

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Faculdade de Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola:
representações e identidade no cinema contemporâneo**

Carolina Andrea Díaz Contreras

Porto Alegre, janeiro de 2009

CAROLINA ANDREA DÍAZ CONTRERAS

**PERSONAGENS FEMININAS NA FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA:
REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Comunicação Social da PUCRS.

Orientador: Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C764p Contreras, Carolina Andrea Díaz

Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola:
representações e identidade no cinema contemporâneo. /
Carolina Andrea Diaz Contreras. – Porto Alegre, 2009.
129 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –
Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Comunicação
Social, PUCRS.

Orientadora: Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

1. Comunicação. 2. Cinema Contemporâneo. 3.
Personagens Femininas - Cinema. I. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária Responsável

Anamaria Ferreira

CRB 10/1494

CAROLINA ANDREA DÍAZ CONTRERAS

**PERSONAGENS FEMININAS NA FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA:
REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Comunicação Social da PUCRS.

Aprovada em ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Prof. Dr. Francisco Menezes Martins – FEEVALE

*Para Nelly, Fernando, Macarena y Bastián
por el apoyo y por todo.*

Agradeço à Natasha Centenaro e Valéria Marcondes – pelo apoio na elaboração dessa dissertação e, sobretudo, pela amizade incondicional.

A minha orientadora pelos conhecimentos, incentivos e paciência.

SUMÁRIO

RESUMO	8
RESUMEN	9
INTRODUÇÃO	10
1. CINEMA DE COPPOLA E CINEMA SOBRE O “FEMININO”	17
1.1 O MUNDO DE SOFIA COPPOLA	18
1.1.1 A diretora	18
1.1.2 Os três filmes	20
1.1.3 A aposta no hibridismo e na multiplicidade	23
1.1.3.1 Fragmentação	25
1.1.3.2 Intenções de provocação	31
1.1.4 Realidade e fantasia	36
1.2 CINEMA SOBRE O “FEMININO”	39
1.2.1 Teoria feminista e cinema clássico hollywoodiano	40
2. AS PERSONAGENS: LUX, CHARLOTTE E MARIA ANTONIETA	46
2.1 REPRESENTAÇÃO E PERSONAGENS	46
2.1.1 Autônomas e não vitimizadas	55
2.1.2 Com poder e não mais dominadas	66
3. IDENTIDADE FEMININA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO	73
3.1 O EROTISMO FEMININO	73
3.1.1 Abuso de primeiros planos	77
3.1.2 Erotismo, transgressão e morte	84
3.2 DESLOCADAS E EM BUSCA	93
3.3 IDENTIDADE É UMA <i>PERFORMANCE</i>	97
3.3.1 A paródia, um bom caminho	103
3.3.2 No umbral da janela	108
3.3.3 Em trânsito através do vidro	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117

REFERÊNCIAS	123
ANEXOS	126
Glossário	126
Fichas técnicas dos filmes	128

RESUMO

Este trabalho examina os três filmes de longa-metragem dirigidos por Sofia Coppola: *As virgens suicidas* (*The virgin suicides*, 1999), *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, 2003) e *Maria Antonieta* (*Maria Antoniette*, 2006), sempre protagonizados por mulheres. Nosso propósito é pensar essas personagens em diálogo com a dificuldade de definir a ideia de mulher e o feminino, questionando temáticas de gênero, assim como a rigidez dos esquemas culturais da identidade sexual (Judith Butler, 2001). Coppola nos permite refletir sobre a representação (Francesco Casetti, 1996 e Jacques Rancière, 2005) das mulheres, através de personagens autônomas e deslocadas, que vivem em ambientes opressivos. As protagonistas desses filmes estão unidas por temas como a exploração do erotismo e o estado de contemplação, que são sintomas das sociedades contemporâneas e mostra da incerteza do sujeito.

Palavras-chave: comunicação; cinema; mulher; representações.

RESUMEN

Este trabajo examina las tres películas de largometraje dirigidas por Sofia Coppola: *Vírgenes suicidas* (*The virgin suicides*, 1999), *Perdidos en Tokio* (*Lost in translation*, 2003) y *Maria Antonieta* (*Maria Antoniette*, 2006), siempre protagonizadas por mujeres. Nuestro propósito es pensar esas personajes en diálogo con la dificultad de definir a la mujer y lo femenino, cuestionando temas de género, así como la rigidez de los esquemas culturales de la identidad sexual (Judith Butler, 2001). Coppola nos permite reflexionar sobre la representación (Francesco Casetti, 1996 y Jacques Rancière, 2005) de las mujeres, a través de personajes autónomas y desadaptadas, que viven en ambientes opresivos. Las protagonistas de estas películas están unidas por temas como la exploración del erotismo y estado de contemplación, que son síntomas de las sociedades contemporáneas y muestra de lo incierto del sujeto.

Palabras clave: comunicación; cine; mujer; representaciones.

INTRODUÇÃO

É um exercício fascinante analisar filmes contemporâneos e dar conta dos rumos que o cinema vem tomando hoje. Identificar distintos elementos que se conjugam e dotam de sentido um filme em sua dimensão narrativa e audiovisual é uma experiência que colabora para uma compreensão de mundo; e nada melhor que a arte para isso. Nesse sentido, é de suma importância que nos detenhamos nos filmes de Sofia Coppola porque eles exploram novas formas de expressão cinematográfica, através de suas propostas estéticas e narrativas. Assim, este trabalho examina os três filmes de longa-metragem dirigidos por Coppola: *As virgens suicidas* (*The virgin suicides*, 1999), *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, 2003) e *Maria Antonieta* (*Maria Antoniette*, 2006), sempre protagonizados por mulheres. Esse período compreende desde o ano 1999 até 2006, de acordo com as datas de estreia dos filmes.

Atualmente, poucas diretoras jovens têm tanta influência em Hollywood¹ quanto Sofia Coppola. Além disso, o fato de seus filmes serem bem divulgados e distribuídos, alcançando certo êxito em bilheterias, converteram-nos num objeto atraente para estudos sobre um imaginário fílmico contemporâneo. É interessante, então, considerar até que ponto a visão autoral de uma cineasta pode penetrar, através de suas histórias e personagens, na condição da mulher. Essa reflexão, inevitavelmente, insere-se na temática de gênero, entendida como a relação entre homens - mulheres e, considerando o feminino e masculino como parte do imaginário que os une, questionando a própria relação, tanto quanto a rigidez dos esquemas culturais da identidade sexual.

Centradas no estudo das protagonistas de seus filmes, encontramos com personagens femininas que deixam transparecer marcas notoriamente diferentes enquanto estereótipos e representações da mulher no cinema norte-americano, apresentando jovens mulheres deslocadas e em ambientes opressivos (talvez o diretor norte-americano David Griffith e o franco-polonês Roman Polansky, que filmou nos Estados Unidos também, exploraram personagens femininas com

¹ Recebeu um Oscar e três prêmios Globo de Ouro todos por *Encontros e desencontros*. O mesmo filme a converteu na terceira mulher – e primeira norte-americana – a ser nomeada para um Oscar como melhor diretora.

semelhantes características). Assim, deixando de fora a crítica cinematográfica que poderia avaliar essas obras, sua filmografia pode ser considerada interessante pelo fato de apresentar mulheres autônomas, que fogem da vitimização e que mostram relações de poder – não de domínio – em relação aos homens. Este fato permite refletir e estudar as personagens dos filmes, conhecer os traços que as identificam e perguntar se guardam similares características de personalidade entre elas. Estamos falando de uma mulher contemporânea? Atemporal? Os filmes estão situados em épocas diferentes (anos setenta, é dizer século passado; o seguinte, século XXI; finalmente, século XVIII, no ano 1789 – conforme ordem cronológica da filmografia de Coppola), É possível a partir dessas personagens fílmicas dialogar com a ideia de mulher hoje?

Refletir sobre “as mulheres” e a dificuldade de falar sobre a mulher contemporânea traz para o debate conceitos como estereótipos e identidade feminina, largamente estudados pela teoria feminista, que faz uma crítica à postura patriarcal no cinema e à repetição de esquemas estáticos, como a heteronormatividade nas representações narrativas cinematográficas, além de questionar um sistema estruturado a partir dos papéis femininos e masculinos. Em outras palavras, esses papéis estereotipados da mulher na representação cinematográfica marcam esse jogo binário de imagens positivas *versus* imagens negativas: mãe/prostituta, *femme fatale*/mocinha. Exatamente como o estereótipo, uma imagem muito simplificada e previsível, um clichê. Geralmente isso acontece no chamado “cinema clássico hollywoodiano”², como veremos mais adiante.

Entendendo o cinema como arte, como produto, e como objeto de memória, pode-se evidenciar que a construção do imaginário fílmico ultrapassa os limites de uma simples representação de um ponto de vista, o qual idealiza um condicionamento em razão de um sexo ou de um gênero. Essa construção depende de um conjunto de outros elementos localizados num tempo e num espaço determinado, que agem no sentido de alterar aquilo que permanece ao seu redor.

