniciada nos anos 1960 foi registrada por meio de uma verdadeira renovação na literatura feminista. Além dos livros, as revistas femininas também começaram a modificar o conteúdo de suas matérias, que até então estavam mais voltadas para culinária, corte e costura, decoração, moda e beleza. Toscano e Goldenberg nos contaram que a grande protagonista dessa história foi Carmen da Silva, a qual, de 1963 até sua morte, em 1985, escreveu a coluna “A arte de ser

mulher” para as leitoras da revista *Claudia*. Carmen enfatizava a necessidade de as mulheres questionarem o seu papel de dona de casa, buscarem outras formas de autorrealização e não mais aceitarem o paternalismo e o machismo brasileiros.

Zuenir Ventura também ressaltou que, em 1968, Carmen Silva foi na imprensa uma divulgadora da revolução sexual. Segundo o jornalista, ela mostrava que as formas de pensar e exercer a sexualidade variavam não só conforme as classes sociais, mas também de acordo com as gerações. As mulheres de 40 anos, por exemplo, ainda estavam presas aos tabus do passado recente e a uma hipócrita santificação da maternidade, que dava ao homem o álibi de que precisava buscar fora de casa, nos prostíbulos ou na casa das amantes, o livre exercício da sua sexualidade e de suas fantasias (VENTURA, 2008, p. 38).

A prática de diferenciar a mulher de casa da mulher da rua foi reforçada por Goldenberg e Toscano (1992) ao declararem que o sexo era um tema tabu até a década de 1960. Ter orgasmo, por exemplo, era algo que ocorria com poucas mulheres, que poderiam se considerar privilegiadas, já que a maior parte delas nem sabia o que era isso. Segundo as autoras, o titular do prazer era o homem, que agia movido apenas pelos seus desejos e necessidades. O desejo da mulher não existia e, quando existia, deveria ser reprimido. A mulher “fogosa”, sexualmente ativa e exigente era confundida com uma “mulher” da rua, prostituta. A mulher de casa deveria ser santa, ou melhor, assexuada.

Foi só a partir dos anos 1960 que começou a tomar forma uma nova visão da sexualidade feminina. Gradativamente, a mulher, passou a ser percebida como um ser com desejos, cujas necessidades sexuais devem ser satisfeitas pelo parceiro no relacionamento amoroso.

No entanto, Goldenberg (2011) destacou que essa mudança comportamental não era unânime visto que nessa época existia uma disputa entre os diferentes modelos de ser mulher: o religioso, que exige da mulher a negação de sua sexualidade (virgindade) ou a contenção de seu exercício nos limites do casamento (tendo como fim a procriação), e outro, que pode ser pensado como o mais próximo do difundido pela psicanálise e pelas lutas feministas, que buscava a igualdade entre os homens e mulheres nas esferas pública e privada, defendendo o controle feminino sobre sua própria vida e o livre exercício da sexualidade.

Para os que seguiam o segundo modelo, Toscano e Goldenberg (1992) afirmaram que os anos 1960 foram uma verdadeira explosão da sexualidade. Se até então perder a virgindade antes do casamento era proibido, a partir de agora deixar de ser virgem o mais cedo possível e ter múltiplos parceiros começavam a ser as regras para uma parcela da sociedade, em especial

as das camadas sociais mais privilegiadas.

A mulher começa a ser vista como sujeito. Goldenberg (2011) também ressalta essa característica, exemplificando-a através de Leila Diniz, que declarava acreditar em sua condição de sujeito do próprio corpo, recusando o papel de objeto do poder masculino. A atriz, segundo a socióloga, adotava uma posição de distância do papel da mulher “que se vende”, que troca o corpo por um emprego ou dinheiro e colocava-se na posição de mulher livre, independente e sujeito de si.

Ao rever alguns dos sentidos dominantes construídos sobre as mulheres no Brasil e no mundo procurei identificar e compreender alguns dos discursos que atravessaram as representações simbólicas do feminino em nossa sociedade ao longo dos anos. Acredito ser possível pensar o cinema e as maneiras como as mulheres são nele representadas, como um espaço privilegiado para a investigação da memória desses sentidos. Resta, portanto, analisar o caráter desse discurso cinematográfico, buscando identificar que sentido de mulher ele constrói, com que formação discursiva ele se identifica, estabelecendo assim uma das possíveis memórias das diferentes personagens representadas nos filmes selecionados.

### 3.2 O FEMININO NO CINEMA

No que diz respeito à relação entre cinema e representação do feminino, algumas pesquisas já foram realizadas visando analisar como as mulheres são representadas no chamado "cinema narrativo clássico". Este modelo, de acordo com Gubernikoff (2009, p. 69), visa a manipulação da linguagem audiovisual de modo a torná-la verossimilhante, passando a ideia de que a imagem mostrada na tela constitui o “mundo real”. A autora nos diz que seus mecanismos são amplamente aceitos pelo público em geral e ficou conhecido não só por “disseminar uma forma de produção de filmes, mas também, e principalmente, valores e ideologias enraizados socialmente, num processo contínuo desde a sua instalação”. Por esse motivo, é fundamental considerar a importância do cinema narrativo clássico na formação ideológica do sujeito e nas construções sociais.

Considerando a influência desse tipo de narrativa nas produções cinematográficas de todo o mundo, recorro, a princípio, a Laura Mulvey (1999) e Ann Kaplan (1995) para compreender um pouco mais sobre os possíveis sentidos sobre o feminino e suas mudanças de concepção ao longo do tempo.

Mulvey foi a primeira a pensar especificamente sobre a representação do feminino na cinematografia hollywoodiana, ainda na década de 1970. Kaplan, por sua vez, dialoga com

Mulvey em seus argumentos e conceitos para desenvolver os seus estudos e críticas.

É interessante observar que a análise feita por Laura Mulvey (1999) sobre a imagem das mulheres na cinematografia clássica vai ao encontro do pensamento de Beauvoir, distinguindo-se basicamente pelo fato de a reflexão de Beauvoir ser no âmbito social e a de Mulvey, no cultural. Beauvoir, ao declarar ser o homem o fundador da imagem da mulher perante a sociedade e perante si própria, explica que o homem compreende a mulher como o Outro, como a oposição. Por esse motivo é que Eva, por exemplo, foi criada para ter o esposo como o fundamento de sua vida, devendo ser a ele submissa. Outros modelos de mulher, como o que determina que ela seria “naturalmente” voltada para os cuidados com os filhos, foram criados no decorrer da história com o objetivo de moldar as funções que a mulher deveria exercer na sociedade em questão. Podemos assim subentender, ainda a partir do exemplo de Eva, que ela representaria o padrão da mulher submissa e o da mulher como pecadora, relacionada ao Mal, por ter motivado a expulsão da humanidade do paraíso.

Mulvey (1999), por sua vez, também pensa os estereótipos/modelos de mulher, só que no cinema, em que, segundo ela, o homem também é o fundador da imagem encenada, posto que na produção cinematográfica ocorre o predomínio do olhar masculino, que impõe a representação da imagem da mulher como um objeto passivo de olhar. Mulvey entende a mulher em uma sociedade patriarcal, cujo inconsciente teria estruturado as representações do feminino, de forma manipulada, visando satisfazer o prazer visual masculino. Sendo assim, esse olhar, entendido como capaz de dominar e reprimir a mulher, controlaria o discurso e o desejo femininos.

Mulvey e Kaplan entendem que tanto no social quanto no cinema a mulher está à mercê do homem para se constituir enquanto sujeito, para se compreender, interpretar a representação de si e conhecer as maneiras “corretas” de agir em sociedade. É a partir do homem que ela tradicionalmente se constitui e é representada.

Essa representação feminina, levaria em consideração os “modelos” socialmente construídos que, de acordo com Kaplan (1995, p. 17), estariam embutidos na perspectiva patriarcal. Esses “modelos” podem ser compreendidos como aqueles que legitimariam as funções e deveres femininos perante a sociedade e, segundo a autora, enquanto alguns estariam ligados a contextos históricos específicos, outros, como os relacionados ao casamento, à sexualidade e à família, transcenderiam a categorias históricas sobre as concepções da mulher, inseridos de tal modo no imaginário social que já constituiriam a memória sobre o feminino na sociedade.

No que se refere especificamente ao cinema, Kaplan (1995, p. 17) relata que “as mulheres, do modo como têm sido representadas, assumem uma imagem de que têm “um *status* eterno” que se repete, em sua essência, através das décadas”. Haveria, portanto, uma espécie de padronização na maneira de representar cinematograficamente o feminino. Nesse padrão, segundo a autora, a mulher seria sempre um objeto erótico à mercê do olhar masculino. Para representá-la utilizam-se dois mecanismos: o voyeurismo e o fetichismo.

No primeiro caso, a mulher é colocada em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido. Ligado à depreciação, o voyeurismo tem um lado sádico, implica o prazer que vem do controle, do domínio ou do castigar a mulher (culpada por ser castrada).

Segundo Kaplan (1995, p. 33), essa opção de representação ocorreria porque o cinema seria a forma de arte em que o prazer é criado a partir de um “mecanismo voyeurista”, o olhar sem ser visto. Essa chamada “perversão ativa” é praticada principalmente por homens, cujo objeto do olhar é o corpo feminino.

A segunda possibilidade de produção da imagem da mulher, o fetichismo, “constrói a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório por si mesmo”. Segundo Kaplan (1995, p. 32), seria ocasionado pelo medo da castração por parte do homem. Buscando neutralizar esse medo, todo o corpo da mulher passa então a ser “fetichizado”, objetivado.

Segundo Kaplan, em ambas as situações, o enfoque nos dramas humanos e no corpo humano por meio dos filmes incitariam o desejo de olhar para a imagem e reconhecê-la como representação da realidade.

Esse desejo de reconhecimento, para Mulvey (1999), se daria a partir do momento em que se toma a imagem da mulher como um objeto passivo diante do olhar ativo masculino, próprio à ideologia da ordem patriarcal.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, 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 conota a sua condição *para-ser-olhada*. (MULVEY, 1999)

Essa “representação da realidade”, no entanto, é impropriedade não apenas no que se refere à mulher, mas também ao cinema como um todo. Conforme afirmado, no cinema ocorre a “encenação da sociedade” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994), que nada mais é do que um ponto de vista sobre uma determinada situação. A mulher, tal qual representada nos filmes, seria uma encenação daquilo que se gostaria de propor por realidade, da maneira como

se gostaria de imaginá-la e de representá-la.

Claire Johnson, a partir de Kaplan (1995, p. 55), declara que tanto o fetichismo quanto o voyeurismo resultam em uma mulher que jamais é representada como mulher, ou seja, uma “mulher real”. Ela seria a projeção da mulher que o homem gostaria que existisse, a maneira como ele a imagina, e sua representação em tela seria a encenação dessa realidade construída. Ainda segundo Johnson, isso consistiria em uma maneira de reprimir “a ideia de mulher como ser social”.

Contra-pondo-se a algumas concepções de Kaplan e Mulvey temos as análises feitas por Nicholson (1999) sobre a interpretação do gênero. A autora considera a necessidade de não se pensar a mulher obrigatoriamente em oposição ao homem e nem como um sentido único, elucidado através de uma característica única ou uma série de características biológicas. O ideal, segundo ela, seria pensar a mulher por intermédio dessas características biológicas somadas às sociais e inseridas em determinados contextos históricos. Para além disso, é necessário considerar a possibilidade de interpretação de vários sentidos do feminino, o que leva à compreensão de que a mulher não pode ser representada e pensada de maneira padronizada.

Meu argumento contra o "feminismo da diferença" não propõe que devemos parar de procurar esses padrões. Sugiro que os entendamos em termos diferentes, mais complexos do que tendemos a fazer, particularmente que sejamos mais atentas à historicidade dos padrões que revelamos. Enquanto procuramos o que é socialmente compartilhado, precisamos ao mesmo tempo procurar os lugares onde esses padrões falham. Meu argumento, portanto, sugere a substituição de propostas sobre mulheres como tais, ou até sobre mulheres nas "sociedades patriarcais", por propostas sobre mulheres em contextos específicos. (NICHOLSON, 1999, p. 69)

Dessa forma, Nicholson (1999) traz novas propostas de interpretação sobre os sentidos do feminino, se contra-pondo a algumas das concepções de Kaplan e Mulvey, sem, no entanto, negá-las em absoluto. Admite a existência de modelos a serem seguidos, mas não concorda com suas atemporalidades e generalizações, visto que, para além da historicidade em que se inserem, esses “modelos” também podem variar de acordo com a cultura. Assim, o sentido de mulher pode variar tanto de acordo com a época quanto com o lugar. Não seria possível, partindo dessa ótica, fazer proposições relativas às mulheres referindo-se a grandes períodos históricos por considerar existir algo em comum a categoria “mulher” em todos os períodos. Não existe uma única concepção de mulher, estando ou não ela no mesmo território e no mesmo espaço de tempo. Assim, ao pensar os sentidos sobre o feminino é preciso pensá-los como capazes de ilustrar “um mapa de semelhanças e diferenças que se cruzam”

(NICHOLSON, 1999, p. 71), tornando esses sentidos variáveis historicamente.

Tega (2008), a partir das indicações de Teresa de Lauretis (2003), destaca a necessidade de, ao analisar as representações das mulheres no cinema, estudar as imagens a fim de compreender as questões relevantes na representação social, levando em consideração a relação entre o mundo encenado pelos filmes e o mundo real. Propõe uma análise sobre o gênero que considera algumas das concepções de Mulvey e Kaplan, ao admitir a existência da representação de gênero a partir da sua visão androcêntrica, ou seja, do olhar masculino, mas supera a exclusividade dessa visão ao analisar também o que essa representação exclui, buscando os ditos e os não ditos nas imagens.

Entendo, portanto, que ao fazer uma análise fílmica não podemos desconsiderar o contexto histórico no qual o filme está inserido, e que isso se reflete na concepção de mulher que estava em voga na época. No entanto, também considero que nenhuma mudança é deveras radical e que inúmeras concepções de mulher são possíveis, a depender do tempo e do espaço ao qual pertencem, e que suas construções são feitas ao longo dos séculos. A meu ver as concepções de mãe e esposa fazem de tal maneira parte da memória social construída ao longo dos tempos que suas representações possuem raízes muito fortes e estabelecidas no imaginário social. Por isso, para as análises dos filmes selecionados para este trabalho, levo em conta a predominância do olhar masculino na produção fílmica e a objetivação da representação da mulher através do fetichismo e voyeurismo, concordando com as análises feitas por Laura Mulvey e Ann Kaplan.

Discordo, entretanto, das autoras quando elas instituem uma permanência e uma unicidade em alguns sentidos do feminino, como a mãe e a esposa, pois creio que essa concepção estava em pleno processo de modificação durante os anos 1960 no Brasil e no mundo, e que isso é possível de ser observado nas análises dos filmes. Ainda assim, a existência de uma memória construída sobre o que era ser mãe e esposa, por exemplo, ocasionou um “modelo” a ser seguido pela mulher, o qual, dentro do contexto, estava sendo questionado pelo Movimento Feminista e pela Revolução Sexual.

Por esse motivo, vou ao encontro das análises de Nicholson e Tega, ao discorrerem sobre a necessidade de olhar a mulher em suas múltiplas possibilidades de representação, que vão também para além de sua oposição ao homem. Para analisar um filme, faz-se necessário considerar as possibilidades de mudanças sociais e de representação em suas complexas inter-relações.

Dada a característica dos filmes de Khouri de sempre ter em seu elenco mulheres

lindíssimas, é necessário pesquisar como se dá esse olhar. A representação de mulheres deslumbrantes, com rosto e corpo considerados ideais para a época, nos permite abrir pelo menos duas possibilidades de interpretação desse sujeito-feminino que ora apresenta-se exclusivamente de maneira idealizada e ora mostra-se complexo e denso, produzindo efeitos de sentidos por vezes inesperados

Resta saber como as mulheres são representadas e quais os sentidos produzidos por Walter Hugo Khouri nos filmes *As amorosas* e *O corpo ardente*, análises que serão feitas no capítulo 5 desta dissertação.

## 4 POR UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS FILMES *O CORPO ARDENTE* E *AS AMOROSAS*, DE WALTER HUGO KHOURI

Neste capítulo abordaremos os conceitos da Análise do Discurso (AD) que fundamentam o trabalho interpretativo empreendido. Paralelamente, veremos a relação entre a imagem fílmica, em especial o cinema de Walter Hugo Khouri, e a construção dos discursos, considerando as maneiras como as discursividades — visuais ou verbais —, são articuladas no dispositivo teórico-analítico proposto.

### 4.1 PENSANDO O SUJEITO E AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS (FDs) NO ÂMBITO DA ANÁLISE DO DISCURSO

Para pensar os sentidos sobre o feminino na obra de Walter Hugo Khouri e suas respectivas memórias, esta dissertação se propõe a fazê-lo na perspectiva da Análise do Discurso da escola francesa (de agora em diante AD). Considerada, conforme nos diz Mariani (1998, p. 23), “uma disciplina do entremeio”, a AD se apresenta como sendo

Uma teoria crítica da linguagem, constituindo uma disciplina que, por se situar no entremeio das ciências sociais e humanas, encontra-se sempre reinvestigando os fundamentos de seu campo de conhecimento: as relações entre a linguagem, a história, a sociedade e a ideologia, a produção de sentidos e a noção de sujeito.

Nessa perspectiva, para se pensar os sentidos produzidos sobre o sujeito “mulher” nas suas representações nos filmes *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968), escolhidos para compor o *corpus* analítico, fez-se necessário levar em consideração as memórias construídas sobre o feminino em outras condições de produção, ou seja, em contextos sócio-históricos e ideológicos anteriores ao da época da produção dos filmes (ORLANDI, 2012, p. 30), pois nela está inscrita a historicidade da representação.

Alguns desses sentidos encontram-se legitimados e cristalizados no interdiscurso. Entendido por Orlandi (2012, p. 33-34) como uma “voz sem nome” ao representar os discursos já proferidos e que, ao longo do tempo, caem no anonimato de tal forma que passam fazer sentido “nas palavras de uma outra pessoa”, o interdiscurso, segundo Gregolin (2000, p. 31), é o “responsável pelo domínio comum de figuras, de estereótipos, de maneiras de imaginar, e ao mesmo tempo, uma região de confronto de sentidos em que ideias contrárias se digladiam”.

Todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. [...] isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas palavras”. No interdiscurso, diz Courtine, fala uma voz sem nome.

De acordo com Beauvoir (1980, vol. 1, p. 100), a mulher era vista como o Outro pelo homem, ela representava o diferente e, portanto, constituía uma ameaça. A ela foi associada a representação do Mal e do pecado, representado em Eva, em Pandora e em diversas outras personagens e mitos. Ao feminino foram atribuídos sentidos aqui já destacados, que legitimavam tal concepção e apontavam como única possibilidade de salvação do gênero a dedicação aos cuidados dos filhos e do marido, além de sua restrição à esfera privada do lar, onde deveria permanecer e cuidar do bem-estar da família.

A repetição desse discurso por um longo tempo legitimou algumas concepções sobre o feminino: a mulher é a rainha do lar, a naturalização do amor materno e do "instinto feminino". Na perspectiva teórica da AD, essa legitimação contribui para a formação de uma memória social relacionada à mulher, visto que, conforme discorre Indursky (2011, p. 71), o que dá conta dessa memória é a noção de *regularização*. Sendo assim, segundo a autora,

Se há repetição, há retomada/regularização de sentidos que vão constituir uma memória social. [...] São os discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio-histórico que são retomados, repetidos, regularizados.