Assim, o imaginário construído pelo filme e que volta para o social, mas também o imaginário social que volta para o filme, converte-se em um pano de

² Entendido como “período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, em sua maioria, que a era clássica termina no final da década de 50 [...]. O início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolística e cujo estilo já está fixado”.(AUMONT e MARIE, 2006, p.54).

fundo. Tal termo – imaginário – é amplo, complexo e, inclusive, confuso, todavia, a concepção que mais se aproxima de nosso pensamento foi desenvolvida pelo filósofo Cornelius Castoriadis em sua obra *A instituição imaginária da sociedade* (1975). Segundo ele, a sociedade, enquanto instituída, é autocriação e capacidade de autoalteração, obra do imaginário de cada indivíduo como instituinte que se autoconstitui como sociedade instituída e imaginário social.

Além de definir conceitos, necessitamos um ponto de partida claro para poder assentar o estudo sobre uma base teórica que servisse de alicerce para a formulação da hipótese que, no decorrer desta pesquisa, permitisse uma marcha segura. Esta base teórica, aqui dada principalmente por Simone de Beauvoire e Judith Butler, com formulações sobre gênero, identidade e representação, consideram os três conceitos como elementos determinantes na instituição do imaginário da sociedade atual.

Pensamos, então, a identidade da mulher como a diferença que as mulheres podem estabelecer na sociedade, como um projeto de multiplicidade de discursos, posições e significações que, recorrentemente, entram em conflito entre si. Debatendo suas formas de autorrealização e busca de autonomia, mecanismos de subordinação e rebelião, formas de construir vínculos afetivos, de abordar o próprio erotismo, não só como uma diferença natural biológica ou decretada pela história. Com isso, entendemos a identidade como uma *performance*, como afirma Judith Butler (2001), isto é, ela se constitui através das próprias expressões que, supostamente, a encarnam. O gênero, explica Butler, é um conjunto de atos repetidos no contexto de um marco regulador que se fixa através do tempo para produzir a aparência de uma substância, de um ser natural. Se a *performance* do gênero se baseia na repetição, essa repetição é, ao mesmo tempo, a “representação” e a “re-experimentação” de uma série de significados que já foram socialmente estabelecidos; a forma mundana e ritualizada de sua legitimação.

O presente transforma sempre o passado em passado presente, ou seja, o agora não será mais que a “re-interpretação” constante a partir do que se está criando, pensando, colocando, porém é este passado; não qualquer passado, mas sim o que o presente modela de acordo com seu imaginário. Toda sociedade deve se projetar em um porvir que é essencialmente incerto e aleatório. Toda sociedade deve socializar a psique dos seres que a compõem e a natureza desta psique impõe

tanto os modos como os conteúdos desta socialização de forças tão incertas como decisivas.

Jacques Rancière (2005b) fala sobre o cinema como uma conjugação e equilíbrio entre duas poéticas: da “representação” como uma ação, um sistema, causas e efeitos, personagens e formas de identificação; prática estética que é uma poética do desligamento, do suspenso e da fragmentação. Sobre essa noção, tentamos incorporar também as ideias de Casetti e Di Chio (1996) a respeito da representação. Segundo eles, o termo representação encerra, em si mesmo, ambivalências lexicais; indica tanto a operação, ou o conjunto de operações, através das quais se produz uma substituição como resultado dessa mesma operação. Finalmente, veem o termo como um mundo fílmico que toma elementos da vida real e se apropria deles a partir de seus próprios parâmetros.

Um mundo em equilíbrio entre a recuperação de dados efetivos e a construção de uma ficção, entre o reenvio à dimensão empírica e a definição de uma realidade própria: em suma um mundo que é do texto, um mundo possível³(CASETTI e DI CHIO, 1996, p. 137).

Questionar e debater este assunto significa reconhecer, na sociedade, uma potência de alteridade; um duplo modo: o do instituído, estabilização relativa de um conjunto de instituições e o do instituinte, a dinâmica que impulsiona sua transformação (CASTORIADIS, 1993). Nestes termos, é que questionamos a noção de identidade e representação das mulheres nos filmes, assim como os mandatos sociais implícitos e explícitos impostos sobre as pessoas e o sexo-gênero. Dessa forma, a sociedade pode gerar espaços de resistência na procura de imaginários com capacidade para guiar novas práticas sociais, permitindo realidades alternativas à dominante.

Tendo o cinema como objeto deste estudo, a metodologia escolhida para esta pesquisa é a análise fílmica (Jacques Aumont, Michel Marie, Francesco Casetti e Federico Di Chio), entendida como o trabalho de visualização, compreensão e interpretação da imagem. Estudam-se fatores técnicos como iluminação, som, plano, montagem; fatores argumentais como narrativa, personagens e posição do espectador. Esta metodologia não é uma fórmula específica de trabalho, é subjetiva e depende do filme em questão e como é abordado pelo analista. “Não só não existe

uma teoria unificada do cinema, como também não existe um método universal de análises de filmes” (AUMONT e MARIE, 1990, p.13). A operação de “desmontar” um filme permite uma descrição de exame técnico que envolve uma atitude muito diferente daquela em que o assistimos várias vezes. A ideia é reparar nas suas significações colocando em questão as primeiras percepções e impressões, de maneira a validar, ou não, as hipóteses iniciais do trabalho.

O olhar que se projeta sobre um filme se converte em analítico desde o momento em que, como indica a etimologia, se decide dissociar certos elementos do filme para se interessar especialmente naquele momento determinado, nessa imagem ou parte dessa imagem, nesta situação (AUMONT e MARIE, 1990, p. 19).

Considerando a imagem parte fundamental e característica material do que entendemos por representação fílmica, é bom destacar que neste trabalho avaliamos relevante o uso de fotogramas no corpo do texto, pois apóiam e ilustram a análise. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela, começando pela impressão de movimento que a última dá; ambos, no entanto, apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem “plana” e delimitada por um “quadro” e são de vital importância para o desenvolvimento deste estudo.

De outra parte, ter presente o contexto histórico do filme é fundamental para a análise, porque não existem obras independentes dos valores da sociedade em que foi realizada, nem do tempo específico em que se inscreve. Quando falamos da complexidade de realizar pesquisas sobre cinema contemporâneo é porque sabemos da necessidade de existir um distanciamento emocional entre o filme e o analista, resultando num trabalho mais objetivo.

Entende-se que as pesquisas sobre cinema se constroem no caminho. Pouco a pouco, descobre-se e desvela o método, que é fornecido pelos próprios filmes. Um estudo bem acabado não deve pretender ser a última palavra da cinematografia de uma década, de algum estilo ou de um diretor e filme específico, senão tentar entregar bases sérias para a discussão, estabelecendo uma padronização substancialmente mais alta para os novos elementos de juízo que possam estimular os debates.

³ Todas as traduções para a língua portuguesa do espanhol constantes deste trabalho são de responsabilidade da autora.

Não podemos esquecer que o ser humano de hoje está sentado em mais de vinte séculos de perguntas e dúvidas sobre o ser. Como na origem da maioria das pesquisas há uma pergunta, esta não foi uma exceção. O que motivou o trabalho foi uma questão de fácil e simples formulação: descobrir o que é esse “universo feminino” no cinema de Coppola. Todavia, a resposta não se deixava ver de maneira tão simples como se fazia na pergunta. Por causa disso, o passeio entre múltiplos temas e múltiplas descobertas deixou, neste texto, o que foi de maior relevância.

Ao assistir os filmes de Sofia Coppola e analisá-los, apareceram características tais como a mulher protagonista; como parte delas, o abandono, o erotismo, a morte, o deslocamento, a condição de estrangeira, a crítica ao casamento, entre outros. Tudo isso, envolto ou fazendo parte dos ambientes opressivos com uma particular forma de filmar. Ao que parece, tudo seria muito fácil e, provavelmente, não é difícil de se entender; contudo é complexo no sentido que tem que ser concebido como um todo. Assim como o filme é um todo, independente de podermos separá-lo em planos e sequências, entendemos as personagens femininas dos filmes dentro desse entorno; conseqüentemente, inseridos na sociedade. A frase “tudo faz parte de tudo” adquire maior sentido quando pensamos na impossibilidade que Castoriadis comenta sobre a separação entre o social e o histórico, fazendo-nos refletir também sobre o diálogo do cinema e a sociedade enquanto representações de identidade.

Dividimos este trabalho em três capítulos. O primeiro consiste em um sobrevoo do mundo de Sofia Coppola como diretora de cinema e artista, quando se incorpora também um subcapítulo sobre o cinema e o “feminino”, um dos conceitos-chave para o desenvolvimento desta dissertação, logo, o segundo capítulo está voltado às protagonistas femininas dos filmes. Mais que aprofundar o estudo dos “perfis”, observamos o diferencial das personagens: mulheres autônomas e não vitimizadas, com poder; não mais dominadas, que são as variáveis que encontramos depois da análise fílmica.

Por último, o terceiro capítulo dá conta do ambiente opressivo em que vivem as protagonistas, que toma forma, principalmente, na concepção do erotismo e deslocamento. Veremos, então, como os filmes e suas protagonistas dialogam com a ideia de que a identidade feminina é uma *performance* e que as representações com que trabalha Sofia Coppola se vinculam com a paródia, assim como algumas

outras “marcas cinematográficas”, imagens e recursos que se repetem, como as mulheres no umbral da janela e também em trânsito.

Não fizemos um panorama da indústria de Hollywood, também não nos aprofundamos em filmes dirigidos por mulheres ou dos personagens femininos no cinema norte-americano através do tempo. Nosso propósito é a filmografia de Coppola. Considerando que a diretora está inserida no mercado de cinema norte-americano incorporamos como antecedentes algumas outras mulheres diretoras, assim como os estudos vinculados com personagens femininas, identidade e gênero; tal questão não será, no entanto, o centro deste trabalho.

1. CINEMA DE COPPOLA E CINEMA SOBRE O “FEMININO”

Sofia Coppola – diretora norte-americana – apresenta algumas características que identificam seu perfil enquanto autora. Após o “culto” ao autor, principalmente na França, a “americanização” da teoria do autor começou com um artigo do crítico de cinema Andrew Sarris, em 1962, que propunha três critérios para um diretor ser considerado autor: “a competência técnica, uma personalidade reconhecível e um sentido interno que emerge da tensão entre a personalidade e o material” (STAM, 2000, p.109). Esses três motivos foram contestados por vários outros críticos e autores, mas tal condição de autor continua sendo respeitada até hoje, apenas com certas alterações.

Neste capítulo, veremos algumas dessas características que convertem-na em autora, como os temas que se repetem, contudo adquirem uma certa evolução na abordagem, o domínio da linguagem “híbrida” nos seus filmes, passando uma importante multiplicidade na forma e fundo ao filmar, e a interessante convivência entre realidade e fantasia. Num subcapítulo, desenvolvemos algumas considerações sobre estudos de cinema em volta do feminino, abrangendo os principais pressupostos da teoria feminista do cinema e as implicações com a teoria clássica hollywoodiana. Esses temas aportaram a este trabalho os antecedentes necessários para colocar a pesquisa no contexto do cinema norte-americano atual.

Embora todo cinema esteja inscrito num país e num mercado específico, não nos aprofundaremos em estudos sobre indústria contemporânea hollywoodiana, nem independente nos Estados Unidos, porque o objetivo deste estudo é analisar a narrativa, com especial foco nas personagens femininas. Por isso, somente traremos como exemplo contextual alguns filmes e trabalhos desenvolvidos por diretoras e autoras que trabalharam de perto com as noções e tipo de análises que servem como orientação e ajuda, no objetivo de fazer dialogar nosso objeto de estudo com a teoria.

1.1 O MUNDO DE SOFIA COPPOLA

1.1.1 A diretora

Necessitamos criar mitos contemporâneos, criar referências geracionais que definam a sensibilidade de nosso tempo; atualmente, há um grupo de diretoras que, com a criação de seus personagens fílmicos, preenchem essa demanda humana. Uma delas é Sofia Coppola, que se encontra, já há alguns anos, realizando um cinema interessante e provocativo que chama atenção de muitos. Foi a primeira diretora norte-americana a ser nomeada na categoria de melhor direção nos prêmios Oscar por *Encontros e desencontros* (2003). Antes receberam nomeações Lina Wertmüller por *Sete belezas* (1976) e Jane Campion por *O piano* (1993); na premiação do Oscar 2003, Coppola acabou recebendo uma estatueta por melhor roteiro original desse mesmo filme.

Nascida em Nova York em 1971, a diretora cresceu entre pessoas ligadas às artes. Filha de Eleanor Coppola e Francis Ford Coppola, conviveu de perto com pessoas ligadas à arte como Woody Allen, Werner Herzog e Andy Warhol. Depois de pequenas aparições como figurante em alguns filmes de seu pai, como *O poderoso chefão* (1972), *O selvagem da motocicleta* (1983) e *Cotton Club* (1984), seu *debut* sério como atriz foi em *O poderoso chefão III* (1990) no papel de Mary Corleone. Mas, a essa época, ela já havia escrito seu primeiro roteiro em 1984 para o filme *Contos de Nova York* (Francis Ford Coppola, 1984) com o segmento *Life without Zoe*.

Sofia Coppola parece ter uma inquietude artística abrangente pois sempre fica perto do cinema, mas também da televisão, da moda, da música. Ela foi criadora e produtora da série de televisão *Platinum* (2003), diretora de videoclipe de *White Stripes* e *Beastie Boys*, e tem participado de várias campanhas publicitárias como modelo, designer e fotógrafa entre as mais significativas *Dior* e *Louis Vuitton*, entre outras.

A cineasta – também produtora e designer de vestuário – dirigiu seu primeiro curta-metragem *Bed, bad and beyon* em 1996; mais tarde, *Lick the star* em 1998. Logo, através da produtora *American Zoetrope*, fundada por seu pai, escreveu e dirigiu *As virgens suicidas* (1999), *Encontros e desencontros* (2003) e *Maria*

Antonieta (2006). Estes três últimos longas-metragens, por meio de suas protagonistas, desvelam a ideia central de que cada mulher está em busca de seu próprio ser, rodeada de um ambiente pessimista que, entretanto, Coppola sabe distanciar, abrindo passagem ao íntimo e às múltiplas leituras.

A diretora parece confiar na câmera sugestiva e no seu especial gosto pela estética e acompanhamento musical. Seu cinema é de criação prolixa. Nada está por acaso em cada um de seus planos. Outra característica da filmografia de Coppola está no processo criativo: dos roteiros dos três filmes, dois são adaptação de novelas e o outro, de criação pessoal.

Em termos de linguagem, os filmes de Coppola colocam ênfase no “narrativo”, metafórico. Enquadramentos de ambientes fechados sem que a câmera se mova, ficando fixa num plano durante vários segundos. Ou, pelo contrário, move-se em volta de algo. Nesse sentido, há contraposições. Desde o primeiro filme, ela parece explorar aqueles extremos; não se pode desconhecer que os esforços mais notórios em matéria de renovação da linguagem são produzidos em *Maria Antonieta*. Outro elemento importante nos seus filmes é a música; mais um recurso da linguagem colocada a serviço da história, sendo fundamental e não incidental.

É tarefa difícil exaltar prematuramente jovens talentos, mas Sofia Coppola, de todo modo, pode ser reconhecida como uma autora. Há um universo particular em sua forma de filmar, um universo artístico em expansão e um imaginário pessoal interessante sobre a mulher e o feminino. Pode-se reconhecer nela um estilo peculiar para contar uma história sem nos ensiná-la, sugerir com um olhar, uma frase, uma canção.

A autoria não aparece neste caso reservada aos “intelectuais”, porém um sintoma que atravessa seus filmes como “marcando território” sobre suas obras, seus temas, através de suas personagens femininas e na forma de filmar, aproximando-se a um estilo de cinema de inovação. “Cada diretor, de fato, (ao menos na medida que se considera autor, é dizer, responsável total por sua obra), manifesta inevitavelmente motivos e temas em volta dos quais gira consciente ou inconscientemente” (CASSETTI e DI CHIO, 1996, p.130).

Os temas de Coppola circundam sobre a visão das mulheres e seu entorno. Os recursos, como elipses narrativas, as janelas como uma constante que acompanha as protagonistas, seja em trânsito ou no umbral, o olhar fora de campo

das protagonistas, a tendência para os finais abertos, deixando para o espectador o trabalho de imaginar possíveis finais, são algumas marcas recorrentes na diretora, que serão analisados mais adiante. Isso permite lembrar uma das críticas que alguns autores faziam sobre a condição de autor, assinalando o cinema como uma obra de grandes equipes técnicas; ou seja, para fazer um filme se necessita muita gente. Agora, a única maneira de que esta obviedade se torne interessante é invertendo-a: quando o vigor de um diretor se sobrepõe a este conjunto e deixa a impressão de seus temas e mundos, através de um e outro filme, é quando estamos na presença do que pode se considerar um autor.

1.1.2 Os três filmes

A filmografia de Sofia Coppola consta de três longas-metragens, realizados num período de sete anos. Ela foi roteirista de todos eles e sempre contou com a colaboração artística e econômica de sua família, tanto pai, como irmão e outros familiares. Com respeito ao tipo de produção, sua cinematografia parece *in crescendo*. O primeiro filme é feito no seu país natal e com um orçamento sem grandes pretensões; em seguida, filma no Japão, todavia esses dois primeiros filmes distam muito da superprodução do terceiro, *Maria Antonieta*, filmado na França. *As virgens suicidas* é uma primeira exploração que revela gostos e escolhas bem definidos pela diretora. *Encontros e desencontros* é um filme mais intimista que se aprofunda nessa exploração estética; *Maria Antonieta* é a mistura entre o primeiro e segundo, a perfeita combinação do que parece ser um filme mais “maduro”.