A formação de uma memória social sobre os sentidos do feminino viria, portanto, a partir da repetição de discursos constituídos por diversas mídias (histórias orais, leis, decretos, revistas, jornais, livros, televisão, fotografia, cinema etc.) que, por sua vez, formam uma memória discursiva desses sentidos. Essa memória, segundo Milanez (2006, p. 161) a partir de Courtine, “concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos”.

Mas, como observa Indursky (2011, p. 71), a repetição não sacraliza eternamente os sentidos, visto que também pode levar a um deslizamento, a uma ressignificação. Tal fato ocorreria devido a uma desidentificação por parte do sujeito do discurso com algum sentido regularizado, passando a identificar-se com outro em formação.

No que diz respeito a esta pesquisa, é possível inferir que haveria, por um lado, um discurso que constituiria uma memória, que legitima certas concepções/sentidos sobre o feminino, segundo a qual a mulher deve ser compreendida no seu papel de mãe, esposa,

reprodutora. Mas esses não são os únicos sentidos possíveis sobre o feminino. Indursky considera que haveria um “complexo de formações discursivas” constituintes do *interdiscurso*, que compreenderia “os sentidos produzidos por vozes anônimas”, “a memória de todos os dizeres” (p. 86-87). Esse possibilitaria a formação de discursos e memórias discursivas diferentes das que estão presentes, por exemplo, na Formação Discursiva anteriormente citada, possibilitando a criação de outros sentidos sobre o feminino.

A *formação discursiva* (FD) pode ser entendida, portanto, como “aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica — determina o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2012, p. 42). Por conseguinte, as palavras só podem ter sentido a partir das formações discursivas em que se inscrevem (INDURSKY, 2000, p. 72).

Indursky (2011, p. 87-88) nos ajuda a compreender melhor a relação entre a formação discursiva e a memória discursiva dizendo que, se por um lado, uma Formação Discursiva (FD) é regulada por uma memória discursiva que ressoa de uma memória social, por outro lado, essa memória discursiva não é plena, pois “nem todos os sentidos estão autorizados ideologicamente a ressoar em uma FD”. Caberia, portanto, ao *interdiscurso* a tarefa de trazer à tona esses outros discursos, por se constituir como uma “memória ampla, totalizante e, por conseguinte, saturada”.

O *interdiscurso* possibilitaria a retomada e ressignificação dos sentidos, operando quando o sujeito se identifica com outras formações discursivas, que dialogam ou não com a que ele já se identificava.

Devemos, assim, considerar as diferentes maneiras como esse sujeito pode se identificar com uma Formação Discursiva. Indursky (2000, p. 72), a partir de Pêcheux, considera que existem três modalidades de identificação. A primeira, a “Superposição”, caracteriza o discurso do “bom sujeito”. Ocorre quando este se identifica com a formação discursiva e ideológica à qual se encontra assujeitado. Essa identificação se dá de modo inconsciente, pois a ideologia tem como característica encobrir seu próprio funcionamento.

A segunda modalidade caracteriza o discurso do “mau sujeito”, e corresponde ao sujeito que se revolta, questiona, contesta, se contrapõe às evidências ideológicas da formação discursiva à qual ele se encontra assujeitado, e se separa em relação ao que diz a forma-sujeito. Esta separação conduz o sujeito do discurso a *contraidentificar-se*, ou seja, a distanciar-se do saber da formação discursiva que lhe é imposta.

Indursky nos explica que nessa modalidade não há mais espaço para a plena

identificação com a forma-sujeito, que resulta no retorno ao mesmo. A formação discursiva já permite a instauração da diferença e da desigualdade de saberes em seu interior.

Já a terceira modalidade, da *desidentificação*, conduz a um processo de transformação-deslocamento da forma-sujeito, ou seja, o sujeito do discurso desidentifica-se com uma formação discursiva para deslocar sua identificação para uma formação discursiva diferente.

Dito isso, podemos compreender que, quando ocorre uma desidentificação, as vozes da dissidência e as vozes independentes constroem um novo domínio de saber e sua interpelação ideológica sofre um significativo deslocamento. Já quando ocorre a contraidentificação, todas as posições-sujeito se contraidentificam entre si, por discordarem com o modo como se relacionam com a ideologia. Tal fato produz uma tensão nesse domínio de saber que, mesmo assim, continua a se identificar com a forma-sujeito, que é capaz de organizar e administrar as diferenças dos saberes que nele se produz.

Ocorre que, nos filmes selecionados para análise — *O corpo ardente* e *As amorosas* —, estão presentes tipos variados de representações do feminino que apresentam diferentes possibilidades de interpretação. Cabe verificar como essas discursividades se relacionam com a memória, que discursos as atravessam, no que elas divergem ou concordam e como o sujeito-mulher se identifica.

Segundo Gregolin (2000), a interpretação é a construção de uma representação coletiva alimentada pela contradição. Entende-se que, ao mesmo tempo em que os discursos se confraternizam, eles também se confrontam no campo social. Os discursos retomam, transformam e falam de si próprios indefinidamente. Essa repetição possibilita atualizações por meio da história, firmando posições e abrindo vertentes para que novos acontecimentos se deem a ver.

Um desses acontecimentos que possibilitaram a formação de novos sentidos nos anos 1960 foi a Revolução Feminista e Sexual. Pregavam, entre outras coisas, a busca por uma maior liberdade sexual e a emancipação feminina perante a sociedade, possibilitando à mulher se identificar com uma nova formação discursiva e com uma nova forma-sujeito.

No que diz respeito aos sentidos que estavam emergindo durante a década de 1960, eles não alcançavam a unanimidade. Isso ocorria justamente porque as formações discursivas não podem ser pensadas homogeneamente, posto que, de acordo com Orlandi (2012, p. 43), elas “são constituídas pela contradição, são heterogêneas em si mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações”.

Conforme observado no capítulo anterior, Goldenberg (2011) aponta que nessa época

existia uma disputa entre os diferentes modelos de ser mulher: o primeiro, denominado “religioso”, que exigia da mulher a virgindade antes do casamento ou o sexo após o matrimônio, apenas objetivando a procriação; e outro, que buscava a igualdade entre os homens e mulheres, defendendo o controle feminino sobre sua própria vida e o livre exercício de sua sexualidade.

Cada um desses modelos está relacionado a uma formação discursiva diferente, resultante de repetições e deslizamentos discursivos ocorridos no decorrer dos anos. Eles estão associados a ideologias diferentes que se confrontam e buscam tornarem-se dominantes.

Esse confronto entre as discursividades reforça a compreensão sobre a impossibilidade de existir um sentido único sobre qualquer objeto, permitindo que diferentes interpretações que dizem respeito a um mesmo acontecimento sejam possíveis. Tudo isso está em constante processo de reconstrução, que é o que permite a existência de vários sentidos sobre um mesmo acontecimento. Ao mesmo tempo em que uma repetição legítima uma representação ou discurso, uma nova identificação do sujeito com outra formação discursiva possibilita o deslizamento desse sentido e sua consequente ressignificação, reformulação, o que ocasionará outras repetições e novas disputas. É justamente em meio a esse complexo e ininterrupto movimento que o sujeito se constitui, assumindo sua posição no discurso.

Os processos discursivos não têm origem no sujeito. A esse sujeito cabe a ilusão de ser a fonte e o dono do discurso que profere, quando, na verdade, “ele é duplamente afetado: em seu funcionamento psíquico, pelo inconsciente, e em seu funcionamento social, pela ideologia” (INDUSRKY, 2000, p. 71).

A condição para ser sujeito, afetado pelo inconsciente, interpelado pela ideologia e individualizado pelo Estado, pelos processos de produção de sentidos, é, nos lembra Mariani (2008, p. 129), a de “entrar na língua(gem), enquanto cadeia significante em que falta um significante.” Essa cadeia, por sua vez, é compreendida pela autora como “um aparato simbólico no qual se ordenam os modos de ser e estar numa dada formação social e cultural em uma dada época, e seus efeitos.”

Ao falar, inclui-se, portanto, o lugar de onde se fala, mas também a cadeia significante, na qual falta um significante, que para Mariani é constituído pelo Outro. A fala é, portanto, constituída pela falta. Essa falta faz do sujeito um sujeito “desejante”, que busca sua completude.

Esse desejo é interpretado como aquilo que se manifesta “na medida em que o sujeito, articulando a cadeia significante, traz à luz a falta-a-ser com o apelo de receber seu

complemento do Outro, se o Outro, lugar da fala, é também o lugar da falta” (Lacan *in* MARIANI, 2008, p. 53). Sendo assim, o sujeito deseja e se identifica a partir do Outro, mas não só a partir da fala desse Outro, como também a partir da falta que ele lhe faz.

Como o sujeito não está consciente de que seu desejo jamais será realizado, ele tenta, sempre que possível, escapar e resistir.

Ocorre que a mulher sempre foi constituída como sujeito a partir do olhar do Outro, sendo esse o olhar masculino. Os filmes analisados, no entanto, foram produzidos em meio a uma série de deslizamentos de sentidos, provocados, entre outros fatores, pela Revolução Feminista e Sexual, onde uma nova concepção de mulher estava se formando. Com isso, o “sujeito desejante mulher” buscava se ressignificar a partir de um Outro que não fosse o homem, tornar-se sujeito de si, saindo da necessidade da tutela masculina para se representar.

É nesse sentido que a imagem fílmica tem muito a contribuir. Ao considerar o filme como um lugar de produção de sentidos e de constituição de posições-sujeito, acredito na possibilidade de os meios culturais serem entendidos como fundamentadores de um modo de ser e de pensar. Neste ponto, vale lembrar que na relação discursiva, não são os sujeitos empíricos que importam, mas as posições-sujeitos que ocupam e que são determinadas por um jogo imaginário que regula a interlocução.

Esse pensamento está baseado nas considerações de Dela-Silva (2011), que, retomando Payer, reflete sobre as alterações nos processos de interpelação do sujeito pela ideologia diante das mudanças sociais e políticas, e do fortalecimento da mídia na sociedade atual. Apesar de a autora não tratar da mídia fílmica em seu trabalho, essa apropriação é pertinente para pensar o cinema, visto que esse também se faz um veículo de comunicação de massa que exerce influência sobre o imaginário social.

Sendo assim, considero que o cinema, por meio de suas representações sobre o feminino, é um dos suportes culturais que dá sustentação à maneira como a mulher se constitui e se posiciona enquanto sujeito perante a sociedade. No cinema é possível reproduzir novos sentidos ou reforçar os antigos sobre o feminino, ajudando a construir uma memória desse objeto.

Dito isso, a partir do *corpus* de análise *As amorosas* e *O corpo ardente*, concebidos enquanto objetos simbólicos suscetíveis de interpretação, configura-se o objeto discursivo: a constituição dos sujeitos, processo em constante redefinição. Procura-se analisar como o sujeito mulher é representado sob a ótica do cinema de Walter Hugo Khouri em determinado momento histórico, a década de 1960. As seguintes perguntas nortearam a interpretação:

Que posições-sujeito são construídas para elas nos filmes? Como nos filmes analisados são construídas as discursividades desses sujeitos? Como essas discursividades dialogam com o contexto histórico em questão? Como a busca pela completude do sujeito desejante é representada nos filmes? Que efeitos de sentidos sobre o feminino são produzidos nos recortes analisados?

#### 4.2 O DISCURSO E A IMAGEM: A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO ANALÍTICO

Compreendendo o cinema como um veículo de produção cultural, constituído de historicidade, podemos considerar o filme como um lugar de produção de sentidos. Essa representação, conforme já dito, só é possível porque apresenta verossimilhança com as situações vividas (STIGGER, 2006), ou seja, porque se ancora em elementos presentes no cotidiano ou na memória social em questão. Sendo assim, analisar os sentidos construídos pelo cinema nos permite pensar a construção de memórias, nesse caso, memórias da representação do feminino.

Partindo desse princípio, conforme observa Dela-Silva (2011, p. 303) acerca das mídias, considero o filme como “um lugar de constituição de posições-sujeito”, em que “novas formas de interpelação em sujeito podem resultar em novas posições-sujeito no discurso”.

Em *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968) podemos analisar as mudanças que estavam ocorrendo no panorama social da época de suas produções e como elas são representadas pelo diretor por meio das diferentes personagens femininas. Com isso, é possível analisar tanto a representação da mulher que se identificava com o processo de “construção” de uma nova concepção sobre o feminino, em voga na ocasião da produção dos filmes, quanto com identificações com os papéis tradicionalmente aferidos a elas ao longo do tempo. Isso porque compreender o filme como um lugar de produção de sentidos não se restringe apenas a pensar novos sentidos, mas também na possibilidade dos filmes buscarem reformular ou até mesmo reforçar concepções já existentes acerca de um determinado objeto.

Conforme nos mostra Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.61), independentemente das escolhas feitas pelo diretor e por sua equipe de produção, “o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo”, sendo, portanto, uma maneira a partir da qual é possível pensar a sociedade nele representada. Segundo as autoras:

É possível postular que toda arte de representação [entre elas o cinema], gera

produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um ou vários ponto(s) de vista sobre o mundo real. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 61)

Elice Numerato e Maria Helena de Oliveira (1982, p. 87), em *As musas das matinês* observam que a personagem feminina “só existe como figura ficcional, em relações explícitas ou sugeridas com os homens”. Além disso, as autoras acrescentaram que ao longo da história do cinema, a mulher tem sido representada como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs, sem contar as obrigações, ditas naturais, de mãe e de rainha do lar, e o incentivo para se manter permanentemente jovem e sedutora.

Entendo que a representação de diversos sentidos sobre o feminino foi viabilizada na obra de Walter Hugo Khouri, o que é possível de ser verificado a partir dos filmes aqui analisados, que romperam com a representação tradicional e descrita anteriormente por Numerato e Oliveira (1980), como sendo praticamente a única relacionada aos papéis representados pelas mulheres no cinema.

Na análise do texto fílmico, constituído de materialidades discursivas distintas — verbal e imagética —, devemos considerar a impossibilidade de separar as imagens das palavras. No entanto, tanto o verbal quanto o visual exigem a mobilização de conceitos capazes de considerarem suas especificidades.

A exemplo do que ocorre no discurso verbal, podemos inferir que as imagens não são tomadas em si, como estruturas fechadas, mas sim como produções sócio-históricas que articulam a memória e o esquecimento na atualidade de seu acontecimento. Mais do que isso, elas são compreendidas a partir de suas discursividades.

Dessa maneira, compor imagens e a maneira como elas se relacionam a partir de uma simples descrição dos elementos que a compõem tornou-se insuficiente, visto que é necessário analisar os sentidos produzidos por elas. Tal fato faz com que as imagens inscrevam-se em uma discursividade e operem uma memória regida pela ordem do discurso que, por sua vez, determina o que pode ou não ser visto em um determinado contexto histórico.

Estendendo a noção de memória discursiva, Courtine (2005), ao discutir as questões que envolvem imagem e memória, define a noção de *intericonicidade* como a relação existente entre as imagens internas e as externas, possibilitando a formação de novas memórias:

O que eu quis fazer ao introduzir a noção de *intericonicidade* foi sublinhar ao mesmo tempo os caracteres discursivos da iconicidade, isto quer dizer que eu pensei que mais que um modelo de língua, era um modelo do discurso que precisava fazer referência à imagem. [...] Parece-me que a ideia de memória discursiva, aquela em

que não há texto, não há discurso que não seja interpretável, compreensível sem referência a uma tal memória, diria a mesma coisa de uma imagem. Toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens. Toda imagem tem um eco. Essa memória das imagens se chama a história das imagens vistas, mas isso poderia ser também a memória das imagens sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Portanto, a noção de *intericonicidade* é uma noção complexa, porque ela supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna. As imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual armazenadas pelo indivíduo. Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas.

Cada época, portanto, traz suas características materializadas nas imagens produzidas. Essas imagens irão compor as memórias que produzirão os sentidos relacionados ao contexto histórico em questão. Essa relação entre materialidade e sentido faz com que as imagens sejam apreendidas em sua totalidade, sendo impossível apontar o lugar da origem de sentido.

A década de 1960, conforme vimos, experimentava uma série de mudanças relacionadas à construção de novos sentidos sobre o feminino e sobre os padrões de comportamento social, reflexos da Revolução Sexual e do Movimento Feminista em atividade na época. A maior liberdade de ação e participação social da mulher, que a partir de então começa a ganhar, gradativamente, maior participação no mercado de trabalho e a não ser exclusivamente responsável pelos cuidados do lar e da família, ocasiona a mudança dos sentidos sobre o feminino. Dadas as rupturas ocorridas e a nova posição-sujeito que passa a ser possível à mulher ocupar, podemos entender os movimentos ocorridos na época como acontecimentos discursivos. Isso porque compreendo, a partir de Pêcheux (2002, p. 17), como acontecimento discursivo, “aquele que se produz no ponto de encontro entre a atualidade e uma memória”.

Considerando a importância dos acontecimentos, as mudanças de paradigmas e as discursividades que circularam e construíram novos sentidos nesse contexto histórico, resta pesquisar como esses deslizamentos foram representados no cinema e quais sentidos sobre o feminino emergem de tais discursividades.

## 5 MAPEANDO OS SENTIDOS

Para construir a análise proposta nesta dissertação, considerarei a noção discursiva de recorte, estabelecida por Orlandi e retomada por Lagazzi (2009, p. 67), quando ressalta a diferença entre segmentar uma frase e recortar um texto. Segundo Lagazzi, “o gesto analítico de recortar visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes”.

Ao analisar um texto, nesse caso um texto fílmico, ainda segundo Lagazzi (2009, p. 67), o importante seria considerar a cadeia significante, cuja busca deve estar relacionada ao movimento, ao estabelecimento de relações entre os recortes. Tal análise consistiria em “um trabalho que perscruta o acontecimento do significante em um sujeito afetado pela história”.

Todo o processo de análise, portanto, considera a narrativa do filme e a historicidade que o constitui. Sendo assim, farei, inicialmente, um resumo de cada filme, na tentativa de sintetizá-los, seguido da análise, que será orientada a partir dos recortes fílmicos, tendo sempre como foco pensar os sentidos sobre o feminino segundo a lógica da AD.

A importância da delimitação dos recortes nesse processo se dá porque ela é feita a partir das perguntas anteriormente apresentadas e que norteiam a pesquisa e toda a análise. Aliás, o ato de recortar em si já se constitui uma análise/interpretação do filme, e o foco para fazer essa seleção será a significância da cena/sequência para a compreensão do objeto. Em outras palavras, o recorte será feito considerando as sequências que melhor se comunicam com o problema e entre si e que juntas possibilitam analisar o melhor possível as posições-sujeito projetadas para as mulheres.

Para essa análise, será levado em consideração o conjunto das diferentes materialidades que constituem os filmes — imagem, fala, música —, entendendo que tais “materialidades se relacionam na contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2009, p. 68). Dessa forma, entendo que através dos recortes podemos trabalhar a incompletude própria da linguagem, em suas diferentes formas materiais, e as contradições que estabelecem entre si.

Os recortes propostos em ambos os filmes devem, portanto, ser entendidos como constituídos de sequências discursivas que, por sua vez, compreendem uma dupla materialidade: visual e verbal.