As virgens suicidas (*The virgens suicides*), primeiro filme de Coppola, baseado na novela homônima de Jeffrey Eugenides, conta a opressiva vida de cinco irmãs: Cecília (Hanna Hall), Lux (Kirsten Dunst), Bonnie (Chelse Swain), Mary (A. J. Cook) e Therese (Leslie Hayman), objetos de desejo de um grupo de adolescentes em uma decadente sociedade norte-americana dos anos setenta e que acabam se suicidando. Mostra as relações destas com a família, com o grupo de jovens e também com seus vizinhos do bairro.

Encontros e desencontros (*Lost in translation*) é precisamente o encontro de um homem mais velho com uma jovem mulher em meio às respectivas crises

geracionais, na solidão de um hotel em Tóquio. Charlotte (Scarlett Johansson) acompanha seu marido, fotógrafo, em uma viagem de trabalho, e Bob (Bill Murray) é um famoso ator que visita o Japão para filmar um comercial de *whisky*.

Maria Antonieta (Marie Antoinette) é a percepção própria de Coppola acerca de uma mulher e de parte da história francesa. Conta a vida de Maria Antonieta da Áustria (Kirsten Dunst), uma adolescente de quatorze anos, despojada de todos seus pertences, que se torna Rainha da França ao se casar com Luís XVI (Jason Schwartzman), então último Rei francês, até que ambos abandonam o Palácio de Versalhes, em meio às revoltas populares.

Com respeito à questão espaço-temporal, cabe destacar que em *As virgens suicidas*, a história do filme transcorre em um ano; em *Encontros e desencontros*, em poucos dias, provavelmente uma semana; *Maria Antonieta* são vinte anos em duas horas.

Nos três filmes a câmera percorre, em condições similares, os cantos do bairro, da cidade e do palácio com a função de transmitir a opressão social das personagens. Em *As virgens suicidas*, a câmera faz bastante *travelling* do bairro tentando passar esse ambiente “provinciano” e colocando as personagens de modo bem silencioso nesse entorno. Por isso, a fotografia usa diversos recursos estéticos, que “confundem” e também provocam o espectador para mostrar as adolescentes. Em *Encontros e desencontros*, a câmera segue os protagonistas extraviados, que perambulam em círculos por Tóquio, sem uma clara precisão de objetivos e motivos. A função aqui é comunicar a inexatidão e a busca dos personagens com uma câmera questionadora e labiríntica. Esta função poderia se chamar “existencial” ou, do ponto de vista da análise do comportamento humano, uma câmera “antropológica”. Por último, em *Maria Antonieta*, a câmera é, principalmente, objetiva na primeira parte, especialmente quando a Rainha está seguindo as normas de compostura real. Logo se converte em subjetiva e, neste caso, trata-se de colocar o espectador na situação de erotismo e prazer em que ocorre a vida dela em Versalhes.

Apesar de certas diferenças, nestes três filmes se aprecia a vontade de romper com uma maneira tradicional de filmar, a maneira “clássica” ou “transparente” do cinema clássico hollywoodiano. É claro que a cineasta se revela impregnada de Estados Unidos, seu país de origem, mas também de Europa, levando em conta referências culturais que vêm do neo-realismo italiano e da

nouvelle vague francesa. Chama a atenção esta última aposta, lembrando que Jacques Rancière (2005) comentava que a *nouvelle vague* é um conceito que tenta reunir duas coisas: uma certa forma de renovação da linguagem cinematográfica por uma parte; novas formas de vida social, por outra. Obviamente, e sem querer fazer comparações, é sempre favorável aquele cinema que se institui perante o instituído com o ânimo de movimentar, que desafia padrões genéricos e estéticos e que promove uma regeneração de estruturas herdadas.

Na primeira parte do filme, Maria Antonieta segue as normas e regras impostas pela corte, já na segunda parte, exatamente depois dos sessenta minutos iniciais, a personagem volta-se para si mesma e não tem outro objetivo senão a busca de prazer. O importante são as festas e o luxo, desfrutando das comodidades de sua posição. O ritmo, que até esse momento era opaco e monótono – com encadeadas sequências repetitivas – enche-se de euforia e êxtase. Daí em diante, soma-se às canções *pop* e às estruturas narrativas contadas através de composições em modelo de videoclipe ou de anúncio publicitário, mostrando interessantes recursos estéticos audiovisuais.

O que cabe assinalar é que as três protagonistas buscam uma definitiva valoração de si mesmas e pode ser que aquela pretensão do absoluto faça com que a busca seja, às vezes, tão sufocante. Mas, a busca da felicidade ou o final feliz não é um motivo nos filmes de Coppola; menos ainda a felicidade alcançada a um alto preço. É a procura de um sentido para suas vidas que se abre através do erotismo, do desejo, do prazer.

1.1.3 A aposta no hibridismo e na multiplicidade

De um tempo para cá o cinema vive um momento de ruptura com as “formas”, devido à irrupção da eletrônica, na sua forma de olhar o mundo, de contar histórias, de combinar sons e imagens, de produzir, de distribuir e na relação com os espectadores. Segundo Arlindo Machado (2002), a incorporação da eletrônica pelo cinema vem se dando, sobretudo, a partir dos anos setenta, quando alguns cineastas ousados, e enfrentando a desconfiança geral, começam a mesclar as

tecnologias. No fundo, ter um equipamento eletrônico disponível e diferenciados métodos de trabalho, de alguma maneira, permite produzir algo diverso. Assim, é possível entender que o cinema é um universo heterogêneo marcado por uma impureza de materiais e por uma confusão de procedimentos, e que Machado bem chama de sentido expandido da “arte do movimento”.

O cinema, então, não só se encontra em plena vitalidade, como também em transformação, em reinvenção, garantindo sua permanência hegemônica perante as demais formas de cultura. Sendo um sistema, um modo, uma arte dinâmica, “que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade” (MACHADO, 202, p.213), fica cada vez mais difícil falar de cinema *stricto sensu*, sendo que os meios, por exemplo, se imbricam uns nos outros e se influenciam mutuamente. Assim, também acontece com o vídeo. A situação atual da indústria do audiovisual está marcada pelo hibridismo das alternativas. O cinema, lentamente, torna-se eletrônico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pelo cinema.

Machado (2002) postula que muitos filmes produzidos nos últimos anos chegam a dar evidência estrutural a esse hibridismo fundamental do audiovisual contemporâneo, na medida em que mesclam formatos e suportes, também tirando partido da diferença de texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas. Videoclipe e *spot* publicitário se misturam com o cinema em termos de suporte, formatos e, até mesmo, entre os profissionais dedicados a essas artes.

É interessante então, que, em Sofia Coppola, observamos vários dos exemplos citados. Com parte das imagens de *As virgens suicidas*, ela faz o videoclipe *Playground love* do grupo de música francesa *Air*, que fez toda a trilha sonora do filme. Em algumas sequências, filma de uma forma muito próxima à do *spot* publicitário em *Encontros e desencontros*, e incorpora um videoclipe exatamente na metade do longa-metragem *Maria Antonieta*. Isso, enquanto à mistura de formatos; tem outra particularidade: na medida que expõe o artifício e a fantasia, também expõe planos contemplativos e ritualísticos. Ela navega entre os planos exagerados e espetaculares, como naqueles puros e simples.

Se for possível reduzir a uma palavra o projeto estético e semiótico que está pressuposto em grande parte da produção audiovisual mais recente, podemos dizer que se trata de uma procura sem tréguas dessa multiplicidade que exprime o modo de conhecimento do homem contemporâneo. O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações (MACHADO, 2002, p, 238).

Em *Maria Antonieta*, a inclusão do videoclipe no filme não deixa de ser uma ideia interessante, pois o cinema muito tem a ver com sua gestação. Vários autores concordam que é uma criação audiovisual com vocação cinematográfica. Então, ambas formas audiovisuais percorrem um caminho não isento de mútuas influências e dependências. A “vertigem” da montagem e a “sujeira” são características principalmente atribuídas ao videoclipe; contudo, não independentes do cinema. De qualquer modo, a diferença entre cinema e videoclipe poderia estar marcada pela excessiva fragmentação narrativa que, sem dúvida, é a marca mais evidente do videoclipe. Esta fragmentação se consegue a partir de uma montagem que propõe uma temporalidade diferenciada e que está permanentemente tiranizada pelo corte. Não é uma montagem e um manejo de cortes classicistas; não é totalmente de linha vanguardista, pois se faz quase sempre sem a consciência de propor algum sentido (ou sem sentido). Simplesmente trata-se de uma sucessão de planos em ritmo vertiginoso e hipnótico que apela não ao racional nem ao emocional, mas sim ao sensorial. Isso resulta, quase sempre, superficial e efêmero.

O vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra (MACHADO, 2002, p. 190).

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores. Sua “especificidade”, se houver, está, sobretudo, na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. Michel Chion (1990, p.398)

define o videoclipe como “algo visual colocado sobre uma música”. Apesar do quão genérica que parece ser esta definição, é interessante que se pode aplicar a qualquer passagem dos velhos musicais de Hollywood e, até mesmo, ao filme *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola. Desta forma, a definição de Chion só deixa fora a suposta função essencial do videoclipe: vender uma canção e um artista. Contudo, a incorporação daqueles três minutos justamente na metade do filme, aos 59 minutos (sua duração total é de duas horas) evidencia a provocação de poder retirar esses três minutos e igualmente a história pode ser entendida. A história funciona com ou sem esses três minutos de videoclipe, todavia, funciona com algo a mais a partir dessa sequência.

1.1.3.1 Fragmentação

Os meios audiovisuais no contemporâneo “brigam” com a ideia de linguagem ou linguagens, mas, sendo esse um assunto controverso, que não será desenvolvido aqui, diremos que tudo nas formas audiovisuais pode ser descrito em termos de fenômeno cultural. “[...] como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar” (MACHADO, 2002, p. 191).

A fragmentação cinematográfica de que falamos chegou a modificar a noção de “plano”, antes entendido como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez; hoje, o plano não precisa ser filmado em uma única tomada e pode até ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrado em fragmentos que serão depois recompostos numa sequência linear.

Em outras palavras, as unidades de sentido, que agora começam ser chamadas de planos, vão sendo hierarquizadas segundo estratégias de ordenamento: o seu tamanho relativo, ou seja, a quantidade de imagem recortada pelo quadro, contribui para dirigir o olhar do espectador, ao passo que a sua amarração na seqüência temporal sugere um caminho de “leitura” e até mesmo de interpretação dos fatos. Já não estando travada por força de um cenário imaginário, a câmera pode ser deslocada para qualquer ponto, de acordo com a intenção enunciativa de privilegiar este ou aquele detalhe, e pode igualmente colocar-se nos ângulos de visualização que possibilitem intensificar o interesse da cena (MACHADO, 2002, p.105).

Pensando o cinema como uma arte da imanência, quando as ideias se transformam diretamente em *performances* sensíveis e em movimento (RANCIÈRE, 2005b), a fragmentação indica que no filme, em cada momento há, às vezes, uma perda do plano e entre os planos. Há uma relação entre presença e ausência. A imagem do filme “desaparece” ao surgir uma próxima. No começo de *As virgens suicidas*, assistimos a protagonista Lux num plano médio de seis segundos, com um vestido rosa, cabelos soltos, olhar fora de campo, lambendo um picolé. Ela coloca todo o picolé dentro da boca e sai do enquadramento pela direita. *Encontros e desencontros* começa com um plano fixo de vinte segundos, com uma mulher deitada de costas vestindo roupa leve e com uma calcinha transparente, que permite ver seus glúteos. Ela se movimenta um pouco acomodando as pernas; a câmera continua fixa nela. A imagem é acompanhada pela música *City Girl*, de Kevin Shields, quando fica visível na tela *Lost in translation*.

Este recurso também é utilizado em *Maria Antonieta*, quando a Rainha Maria Antonieta está vestida de branco e com um chapéu de penas também brancas, deitada num divã; cercada de muitas tortas e doces em tons rosa. Enquanto uma empregada coloca seus sapatos, ela unta um dedo com creme de torta e prova; contempla a presença da câmera com uma atitude irreverente e sedutora, anunciando o que virá. Somente neste caso o espectador é consciente de que a personagem está disposta para o serviço da lente; não o contrário.





Estas introduções nos três filmes, de alguma maneira, anunciam ao espectador o que assistirá, produzindo uma distância, mas também uma aproximação, porque esse é o jogo do cinema. Na teoria fílmica, existem algumas posições que consideram a interpelação à câmera como uma “ruptura” do estatuto da ficção, como uma “denúncia” dos mecanismos de produção e das bases materiais de sustentação do cinema. Porém, não parece ser o caso deste filme. O movimento feito pelas personagens em direção à câmera, é um recurso bastante usado no cinema ibero-americano dos anos trinta até cinquenta, e especialmente nos filmes com conteúdos musicais. Além de ser um recurso destinado a gerar estranheza ou distância no espectador, é uma maneira de buscar empatia e convidá-lo a desfrutar do espetáculo. É um cinema próximo do espetáculo massivo, o qual aceita outras mídias, como a televisão e o videoclipe, cuja a interpelação ao público é tão direta que até deixa de importar a câmera que, inclusive, compõe o espetáculo.

Segundo Rancière (2005a), quando se fala de “cinema clássico” e “cinema moderno” se está, em termos estéticos, separando o cinema em razão do lugar que este ocupa na chamada modernidade artística e que o autor prefere chamar de

regime estético da arte. Postula-se, assim, que o que se opõe entre ambos é, justamente, uma ideia distinta do pensamento que intervém na arte.

No regime representativo, o trabalho da arte é pensado a partir do modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia da imposição voluntária de uma forma a uma matéria se vê recusada. O poder da obra se identificará adiante com uma identidade de contrários: identidade entre o ativo e o passivo, pensamento e não-pensamento, o intencional e o “não-intencional” (RANCIÈRE, 2005a, p. 140).

Em *As virgens suicidas*, a impressão de fragmentação do filme está nos múltiplos registros usados. Um videoclipe, um encadeamento fotográfico, a alternância destes “modos de representação”, provocando no espectador uma possível sensação de descontinuidade, todavia uma proximidade. Assim, impõe-se de maneira constante a presença da ausência, sendo a fragmentação seu reflexo: o relato é fragmentário, a história está armada, neste caso, desde a não presença.

No desenlace do filme, o mesmo narrador diz:

Off: No fim, tínhamos peças de um quebra-cabeça que nunca se encaixavam, fosse como fosse...o formato estranho do vazio que as rodeava...como países que não sabemos o nome. O que veio depois delas não era vida...mas uma realidade mundana das mais comuns...o bater de um relógio na parede...uma sala escura em pleno dia...e a barbaridade de um ser humano que só pensa em si próprio. Iniciamos o processo impossível de tentar esquecê-las.

As irmãs Lisbon parecem seres de “outro lugar”. Depois do castigo da mãe, o único contato delas com esse mundo é através de catálogos de viagem que encomendam pelo correio. Várias revistas, de diversos países e continentes, serviram de ligação entre garotos e garotas. Num sonho por parte dos meninos e uma “ficção” imersa no filme, vemos um *collage*⁴ feito com fotos das revistas e os adolescentes. Locais como Egito, Índia, Hawaí e vários outros, registram no filme o “não registrado” nas vidas das Lisbon, no entanto presentes na ilusão dos garotos.

⁴ O *collage* é uma técnica artística que consiste em misturar elementos diversos em um todo unificado. Aplica-se à pintura preferentemente, mas usa-se em outras manifestações artísticas, como o cinema, música, literatura e videoclipe. O termo vem do francês *coller*, que significa colar.



Depois dessa seqüência de imagens, o relato em *off* é:

Off: Só conseguíamos sentir as meninas perto com estas excursões impossíveis que nos marcaram para sempre fazendo-nos mais felizes com sonhos que com esposas. Coleccionávamos tudo sobre elas, e as meninas Lisbon não saíam do nosso pensamento. Mas elas desvaneciam-se. A cor de seus olhos esmorecia tal como o local exato de suas pintas e covinhas. De cinco, tornaram-se quatro... e estavam todas, as vivas e a morta, transformando-se em sombras.

A fragmentação é uma forma de intensificar a coordenação visual e dramática; portanto não é necessário representar o corpo todo se pegamos as coisas com as mãos, ou se andamos com os pés, sendo inútil representar a cabeça. O plano fragmentado é também um procedimento econômico para centralizar a ação no essencial (RANCIÈRE, 2005a). Ela está presente na forma de filmar. Há falta de nitidez nos rostos das adolescentes em algumas seqüências de *As virgens suicidas*, especialmente de Lux, é uma forma aparentemente onírica de apresentá-la, com filtros e música cumprindo uma função acidental. O certo é que se tem a impressão de paródia da imagem da mulher nos anos setenta. Isso será desenvolvido no próximo capítulo.

Nesse sentido, tal como Lux, Charlotte é quase uma criação onírica. O relato e os recursos fílmicos são usados com a intenção de perder a personagem nessa cidade. Até se vê uma orientação “publicitária”, mais que “expressiva” (do cinema) quando abundam as referências das estradas e luzes em néon da cidade. Ainda mais, o desenlace situa Charlotte na categoria das mulheres capazes de transcendência. Tanto assim que quando Bill fala no ouvido dela no final do filme, as possibilidades são múltiplas: se eles se reencontrarão, ou não; se é uma despedida; se é possível uma segunda parte da história num outro filme. Enfim, o fato é que o final aberto deixa para o espectador mais uma ausência com aquela presença do não-mostrado.