Como critério de análise, em *O corpo ardente* optamos também por fazer um recorte a partir das personagens femininas e suas respectivas relações com as demais personagens. Tal escolha deveu-se pela necessidade de analisar cada uma dessas mulheres nas diferentes

posições-sujeito que atuam, de forma a responder melhor às perguntas dessa dissertação.

Sendo assim, no filme, Márcia, a personagem principal, é analisada nas seguintes posições-sujeito: mãe, esposa, adúltera, mulher traída e em sua relação com o cavalo. Já a amante, por se relacionar apenas com Roberto, é analisada exclusivamente nessa posição.

Já em *As amorosas*, esse critério sofreu uma ligeira modificação. Dada a centralidade da personagem de Marcelo na narrativa, optamos por analisar cada uma das representações das mulheres privilegiando a relação que elas estabelecem com o protagonista. Essa escolha também foi feita por ser o olhar de Marcelo que as identifica durante toda a narrativa fílmica.

### 5.1 O CORPO ARDENTE

O filme que vamos analisar a seguir, *O corpo ardente* (1966), nos possibilita pensar a representação da mulher em duas posições até certo ponto antagônicas. De um lado temos a mulher em seu papel de mãe e de esposa, representada pela protagonista Márcia, interpretada pela atriz Bárbara Lage. De outro lado temos “a outra”, a amante do marido de Márcia, interpretada por Lilian Lemmertz.

A narrativa fílmica, no entanto, não vai se limitar a apresentar esse antagonismo entre os papéis femininos; Márcia se diferencia na trama pelo fato de ser, além de mãe e esposa, uma mulher traída pelo marido e também adúltera. A amante, conforme veremos, também é apresentada de uma maneira não convencional.

Sobre a produção, o filme é, declaradamente, o preferido de Walter Hugo Khouri, entre os que dirigiu (AZEREDO, 1969, p. 21). *O corpo ardente*, segundo ele,

foi feito com todo o meu ‘élan’, com paixão e com um sentimento quase religioso. Tenho certeza de que coloquei nesse filme toda a minha sinceridade e toda a minha vontade de transcender, de melhorar, de sair do que é restrito e pouco intenso. Vontade de expandir infinitamente, de alcançar a grandeza anímica. Enfim: de SER.

Na entrevista concedida, Khouri nos fala da influência da obra de D. H. Lawrence em suas produções, e em especial nessa que ele considera como verdadeiramente lawrenciana, onde ocorre uma atmosfera que ele chama de “espiritualidade não religiosa” e o clima “mítico-erótico”. O filme fala sobre “procura”, inquietação e meditação. Márcia, de acordo com Khouri, está “à espera de poder subir”, de transcender, questão que é observável, ainda segundo ele, quando da necessidade de a personagem ir ao topo da montanha de pedra; na representação do cavalo, que é “puro instinto, o élan vital, que é uma força que se projeta”, e que está presente durante toda a narrativa.

Observa-se também que o filme utiliza-se do recurso de metalinguagem que, de acordo com Ana Lúcia Andrade (1999, p. 17), pode se manifestar no cinema de duas maneiras: nos filmes que fazem referência ao universo cinematográfico com ênfase na temática — filmes que tratam de biografia de atores, diretores ou pessoas ligadas à indústria do cinema —, e nesse caso é denominado como filme autorreferência; ou filmes cujo discurso cinematográfico é desenvolvido em sua própria estrutura. “Estes filmes explicitam o discurso, utilizando o próprio discurso para isso, dando ao espectador a noção de um filme sendo realizado.” Para esses casos denomina-se “filme dentro do filme” ou metalinguagem na estrutura.

Ainda segundo a autora, o recurso do “filme dentro do filme” pode ou não ser parte essencial da trama, ou seja, se for retirado, pode comprometer ou não o entendimento do enredo por parte do espectador. E é justamente isso o que acontece em *O corpo ardente*, quando o menino ganha uma câmera filmadora do pai e faz um curta tendo ambos como personagens em diversos momentos de sua viagem para Itatiaia. Trata-se, acima de tudo, de uma grande homenagem ao cinema, cujos resultados são vistos no final da trama.

Pucci Jr. (2001) também destaca que esse filme, assim como *As amorosas* e *Noite vazia*, foi percebido pela crítica da época como relacionado com a “trilogia da incomunicabilidade” de Antonioni, que compreende os filmes *A aventura*, *A noite* e *O eclipse*. Na trilogia, o cineasta nos apresenta um mundo sem esperanças, mostrando a crise do homem e da mulher da burguesia italiana, enquanto tentam construir uma relação afetiva na sociedade europeia do pós-guerra. Merece destaque também a preferência de ambos os cineastas pelas personagens femininas.

Oliveira (2008) observa que Antonioni aponta para uma mulher desiludida, desesperançada, confusa, hesitante e em eterna crise existencial que, assim como os homens de seu universo, não consegue apostar em si mesma o suficiente para semear uma relação afetiva. Em *A aventura*, *A noite* e *O eclipse*, assistimos a trajetória de casais em direção a um mundo sem amor.

Antonioni acredita que as mulheres são mais honestas, sendo contaminadas pelos problemas das personagens masculinas, que não percebem suas necessidades (Oliveira, 2008).

Em seu lançamento no Rio de Janeiro, em abril de 1967, Ramos (1987, p. 367) relata que, devido às críticas pela produção influenciada por Antonioni, houve intensa polêmica em torno do filme. Khouri foi mais uma vez considerado por muitos críticos como “alienado”, por não “aderir a uma arte-participação como elemento de transformação de esclarecimento e

de buscas de saídas [...] se enclausurando cada vez mais dentro das paredes-limites de uma concepção burguesa da arte pela arte”.

Para entender melhor a construção narrativa em *O corpo ardente*, é preciso observar que ela não segue uma temporalidade linear. Podemos identificar as temporalidades que se alternam e se sobrepõem em pelo menos seis momentos.

- Tempo 1: o *affaire* de Márcia e amante principal.
- Tempo 2: a insatisfação de Márcia com o amante principal.
- Tempo 3: o relacionamento do marido de Márcia com a amante.
- Tempo 4: a estada em Itatiaia.
- Tempo 5: a relação de Márcia com o filho.
- Tempo 6: a festa que inicia, permeia e finaliza o filme.

É importante observar que um grande percentual do filme ocorre em ambiente de festa. À primeira vista, parece ser apenas uma festa, mas na verdade são duas. A música (jazz instrumental) e os convidados são os mesmos, bem como o lugar da confraternização, a casa de Márcia. O que possibilita identificar as duas festas são as roupas utilizadas pela protagonista. Essas festas vão se mesclar a outras sequências. Mas, como forma de melhor compreendermos a trama, é necessário observamos que, em uma sequência cronológica, a primeira festa se passa durante a compra de um quadro, quando Márcia está vestida de preto, e é anterior a sua viagem para Itatiaia. Já a segunda festa tem como convidado especial um Conde e ocorre quando Márcia retorna de viagem. Ela está usando um vestido branco e longo. A observação desse detalhe é importante para compreendermos o fio narrativo do filme e o que propiciou as ações das personagens.

### 5.1.1 O início

O filme começa com um menino sentado no chão da sala de casa, mexendo em um projetor de imagens. Como fundo musical temos um jazz instrumental, referente à música que toca na festa que está acontecendo no jardim da casa. A mãe, Márcia, de vestido branco longo, entra na sala e conversa com o filho, mandando-o dormir.

Em um determinado momento da conversa, a câmera focaliza o rosto da mulher em *close* e gira 360 graus até avistar, distante, atrás das grades da janela, um homem que a está fitando.

Em um novo plano aparece uma nova imagem na perspectiva do ponto de vista desse homem: a mulher de pé, ao lado do filho, que está sentado no chão mexendo no aparelho. Ela

baixa o olhar e sai da sala.

É interessante observar a memória que esta cena resgata: o homem por trás das grades está fora do espaço interno da casa; encontra-se no jardim, no espaço que podemos entender como o espaço público da festa, de livre trânsito para todos os convidados. O interior da casa, nesse sentido, estaria mais restrito aos moradores. Quanto à mulher, ela é focalizada também por trás da grade da janela, porém dentro da casa, ao lado do filho — que está sentado aos seus pés —, ecoam os sentidos tradicionalmente associados à figura do feminino.

Constituindo a cena de apresentação da trama, ela nos passa uma primeira impressão do perfil da personagem, que inicialmente se apresenta nos moldes tradicionais da mulher-mãe, posta no seu lugar, o privado, talvez no intuito de instigar algum espanto com o desenrolar da narrativa fílmica. Aos poucos, no entanto, conhecemos as outras facetas dessa mulher.

### 5.1.2 *Márcia e o marido*

Ao analisarmos a relação de Márcia e o marido, Roberto, vemos que ela é abordada diretamente em três situações: nas festas, em casa e depois na viagem com o filho.

Apresentada como uma mulher culta, Márcia tem amigos intelectuais e que entendem de arte. Ela e o marido vivem em uma bela e espaçosa casa, com um grande jardim, onde aparentemente costumam dar grandes festas para os amigos, que na verdade são os amigos de Márcia.

O que a primeira vista parece ser um casamento bem-sucedido na verdade é um casamento de aparências. Roberto, em especial, talvez busque nas festas projeção social através da compra de quadros para a esposa e convites para um certo Conde comparecer, personalidade sem a qual a festa não tinha sentido para Roberto.

Nos diálogos, no entanto, fica claro que ele não faz parte do grupo de intelectuais. Os próprios convidados declaram abertamente serem amigos da dona da casa. Ao final de uma das festas, ainda no quintal da casa, conversando com Márcia, Roberto diz:

— *O que tinha com essa turma hoje?*

— *Não sei.* — responde Márcia

— *O problema desses seus amigos...*

— *Meus?* — replica ela, prontamente.

— *Bem, mais seus do que meus. Não sou eu que tem manias artísticas...*

— *É verdade.*

— *O problema é que...*

— *Já sei. Esses intelectuais...*

Roberto compra quadros por indicação dos amigos de Márcia e declara ser para agradá-la que o faz. Por esse mesmo motivo ele diz gostar de presenteá-la nas festas, junto de todos. Mas, de fato, não pertence ao grupo, a ele quem pertence é Márcia.

Ela, por sua vez, não parece dar tanta importância a essas questões. Durante as festas mantém-se quase todo o tempo a observar, chegando a se isolar em determinadas ocasiões. São raras as cenas onde dança ou dialoga com alguém, e quando isso ocorre, é rapidamente.

É oportuno mencionar que durante a apresentação da protagonista na trama o posicionamento da câmera costuma mostrá-la quase sempre de longe, ou por trás de uma grade, um vidro, uma vitrine ou folhagens, evitando a sensação de proximidade, de fisicalidade imediata. Essa aproximação só começa a ocorrer conforme vamos tomando contato maior com a personagem, e descobrindo seus segredos.

Mas, voltando a festa, Márcia parece estar cumprindo seu dever de esposa. Coutinho (1994, p. 100) nos diz que, além das tarefas com a casa e com a família, esperava-se que a mulher soubesse como bem entreter sócios, chefes ou pessoas interessantes para os negócios ou a profissão do marido, bem como o ajudasse de todas as formas na sua carreira. Implícito nesse papel estava o fato de que as mulheres só alcançava valor social através do cônjuge.

Mas, ao contrário do que nos fala Coutinho, no caso do que é representado em tela, a relação do casal com a sociedade se dá através de Márcia, através de uma mulher, afinal, os amigos são dela.

Talvez aí esteja o motivo para podemos supor que esse casamento é uma relação de aparência e, quiçá, de interesse. Em momento algum fica clara a profissão de Roberto. Não temos como saber se o dinheiro que os mantém é proveniente de Márcia ou dele. Mas o fato é que seus gostos e interesses são muito diferentes, bem como o nível cultural. E, apesar de dizer que quer agradar a mulher, o que transparece é uma necessidade de mostrar riqueza, ostentar o dinheiro e ganhar status com tudo isso. Márcia parece, inclusive, ser mais um troféu a ser ostentado.

Ainda assim, a relação entre os dois é amistosa o tempo todo. Roberto é gentil com a esposa e dá a ela liberdade. Ela não lhe pede para viajar, comunica. E mesmo quando vai, de certa forma, criticá-la, como quando declara que ela anda irritada e inquieta, faz de forma amigável e até bem-humorada.

O casamento para Márcia, portanto, não é desagradável, ainda que com ele não se sinta completa. Durante a conversa após a festa, quando Roberto declara estar Márcia irritada

e inquieta ela responde:

— *Eu já nasci assim. Sinto sempre uma coisa dentro de mim, ardendo.*

Não é possível considerar a relação entre os dois como uma relação conflituosa. Eles se dão bem. Existe um diálogo, mas não há paixão, não há tesão para um corpo que arde e, com isso, o vazio permanece.

O casamento para Márcia deveria ser uma coisa natural, afinal, como nos diz Beauvoir (1980, v. 2, p. 165), “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento”. Ainda conforme a autora (p. 171) uma mulher que não casava era considerada como um ser socialmente incompleto, ainda que se sustentasse, visto que o complemento do feminino seria o masculino, já que a mulher se representa a partir do Outro-masculino. Portanto, cumpria que trouxesse “uma aliança no dedo para que conquiste a dignidade integral de uma pessoa e a plenitude de seus direitos.”

Mas Márcia não é uma pessoa realizada. O casamento não a define e nem a completa, e isso talvez traga a ela uma série de conflitos internos, posto que ela já não se identifica completamente com a Formação Discursiva em que se inscrevia. Se por um lado, na época da produção do filme, a evolução econômica da condição feminina, com a saída cada vez mais significativa das mulheres para o mercado de trabalho, estava modificando profundamente a instituição do casamento, onde para se casar a união deveria ser livremente consentida por ambas as partes e as obrigações dos cônjuges começavam a ser recíprocas (BEAUVOIR, v. 2, 1980, p. 167), por outro lado a mulher, conforme já dito, ainda era vista como naturalmente voltada ao casamento, instituição que a dotava de credibilidade social, mas que também a restringia aos cuidados com o lar e com a família.

O deslizamento de sentidos do discurso sobre o feminino, que tomam força no contexto histórico a partir dos movimentos de libertação sexual e feminista, possibilita à Marcia repensar suas necessidades e a maneira como se identifica enquanto sujeito. Ela não se identifica, pelo menos não completamente, com a condição de mulher-esposa/ dona de casa.

Podemos identificar, portanto, que se trata de um movimento de contraidentificação da personagem em relação às evidências ideológicas que definem a Formação Discursiva na qual ela se inscrevia até então. Ela passa a questionar os valores e os discursos relacionados ao feminino e o papel que esse deve exercer na sociedade. Enquanto sujeito desejante que é, busca uma nova maneira de alcançar sua completude, preenchendo o vazio e o ardor interno, e para isso considera que necessita escapar e resistir à FD que até então a significava, de acordo com a qual o casamento, o papel social de esposa e os cuidados com o lar seriam suficientes

para a identificarem. Nessa perspectiva passa, principalmente, a renegar o papel de esposa.

Sem romper ou fugir completamente dele, mantém-se casada e cumprindo o seus deveres sociais, mas busca novas maneiras de se constituir, sem que para isso tenha que se fundamentar única e exclusivamente a partir do esposo.

### 5.1.3 *Márcia e o filho*

Márcia, na busca por encontrar a si, para se constituir enquanto sujeito e se identificar, viaja com o filho para Itatiaia. Trata-se da casa de uma tia, onde costumava ir quando pequena, o que leva a crer que ela busca resgatar as memórias da infância, em um retorno às origens. O marido vai no dia seguinte.

Durante a viagem Márcia fica a maior parte do tempo com o filho. Brinca com ele com a câmera filmadora, posando de atriz e interpretando várias personagens; passeia pelo campo; nina o filho em seu colo, na cadeira de balanço. Desempenha com maestria e gosto o seu papel de mãe. Em todas essas passagens demonstra estar feliz.

Em uma das sequências mais representativas do filme, retorna com o filho ao seu local de infância preferido em Itatiaia, o cume de uma montanha de pedra. Sobem tudo a pé, apesar das reclamações da criança e, já no pico, a partir de uma brincadeira, coloca o filho sentado no “trono de pedra”, onde o consagra rei, tornando a si própria sua súdita. Nessa passagem ela diz:

— *Sua Majestade, o rei das pedras. O rei.*

O menino pede para a mãe sentar ao lado dele. No que recebe como resposta:

— *Não, eu sento aqui. Porque o rei é você.*

Nessa sequência, Márcia identifica-se com a posição-sujeito mulher-mãe. Traz para a cena a reafirmação do discurso segundo o qual a maternidade seria “a maneira pela qual a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico, [...] sendo sua vocação 'natural', porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 1980, v. 2, p. 248). Nesse momento, a impressão que passa é que a protagonista estaria se assujeitando à matriz de sentidos relacionada ao mito da mulher-mãe, abdicando de sua “liberdade” para cuidar do filho, como assim o faria a mulher ao ocupar o seu papel de mãe tradicional.

Talvez, não tendo como fugir daquilo que lhe era natural, Márcia, na sequência do trono de pedra, tenha sacramentado o ato. A sequência mostra mais do que uma não negação a uma determinada posição-sujeito, nesse caso a de mãe, ela não apenas se assujeita, ela coloca

para si a prioridade de servir ao filho, ela se assujeita a ele, ao sacramentá-lo rei e a si mesma sua serva.

A cena simboliza esse assujeitando ao que lhe era convencionado enquanto mulher, passando a ideia de que ela estaria abdicando do movimento de contraidentificação que havia iniciado em momento anterior. É possível que no processo de constituição/identificação pelo qual ela passava, tenha tentado se ressignificar através do Outro-filho, renegando o Outro-homem, ao perceber que o seu vazio interno não seria preenchido por ele.

Torna-se, então, necessário procurar entender por que motivo ela toma essa decisão. Onde estaria a razão que a impulsionou a chegar a esse momento?

#### 5.1.4 *Márcia, a adúltera*

Na trama, Márcia tem dois amantes, mas apenas com um deles podemos analisar esse tipo de relação. A cena mais significativa a respeito ocorre quando ela chega ao apartamento de um homem que na sequência descobrimos ser seu amante. Em passagem anterior, ela o tinha visto na rua, de mãos dadas com outra mulher e isso abalou ainda mais a relação deles que, aparentemente já não estava indo bem.

Na sequência seguinte, ela está deitada na cama. Ele se senta ao seu lado, a beija, e começam a conversar. Em determinado momento, Márcia retoma o assunto da mulher que o acompanhava no dia anterior, e diz:

— *Ela estava com um ar de muito satisfeita! Ar de cama...* — disse se referindo ao dia em que viu o amante com a outra mulher.

— *Você faz questão de falar nisso?*

— *Não. É isso o que me espanta. No fundo, tanto faz.*

— *Qual é o problema, então?*

— *Nenhum. Isso é o que é trágico. Não há problema.*

Ele a beija.

— *Isso devia ser uma coisa mais importante. As pessoas ficam tão perto, assim. Tão...* — disse ela.

— *Mas é importante.*

Ela ri com sarcasmo. Ele a beija novamente, com mais intensidade, e eles fazem sexo.

Closes dos cabelos de Márcia balançando a cabeça durante o ato, dotam a cena de uma certa energia, ainda que moderada, de um momento natural e de entrega. É possível relacioná-la a um momento de fuga daquilo que lhe é socialmente convencionado e uma aproximação

do sexo às necessidades naturais do corpo.

A relação dos dois por ser interpretada como a busca de Márcia por algo/alguém que a complemente e preencha o vazio que sente, que a retire da condição de assujeitamento que a incomoda e com a qual não mais se identifica.

Conforme já falado, Márcia não tinha muitos interesses em comum com o marido. Seus amigos eram intelectuais e, como ela, mais afeitos às artes. O amante fazia parte do grupo e com ele ela poderia compartilhar tais interesses. Esse amante pode ser entendido como o Outro, o amante da mulher casada, parafraseando o título do livro de Goldenberg (2009). Partindo dessa concepção, ocorreria uma inversão dos valores atribuídos aos gêneros feminino e masculino. O que atrairia Márcia a buscar outros relacionamentos fora do casamento seria o que em Goldenberg é atribuído às raízes que levam do homem procurar outras relações:

A Outra [nesse caso, o Outro] se constrói como a verdadeira companheira em todos os níveis (afetivos, sexuais, intelectuais), enquanto a esposa aparece como o vínculo obrigatório e neurótico do parceiro. (GOLDENBERG, 2009, p. 57)

Márcia estaria buscando no amante uma nova identificação de si. Ao contraidentificar-se, no entanto, não abandona a FD com a qual se identifica, passa apenas a ocupar uma nova posição de sujeito, a de mulher adúltera. Articulada na cadeia significante, traz a à luz a falta-a-ser da qual nos fala Mariani (2008), e no desejo de encontrar o complemento com o qual se identificaria, encontra o amante. Esse deveria, portanto, ser o Outro que a significaria e que preencheria o lugar da falta.

Mas o fato é que essa relação, especificamente, não está mais surtindo o efeito desejado por Márcia, que parece procurar por algo que não pode ser nela encontrada. A “traição” do amante pode ter causado um estranhamento que afastou de Márcia a ilusão de completude que imaginava que encontraria nele. Isso porque, tal como nos conta Goldenberg, a parte do triângulo que é casada (no caso do livro, o homem) espera do amante e do cônjuge a fidelidade. Seria como uma espécie de necessidade de ser “única” na vida de cada um, posto que a função deles seria complementá-la e, para tal, deveriam estar completamente voltados a ela. A traição, dessa forma, quebraria essa ilusão, ao retirar de Márcia o caráter de exclusividade na vida do amante. Ele passa a ser, a partir desse momento, apenas um homem, tal qual o marido, um Outro-masculino, e com o qual a ilusão de identificação é quebrada, ocasionando uma nova necessidade de busca por completude.

Após o sexo e ainda na casa do amante, ela está sentada no chão da sala, escutando

música clássica, sozinha. Quando ele chega, conversam e parece que ela está pensando em terminar a relação. Em determinado ponto, ela lhe pede para mudar a música que estava tocando e colocar outro disco:

— *Põe aquele meu disco* — diz Márcia.

Ele obedece e passam a ouvir uma música instrumental, “a música dela”, assim declarada e identificada por ela mesma. A câmera dá um *close* no rosto da mulher, que está com um olhar cabisbaixo. No momento que a música começa a tocar, de súbito, ela olha para cima, com um olhar vivo e ao mesmo tempo um olhar que transcende, que busca, como que a olhar o que está por vir. Um novo *close*, agora focalizando o amante que, sentado ao lado de um toca-disco, remete seu olhar para ela, aparentemente percebendo o impacto que aquela música causa em Márcia. (Esse mesmo olhar do amante, ao observar Márcia, repete-se no olhar do filho ao final do filme, também enquanto observa a mãe. É como se eles quisessem descobrir o que há por trás do olhar de Márcia, ao mesmo tempo em que percebem que ela “já não está mais ali”.) A sequência será marcada por esses cortes, ora em Márcia, que mantém o olhar da procura, da transcendência, ora no amante, que continua a fitá-la.

Ainda com a mesma música como fundo, outras cenas são exibidas. Na primeira Márcia folheia a esmo a folhas de um livro, depois datilografa vagarosamente na máquina de escrever, sempre com o olhar de alguém que está em busca de algo maior, algo que sane uma angústia interior, o vazio que ela declarou sentir no peito. No entremeio dessa duas cenas, o amante ainda é focalizado e ao final da sequência Márcia caminha pela rua até chegar à frente de um prédio. Nesse momento ela para, e do outro lado da rua vê o marido chegando de carro e entrando no prédio. Nesse momento, também, a música para.

O que temos até agora é uma mulher casada, mãe, mas que é infiel.

Ela está inquieta, em busca de algo que a complemente. Exerce sua função de mãe com os cuidados com o filho; exerce seu papel de esposa perante a sociedade, colocando-se “devidamente” ao lado do marido nos eventos sociais, como nas festas representadas no filme. Foge, no entanto, dos costumes tradicionais ao relacionar-se com outros homens, na tentativa de encontrar uma outra significação para si e para a sua vida. Ao que tudo indica, no entanto, essa relação também não a satisfaz e não tem para ela a importância que deveria ter.

Isso tudo faz de Márcia uma personagem desintegrada, sempre procurando algo que a realize, que complemente sua existência. Nesse sentido, podemos identificá-la como um sujeito dividido e desejante, que está em busca de algo que a complemente e signifique.

Considerando que a mulher sempre se constituiu a partir do olhar masculino, ao casar-se

a tendência seria ela passar a se constituir enquanto sujeito a partir do marido. Porém, sua relação com ele aparentemente não foi suficiente para Márcia. Ainda restou um vazio, que criou nela o desejo de buscar seu complemento no Outro, agora amante. Mas esse também é o homem, e ela permanece buscando se constituir a partir desse tipo de olhar, porque esse Outro ainda é o “lugar da fala, e também o lugar da falta” para ela (Mariani, 2008).

### 5.1.5 *O marido e a amante*

A sequência narrada anteriormente, com seus sucessivos cortes que mesclam a imagem de Márcia e do amante em variados momentos, é seguida de uma sequência que mostra seu marido indo ver a amante. Essa sequência tem sempre ao fundo a música que identifica a protagonista, indicando a aproximação entre as duas personagens masculinas adultas através das quais Márcia buscou sem sucesso significar-se na trama.

Ao que tudo indica, Roberto sustenta a amante. Personagem muito presente na vida no imaginário social, “a outra” já foi diversas vezes representada em romances, filmes, peças de teatro, novelas da televisão brasileira. De acordo com Goldenberg, (2009, p. 11), verdadeiras ou não, essas representações tornam “a outra” um ser misterioso e profano, encoberto por enigmas e máscaras, que pode a tudo e a todos contaminar. Ela seria

A mulher pecadora, desobediente a Deus e aos valores da sociedade, que deve permanecer escondida (ou ser destruída) para não macular a pureza das virgens e das esposas fiéis. Seu destino é sempre infeliz: a morte ou a velhice solitária. [...] Para as esposas que cuidam com amor e sacrifício da moral familiar, restam as benesses sociais: os filhos, os netos, o amor eterno do marido.

A autora destaca que “a outra” cabe ser odiada ou invejada, além de viver em segundo plano, sempre oculta. Sem possuir a identidade principal da mulher em nossa cultura, a de esposa e mãe, esconde-se atrás de outros papéis.

E é justamente assim que “a outra” de *O corpo ardente* é retratada: em segundo plano, no papel secundário tanto na narrativa do filme quanto na vida da personagem que representa o marido.

O que surpreende, no entanto, na relação do casal é que nele é representada uma amante que foge do estereótipo de mulher sensual, da mulher fogosa, tão difundido na memória social ao longo dos tempos. A amante de *O corpo ardente* está mais relacionada ao modelo religioso de mulher, assim denominado por Goldenberg e Toscano (1992), do que a mulher da rua ou ao modelo “feminista” que supostamente estariam mais de acordo com esse

tipo de perfil, se nos basearmos na memória construída para esses casos.

Ainda retomando a afirmação de Goldenberg e Toscano (1992), de que o sexo era um tema tabu até a década de 1960, devemos lembrar que nessa concepção o titular do prazer era o homem, que agia movido apenas pelos próprios desejos e necessidades. Com isso, o desejo feminino não era reconhecido e, portanto, qualquer manifestação dele deveria ser reprimida. A mulher “fogosa”, sexualmente ativa e exigente acabava sendo configurada como uma “mulher da rua”, personificada nas figuras da amante ou da prostituta, mulheres a quem o homem procurava para se satisfazer sexualmente. Dessa maneira, a esposa, também chamada de mulher de casa, tornava-se quase uma santa, ou melhor, um ser assexuado, com a qual a relação sexual tinha como função a procriação.

No que concerne à amante, Simone de Beauvoir (1980, v. 1, p. 193) nos diz que “no desencadeamento erótico, o homem, ao se unir à amante, procura perder-se no infinito mistério da carne”. Interessante, no entanto, é que ao observamos a postura da amante representada no filme, ela foge do “modelo” que lhe foi convencional, pois fazemos uma analogia da personagem com a “mulher de casa”, com uma vida mais pacata, rotineira e uma postura mais reservada. O relacionamento em questão se assemelha mais ao de duas pessoas casadas e em uma relação desgastada, acomodada. A postura da amante mais se aproxima à de uma esposa “tradicional”, fadada que está ao serviço do lar, ao privado; é nele onde ela deve ficar, inclusive na ausência do homem.

Interessante também é a postura de Roberto e a relação que mantém com sua amante. Ao contrário de como acontece com Márcia, que tem liberdade de ação, viajando sem a necessidade de consentimento do marido, e que mantém amizades próprias e distintas das dele, com a amante Roberto mantém uma postura autoritária e tradicional, também típicas de um casamento convencional. As amizades são reguladas por ele, que não aprova determinadas amigas da amante por considerá-las “vagabundas”. Ao falar isso, Roberto não considera a amante como pertencente a essa posição, o que teoricamente seria contraditório, visto que tradicionalmente a posição-sujeito amante está relacionada ao discurso que a situa como vagabunda, “mulher da rua”.

A relação entre ambos é pacata e em muito remete a uma relação matrimonial, convencional. Roberto exerce maior controle e domínio sobre a amante do que sobre a própria esposa, que parece possuir maior autonomia quanto às próprias escolhas. Ocorre, portanto, uma inversão dos valores, conforme demonstra a cena a seguir:

O casal está sentado à mesa, jantando. A cena é enquadrada, centrada na conversa,

centralizada nos dois. A aproximação da imagem também demonstra uma certa tensão entre o casal, e o poder exercido por Roberto perante a amante. Ele pergunta:

— *Onde você foi ontem?*

— *Como você não telefonou, resolvi sair.*

— *Eu telefonei.*

— *Mas que horas?*

— *Não deu para ver a hora. Estava cheio de gente.*

— *Você queria que eu ficasse fechada aqui?*

— *Onde você foi?* — questiona ele de maneira imponente e autoritária.

— *Até a Lúcia* — diz ela, resignada

— *Outra vez?*

— *Onde você quer que eu vá?*

— *Você sabe que a Lúcia é uma vagabunda!* — responde irritado.

— *O que você quer que eu faça? Dois anos engaiolada... Por que você me deixa aqui?*

— *Eu já te expliquei... me empurraram a droga do quadro.*

— *Isso foi ontem, e os outros dias?*

Após o jantar, o casal assiste à televisão na sala. Ele sonolento, ela fumando, em uma representação que remete ao tédio e à rotina.

Na próxima sequência a amante veste uma camisola longa, sem decotes. Ambos se deitam na cama e fazem sexo sem grande ardor. A cena toda se passa em ritmo lento. Após o sexo cada um se deita para um lado da cama, afastados, como que desconfortáveis. Ela com as mãos sobrepostas no colo, pensativa, com um semblante e postura que remetem à imagem de uma santa; ele, muda de posição diversas vezes, inquieto. Na sequência as personagens são mostradas entrecortadas, em um super *close*, que vai mostrar o rosto de Roberto, uma parte dos ombros e rosto da amante, o alto da cabeça de Roberto, a amante se virando vagarosamente na cama enquadrando parte de suas costas e cabelos. São personagens também fragmentadas.

Em um determinado momento Roberto olha o relógio e ao perceber a hora começa a se arrumar para ir embora. Então, ela reclama ao longo da conversa:

— *Há mais de um mês que você não passa uma noite inteira aqui comigo. E você só fica quando mente para sua mulher que vai viajar. O que você acha que vou fazer da minha vida? Eu preciso de alguém perto de mim. Você avisou, eu sei... Mas eu não posso mais... Eu quero levar uma vida normal como os outros. Eu quero um filho. Sinto um vazio aqui* —

coloca a mão no peito —, *por causa disso... Ardendo*.

A relação que os dois mantêm tem todas as limitações que se tem quando se é amante — a ausência do parceiro —, mas também as de quando se é um casal nos moldes tradicionais: falta de liberdade, rotina etc. Para além disso, no caso em questão, a amante se identifica com os sentimentos da esposa em alguns aspectos. É interessante pensar que ambas, a esposa e a amante, sentem um vazio, uma angústia que as corrói internamente. Enquanto a esposa procura a salvação em outros relacionamentos, já que o que ela possui não é suficiente, a amante pensa que a sua saída seria justamente constituir um casamento e uma família. Nenhuma delas está feliz e satisfeita na condição em que se encontram. Ambas estão em busca de algo que as complemente.

Esse vazio sentido pelas duas mulheres pode ser compreendido como um sinal de resistência. Ambas buscam por liberdade, querem se ressignificar, mas como o sujeito nunca consegue ser totalmente livre, essa busca acaba contrariando a formação ideológica vigente, visto que elas buscam escapar do que lhes é convencionado. Sendo assim, o processo de constituição/identificação pelo qual estão passando estará sempre se sustentando nos pilares assujeitamento/contratificação.

Vale a pena observar que houve um silêncio no filme em relação ao nome da amante. Este fato tem como efeito de sentido tornar o sujeito qualquer um. Não há uma identidade construída pela nomeação.

Enquanto Márcia, personagem nomeada, está na busca por se constituir enquanto sujeito de outras maneiras que não a partir do outro-homem/marido, a amante, a outra sem nomeação, é descaracterizada, posto que ela só é algo a partir daquilo que a ela é atribuído pelo outro, homem e amante.

Está completamente assujeitada a ele, coloca-se na posição-sujeito de mulher-amante para a qual não encontra, de fato, uma alternativa, e da qual não pretende sair. Estará sempre à espera dele, à disposição dele, ainda que sonhe com outra vida.

No que diz respeito a Roberto, ele demonstra ser um homem que vive pelas convenções e aparências. Ele planeja festas para comprar um quadro para a esposa, na tentativa de se exhibir, mostrar sua casa, sua bela esposa, seu poder econômico e, com isso, afirmar um *status* social. A amante, nesse sentido, faria parte desse plano. Ter duas mulheres bonitas à sua disposição talvez lhe traga vitalidade, virilidade e sentimento de poder, valores que constituem todo um discurso sobre o homem, já cristalizado na memória social.

### 5.1.6 Márcia e o cavalo

Em uma saída com a caminhonete, Márcia, o marido e o filho avistam um cavalo que estava sendo procurado há dias por peões da fazenda vizinha. Trata-se de um cavalo negro, viril, forte e selvagem, que fascina Márcia. A identificação da mulher com o animal foi imediata. O marido começa a filmá-lo, e a mulher, que está dirigindo, acompanha o cavalo, que corre na lateral do carro. A identificação fica evidente quando a música de Márcia, tocada no início do filme no aparelho de som do amante, volta a tocar enquanto o cavalo corre e é filmado.

Segundo Eliade (2013), o cavalo é o símbolo da nossa energia instintiva e animal e, quando apresentado junto de um cavaleiro, representa o movimento harmônico da natureza. Nesse sentido, é interessante observar que uma das características específicas desse cavalo é que ele não se deixa dominar, ou seja, não responde a um condutor, a um cavaleiro. Diversas tentativas são feitas ao longo do filme e a todas ele escapa, resistindo, assim, àquilo que lhe era imposto e entendido pelos homens como movimento natural: cavalo dominado, no cabresto.

Em uma das vezes, na tentativa de resgatá-lo, seus donos levarão uma fêmea no cio até o local para onde ele havia fugido. A intenção era que, ao sentir o cheiro da égua, o cavalo aparecesse e que, ao seguir os seus instintos e tentasse cruzar com ela, fosse apreendido.

De fato, ele aparece e a cena em que os cavalos cruzam tem ao fundo a mesma música tocada para Márcia, alternando cortes em que ora mostram os cavalos, ora Márcia. A câmera vai pouco a pouco dando um *close* no rosto de Márcia a tal ponto que focaliza apenas seus cabelos e, depois, a crina do cavalo selvagem. É como se as duas imagens se fundissem, em uma espécie de tentativa de fundir um ao outro e assim sacramentar a identificação que a mulher tinha com o cavalo.

A sequência mostra o cavalo se aproximando da fêmea. Ele a domina, cruza com ela, seguindo o seu instinto. Trata-se, literalmente, da cena mais explícita e “ardente” de sexo que ocorre durante todo o filme, o que, no mínimo é interessante ser observado sobre um filme que tem por título *O corpo ardente*. De acordo com Eliade (2013), a imagem do cavalo remete à libido instintiva que dele emana e, que por vezes, sua representação se encontra bastante ligada ao tema da sexualidade. Símbolo da “quantidade de energia a disposição do homem” (ELIADE, 2013), o cavalo vive plenamente a sua natureza e seus instintos; recusa-se a se render às normas para ele criadas pelos homens, não se “assujeita”, não aceita cabresto. Sendo assim, após o coito, ele ainda consegue se desvencilhar dos peões e fugir.

Transpondo a situação do cavalo para a realidade vivida por Márcia até esse momento, poderíamos identificá-la, simbolicamente, como alguém que, ao romper com tudo o que lhe era socialmente estipulado seguir, estaria fazendo um movimento de ruptura, de transformação, de desidentificação com a forma-sujeito com a qual se identificava e, por conseguinte, com a Formação Discursiva em que estaria inscrita.

Na trama, ainda na tentativa de domá-lo, o dono finalmente consegue laçá-lo, mas ele continua correndo, arrastando o peão pelo chão. Na falta de alternativa e buscando salvar a própria vida, o peão atira no cavalo, matando-o.

A respeito da simbologia do sacrifício de um cavalo, Eliade nos conta que pode estar apontando para uma fase de introspecção, onde o indivíduo direciona-se para o seu mundo interior, em detrimento do exterior. O sacrifício do animal surge então como a imolação ou dissolução do instinto, até então inconsciente.

Decerto esse foi o movimento que Márcia fez durante o filme. Em sua busca por significar-se, aliava-se ora a um movimento de identificação e contraidentificação, beirando a desidentificação. Luta contra os seus instintos, titubeia, mas, mesmo contraidentificando-se, continua na mesma FD.

Sua identificação com o cavalo significa a visão daquilo que ela realmente deseja para si, mas que não consegue alcançar. Márcia quer desidentificar-se de tudo que reconhece como o certo, como significativo: ser mãe e esposa, fundamentar-se a partir do Outro-homem/marido. Ela não consegue romper com esses padrões, não consegue ir contra os discursos já legitimados sobre o feminino. Está por demais assujeitada a ideologia que os fundamenta.

O cavalo faz com que ela se sinta livre e acredite na possibilidade de assim tornar-se. Ela goza com o gozo dele e com cada vez que ele consegue fugir e manter sua pretensa condição de liberdade.