No caso de *Maria Antonieta*, na visão de representação de Coppola existe uma ruptura com a história. O que há é um deslocamento, cujo lugar da verdade “documental” fica de lado frente ao “mundo real” representado. O filme não tem compromisso com testemunhos apegado à história; não mostra *mis en scène* o drama social da época, a fome, o descontentamento do povo (com exceção do final). A diretora se cerca dos moldes do cinema histórico para abordá-lo de uma nova perspectiva. E a transgressão é evidente ao fazer se chocarem estas duas visões: a clássica, representada pelo cênico, o ritmo das seqüências e todo o cerimonial da monarquia; a vanguardista, com uma câmera inquieta, música da década de oitenta e seqüências ligadas à *Pop Art*. *Maria Antonieta* é possível somente hoje. Teria sido impossível escrever e fazer este filme se não fosse a partir do contemporâneo. É uma ficção que só pode ser compreendida em um contexto atual.

O começo é letárgico e convencional, tal como em todos os filmes de época, com planos lentos e cerimoniosos, apenas se vê “sujo” com o idioma. Aí está a primeira insinuação. A fronteira idiomática travestida é o indicador inicial das intenções de Coppola. Em seguida aparecem algumas frases em francês remetendo às nacionalidades envolvidas; porém, a opção é outra. Desde o princípio, fica estabelecido que a atitude não é de respeito estrito. O que se busca é apresentar uma ótica individual dos fatos. No idioma e até os gestos, desde a seleção precisa de *soundtrack* até a fixação pelos pequenos objetos.

A fragmentação de que falamos faz parte da aposta na multiplicidade ao fazer conviver o “tradicional” e o novo, nas cores, na música, na iluminação, na decoração e nos efeitos de composição plástica, em planos, movimento de câmera e montagem. É importante, então, que não consideramos a imagem por si só, e sim o

filme todo, colocando especial atenção na desconstrução como o método que permite a análise. Dessa forma, não tomamos a imagem como um fim, senão como o princípio que nos permite atender às significações do filme todo. A imagem não é nosso objeto, mas sim ponto de partida para interpretação e análise.

1.1.3.2 Intenções de provocação

O cinema de Coppola está repleto de referências e citações de outras obras artísticas. Em *As virgens suicidas* existem alusões à pintura impressionista, especialmente aos trabalhos de Claude Monet, no tipo de imagem que se captura das irmãs Lisbon em várias sequências. Isso pela tentativa de imprimir o momento, e pelas qualidades naturalistas que pretendem guardar o movimento, o fugaz. Fica mais clara aquela alusão, quando um dos planos dessas sequências mostra o diário de vida de Cecília, a mais nova das Lisbon, e nele está escrito “Claude Monet (1840 – 1926)”, pertencente à realidade.

Seguindo com as referências de pinturas, existe um plano que remete à *As senhoritas de Avignon*, (*Demoiselles d' Avignon*, 1907), de Pablo Picasso, e que se encontra em *The Museum of Modern Art* (MoMA) em Nova York. O quadro marca o momento para falar do cubismo, que rompe com os realismos e o ideal existente sobre o corpo feminino, considerada a primeira tela que desbarata os valores estabelecidos na arte, pelo qual é reconhecido como o fundador da arte moderna. A composição da obra, assim como as formas e os ângulos daquelas cinco mulheres, que seriam prostitutas, adquire especial semelhança com o plano de Coppola, na sequência em que as garotas são castigadas e ficam reclusas em casa, por decisão da mãe e são visitadas por um sacerdote.

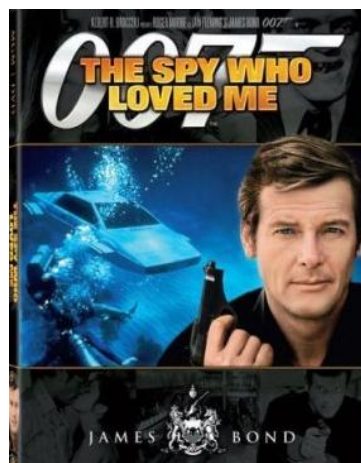
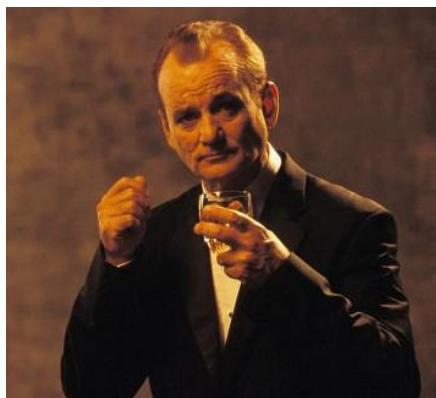
Na época em que Picasso pintou a tela, a Europa estava sendo atingida pela sífilis, uma doença infecciosa, mas que, para a qual, havia tratamento (que não era o caso da lepra no mesmo tempo) e, embora os sífilíticos não fossem excluídos como os leprosos, a sífilis era considerada uma doença moral.



Tal como na pintura, o plano apresenta tons ocre-vermelhos e também azuis, a profundidade espacial é semelhante e só o número de mulheres diminui para quatro, porque Cecília já havia se suicidado. É bem provável que os motivos ou a justificativa para a incorporação desse plano se deva, a uma, ou a diversas razões, mas podemos mencionar que a pintura de Picasso evoca os prostíbulos de Avinyó em Barcelona e retrata o erotismo feminino, além das doenças venéreas que foram uma obsessão para o artista. O que importa é que é similar no visual, na fotografia e que, com certeza, não está aí por acaso.

Temos uma imagem que “cita” outra imagem; são, ao mesmo tempo, várias “janelas”, como diz Machado (2002), recortando a primeira para permitir visualizar outras imagens ou até mesmo fragmentos mínimos de outras imagens, como se fosse exatamente uma montagem cubista. “As imagens são compostas agora com base em fontes, entre as mais diversas: parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo gerado em computador” (MACHADO, 2002, p. 240)

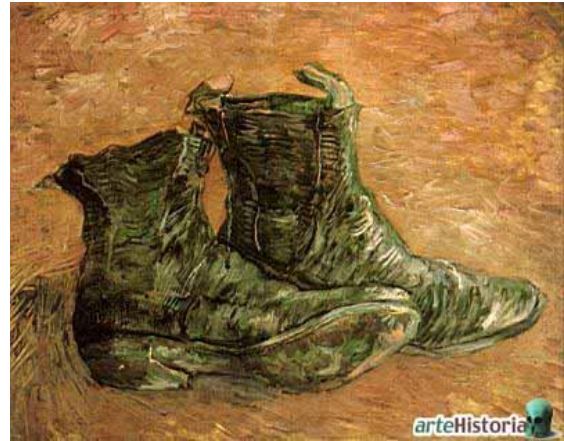
Em *Encontros e desencontros*, Kelly (Anna Faris), uma atriz, amiga do marido de Charlotte, chegou em Tóquio para promover seu filme. Kelly em uma das cenas aparece cantando *Nobody Does it Better* que é do filme *The spy who loved me* (Lewis Gilbert, 1977). O James Bond desse filme é Roger Moore, que é a “inspiração” para as fotos que Bob está fazendo no Japão para a publicidade de uma marca de *whisky*. O fotógrafo pede para ele posar como estrela de cinema, algo parecido com Roger Moore.



A referência adquire um tom de graça e ironia e chama a atenção sobre o cinema de Coppola, no sentido de nunca deixar de lado um de seus referentes: o cinema hollywoodiano. Contudo, faz uma citação do cinema italiano também quando os personagens assistem a *A dolce vita* (1960) de Federico Fellini e Coppola decide mostrar a clássica cena de Sylvia (Anita Ekberg) e Marcello (Marcello Mastroianni) na Fontana di Trevi que, de alguma maneira, rememora o momento único. Além disso o filme foi um “choque cultural” para a época trazendo uma fotografia inspirada na televisão e na publicidade, com muitos planos fechados e um encadeamento narrativo à base de colagens ou justaposições.

Em *Maria Antonieta* temos outras “citações”. Coppola aproveita o excesso para mostrar a decadência da monarquia francesa e oferece mostras claras de alusão à elementos de *Pop Art*. Há um plano que não passa despercebido; existe nele um elemento deliberado que joga ao esquecimento ou deslize. Conscientemente aparecem uns tênis lilases da marca *Converse*, em meio ao desfile de sapatos de época. Esse modelo de tênis, como um protótipo tipicamente “oitentista”, é mesclado com modelos de três séculos atrás (sapatos desenhados por Manolo Blahnik, e inspirados no século XVIII). O plano poderia remeter à obra *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991) de Fredric Jameson, que faz uma comparação entre o quadro *Um par de botas* (1887) de Van Gogh e os *Diamond Dust Shoes* (*Sapatos de pó de diamante*, 1980) de Andy Warhol. Jameson propõe duas leituras possíveis para o quadro de Van Gogh. A primeira exige reconstruir uma situação inicial quando surge a obra, para não se referir a ela de uma maneira puramente decorativa; a segunda, baseada no ensaio *A origem da obra de arte* (publicado em 1950) que realiza Heidegger, em torno da

ideia de que a obra de arte estabelece uma “verdade” com relação a um determinado contexto.