Quando Márcia toma conhecimento da morte do cavalo, entristece brutalmente e o fato a coloca em um novo movimento introspectivo. Suas esperanças morrem com ele. O cavalo, símbolo de desejo sexual, sempre filmado mostrando seu vigor, sua energia, mostra-se também como um símbolo de liberdade para a personagem. Na impossibilidade de se referenciar a partir do Outro-homem, Márcia se identifica com o cavalo. Inconscientemente, ela se torna desejante da liberdade que ele transpira. A ânsia do cavalo em ser livre a qualquer custo acabou desestabilizando as concepções de vida que constituíam Márcia e que já estavam um tanto quanto fragilizadas.

Se por um lado a liberdade, vivacidade e energia que o cavalo representa traz para Márcia uma nova possibilidade de significação/identificação, por outro, sua morte lhe traz a certeza de que tudo isso só passa de uma ilusão. Ao procurar fugir do que lhe era determinado, o cavalo teve uma punição, que culminou em sua morte. Nesse sentido, poderíamos fazer uma analogia sobre a condição do feminino: à mulher também cabia uma série de determinações quanto à forma que deveria se portar perante a sociedade. Entre os principais elementos estaria sua natural devoção ao lar e a família, “célula básica da sociedade, da qual a mulher era fiel guardiã” (GOLDENBERG, 1992). O adultério, obviamente, era veementemente condenável. A esposa estaria no rol das mulheres de casa, cuja vida sexual deveria ser restrita à procriação, não podendo ser vinculada ao prazer. Se tentasse escapar dessas determinações e contradizer os discursos que durante muito tempo foram construídos sobre o feminino, também mereceria algum tipo de punição.

O fato é que, após saber da morte do cavalo, Márcia retorna ao mesmo lugar onde antes havia feito do filho rei. Dessa vez, no entanto, ela senta no trono feito de pedra, sozinha, ativa e ao mesmo tempo pensativa. Nesse momento, simbolicamente, ela se consagra rainha.

Finda a sua estada em Itatiaia, há uma cena que se apresenta como uma metáfora que remete ao discurso da mulher enquadrada no modelo tradicional de feminino. Retornando para casa, ela avista um cavalo que carrega uma charrete. Animal domado e domesticado que é, carrega consigo todos os acessórios que o assujeitam: cabresto, rédeas, bridões etc. Ele também será movido e direcionado pelo homem, que é o seu condutor, e dirá para onde, como e quando irá tomar a direção por ele determinada. Ao avistar esse cavalo, Márcia, pensativa, o observa passar diante do carro.

A relação de Márcia com o cavalo, portanto, coloca em xeque uma memória legitimada sobre o feminino em seu modelo tradicional, dando destaque à disputa de sentidos que fundamentam o feminino na década de 1960. Contrapõe a mulher de casa à mulher da rua, o perfil religioso ao perfil feminista, o novo e o tradicional, o legitimado e o em construção. Márcia é todas essas mulheres em uma só, posto que, sujeito que é, encontra-se em constante construção, reformulação, em um constante processo de significação.

### *5.1.7 O fim*

De volta à casa em São Paulo, a sequência ocorre em uma das festas que estava sendo mostrada de forma recortada ao longo de todo o filme. Em determinado momento, quando

Márcia estava afastada da festa, o até então amante se aproxima. É justamente nessa ocasião que ela o critica por não ser sincero, por não falar a verdade e por dar tanta importância ao que os outros pensam sobre ele. Fica claro nessa ocasião que esse relacionamento terminara e que existe agora um distanciamento entre os dois.

Em um segundo momento da festa, que ocorre no final do filme, Márcia retorna à sala da casa mostrada no início da narrativa. Antes de entrar é interrompida por um homem, o mesmo que a estava observando do lado de fora da sala, na primeira sequência narrada e que agora já sabemos ser um outro caso extraconjugal dela. Ela diz:

— *Me deixa em paz, por favor.*

— *Escuta... — diz o homem.*

— *Eu sei que você não compreende...*

Ela entra na sala e avista novamente o filho. Ele, que estava consertando o projetor, exhibe a filmagem da viagem para a mãe. Riem juntos ao assistirem ao vídeo até o momento da sequência do cavalo. A partir de então, a câmera alterna o foco entre a película e o rosto em *close* da mulher. O menino percebe a mudança de expressão da mãe, que fica introspectiva. A música de Márcia começa a tocar, o que aumenta a intensidade da cena. A câmera passa a focalizar o rosto do menino olhando a mãe, a mãe olhando o filme, com o cavalo correndo, livre.

Temos nessa sequência a síntese do filme, o momento em que vemos claramente a condição de Márcia, que vive imersa em sua contradição. De um lado o filho e tudo o que o papel de mãe representa, com seus deveres, ainda que existam muitos prazeres. De outro, o cavalo e tudo aquilo que ele representa: liberdade. Márcia, enquanto assiste à cena do cavalo correndo ao lado da caminhonete da família, segura-se nas plantas que tem próximas de si, como se para manter-se naquela condição precisasse se firmar em algo que a impedisse de ir, de fugir, de seguir os seus instintos.

Ao nos remetermos à memória sobre o feminino, encontramos o discurso que afirma que a mulher está naturalmente voltada para os cuidados do lar e da família e que o amor materno faria parte dessa natureza.

No entanto, o filme apresenta uma outra versão para essa natureza, que se contrapõe à primeira, e que está relacionada a tudo aquilo que o cavalo faz Márcia querer seguir. Ao não seguir o instinto que o cavalo faz surgir, Márcia termina o filme se assujeitando ao discurso construído sobre o feminino, e retomando a posição-sujeito mulher-mãe.

Mas o fato é que Márcia parece nunca ter tentado, verdadeiramente, fugir dessa sua

posição-sujeito. O que o filme apresenta é uma outra maneira de vivenciá-la. Na busca por autoconhecimento, Márcia fez do filho o rei, mas colocou a si própria como rainha. Ou seja, ocorreu um deslizamento de sentido a partir do momento que o fundamento de sua vida não é o filho ou o marido, mas ela mesma. O episódio com o cavalo possibilitou a ela entrar em contato com uma espécie de “animal interior” que ocasionou transformações em seu comportamento de tal forma que ela não precisa mais preencher seu vazio através de suas relações extraconjugais. Ela se identifica de tal maneira com a liberdade simbolizada pelo animal porque almeja vivenciar essa condição em seu movimento de resistência, para não se assujeitar aos sentidos dominantes impostos sobre o feminino que, embora em processo de mudanças, ainda regiam a sociedade da época.

## 5.2 AS AMOROSAS

*As amorosas* foi lançado em 1968, ano de transformações mundiais que marcaram a década de 1960, como o movimento feminista e a revolução sexual. No Brasil, mais especificamente, esse ano é o marco do início da fase mais repressiva da ditadura militar, com a decretação do AI-5, precedida pelo aumento no número das passeatas de protesto da sociedade civil, bem como pela mobilização dos estudantes por meio da organização dos movimentos estudantis e grupos de guerrilha contra a ditadura.

Essa atmosfera, de certa forma, estará presente no filme, oitavo longa-metragem de Khouri e considerado atípico na carreira do diretor, por ser o único, de todo o conjunto de sua obra, em que as agitações marcadas pelas modificações sociais brasileiras ficaram em evidência (Stigger, 2006). Embora mantenha a característica de produzir filmes de caráter intimista, nesse também aborda questões relacionadas à conjuntura sociopolítica em vigor, tal como o movimento estudantil, sem que com isso se alie ao cinemanovismo, visto que a proposta do filme continua não sendo a de fazer uma crítica à conjuntura político-social da época.

Esteticamente, Pucci Jr. destaca a questão da luminosidade do filme, cujas imagens se aproximam do que o senso comum atribui ao cotidiano, distinguindo-se do que era usual do diretor, que costumava empregar nos filmes uma fotografia mais clássica. Paralelo a isso, as interpretações têm o tom espontâneo, com cenas que permanecem no dia a dia das personagens. Estilisticamente, ainda de acordo com Pucci Jr., o filme demonstra que o diretor estava sintonizado com a época da produção do filme, e se alinhando ao cinema autoral praticado na Europa.

Neste sentido, Pucci Jr. (2001, p. 35) nos conta que *As amorosas* inclui elementos dos filmes *Blow-up* (1966), de Antonioni, com música de abertura análogas, a mesma centralização em uma personagem jovem, exibição do espírito da época, shows de rock e até mesmos a existência de planos virtualmente idênticos (como o *plongée* do final de *As amorosas*, com Marcelo caminhando no gramado, semelhante ao do epílogo de *Blow-up*).

Uma observação interessante é que em *As amorosas* vemos mais uma expressão da metalinguagem utilizada por Khouri em seus filmes, e que também foi observada em *O corpo ardente*. Mais uma vez o diretor retrata o filme dentro do filme, tratando-se agora de uma experiência de cinema aberto, conforme nos elucida Pucci Jr. (2001, p. 47). Como tal compreende-se um estilo documentário criado nos anos 1960, cuja aparelhagem barata, equipe reduzida, ausência de narrativa ficcional e entrevista com pessoas comuns buscava por espontaneidade dos entrevistados, com pretensão de captar a verdadeira realidade. A representação ocorre durante a gravação de um filme-enquete produzido por Ana e seu grupo, com Marcelo.

Dada a quantidade e a variedade de personagens femininas que constituem o filme, nele estariam presente o que Pucci Jr. denomina como as três personagens-tipo femininas dos filmes de Khouri. De acordo com o autor, a primeira seria a “vulgar”, papel atribuído à personagem Marta, normalmente representada por vedetes ou prostitutas, que usa seu corpo e aparência física para alcançar posições sociais e demais benefícios. A segunda, no filme representada pela personagem Ana, seria a apaixonada e sonhadora, normalmente abandonada pelo amado; a terceira, Lena, seria a “mulher superior”, ou seja, que está acima de tudo e todos, que não dá tanta importância ao amor ou à posição social.

Além dessas três personagens, temos também Hilda, irmã de Marcelo e de Lena, que não estaria relacionada a nenhuma dessas denominações e representaria a mulher “tradicional”, dona-de-casa e mãe de família.

A película situa-se na cidade de São Paulo e tem como protagonista Marcelo, um jovem que se diz contra os valores pregados pela sociedade, desempregado e que mora de favor no quatinho dos fundos da casa de um amigo, vivendo de pequenos bicos e de “empréstimos” da irmã, Lena. A trama se desenvolve ao redor de Marcelo e das relações que mantém com cada uma das personagens femininas.

### 5.2.1 Marta

Começamos a nossa análise por Marta, a personagem apresentada como vulgar no próprio filme, já que é assim que Marcelo a define. Como tal compreende-se a mulher de vida livre, com relacionamentos passageiros e não convencionais. Por meio dela analisa-se como esse estereótipo de mulher foi colocado para o olhar da câmara nesse filme, levando em consideração o contexto histórico da produção, que tinha no Movimento Feminista “um elemento crucial na mudança de comportamentos que se observam hoje, em diferentes níveis: sexualidade, casamento, filhos, trabalho, política, em todos os níveis da vida de cada homem e de cada mulher deste país” (GOLDENBERG, TOSCANO, 1992).

Ao contrário das demais personagens, inclusive Marcelo, Marta é apresentada no filme pelas suas atitudes, seus olhares e gestos. Pouco é passado sobre ela por meio da linguagem verbal.

Sua profissão, atriz, também é uma maneira de categorizá-la, conforme observa Costa (1984) ao dizer que a artista de sucesso ou a estrela era representada como uma mulher de vida dissoluta, que não respeita o código sexual tradicional e o papel de esposa e mãe, daí sua identificação quase que imediata com a figura da “mulher da rua”. O autor lembra como era comum, anos atrás, as estrelas adotarem um nome artístico distinto do nome da família como forma de proteger a reputação familiar, já que o ambiente artístico era percebido como um local de mulheres de vida promíscua.

Conforme nos lembraram Toscano e Goldenberg (1992), a prática de diferenciar a mulher de casa da mulher da rua era comum, visto que o prazer era algo relacionado ao homem e não à mulher. A mulher “decente”, “de casa”, deveria reprimir seu desejo, ficando ele relacionado apenas à “mulher da rua”, ou seja, prostitutas e, como nos disse Costa, vedetes e atrizes.

Marta aparece desde o começo como uma personagem vulgar, promíscua. O primeiro indício disso é quando Marcelo chega à casa da irmã, Lena (com quem Marta dividia o apartamento), e tanto ele quanto a irmã não podem entrar devido a uma fitinha presa na fechadura da porta, indicando que Marta estava com “visitas”.

Em um segundo momento, quando de fato Marcelo e Marta se conhecem, ela faz questão de mostrar as fotos dos testes que fez para o programa que ia gravar naquele dia. Ela diz:

— *Eu vou cantar, vou dançar, vou recitar monólogos, vou interpretar várias*

*personagens. Vou ser Lucrecia Bórgia, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe.*

Desde esse primeiro contato, Marta é mostrada como a mulher fatal, mulher objeto de desejo e, por que não dizer, perigosa, devido à sua alta capacidade de envolver os homens. O próprio posicionamento da câmera fará esse trabalho. Quando a atriz começa a falar sobre suas personagens, Marcelo, que estava de joelhos ao lado dela, senta-se na cama. A câmera fecha somente nos dois, não sendo mais possível avistar Lena, que esta em pé atrás do irmão. Em um novo plano, é mostrado apenas um pouco do cabelo, do pescoço e do ombro de Marta; Marcelo, agora bem próximo a ela, observa a moça com olhar de desejo, alternando o seu olhar entre a moça e as fotos que ela mostra.

Na terceira e na quarta foto, Marta aparece vestida de Marilyn, mas a quarta é a mais instigante. Nessa, ela também representa a musa, mas está com o vestido esvoaçante, exibindo as pernas e seu olhar é mais provocativo e sedutor. Essa é a foto que mais chama a atenção de Marcelo, que pede para vê-la, segurando-a em seguida.

No momento que essa foto é mostrada, começa uma música de fundo, uma música instrumental, sensual. A cena fecha com Marcelo segurando a foto no quarto de Lena e a seguir abre com ele na varanda, ainda com a imagem nas mãos, observando-a, como se estivesse acariciando as pernas de Marta na fotografia.

Ao longo da conversa, Marta convida-o para ir à gravação daquele dia e começa a falar de sua história. Enquanto enumera tudo o que já fez até conseguir chegar onde está, a atriz começa a caminhar em direção ao parapeito da varanda, onde se encosta. Marta diz, por fim:

— *Todo mundo fala de mim, mas ninguém sabe o duro que dei. Até hoje mando dinheiro para o meu pai.*

Ao dizer isso, Marta parece querer mostrar um outro lado seu, como que para desmistificar a primeira impressão que passa, de mulher vulgar. Ao falar de seu compromisso com o pai, demonstra ter outros tipos de responsabilidades e valores. Isso dá uma outra dimensão ao seu trabalho, apresentando-a, agora, como uma filha zelosa com o pai e com os cuidados com ele, possibilitando uma abertura para identificá-la com uma outra FD.

Marcelo, no entanto, parece não dar tanta importância a essa informação. Nesse momento, com a música ainda ao fundo e Marta ainda encostada no parapeito da varanda e olhando fixamente para ele, Marcelo é focalizado em primeiro plano. Alterna o olhar entre a foto e Marta. O seu olhar de desejo é o mesmo do início da sequência.

O novo plano abre com a vista da varanda da casa de Lena, filmada por cima do prédio, e a câmera volta a mostrar Marta em plano americano, com olhar sensual, de braços abertos e mãos apoiadas no parapeito da varanda. A câmera desce focalizando seu braço e tronco até chegar à foto que Marcelo tem em mãos. Na foto Marta está vestida de Marilyn Monroe e a postura e a fisionomia que Marta está fazendo no parapeito da varanda são iguais à pose da foto onde ela imita a diva do cinema hollywoodiano.

Nessa sequência podemos perceber claramente que Khouri, através da imagem, faz uma analogia entre Marta e Marilyn, resgatando a imagem da foto e aproximando as duas personagens. Esse resgate é possível devido à intericonicidade que traz a memória imagética à tona e, com ela, as representações, os significados e os discursos inseridos em cada imagem.

Segundo Milanez (2006, p. 170), ao nos depararmos com uma imagem, cabe-nos destacar os elementos semiológicos que constituem a memória longínqua de uma imagem dada, seja recuperando imagens semelhantes em uma atualidade recente, seja interrogando as condições nas quais tais cenas se reproduzem e são colocadas em circulação.

Ao analisarmos toda a sequência das fotos mostradas por Marta, podemos perceber o eco de discursos que já foram consolidados na memória social. A representação discursiva e icônica que compreende essa sequência fílmica é atravessada por imagens exteriores, que compõem a memória de alguns perfis de mulheres, usados para traçar o perfil da personagem Marta.

Não por acaso, duas das personagens interpretadas por Marta foram, cada uma à sua maneira, mulheres ditas “fatais”. Lucrecia Borgia ficou conhecida com uma das mulheres mais cruéis da história. Com uma vida associada a episódios de intriga, assassinatos, luxúria, devassidão e incesto. Enterrou maridos e ficou conhecida por envenenar homens com um “pó” que guardava num compartimento secreto em seu anel, embora nenhum desses envenenamentos tenha sido comprovado.

Já Marilyn é ícone do cinema mundial da década de 1960, símbolo da beleza e da sensualidade. Sua fama não se deve somente aos papéis representados nas telas, mas também ao espaço que ela ocupou na mídia, em especial nas notícias sobre sua vida pessoal, os casamentos desfeitos, o suposto caso com o presidente norte-americano, John Kennedy etc.

Ao relacionar Marta a essas duas personalidades, Khouri aponta os estereótipos relacionados às mulheres “fatais” e aproxima Marta, por meio das imagens, à personalidade da personagem em questão: fria, racional, mulher-objeto, gananciosa, ardilosa. Retoma na memória discursiva sobre o feminino os pré-construídos, as discursividades que

categorizavam as mulheres. Se Marta não seguia os padrões da castidade, ela não poderia ser interpretada como uma “mulher de casa”, o que, em contraposição outorgava a ela a condição de “mulher da rua”.

Ao longo da narrativa, Marta estará sempre rodeada por homens, alguns dos quais ela usará apenas para satisfazer seu ego, alimentando suas fantasias sexuais sem, no entanto, chegar a concretizá-las. Com outros, ela se relacionará por interesse profissional. Ao longo do filme, ela deixa clara a necessidade de se destacar como atriz e de ser amada. Para isso utilizará de mecanismos variados, desde relacionar-se sexualmente com profissionais da equipe de televisão, como ocorre com o *camera man* do programa do qual participa, até travar conversas nos corredores do estúdio e demonstrar claramente seu compromisso com o trabalho.

Mas, independentemente de seus demais interesses, Marta é representada como promíscua porque gosta de sexo. Ela vai para a cama com Marcelo porque gosta, como ele, de fazer sexo. A cena em que os dois fazem sexo é carregada de energia, *closes* de Marta e música, que denotam, em seu conjunto, o êxtase. Ao contrário de Ana, com quem Marcelo também terá uma relação, e com quem o sexo é mais tranquilo, delicado, romântico e em ritmo mais lento.

Marta é a representação da mulher que estava vivendo as transformações dos costumes sociais e se identifica com tais transformações. Ela é quem escolhe os seus parceiros, que são múltiplos, exerce livremente sua sexualidade e é independente. Marta foge dos padrões sociais tradicionais.

Marcelo não entenderá essa orientação da moça. Considera um desperdício a maneira como ela se comporta e o tipo de trabalho que ela faz. Acha o programa de televisão em que atua “uma droga vulgar e chata” e diz claramente isso. Inicialmente quer salvá-la e tentará fazer isso até o final do filme. Ao mesmo tempo, desencanta-se com Marta e reafirma a ela sua vulgaridade, principalmente após vê-la chegar em casa bêbada. Mas ainda assim, torna a procurá-la no estúdio de televisão.

Quando chega, a vê saindo com um grupo de homens, e a interrompe bruscamente, incomodado. Acusa-a de ser vaidosa e aconselha que abandone esse comportamento. Marta aborrece-se e, de pirraça, decide acompanhar o grupo de homens, aparentemente fãs da atriz, e que queriam levá-la a uma festa. Marcelo decide ir junto, e ainda no carro a situação começa a mudar. Um dos homens começa a olhar para as pernas de Marta e depois a acariciá-las.

Como ela recusa as carícias, começam a agarrá-la no próprio carro. Marcelo, no banco de trás, tenta, mas nada pode fazer.

A situação vai piorando até chegarem ao destino, que, ao contrário do previsto, tratava-se de um bosque deserto, onde o grupo tenta currar Marta. Ainda na tentativa de defender a moça, Marcelo acaba sendo espancado e humilhado pela gangue.

O grupo faz uma verdadeira algazarra, jogando a moça de um lado para o outro, cantando cantigas infantis, até rasgarem sua roupa. O ato não se consuma porque escutam o som da sirene de uma viatura da polícia passando próximo ao local. Todos fogem, deixando Marta jogada no chão, seminua e chorando.

Marcelo tenta cobrir o corpo nu da moça com o seu casaco, mas ela o repele, irritada, pedindo para ele sumir da sua vida. Depois ela se cobre com o casaco e caminha em direção à estrada, deixando-o sozinho.

Ao longo da narrativa, Marta vai se encaixando no perfil identificado por Laura Mulvey (1999) quando analisa a maneira como a mulher é tradicionalmente representada no cinema hollywoodiano. Ocorre sobre ela o predomínio do olhar masculino, ao qual corresponde à imagem da mulher como objeto passivo de olhar. Nesses casos, de acordo com a autora, haveria duas possibilidades de uso de imagem: a primeira coloca a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (o voyeurismo), a segunda transforma o feminino em um fetiche.

Marta reúne em si as duas possibilidades. Ao ser representada como Marylin ela é relacionada às características que tal personalidade concentra em si: *glamour*, sensualidade, sexualidade aflorada, mulher moderna, símbolo sexual. Essa identificação objetifica a personagem, tornando-a um objeto a ser olhado, um fetiche no imaginário masculino.

O voyeurismo é observado a todo instante quando a relação em cena é entre Marta e Marcelo. A maneira como ela é apresentada condiz com o olhar que Marcelo tem sobre ela, é a maneira como ele a vê que a determina e a significa para o público. Marcelo sexualiza Marta, vulgariza-a, olha entrecortadamente as partes do corpo dela, tornando-a um objeto a ser consumido.

Apesar de considerá-la vulgar e burra, Marcelo volta a procurá-la. O seu objetivo era tirá-la da vida que levava, incluindo o tipo de trabalho que a moça realizava, salvá-la daquilo que considera ser errado para uma mulher. Ao encontrá-la rodeada por homens, tenta impedi-la de estar com eles. Não obtendo sucesso, vai com os demais para a suposta festa, onde eles tentam currá-la.

Considerando Mulvey (1999) quando nos diz que o voyeurismo tem um lado sádico relacionado com a depreciação do feminino, que entende que a mulher deve ser salva ou punida, podemos interpretar a curra como algo que serviria justamente para punir Marta por ela levar a vida que levava, por ser “vulgar”. Em contrapartida, Marcelo mantém-se em seu objetivo de salvá-la, embora, no final, ele não a salve de nada. Pelo contrário, ele mesmo percebe a sua impotência diante daquela situação. Marta, por sua vez, deixa claro que não precisava dele, recusa a sua ajuda e diz para ele sumir da vida dela. Renega ser vista e resumida como ele a vê, assume as consequências de ser quem ela é, como ela é.

Por esse motivo e considerando a complexidade da personagem, ela não pode ser classificada simplesmente como vulgar, conforme as análises de Pucci Jr. Marta se mostra muito além desse simples estereótipo. Ao questionar a FD imposta às mulheres pela sociedade — mãe, esposa, dona de casa submissa —, Marta assume sua condição de mulher que vive sua vida fora dos padrões convencionados, contraindicando-se com a essa FD, o que permitia a ela ser uma mulher sexualmente livre, mas que não se resumia a isso. Marta trabalha, ajuda os pais, paga suas contas.

Ainda assim, Khouri se mostra sintonizado com a sociedade em que vive e com seus novos rumos. De maneira indireta faz uma crítica aos padrões estabelecidos por intermédio da personagem de Marta. Usa os estereótipos da mulher-objeto para mostrar que ela não precisa ser salva ou punida, mas sim que ela tem o direito e a condição de decidir como acha melhor direcionar e viver a sua vida.

### 5.2.2 Ana

A segunda personagem a ser analisada é Ana. Estudante universitária e militante política do movimento estudantil, nela encontramos uma personalidade altruísta repleta de contradições. Ana é representada como uma mulher romântica que se dedica ao social e ao partido. Por um lado, ela é uma revolucionária de esquerda, e, por outro, identifica-se com alguns valores burgueses que, como nos fala Ventura (2008), eram justamente aqueles que estavam sendo questionados na década de 1960, por uma parte da sociedade: casar, ter filhos, a relação monogâmica, a fidelidade. Cabe, então, analisarmos essa personagem para entendermos melhor como se dá a sua representação na trama.

A primeira aparição de Ana no filme acontece quando ela aborda Marcelo no refeitório da universidade. Ana é líder de um grupo de estudantes de esquerda que está fazendo uma

enquete com os alunos para a produção de um documentário. Marcelo é escolhido pelo grupo por ser considerado por eles como “excêntrico”, já que todos os demais entrevistados respondiam da mesma maneira às perguntas feitas na enquete. Sua maneira de ser e pensar serviria para trazer um contraponto ao filme, ou pelo menos para dar a ele um tom cômico, conforme a própria Ana diz.

Após fingir morar em uma mansão, Marcelo mostra o quatinho dos fundos onde habitava de favor. Em seu depoimento, de fato, ele vai se mostrar muito diferente de Ana e dos demais estudantes; ao interesse pragmático e político da equipe, o entrevistado contrapõe uma inquietação filosófica sobre o tempo e a modernidade, claramente rejeitada pelos estudantes, exceto por Ana.

Apesar de não compartilhar com ele as mesmas concepções de mundo, ela era a única a não ridicularizá-lo. Já nesse ponto ela se mostrava interessada nele. Dois *closes* de Ana intercalam-se na fala de Marcelo, e a mostram com um olhar atento e rosto tranquilo.

O próximo encontro dos dois será, por um acaso, em um show dos Mutantes, onde Ana tinha ido ouvir música de protesto. Durante o evento eles conversam e de lá seguem juntos para o quatinho onde Marcelo morava.

Ao chegarem, têm uma longa conversa sobre a fugacidade das coisas. Como fundo musical, o som delicado de "Recercada Quinta", do disco *Musikantiga*, que será visto no quarto de Marcelo posteriormente, mas que nesse momento só é ouvida pelo público e não pelas personagens. A música traz para esse encontro um clima calmo que se opõe em completo ao vivenciado por Marcelo com Marta. Sentados na cama, o casal conversa. Ana diz:

— *Você sabe, apesar de suas ideias monstruosas, ainda gosto de você e tenho certeza de que no fundo você é uma pessoa diferente, uma pessoa especial que ainda pode ser útil. Eu quero ajudar você. Tem alguma coisa em você que me preocupa. Eu acho que... não sei, eu gostaria de te amar e de te mudar também. Eu acho que um dia assim pode ser muito importante para a gente.*

Ana se coloca desde o início como a salvadora de Marcelo. Ela quer ajudá-lo, ainda que ele não tenha pedido qualquer tipo de ajuda. Ser útil parece ser uma necessidade primordial para ela, que quer ajudá-lo criando uma utilidade para ele na sociedade. Considerando que a mulher durante um longo período se significou através do homem, ao servir o amado, prestando-lhe essa ajuda, ela busca realizar uma união, por entender que é dessa maneira que se fará necessária e útil; será integrada na existência dele, será justificada.

Ana procura trazer Marcelo para mais próximo dela, da FD a que está assujeitada. Precisava significar algo para ele, fazer-se útil, necessária aos olhos dele. Ao salvá-lo ele passaria a ser eternamente grato a ela, a amaria e ela passaria a ter um novo fundamento de vida: Marcelo.

Na conversa citada, o casal prossegue com o rapaz falando que nada é importante. E que as coisas não tem sentido nenhum, mesmo as mais empolgantes. Ele diz:

— *Tudo passa rápido, não se segura nada. Viu? Esse beijo já passou. Esse também. As palavras que eu vou dizendo também vão ficando para trás, elas voam, passam, se perdem. Olha lá: tchau palavra! Vou ver se pego essa aqui... Não deu!*

Marcelo fala em tom de brincadeira. Os beijos, assim como Ana e a música, são delicados e carinhosos. Enquanto para Ana o que importa é que eles a fazem feliz, Marcelo procura firmar a sua concepção sobre a fugacidade das coisas.

— *Mas eu gostei dos beijos, eu me senti feliz* — diz Ana.

— *Mas de que adianta isso? Daqui a pouco eles já vão ter uma hora de idade. Logo será manhã. Depois, um ano e daqui a dez anos você não vai se lembrar mais de mim. E tudo o que a gente fizer aqui hoje a noite não terá mais sentido.* — Marcelo continua com a contagem dos anos e pega um lápis e começa a escrever na parede os números correspondentes aos anos de que fala — *E no ano 2900, hem, quem vai se lembrar deste quarto, destas coisas?*

— *Mas a gente pode fazer coisas.*

— *O quê?*

— *A gente pode ter filhos e eles continuarão.*

— *Não, eles continuarão a passar, a se perder desde o momento que nascem. E um dia eles vão se beijar numa cama assim, e vai ser a mesma coisa para eles. Os beijos, tudo vai ficar para trás, como fica para nós.*

— *Mas não tem importância, sempre haverá alguém se beijando.*

— *E qual é o consolo disso? E até quando vai ter? Um dia, um dia isso tem que acabar, sumir. Não vai haver nem memória... [...]*

— *Para com isso. A única coisa que eu quero é que você me ame. Só isso. Não tem importância que passe. É isso o que eu quero agora.*

Nesse momento, Marcelo deita no colo de Ana. Ao fundo da cabeça da moça há uma imagem do rosto da Pietà que muito se assemelha à posição em que ela se encontra, com Marcelo no colo, amparando-o maternalmente. Pietà queria salvar o filho; Ana quer salvar

Marcelo.

Ana seria um misto de amorosa e mãe, a face boa da mulher. Aquela que quer cuidar e amar. A memória imagética (intericonicidade) a que essa cena nos remete liga Ana à imagem expressa na Bíblia pela “mulher forte”, representada por Maria, que viu seu filho ser crucificado. Há, portanto, uma referência à esposa casta e mãe cuidadosa, respeitada pelo cristianismo e por toda a sociedade.

É interessante observar a necessidade que Ana tem de salvar o amado, que considera estar equivocado quanto às suas concepções, mas que ainda pode ser uma pessoa útil para a sociedade. Ao contrário de Marcelo, que entende o tempo como sinônimo de devastação, Ana vê o futuro como a continuidade do presente e como legitimação dos atos cometidos no presente que, enquanto revolucionária que é, servirão para reestruturar e transformar a sociedade.

No entanto, diante dos argumentos de Marcelo, ela entra em contradição, deixando a argumentação em termos políticos e racionais e entrando no viés emocional, se identificando com o discurso que legitima a concepção do sujeito mulher-mãe-esposa. Ana afirma o futuro a partir de um argumento tradicional que legitima a humanidade por meio da continuidade. Retoma, com isso, o discurso que religa a mulher à sua posição de mãe, e sua função de procriadora. Enquanto militante de esquerda defende os ideais por uma sociedade mais justa; enquanto mulher, rende-se ao amor-romântico e ao mito da mulher-mãe, ao tratar o amado como alguém que precisa de orientação, que precisa ser salvo.

No entanto, o que à primeira vista pode parecer conflitante merece um outro olhar ao ser analisado. Devemos pensar no que significava ser revolucionário em 1968, para aqueles que faziam parte de algum movimento de esquerda. Digo isso porque ao mesmo tempo em que se vivia um movimento em prol de uma maior liberdade sexual para as mulheres, que se aliava a uma série de mudanças comportamentais, por outro lado, ainda se vivia em uma sociedade de mentalidade patriarcal, que colocava para as mulheres uma série de restrições. Como bem nos lembra Zuenir Ventura (2008), uma parte dessa sociedade era representada pelos próprios setores de esquerda, que viam personalidades revolucionárias no comportamento, como Leila Diniz, com desdém.

Dessa maneira, a revolução ficava mais no campo das ideias ou relacionada ao político, em especial aos mecanismos para derrubar a ditadura, do que no plano das mudanças comportamentais, o que fazia com que muitos dos valores tradicionais relacionados ao

discurso sobre o feminino fossem mantidos entre essas estudantes universitárias, tais como ser mãe e construir uma família.

Seguindo a análise, após a conversa, eles fazem sexo. O ato ocorre de forma intensa e melancólica, que é amplificada pelo fundo musical de violino, que traz à tona a angústia que transparece ao final da cena no rosto de Marcelo. Os *closes* e a repetição de alguns planos nos remetem ao caráter da repetibilidade e da fugacidade de cada momento, retomando a conversa que acabara de acontecer. Enquanto Marcelo é a fugacidade, Ana é a permanência, aquilo que continua, ainda que através do outro, dos filhos. Estando ela identificada com a posição-sujeito mulher nos moldes tradicionais, caberia a ela garantir aquilo que Beauvoir (1980, v. 2) declara como sendo a “perpetuação da espécie imutável”. Essa perpetuação seria feita através da manutenção das tradições sociais e familiares, que asseguram a memória passada de geração para geração, e que permitem a existência dessa sensação de transcender ao tempo através dos filhos. Nesse sentido caberia à mulher “manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo” (BEAUVOIR, 1980, v. 2, p. 169).

Ao final da sequência, Ana, deitada na cama, observa os números desenhados por Marcelo, e reflete sobre a conversa, repensando os seus conceitos, talvez. Enquanto ela acredita poder se perpetuar através dos filhos, Marcelo refuta veementemente tal afirmação, dado o caráter mutável de tudo e todos.

Em uma nova sequência, o casal volta a se encontrar quando Marcelo procura Ana na faculdade. Encontra-a em meio a uma reunião do movimento estudantil. Na ocasião, Marcelo tece críticas aos amigos de Ana e ao movimento estudantil do qual ela fazia parte, por considerá-los perda de tempo. O que aparentemente acontecia é que ele também queria fazer com que Ana passasse a se identificar com a mesma FD que ele. Ana, por sua vez, refuta as opiniões do namorado e, ao posicionar-se de forma irredutível sobre a sua opção política e esclarecer que não gostava de ser controlada, causa um atrito entre os dois. Nesse momento ela considera mais a si e os seus ideais, renegando Marcelo no que ele considerava ser certo; foge da condição de amorosa, de mulher que serve aos outros, que se assujeita ao amado.

Ainda assim, eles vão para a casa de Marcelo, onde novamente o ato sexual tem como música de fundo o melancólico violino. As personagens são retratadas com movimentos lentos e os *closes* mostram, de um lado, a entrega de Ana, e do outro, a angústia de Marcelo, que parece buscar por algo que não encontra nunca, agora nem mesmo no sexo.

Após a relação, Ana fica sozinha no quarto e começa a observar as paredes repletas de inscrições e fotografias: o sarcófago de Tutancâmon, uma fotografia de Marlene Dietrich, *O rapto de Europa*, de Albrecht Durer, o quadro expressionista *O beijo*, de Munch, a colagem com uma serpente engolindo uma mulher, um retrato de D. H. Lawrence, uma bomba atômica explodindo e dela saindo dois fetos, entre tantos outros.

Das gravuras podemos assimilar uma série de identificações que dizem respeito à maneira de entender a vida a partir do ponto de vista de Marcelo: Tutancâmon terá representatividade na relação com a irmã, Lena, conforme veremos; Marlene Dietrich, que também é citada no recorte de Marta, tem como maior destaque o fato de ser a representação da mulher-fatal, tendo revolucionado sua geração na maneira de representar o feminino (UPF, 2012); a imagem da serpente, o caráter de Marcelo como “devorador de mulheres”, considerando sua necessidade de relacionar-se com elas e a rapidez com que elas passavam por sua vida.

Tais imagens, aliada à da Pietà, nos falam também muito a respeito da maneira como Marcelo vê a si e às mulheres. Isso é uma questão interessante, pois parto do princípio que as mulheres são representadas no filme de acordo com a maneira como ele as vê e identifica. Sendo assim, teríamos a reprodução de algumas dicotomias, segundo as quais, Marcelo significa a mulher ora a partir do modelo religioso, representado pela Pietà, ora a partir do modelo feminista, representado por Dietrich. Essas representações colocam a mulher em posições antagônicas, pois a veem divididas entre o bem e o mal, ou entre a santa e a puta. No filme, o bem estaria em Ana, enquanto o mal em Marta. E Marcelo, talvez, esteja em busca daquela que melhor o complementaria enquanto sujeito.

Quando Marcelo retorna para o quarto, cabisbaixo, deita-se de costa para Ana. Ao que ela pergunta:

— *Que foi, Marcelo?*

— *Não é nada* — responde ele.

— *De repente você parece tão desprotegido.*

Ana mantém-se na sina de salvar Marcelo. Salvá-lo é uma maneira de amá-lo e de reconhecer a si própria como útil. Isso só ocorre porque para ela esse amor seria como para toda mulher: sua suprema realização. Beauvoir destaca que esse tipo de realização vinculado ao feminino acontece porque a mulher não é incentivada a amar em sua força. Os discursos proferidos sobre ela ao longo dos tempos a incentivavam a amar em sua fraqueza, para fugir de si mesma, e não para se encontrar.

Em um plano elevado, a vida do homem está na glória, a da mulher no amor. A mulher só se iguala ao homem fazendo de sua vida uma perpétua oferenda, como a do homem é uma perpétua ação (BALZAC, apud BEAUVOIR, 1980. v. 2, p. 437)

Ocorre que a personagem Ana vive em um momento de criação de novos sentidos sobre o feminino, e vive isso intensamente. De um lado sua ativa participação no movimento estudantil de esquerda, que proporciona a ela a ampliação de seus horizontes; de outro, os valores e as discursividades tradicionais, que se amplificam quando Ana está com Marcelo, ocasionando nela a tendência de se identificar com essas FDs. Ana se omite de um lado e se afirma de outro. É mostrada em diversas cenas de forma entrecortada: ora só a boca, ora só os olhos, ou outras partes do corpo, sempre em um movimento de entrega. Nessa busca por identificação, ela se torna uma mulher dividida, incapaz de se bastar a si mesma.