Em síntese, Heidegger terminaria desvelando a “verdade” dos sapatos ao encontrar uma conexão da obra com o universal; ao contrário, Jameson vê neles um espaço semiautônomo por direito próprio, que formaria parte de uma nova divisão do trabalho produzida pelo capital. Referente aos sapatos de pó de diamante e o que “representam”, Jameson dirá: “eles já não nos falam, evidentemente, com a imediatez do calçado de Van Gogh, de fato quase me atreveria a dizer que na realidade não nos falam em absoluto” (JAMESON, 2001, p. 30). Todavia, ambas interpretações tomam os sapatos de Van Gogh como a expressão de uma realidade mais ampla e profunda, que é possível desvendar mediante a interpretação hermenêutica, questão que não seria realizável nos sapatos de Warhol.



Andy Warhol THE WARHOL COLLECTION

Aqui, estas parcerias conceituais nos falam sobre aparência/verdade; superfície/profundidade, enquanto tradicionalmente a verdade e a profundidade dominam sobre a aparência e a superfície; com isso, não é de se estranhar a carga de conotações pejorativas usada nestes últimos termos.

Nos sapatos de Warhol, porém, não há intenção de profundidade ou verdade. Há uma clara vontade de superficialidade, uma dessacralização da grande pintura. É um atrevimento, uma ironia. Essa desconstrução da obra de arte escancara o desencanto com o moderno. Os sapatos de Warhol são elegantes e frios, mas não são uma dupla, quer dizer, um par. “São vários e diferentes. Não há dupla, há diferença. Luzem impecáveis, não usados, quase como uma imagem publicitária...” (DÍAZ, 2000, p. 48).

A imagem técnica seria toda representação plástica enunciada por, ou através de, algum tipo de dispositivo técnico, assim “a imagem, não vindo diretamente do homem, pressupõe sempre uma mediação técnica para exteriorizá-la, ela é sempre um artifício para simular alguma coisa a que nunca podemos ter acesso direto” (MACHADO, 2002, p.222). Finalmente, toda imagem materializada em algum tipo de suporte é o resultado da aplicação de algum tipo de técnica de representação pictórica, que nunca deixa de pensar a estética fazendo parte dela.

Utilizar uma referência do *Pop Art* não é mais que tentar passar a mesma ideia contida naquele estilo: a superação do teor artesanal e do valor de originalidade da obra de arte. E ainda, a consciência de uma ampla alteração histórica que aparta o homem da destinação transcendente tradicional. No fundo, aquelas citações não parecem ser cópias literais das telas, porém recriações das atmosferas daqueles pintores. Citações que também precisam de um trabalho aproximado com o diretor de fotografia em busca do plano que se quer conseguir e que são uma referência cultural para um espectador mais atento, capaz de atender as inferências propostas.

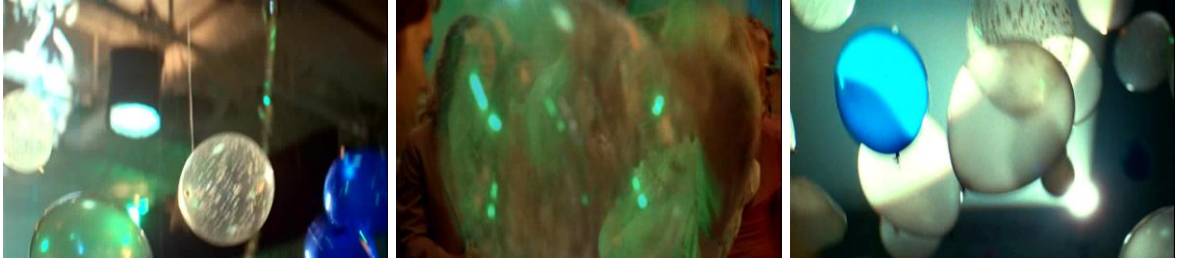
1.1.4 Realidade e fantasia

No cinema contemporâneo, a simultaneidade e a multiplicidade com que os elementos audiovisuais são processados na tela podem dar a impressão de uma certa frivolidade ou superficialidade, o que Arlindo Machado chama de “um jogo de pirotecnia” com as possibilidades de intervenção da tecnologia. Essa estética da saturação, do excesso, “a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo e também da instabilidade (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística)” (MACHADO, 2002, p. 239).

Considerando o cinema a arte das aparências e fantasias, é capaz de nos dizer como a realidade mesma se constitui como uma construção social e cultural, além de simbólica e ideológica. Neste sentido, a ficção cinematográfica pode ser mais real que a própria realidade. O real se opõe ao imaginário e está à margem do simbólico porque está fora da linguagem, porém, é uma falta que articula o espaço simbólico. Isto é, a fantasia pode funcionar como uma distância que permite afrontar a realidade.

Pode-se afirmar que a filmografia de Coppola se caracteriza, desde o ponto de vista do estilo e de seus objetivos, pela superposição de duas visões que são diferentes, chocam-se entre si e vão subsumindo uma na outra: a fantasia e o realismo. A fantasia privilegia o aspecto fictício e espetacular do cinema; o realismo, sua capacidade para registrar a vida cotidiana. A primeira conduz à valorização do entretenimento e o desfrute; a segunda, à exaltação da condição humana e, por consequência, seus medos, obsessões, depressões. Nesse sentido, a convivência que Coppola cria entre personagens e o entorno é interessante. Temos o estado de contemplação letárgico e também o espetacular; como, por exemplo, as festas nos três filmes com fogos de artifício, muitas cores, balões.





A noite da única festa da escola na vida das adolescentes, em *As virgens suicidas*, é coroada no momento em que Lux e Trip recebem o título de rainha e rei, junto com balões; o ambiente é espetacular. Os fotogramas mostram planos gerais da festa, os personagens dançando e, curiosamente, refletores que fazem parte da iluminação da festa, assim como da parte técnica do próprio filme. A estilização e revelação do aparato fílmico pode ser uma vontade autoral, um sublinhado da produção, entre outros motivos, todavia, de qualquer maneira, marca também a distância entre fantasia e realidade no próprio filme.

Em *Encontros e desencontros*, na primeira noite que Charlotte e Bob saem juntos, decidem ir para um bar com outros amigos; os jogos de luzes e sombras são muito interessantes. A seqüência dura aproximadamente um minuto e meio e os balões com reflexos parecem estar aí só por uma composição estética. Não são próprios do local e só funcionam aportando grandiloquência ao momento, tanto assim que a cena no bar acaba com seu dono ameaçando com tiros a *laser* um dos amigos de Charlotte. Todos acabam fugindo, correndo e se perdendo por alguns minutos na cidade.



Em *Maria Antonieta*, a festa de casamento da arquiduquesa com o delfim é um verdadeiro espetáculo. Eles casam com todo o protocolo monárquico e eclesiástico. Em seguida à cerimônia, os fogos de artifício nos jardins de Versalhes, com as iniciais do casal, tomam conta por vários segundos em meio à alegria e celebração, sobretudo para a recém casada Maria Antonieta. Coppola dá conta

dessa passagem criando uma atmosfera própria com uma velocidade narrativa predominantemente lenta, mesclando a cotidianidade de algumas cenas com outras de fantasia.



A fantasia de que falamos também tem representação na descrição enigmática e celestial das virgens, nas imagens de saturação de Tóquio e nos elementos *kitsch* dentro do Palácio de Versalhes. Mas estes filmes contêm a rudeza da personalidade humana dentro de um quadro de opressão e contemplação. O propósito da diretora parece não ser só o de entreter, que seria próprio do espetáculo, ao mesmo tempo é evidente que tal tendência começa a perder força ante o desafio que apresenta a tendência contrária: a de potencializar aspectos da condição humana, ainda mais, da condição de mulher.

A imaginação pode se entendida como processo de associação contínua e de reestruturação de imagens e conceitos selecionados pela memória. Não é difícil perceber que a representação mais adequada dessa mesma imaginação não são exatamente códigos sequenciais restritivos e lineares.

O pensamento complexo trabalha com um número extremamente elevado de interações e interferências que se dão entre as unidades do sistema considerado e também com as incertezas, as ambiguidades, as indeterminações, as interferências, de fatores aleatórios e o papel modelador do acaso (MACHADO, 2002, p. 252).

O artifício, como a arte, situa-se no imaginário. O imaginário é a origem aonde se configura a identidade de uma determinada sociedade; nele se inclui tanto o fazer como o conhecer da mesma. Sendo criação constante, e como instituição permanente de si mesmo, caracteriza-se pela permanência e pela mudança; portanto, consiste, primordialmente, na criação de significações, de imagens ou de figuras que são seu suporte. Mas, não deve se entender o imaginário como reflexo ou “espelho de”, senão a possibilidade do espelho surge graças a ele.