Na continuidade da conversa, Marcelo declara:

— *A gente está sempre desprotegido, contra tudo. Qualquer imbecil pode te estragar o dia, o mês, o ano, a vida. [...] Você nunca consegue dispor de sua vida, ser o elemento decisivo dela. No fundo, nós estamos sempre fazendo o que os outros querem: você tem que estudar, tem que pagar imposto, ter documento, tem que ir para a guerra e tem que ter dinheiro, roupa, casa família. A polícia manda em você, e os teus pais, os teus filhos, os professores, os chefes...*

Ao que Ana responde:

— *Não, Marcelo, não é nada disso.*

Ana não tem consciência de sua posição de assujeitamento e considera ser dona de seus discursos e ações. Ao dizer isso, ela balança a cabeça em negativa e sorri de forma delicada. Para Marcelo, no entanto, Ana é dominada por “eles”, conforme se refere aos seus amigos e a todos os que fazem parte do movimento estudantil, quando a encontra na reunião do grupo. Na historicidade constituinte do filme, o movimento tem grande relevância na trama. Dessa maneira, “a maioria”, a hegemonia, estaria representada no grupo do qual Ana faz parte e Marcelo não. Ana se significaria, dessa maneira, em suas concepções políticas, a partir dos discursos formados pelo movimento estudantil. Seria ele que lhe nortearia e faria com que ela se preocupasse com as questões de cunho político, vendo como naturais as demais, entre elas a de ser mãe e esposa. As questões do dia a dia já estão naturalizadas em Ana, que não se preocupa com elas por entender que deve ser mudado apenas aquilo que diz respeito ao político. Mas para Marcelo são justamente essas questões diárias as que importam.

Pucci Jr (p. 65) faz uma análise semelhante a respeito disso e declara que para Marcelo

“o lado doméstico da personalidade de Ana, que a faz querer ter filhos, não é diferente do lado político: todos vivem assim, com família, emprego, carteira de trabalho, e estudantes vivem fazendo agitação política”.

Ao contrariar Marcelo, Ana faz com que ele se sinta desamparado. Espera encontrar segurança e compreensão em Ana, mas sua negativa provoca uma enorme distancia entre os dois mundos. Sendo assim, ele a olha friamente e se vira de costas em posição fetal. Essa cena amplia a sensação de total desamparo sentido por Marcelo; essa impressão é fortalecida pelo *close* que a câmera dá na personagem, que remete a ideia de que ele está só. Apesar de Ana tentar reverter as coisas, Marcelo renega a ajuda que ela tenta dar a ele. De fato, ele se mostra como uma criança desprotegida e incompreendida pela mãe. Sua postura corporal remete a isso. A posição de Ana, nesse momento, novamente remonta a imagem da Pietà exposta na parede.

Ainda assim, no próximo encontro do casal, três dias depois, Ana se declara apaixonada por ele. Marcelo, no entanto, rompe com ela, ao som do mesmo violino melancólico. Ana, ao ouvir as palavras do amado, foge correndo pelas escadarias e corredores da universidade, chegando a cair no chão. Ele, no entanto, mantém-se altivo, de pé, no topo da escada.

Nesse ponto Ana se aproxima da concepção de “amorosa” de Pucci Jr. Mulher apaixonada e sonhadora, Ana foi abandonada pelo amado, e tem, entre os seus sonhos, o de construir uma família com um marido e filhos, os quais continuarão o seu legado. Mas Ana é contraditória e singular, pois também é revolucionária e quer mudar o Brasil, a começar libertando-o da Ditadura Militar. Mantém em si muito do novo e do velho, misturada que está nas diferentes discursividades que configuravam a sociedade de então.

### 5.2.3 *Hilda*

Hilda tem uma passagem curta, mas muito significativa na história, e que não corresponde a nenhum dos perfis enumerados por Pucci Jr: Hilda, a irmã casada de Marcelo e Lena.

Após o diálogo de Marcelo e Ana no quarto, quando ela declara que um sentido para a vida estaria por meio da existência de filhos, Marcelo vai com Lena à casa da irmã, Hilda, casada e mãe de duas crianças.

O modelo de família burguesa é imposto em um primeiro momento, como sendo o

modelo ideal a ser seguido. A cena começa com todos à mesa para almoçarem a macarronada, igual à da mãe, que Hilda fez para todos.

O casal vai se encarregar de criticar os irmãos, que tentam se defender através do bom humor e de piadas. O marido começa com um sermão para Marcelo de que é o empregado que deve se adaptar, que sempre uma pessoa tem que mandar, até que um dia você é quem passa a mandar... Marcelo é questionado sobre trabalho e faculdade e Lena, que trabalha e namora, é cobrada nas entrelinhas pela irmã, que considera que ela deveria casar e ter filhos. Hilda diz:

— *Não sei como vocês conseguem brincar com isso.*

— *E o que mais você quer que a gente faça?* — diz Lena.

— *Ele precisa dar um jeito na vida e você também!*

— *Mas ela trabalha como uma louca!* — defende Marcelo

— *É por isso! Ela sabe o que quero dizer* — responde Hilda, claramente se referindo à questão do casamento e da maternidade.

— *A coisa tá ruim pra gente* — diz Marcelo, olhando para Lena.

O jogo de câmera a seguir vai, no entanto, encarregar-se de contradizer as concepções do casal e de desmoralizar a “vida feliz da família burguesa”, por eles representada. A câmera e o cenário denunciam uma família comum, desde os móveis até a indumentária de cada um. Uma criança chora o tempo todo, deixando pouco tempo para a mãe conversar com os irmãos; a outra filha passa também boa parte do segundo bloco da sequência a pedir coisas para a mãe. O marido procura dar lições de bom comportamento trabalhista para Marcelo e em nada ajuda a esposa. Como se não bastasse, na cena final ele encontra-se deitado no sofá, dormindo, enquanto Hilda ainda cuida das crianças. Marcelo e Ana estão sentados com a TV ligada, mas na verdade assistindo à rotina estressante da irmã. Eles se entreolham e a câmera fecha em Lena, cuja expressão, nesse momento é a de alguém que está incrédula sobre aquela situação.

Uma fala que sintetiza muito bem tudo isso é a de Marcelo quando diz, ironicamente:

— *Você faz essa massa igualzinha a da mamãe. É o gosto de domingo... mais um domingo... e a semana que vem tem mais um, e depois outro, e outro, e outro...*

Nesse momento a câmera dá um *close* no rosto de Hilda, que estava inicialmente sorrindo, e passa a ter uma expressão triste e abatida.

Hilda se coloca completamente identificada à FD da mulher-mãe-esposa. Assujeita-se à concepção de que a mulher está voltada ao privado e aos cuidados com a família, a

manutenção do cotidiano e à perpetuação dos valores familiares. Através dos filhos permaneceria, transcenderia o tempo.

Já ao homem cabia a esfera do público e o sustento da família. Seu marido também reproduz a representação do homem burguês, que valoriza o trabalho e o progresso, pensando no bem-estar da família. Direta ou indiretamente ambos vão cobrar de Lena que ela desse “um jeito em sua vida” a partir desses valores, criticam-na por trabalhar demais e não seguir o caminho do casamento e da maternidade.

Fica clara a crítica feita ao tipo de vida da família tipicamente burguesa no filme, bem como a não identificação de Marcelo e Lena a essa vertente. Lena, especificamente, se contrapõe claramente à FD que postula a mulher o papel de mãe e esposa. A maneira como olha para Marcelo após observar a irmã, enquanto o marido dorme no sofá e ela cuida das crianças, deixa clara a não identificação dela com essa condição. Mas sobre isso, falaremos melhor a seguir.

#### 5.2.4 *Lena*

Lena é uma das irmãs de Marcelo. Ela mora com Marta e namora Roberto. Aparentemente é estilista, ou trabalha na área de moda. Na categorização de Renato Luiz Pucci Jr. (2001) seria denominada como a “mulher superior”. Mas será que é isso o que acontece mesmo?

O primeiro contato que temos como a personagem no filme é quando Marcelo vai visitá-la. Ao se encontrarem, ainda no corredor do prédio, Lena avista a fitinha na porta de entrada do apartamento e resolve aguardar na escada com o irmão, até que a visita de Marta fosse embora.

Na conversa com Marcelo temos a primeira impressão sobre Lena. Ao reclamar daquela situação com a irmã, Marcelo pergunta por que ela não se mudava para outro lugar, ainda que fosse para viver em uma “pocilga sozinha”, para não ter que se sujeitar àquilo. Mas Lena deixa claro que para ela não seria melhor a outra opção, pois ela tem “pavor de ficar sozinha”. Como veremos no decorrer da história, esse medo norteará algumas decisões da personagem.

Ainda na casa dela, após uma conversa entre Marcelo e Roberto, namorado de Lena, Marcelo vai reclamar do rapaz com a irmã. Na conversa em questão havia uma cobrança por parte do namorado para que Marcelo arrumasse um emprego e passasse a fazer algo de útil na

sociedade. Obviamente Marcelo refutou as concepções de mundo de Roberto e não gostou de nada do que ouviu. É por esse motivo que ele se recolhe ao quarto da irmã, acusando o noivo dela de medíocre e filisteu.

Nessa ocasião Lena responde:

— *O que ele fala não me interessa, mas perto dele me sinto calma, ele me passa segurança. Ele pode falar o que quiser, mas a presença dele me faz bem. Ele me dá apoio e eu preciso disso.*

Lena, em seu medo da solidão, prefere estar com Roberto, que lhe faz companhia e lhe dá segurança. Essa passagem é interessante porque, ainda que não dependa financeiramente de Roberto, é com ele que ela se sente segura, mostrando uma necessidade de proteção de um homem para tal.

Já Marcelo aparentemente tem em Lena essa pessoa em quem se assegurar e a quem recorrer para pedir conselhos. Durante a conversa em questão, ele pede dinheiro à irmã e ela responde, pegando o dinheiro na carteira:

— *Eu entendo o seu problema, mas é muito pior deixar que as coisas se agravem. Eu também acho as coisas difíceis, cansativas e sem sentido, mas o trabalho me equilibra um pouco. Toma 40* — diz, colocando o dinheiro no bolso da camisa de Marcelo. — *Se você não tem opção, é melhor enfrentar o problema.*

Lena tem dois tipos de relação com os homens na trama. Por um lado, Roberto, namorado pelo qual ela não parece estar apaixonada, com quem vive uma relação estável e de longa data, que lhe passa a segurança de que ela precisa, além de lhe fazer companhia; por outro lado, Marcelo, que desestrutura suas concepções e dela é dependente emocional e financeiramente.

Com relação a Roberto, ele acredita que o trabalho é essencial para a vida de qualquer pessoa. Lena justifica a Marcelo que o namorado é um cara legal porque lhe dá segurança e com um pouco mais de convívio, ou seja, depois de se acostumar com ele, não o acharia mais tão chato. Neste ponto podemos ver que a base do relacionamento entre os dois não está no amor que Lena sente por Roberto, mas na segurança que ele a transmite. Lena é uma mulher sozinha que precisa trabalhar para se manter, também sente angústias como o irmão, mas o trabalho a “equilibra um pouco”, como ela mesma diz. Roberto é a garantia de um futuro. Lena sente-se insegura e procura apoio nos lugares comuns da sociedade, como o trabalho e uma relação estável.

Essa falta de confiança em si a ponto de precisar do namorado para afirmar-se e o

medo de ficar só expõem a fragilidade de Lena e não a superioridade sugerida por Pucci Jr. De fato, ela não demonstra dar muita importância ao amor e à posição social, mas isso parece estar muito mais relacionado a uma necessidade de sobrevivência do que a uma suposta superioridade por parte dela. Tal qual o conselho dado a Marcelo, Lena, não vendo outra alternativa, resolveu enfrentar o problema e resignar-se aos padrões sociais, esses sim, muito defendidos pelo noivo.

No que diz respeito a Marcelo, no entanto, a relação é conflituosa, pois existe uma identificação mútua. Marcelo não vê sentido na vida, sente-se desprotegido, angustiado, inseguro, despreza os valores sociais estabelecidos, como manifesta no momento em que admite ter inveja de Roberto porque este acredita nas instituições modernas. Lena e Marcelo pensam muito parecido sobre algumas coisas, tanto é assim que Lena parece ser a única a entender o irmão, mas Lena é sujeitada por Roberto a seguir os padrões sociais.

Em um outro recorte, Lena chega em casa e surpreende Marcelo, que acabara de transar com Marta. Ao vê-lo ali ela, decepcionada, percebe a situação e pergunta?

— *Por que você faz isso?*

Marcelo deita-se no sofá onde a irmã acabara de sentar e pousa a cabeça no colo dela. Ela, mesmo chateada, começa a acariciar os cabelos do irmão, que responde:

— *Não sei. Eu mesmo fico assustado como que eu faço. Não consigo controlar. [...]*

Lena continua a questioná-lo e a dizer que ele precisa fazer algo para mudar a situação em que vivia. A conversa continua até que ele diz:

— *Ao mesmo tempo tenho os impulsos mais grossos e vulgares. Eu tenho uma besta, um idiota, um troglodita dentro de mim. Às vezes eu penso que você é a única pessoa realmente sensível, digna que eu já conheci. Bem, isso é um excesso de narcisismo porque eu me vejo muito em você. É claro que você é muito melhor.*

Nesse momento a câmera fecha no rosto de Lena, que está a olhar para Marcelo, e recebendo um carinho do irmão. Ele continua:

— *Mas são as mesmas maneiras, a mesma angústia. Nós somos gente que não pode ser absorvida nem pelo mundo, nem por ninguém.*

— *Eu te entendo. O pior é isso, eu te entendo.*

Marcelo justifica o seu comportamento obsessivo em relação ao sexo. De acordo com Coutinho (1994, p. 103), os discursos produzidos que identificam o masculino fazem uma série de formulações para aliar à “natureza masculina” uma série de atos cometidos por eles. Sendo assim, seria da natureza do homem ser sexualmente ativo, agressivo, para dar conta de

suas necessidades de intensa atividade sexual e seu conseqüente interesse por outras mulheres. Durante muito tempo esse discurso foi usado para justificar a maior liberdade sexual vivida pelo homem e, até mesmo, as traições cometidas por ele.

Mas, tirando essa questão da sexualidade, que não é identificada em Lena, os irmãos em muito se assemelham e reconhecem isso. A diferença entre ambos está que Lena se mostra uma personagem conformada, que aceita as determinações da sociedade brasileira de 1968, mesmo que algumas dessas imposições a deixem infeliz. Sendo assim, mantém um relacionamento sério há anos com Roberto, trabalha, paga as suas contas e leva uma vida que está em conformidade aos padrões sociais da época.

A presença de Marcelo, no entanto, a afeta, a confunde, pois levanta uma série de questionamentos com os quais ela não se confronta. Marcelo e Lena sentiam a angústia de muitos que viveram a década de 1960 e que renegavam o que era-lhes imposto. Essa negação foi justamente o que, de acordo com Coutinho (1994, p. 112) motivou a série de movimentos contestatórios ocorridos nesses anos, que não se limitavam a um país ou forma especial de governo e que tinham um objetivo em comum que eram ante

o efeito de poder como tal, sobre o corpo, a saúde, a educação, a vida e a morte dos seres humanos; seus objetos de crítica foram as instâncias de poder mais próximas dos indivíduos. [...] Questionavam antes de tudo, o status dos indivíduos e seu direito à diferença, opondo-se aos efeitos do poder ligados ao conhecimento, à competência e à qualificação. Em suma, eles giravam, em torno da questão “Quem somos nós?” (COUTINHO, 1994, p.112)

Mas Lena, de certa forma, assujeitou-se, mesmo sentido toda essa angústia. Já Marcelo, refuta tudo o que diz respeito ao discurso dominante. Representa, dessa forma, a classe média alienada e perdida, destacada por Bernardet (2007), que não possui projetos próprios.

Outro elo que ligava Marcelo a Lena de forma tão intensa era o tipo de amor que sentiam um pelo outro, com matizes de incesto. Marcelo procura tanto em Marta quanto em Ana uma mulher que, depois ele declara, só existia na irmã. O diálogo que se segue é emblemático:

— *Pena que nós não estamos vivendo no Egito Antigo. Aí nós poderíamos casar, eu com você, como dois faraós. Seríamos reis e rainhas e teríamos filhos iguais a nós mesmos.*

Aqui é retomada a referência a Tutancâmon, o faraó-menino que, para garantir a linhagem real, casou-se com uma meia-irmã (LOPES, 2008). No caso do filme, Marcelo via na irmã o reflexo de si, só que ainda melhor; considerava que ela era a única mulher que

poderia corresponder à expectativa de ser “gostada sem restrições”. Essa era a maneira como ele a significava e representava. Marta era burra e vulgar e Ana, inteligente e chata. Lena é representada como um tipo ideal, pois não tinha os excessos de nenhuma das duas outras “candidatas” a conquistar o amor de Marcelo. Ela era a única que o compreendia e que, de certa forma, compartilhava de algumas das suas concepções.

É interessante, no entanto, notar que Lena é mostrada de uma maneira assexuada. Das três mulheres com quem Marcelo mantém relações de forma mais prolongada no filme — Marta, Ana e Lena —, apenas Lena não é representada fazendo sexo.

Ela, ao longo da trajetória, não vai se identificar especificamente com nenhum dos modelos identificados por Goldenberg (1992). Ela não é “mulher da rua” e nem “mulher de casa”, não é do modelo feminista, nem do modelo religioso. Também não vai ser fetichizada e nem vista pela óptica do voyeur. Lena reúne em si um pouco de cada uma dessas características, sem ser tipificada. Se identifica com muitos valores sociais, como trabalhar e namorar firme, mas se contrai-identifica com outros, como a maternidade. Ainda assim, é feminina e cuidadosa com a família, tendo uma relação quase maternal com o irmão. Lena não é isto OU aquilo, ela é isto E aquilo. Com Lena, Khouri representa uma mulher mais próxima do cotidiano e que, de maneira simples, representa sua época e as aflições que a permeavam, em especial no que diz respeito à classe média, como bem destacou Bernardet (2007).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há milênios os homens procuram registrar seus hábitos e costumes sociais. Desde a pintura na parede de uma caverna até a produção de quadros e fotografias, o homem sempre produziu algum tipo de registro imagético que, *a posteriori*, nos permitiu analisar e construir a memória daquela civilização.

De certa maneira, o mesmo é possível de ser feito com o cinema, que representa em suas produções as mais diversas situações, partindo do cotidiano ao oficial, do real ao ficcional. O que faz, no entanto, que esse tipo de mídia seja diferenciada com relação às demais é o fato de nela se produzir uma imagem em movimento, que intensifica a impressão de realidade daquilo que é representado na tela (METZ, 1994). Nos últimos anos, com a disseminação dos modos de se produzir e de se compartilhar essas produções fílmicas, a importância de tal mídia como veículo de construção de sentidos e de produção da memória social vem crescendo.

Nos filmes aqui analisados procuramos examinar representação da figura feminina e as ordens de discurso a que estão associadas, visando a construção de uma memória dessa representação no cinema brasileiro na década de 1960.

A partir das elucidações feitas por Beauvoir (1980) e Coutinho (1994) tomamos contato com os discursos que fundamentam os sentidos sobre o feminino ao longo dos anos, e percebemos que a mulher foi sempre vista pelo homem como o Outro, o diferente, o não homem, o castrado, o mal, ainda que necessário. Considerando as transformações ocorridas durante a década de 1960 no Brasil e no mundo e destacadas por Goldenberg (1992, 2011), propomos, nessa dissertação, analisar como essa mulher é representada nos filmes do diretor Walter Hugo Khouri, a fim de construir uma memória sobre a representação do feminino na obra do diretor.

Em decorrência dos movimentos sociais dessa década, em especial os acontecimentos discursivos representados pelo Movimento Feminista e pela Revolução Sexual, a mulher começou a ser vista como sujeito e a ter uma participação mais efetiva na sociedade, embora ainda fosse significada, basicamente, a partir de dois modelos, como observado por Goldenberg (1992, 2011): a “mulher de casa” e a “mulher da rua”.

Considerando que tais acontecimentos discursivos provocaram mudanças significativas nas formas como a mulher passou a poder se significar, seus efeitos foram representados no cinema. Partindo desse princípio, procuramos analisar como nos filmes As

*amorosas* e *O corpo ardente* o sujeito mulher é representado, levando em consideração as posições-sujeito construídas para ela. Procuramos verificar como essas discursividades dialogam com o contexto histórico e que efeitos de sentidos sobre o feminino são produzidos nos recortes analisados. Tendo como intento explicitar a heterogeneidade constitutiva do sujeito-mulher a partir dos recortes motivados pelas perguntas da pesquisa, consideramos que o nosso sujeito heterogêneo vai se constituindo por diferentes processos de identificação.

Filme de grande complexidade, *O corpo ardente* foge do lugar comum ao expor grande diversidade em apenas duas personagens. Coloca em destaque a relação mãe e filho, mas se distancia da narrativa tradicional, baseada no mito da mulher-mãe (COUTINHO, 1994, p. 35), uma mulher naturalmente voltada exclusivamente para a criação do filho, dos cuidados com o marido e afazeres domésticos. Além disso, nos possibilita analisar uma personagem extremamente estigmatizada pela sociedade: “a outra”, a amante do homem casado, geralmente marcada, em nossa cultura, pela ideia de pecado, mobilizando acusações e discriminação. No filme, Khouri promove uma inversão dos sentidos sobre o feminino que coloca em xeque as memórias que temos de cada uma dessas posições-sujeito, desconstruindo-as.

Ambas as personagens analisadas buscam uma transcendência que se materializa na necessidade de fugir dos sentidos que são historicamente fixados para os sujeitos através dos discursos que fundamentam o feminino em seus diversificados papéis. Se por um lado a amante rompe com a discursividade relacionada à posição-sujeito “a outra”, por outro, esse mesmo rompimento a coloca em conformidade com a posição-sujeito tradicionalmente relacionado ao feminino, justamente ao significar-se como uma mulher submissa, fiel, recatada e que quer uma família e filhos.

Márcia, a protagonista, é como uma mulher de seu tempo e representa a época de transição, quando uma nova mulher estava sendo construída e com isso novos sentidos sobre esse feminino. A personagem reproduz a necessidade das mulheres de responderem à própria natureza, mas não àquela socialmente construída que a incumbia de ser a mãe e esposa devotada exclusivamente à família e ao lar, não a mulher que deveria negar sua sexualidade ao exercê-la apenas para saciar os desejos do marido ou para a procriação.

O cavalo trouxe para Márcia o gosto da liberdade e a vontade de viver a vida sem as certezas e regras impostas pela sociedade. Desestabilizou os discursos pré-construídos que faziam parte do discurso com o qual ela se identificava e apontou novas possibilidades de viver e de constituir-se.

É interessante observar que tanto Márcia quanto a amante são vistas em suas respectivas singularidades, na sua condição de mulher, na busca e no desejo incansáveis por constituírem-se enquanto sujeitos, de reintegrarem-se internamente, sem que, para isso, tivessem de seguir estritamente aquilo que lhes era socialmente determinado.

Mas o filme não rompe com os valores vigentes na sociedade da época, inclusive com os valores tradicionais. Ao final do filme, fica subentendido que Márcia não foi “punida” (tal qual ocorreu com Marta em *As amorosas*) porque, de alguma maneira, ela se submeteu. O cavalo, que não se deixou dominar e fugiu, foi sacrificado. O sacrifício do cavalo e a “decapitação” de Márcia, representada no filme produzido por seu filho, remetem a sentidos que indicam a impossibilidade de resistência aos valores impostos pela sociedade.

No entanto, ao colocar a mulher em uma posição-sujeito que se distingue da historicamente construída, *O corpo ardente* ajuda a reformular uma posição enunciativa, a reconfigurar o discurso fílmico sobre o feminino, e construir uma nova representação dessa mulher na mídia fílmica que, aliada às transformações socioculturais existentes na época de sua produção, possibilita pensar o processo de produção do real histórico e da memória.

Por isso, apesar de não romper com os valores vigentes e com as discursividades há muito construídas sobre o feminino, o filme coloca em foco os estranhamentos e as insatisfações das mulheres, a partir de Márcia e da amante de seu marido. Além disso, desconstrói esses dois perfis, há muito já cristalizados na memória social, dando-lhes novas possibilidades de representação.

Já em *As amorosas*, temos uma diversidade de perfis que se expõem na contradição que lhes constitui. Não existe uma única concepção de mulher no filme, da mesma forma que não existe uma única mulher em cada uma das personagens.

Tal qual em *O corpo ardente*, existe a temática da procura no filme, embora ela se constitua de maneira diferente. Marcelo busca essa ressignificação almejada por Márcia no outro filme, mas essa necessidade de transcender não é detectada nas demais personagens. Apesar do discurso fílmico se desenrolar a partir da ótica de Marcelo, ele é a única personagem que se desidentifica com a Formação Discursiva hegemônica. As demais encontram-se em movimentos de significação, ora se identificando, ora se contraindificando com as discursividades vigentes.

O filme representa as diferentes personagens femininas a partir da relação entre o verbal e visual que compõe sua textualidade. Além das falas, as personagens significam através dos gestos, do posicionamento da câmera e do fundo musical que constitui a cena.

Em Marta a música é sensual e a câmera procura sempre focar nas curvas de seu corpo e em seu olhar provocativo. Marta é a representação da sexualidade afluída no filme, é a mulher de vida sexual livre que surgia como nova possibilidade na década de 1960. Ela se identifica a essa posição-sujeito, a essa FD, e tem como desejo aparente viver plenamente esta liberdade, pois isso a faz sentir desejada e amada. Marta gosta de ser assim; gosta de sexo, mas não só de sexo. Assume-se, portanto, como pertencente à posição-sujeito “mulher da rua”, mas ressignifica essa denominação no que ela carrega de pejorativo, ao possibilitar a abertura de um novo diálogo sobre aquelas que se identificam com uma posição mais libertária no que diz respeito à sexualidade e a essa nova possibilidade de vivenciá-la.

Ana, por sua vez, é representada como uma mulher mais sensível, delicada e romântica, porém, contraditória. Ao se identificar com FDs que, a princípio se constituiriam como antagônicas — constituir uma família e ao mesmo tempo ser revolucionária —, Ana tem, na música que a representa em sua relação com Marcelo, o tom melancólico e angustiante que emerge desse relacionamento, também contraditório, e de sua identificação com o mundo.

Imersa em tamanha controvérsia, Ana resume em si o antigo e o novo, a discursividade dominante, que remete à mulher o papel de mãe e esposa, e a FD em inserção que outorga à mulher novas possibilidades de participação social e política. Se por um lado ela estaria identificada pela posição-sujeito “mulher de casa”, por outro sua participação no movimento estudantil a retira dessa condição.

Já Hilda se assujeita à posição-sujeito “mãe-esposa”. Tenta fazer de si e de sua família um exemplo a ser seguido pelos dois irmãos. Embora fique claro que não se encontra, de fato, satisfeita com tal posição, não é notada nela a intenção de romper com a FD hegemônica.

Lena, por fim, representa o entremeio de Marta e Ana. Identifica-se com o modelo feminista de mulher, mas sem também viver de forma ousada. Trabalha, namora sério e a partir desse namorado também se significa. O contraponto estaria em Marcelo, um outro que também a influencia, a faz questionar os pré-construídos que sem ele ela não perceberia. Lena está conformada com tudo o que vive: amor, carreira, habitação. O único papel sobre o qual mostra desidentificar-se é com a maternidade. Apesar do tratamento quase maternal que remete a Marcelo, ela deixa claro que não se identifica com tal posição, o que a afasta do discurso dominante segundo o qual a maternidade é o destino natural das mulheres.

Nesses filmes podemos perceber que Khouri não se afasta do cinema de seu tempo, como afirma Glauber Rocha (2003), e nem dos problemas da sociedade brasileira. Apenas a

maneira de fazer tal crítica é diferente da dos demais cineastas, em especial daqueles vinculados ao Cinema Novo, como o próprio Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Leo Hirszman, Cacá Diegues, entre outros.

Em ambos os filmes, Khouri faz uma crítica à sociedade que valoriza as pessoas a partir daquilo que elas parecem ser, enquadrando-as em papéis sociais que, de fato, não as identificam enquanto sujeitos desejantes. Ninguém é só vulgar, ou revolucionária, ou romântica, ou mãe, ou esposa, ou amante. Somos todos sujeitos heterogêneos. Por esse motivo, inclusive, a classificação de Pucci Jr. se torna infundada para pensarmos as personagens khourianas, justamente porque estipula perfis fechados para cada tipo de mulher representada nos filmes.

Dividir as mulheres entre “mulher de casa” e “mulher da rua”, ou entre o modelo “religioso” e o modelo “feminista” conforme o faz Goldenberg, também se mostrou insuficiente em nossa análise, visto que as mulheres representadas, enquanto sujeitos desejantes e heterogêneos, se significam com os mesmos a depender da posição-sujeito que ocupam, rompendo com a padronização que tais modelos impõem para pensar o feminino e aliando-se a historicidade fílmica, permeada por mudanças comportamentais e socioculturais.

Representar as mulheres na tela, da maneira que o diretor faz, é dar uma nova dimensão aos seus desejos, aos sentidos e as Formações Discursivas que as constituem, e essa era uma característica do diretor, posto que, retomando Vital (2011), Khouri representava o feminino em suas diferentes faces, por considerar que não existia “a mulher”, mas “as mulheres”.

Nesse sentido, considerando o registro fílmico, em decorrência de sua permanência, como um instrumento que permite a inscrição daquilo que pode ser lembrado, a análise aqui empreendida nos permite perceber que o sujeito-mulher nos filmes ora se identifica com os sentidos historicamente fixados, ora deles escapa, vinculando-se, às vezes, a redes histórico-discursivas antagônicas entre si. Os filmes de Khouri, dessa maneira, permitiram que se entrevissem as tramas discursivas que davam sustentação a esses sentidos na década de 1960.

Os sentidos produzidos, como vimos, são muitos e tantos outros ainda são possíveis de serem interpretados, posto que não se esgotam. Basta olhar com atenção e veremos mais um pouco da alma feminina em novos gestos de leitura que podem ser empreendidos e que, por sua vez, construirão novas memórias sobre as mulheres.

## REFERÊNCIAS

- ALTMANN, E. Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 2004.
- ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1984.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 14-27, maio 1969.
- \_\_\_\_\_. *Infinito Cinema*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARNEVALE, Ana Maria. *Queridos... espero que esta vos encontre todos bem de saúde: o silêncio e o real na constituição do sujeito*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012. (Tese de Doutorado em Letras).
- COSTA, Alberto Coelho G. *Cantoras de rádio: estudo sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/MN, 1984. (Dissertação de Mestrado).
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- \_\_\_\_\_; MILANEZ, N. Intericonicidade: entrevista com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Nilton Milanez. Bahia: Labedisco Uesb, 2005. Disponível em: <<http://grudiocorpo.blogspot.com/2009/06/intericonicidade-entrevista-com-jean.html>>. Acesso em: 15 maio 2012.
- COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DELA-SILVA, Silmara Cristina. A televisão na imprensa brasileira: sujeito e sentido entre os acontecimentos histórico, jornalístico e discursivo. In: INDURSKY, Freda; MITTMAN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina (Org.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas; São Paulo: Mercado da Letras, 2011. p. 287-306.
- ELIADE, Mircea. Psicanálise: dicionário de símbolos. In: <<http://www.ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- ESTEVEVES, Flávia Cóprio. “*Sob*” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007. (Dissertação de Mestrado em História Social).

FERREIRA, Lucia M. A. A construção discursiva das identidades femininas na imprensa brasileira do início século XIX. In: ENCONTRO DO CELSUL, 5., 2003, Curitiba. *Anais...* Curitiba: [S.n.], 2003. p. 766-773.

GOLDENBERG, Miriam. *A Outra: a amante do homem casado*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

\_\_\_\_\_; TOSCANO, Moema. *A revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

GREGOLIN, Maria do Rosário V. Recitações de mitos: a História na lente da mídia. In: *Filigranas do discurso: as vozes da história*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

GUBERNIKOFF, Giselle. *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan. 2009.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes, mídia, política, amnésia. In: \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p.9-41.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTMAN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina (Org.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas; São Paulo: Mercado da Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. A fragmentação do sujeito em análise do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzarto, 2000.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008 (Tese de Doutorado em História).

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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

LAGAZZI, Suzy. O recorte significativo da memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteira*. São Carlos: Claraluz, 2009.

\_\_\_\_\_. The social in scene in significant materiality. *Acta Scenarium: Language and Culture*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 153-161, 2010.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOPES, Luís Carlos. Artefatos de memória e representações nas mídias. *Ciberlegenda: Imagem e Informação*, [S.l.], n.7, 2002.

LOPES, Reinaldo José. Tutancâmon: o faraó menino. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/tutancamon-farao-menino-436235.shtml>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

LUNKES, Fernanda Luiza. *O sujeito e o corpo: construções heterogêneas no filme Clube da Luta*. São Paulo: Annablume, 2010.

MARIANI, Bethânia. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)*. Rio de Janeiro; Campinas: Revan; Unicamp, 1998.

\_\_\_\_\_. Uma análise do discurso desejanter. In: NAVARRO, Pedro (Org.). *O discurso nos domínios da linguagem e da história*. São Carlos: Claraluz, 2008.

\_\_\_\_\_. Sujeito e discursos contemporâneos. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMAN, S. (Org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidade e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: \_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: \_\_\_\_\_. NAVARRO, Pedro Navarro (Org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-82.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema: film theory and criticism: introductory readings*. New York: Eds. Leo Braudy and Marshall Choen, 1999. p. 833-44.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. [S.l.]: Cornell University Press, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*, v. 10, 1993.

NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. Antonioni e a trilogia da icomunicabilidade (I). Disponível em: <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2008/02/antonioni-e-trilogia-da.html>>. Acesso em 1 fevereiro 2013.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes

Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. A linguagem em revista: a mulher-fêmea. In: \_\_\_\_\_. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno 2, 18 set. 2001, p. D1.

PAULA, Fernando Telles. *O cinema de autor: o papel do crítico de cinema na concepção dos diferentes olhares*. [S.l.], [entre 1990 e 2010].

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PUCCI JR., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estado de São Paulo*, Caderno 2, 18 set. 2001, p.D1.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro: 1955-1970. In: \_\_\_\_\_. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *Exposições do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul. 1995.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. A análise do não verbal: os usos da imagem nos meios de comunicação. *Ciberlegenda*, n. 6, 2001.

STIGGER, Helena. As amorosas: um encontro com os anseios humanos. Sessões do imaginário Cinema. *Cibercultura Tecnologias da Imagem*, Porto Alegre, n. 16, dez. 2006.

STIGGER, Helena; GUTFREIND, Cristiane F.; BRENDL, Guilherme. A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 266, jul. 2008.

TEGA, Danielle. Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008. Salvador: UFBA, 2008.

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO. *1901: nasce atriz Marlene Dietrich*. Disponível em: <<http://historiaupf.blogspot.com.br/2012/12/1901-nasce-atriz-marlene-dietrich.html>>. Acesso em 02 maio 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VITAL, Afrânio. Dossiê de Aniversário: o autor Walter Hugo Khouri. In: *Revista Zingu*, 2011. Disponível em: <<http://www.revistazingu.net/2011/09/entrevista-afranio-vital>>. Acesso em: out. 2012.

**ANEXO A - Filmografia de Walter Hugo Khouri**

O gigante da pedra (1952)  
Estranho encontro (1958)  
Fronteiras do inferno (1959)  
Na garganta do diabo (1960)  
A ilha (1962)  
Noite vazia, (1964)  
Corpo Ardente, (1966)  
As cariocas – 2º episódio (1967)  
As amorosas (1968)  
O palácio dos anjos (1970)  
As deusas (1972)  
O último êxtase (1973)  
O anjo da noite (1974)  
O Desejo (1975)  
Paixões e sombras (1977)  
As filhas do fogo (1978)  
O prisioneiro (1979)  
O convite ao prazer (1980)  
Eros, o deus do amor (1981)  
Amor, estranho amor (1982)  
Amor voraz (1984)  
Eu (1987)  
Forever (1991)  
Paixão perdida (1998)  
As feras (1994/2001)

## ANEXO B - Fichas técnicas dos filmes

### *O corpo ardente (1966)*

<b>Outros Títulos:</b>	The burning body (USA, UK) Heibes blut (Alemanha)
<b>Pais:</b>	Brasil
<b>Gênero:</b>	Drama
<b>Direção:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Roteiro:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Produção:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Música Original:</b>	Rogério Duprat
<b>Fotografia:</b>	Rudolf Iseey
<b>Edição:</b>	Mauro Alice
<b>Direção de Arte:</b>	Pierino Massenzi
<b>Figurino:</b>	Clodovil
<b>Maquiagem:</b>	Jean Lafront
<b>Efeitos Sonoros:</b>	Ernest Hack

### Elenco

<b>Barbara Laage</b>	Márcia
<b>Mário Benvenutti</b>	Eduardo
<b>Pedro Paulo Hatheyer</b>	Roberto, marido de Márcia
<b>Lilian Lemmertz</b>	Amante de Roberto
<b>Sérgio Hingst</b>	Criador de cavalos
<b>Marisa Woodward</b>	Renata
<b>Dina Sfat</b>	Glória
<b>David Cardoso</b>	Sobrinho do criador
<b>Célia Watanabe</b>	Mulher na Festa
<b>Wilfred Khouri</b>	Robertinho, filho de Márcia
<b>Miguel di Pietro</b>	Jovem amante de Márcia

### *As amorosas (1968)*

<b>Gênero:</b>	Drama
<b>Direção:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Roteiro:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Produção:</b>	Walter Hugo Khouri
<b>Design Produção:</b>	Romeo Landrini
<b>Música Original:</b>	Rogério Duprat
<b>Fotografia:</b>	Pio Zamuner
<b>Edição:</b>	Maria Guadalupe
<b>Efeitos Sonoros:</b>	Raul Nanni, Antônio Vitale

**Elenco**

<b>Paulo José</b>	Marcelo
<b>Lilian Lemmertz</b>	Lena
<b>Jacqueline Myrna</b>	Marta
<b>Anecy Rocha</b>	Ana
<b>Newton Prado</b>	Roberto
<b>Clarisse Abujamra</b>	Colega de Ana
<b>Stênio Garcia</b>	Zeca
<b>Rita Lee</b>	Cantora, na Boate (Grupo 'Os Mutantes')
<b>Arnaldo Baptista</b>	Cantor, na Boate (Grupo 'Os Mutantes')
<b>Sérgio Dias</b>	Cantor, na Boate (Grupo 'Os Mutantes')