Ele determina a funcionalidade de cada sistema institucional, as redes simbólicas e o modo de viver, de observar e de “se fazer” a própria existência. O cinema, feito de imagens e pela sua institucionalização como “meio cultural de massas”, converte-se em um instrumento eficaz para a instituição do imaginário social da sociedade. Por falar nisso, no mesmo período clássico da indústria de Hollywood, o cinema foi utilizado como meio de potencialização de determinados modos de comportamento que favoreciam o desenvolvimento da sociedade de consumo e que difundiam no mundo o modelo de vida americano. Por isso, o cinema, como outras artes, contribuiu para a criação do indivíduo social como consumidor, pela institucionalização de certos traços que caracterizaram os filmes produzidos pela indústria hollywoodiana, entre os que se encontram, por exemplo, a difusão de certos tipos de estereótipos femininos.

Portanto, o cinema participa do imaginário e contribui para a construção desse, quando em seus discursos dá lugar à aparição, perpetuação e mudança de estereótipos que participam na criação de significações sociais que, por sua vez, influem nesse imaginário e nos comportamentos dos indivíduos. Este trabalho, então, tem sua inscrição nesse imaginário, através das personagens femininas de Coppola, a partir dos traços, papéis e das características que elas revelam e objetivam dialogar com a “identidade feminina” atual.

1.2 CINEMA SOBRE O “FEMININO”

Do ponto de vista da realização podemos falar de cinema dirigido por mulheres, que comumente pode se ligar a uma exploração mais ampla do “feminino”. Nesse âmbito, encontramos o que tem se chamado de cinema com “universo feminino”. Esse cinema geralmente é protagonizado por mulheres, às vezes tem uma marca feminista ou destaca o feminino, entre outras situações. Toda essa diferenciação tem algo que a perpassa: o gênero, que é uma construção cultural que categoriza o masculino e o feminino.

Se o gênero sempre foi uma representação, ou seja, a masculinidade e a feminilidade, são usadas como máscaras para ascender ao poder e para interagir socialmente, neste sentido se idealiza o feminino e seu comportamento. Mas

também, temos que reconhecer a importância da representação de gênero porque é evidente a sua base real. O gênero se pode utilizar como artifício, contudo, em última instância, a identidade sexual sempre permanece. Agora, identidade sexual não é a asfixiante dicotomia masculino/feminino, não entanto, a ampla gama de matizes que é a identidade sexual.

A partir do gênero podemos pensar nas mais diversas pesquisas e desde os diferentes campos de estudo que implicam a enunciação, as representações, o espectador, entre outros. Para este trabalho, consideramos alguns dados importantes da teoria feminista do cinema que é a origem da reflexão séria sobre representações e personagens femininas. Tal aspecto se relaciona com nosso objetivo de indagar o que caracteriza as três personagens dos filmes de Sofia Coppola. Para tanto, pretendemos identificar tópicos do cinema clássico hollywoodiano, assim como as visões e estereótipos que podemos contrastar neste estudo.

1.2.1 Teoria feminista e cinema clássico hollywoodiano

Desde a aparição da revista feminista de cinema *Women and Film*, nos Estados Unidos, no ano de 1973, a teoria feminista teve bastante visibilidade e chegou a se converter num campo de estudos amplo e frutífero. As primeiras críticas feministas estavam dirigidas aos estereótipos de mulher presentes, principalmente, no cinema de Hollywood, considerando que a imagem da mulher nos filmes hollywoodianos estava distorcida. Aqueles estudos se valeram, em sua maioria, de marcos teóricos estruturalistas, da psicanálise e da semiótica.

O assunto começou, pode-se dizer, com o artigo de Laura Mulvey, *Prazer e cinema narrativo*, em 1975, considerado por alguns como o documento fundador da teoria feminista do cinema, estabelecendo os axiomas da dita teoria. Aqui, Mulvey tentou explicar a fascinação do cinema de Hollywood, através da noção freudiana de escopofilia: o impulso de origem sexual que busca o controle através do olhar. Tal olhar constata que homens e mulheres são posicionados de maneira diferenciada pela perspectiva cinematográfica com desvantagem para elas: os primeiros seriam os sujeitos (ativos) que empurram a narrativa; as mulheres são os objetos (passivos) do desejo masculino e do olhar fetichista.

Mulvey formulou o conceito do “olhar masculino” como uma lógica que estrutura a cultura visual ocidental. Este conceito abrange complexos mecanismos, incluindo o prazer do olhar *voyeur* como prerrogativa exclusivamente masculina; a identificação narcisista com o personagem homem; o fetichismo, que converte a mulher em um objeto inofensivo, de beleza perfeita. Mais adiante, Mulvey corrigiu esse primeiro ensaio, comentando que, no cinema dominante, sempre existe uma “masculinização” do espectador, sem importar o sexo real de quem assiste ao filme.

Mas como explicar o prazer *vouyer* das espectadoras mulheres, entre elas, o olhar dos homossexuais? Como dar conta da identificação narcisista com personagens tanto masculinos como femininos? Ou, simplesmente, como se explica a atração que sentiam as lésbicas da década de 30 por corpos “fetichizados” como de Marlene Dietrich?

Apesar da teoria de Mulvey ter certas limitações, ela considera as implicações do gênero nos processos do estatuto do espectador cinematográfico, que já estava implícito na teoria psicanalítica do cinema desde o começo. Isso por dois motivos: não existe representação de gênero neutro e o reconhecimento da diferença sexual é a base da teoria psicanalítica.

Deve-se realizar mais uma especificação sobre o espectador feminino. Tanto as teorias de Lacan como as de Freud do inconsciente estabelecem o fato de que a sexualidade nunca é dada, em nenhum modo pode ser assumida de forma automática. Ambas, a masculinidade e a feminilidade, são constituídas em processos simbólicos e discursivos, isto implica que a mesma sexualidade não é um conteúdo, senão um conjunto de posições que são reversíveis, mutantes, conflitantes. Por isso, nunca podemos de forma complacente assumir ou atribuir uma identidade sexual fixada; para as teorias do estatuto do espectador, necessita-se um conceito mais preciso do espectador feminino para incorporar este fato (STAM, 1999, p. 204).

Um dos elementos importantes dentro da teoria psicanalítica do cinema é o conceito de enunciação, retomado da linguística estrutural e que enfatiza a posição do sujeito que fala como um sujeito produzido em divisão e implicado na atividade permanente do inconsciente. Considerar a enunciação como um processo, significa, então, descrever a origem da fantasia fílmica (autor) e sua apropriação (espectador). Dessa forma, entendemos que, em cada filme, existe um lugar de enunciação, uma posição que não é a do indivíduo real (realizador cinematográfico), é um lugar onde se origina o discurso. A enunciação tem um estado recíproco, pois as imagens não

somente emanam de um “sujeito” desejoso, elas vão para um outro sujeito desejoso, que seria o espectador, e voltam.

Metz comenta que uma das operações primárias do cinema narrativo clássico (o que o distingue como “clássico”), é a eliminação ou ocultação dessas marcas de enunciação que sinalam o trabalho do diretor de selecionar e dispor os planos, indicadores textuais que, em certo sentido, revelam a mão do realizador cinematográfico. Este efeito de mascaramento sobre o processo discursivo está no coração da “montagem invisível” ou a transparência do cinema de Hollywood (STAM, 1999, p. 187).

Quando a teoria feminista introduziu o tema do gênero no estatuto de espectador, também o fez sobre a autoria cinematográfica, embora isso apresente certas complexidades ao abordar, por exemplo, a possibilidade de um enunciado feminino. Sobre isso, as pesquisas feministas tomam dois caminhos: análise de filmes realizados por mulheres dentro de Hollywood, como Dorothy Arzner (*Honour among lovers*, 1931; *Christopher strong*, 1933); por outra parte, a análise de realizadoras “vanguardistas” como Chantal Akerman (*Je, tu, il, elle*, 1974; *Les rendez-vous d'Anna*, 1978) e Marguerite Duras (*India Song*, 1975; *La femme du Gange*, 1974).

Em ambos os casos – mulher como espectadora e como autora de cinema – surge uma contradição sobre a enunciação feminina, pois a intenção de teorizar a autoria como uma posição e não como um indivíduo, se contrapõe ao considerar as realizadoras como “uma mulher”. Esse interesse em considerar as mulheres apenas por sua condição de gênero traz reflexões sobre a autoria feminina, ou a autoria de uma mulher e seus alcances. Isto leva a considerar outras questões interessantes, como a relação entre cinema e feminismo militante⁵, especificamente no que diz respeito às representações e aos estereótipos.

Nos anos sessenta, especialmente na segunda metade, a “revolução sexual” se uniu naturalmente com um processo análogo e paralelo: a liberalização da mulher. O distanciamento da função puramente reprodutiva, além das poderosas forças sócio-culturais da educação, o trabalho e a transformação da família, marcou essa direção sem nenhuma dúvida. Pois, os fatos supunham um desafio maior aos

⁵ “Muitos filmes realizados por mulheres possuíam uma intenção de teoria feminista, como nos casos de filmes de Laura Mulvey e Peter Wollen, Yvonne Rayner, Marleen Goris, Su Friedrich, Sally Potter, Julie Dash, Chantal Akerman, Jane Campion, Mira Nair, Lizzie Borden e de muitas outras” (STAM, 2003, p. 200).

esquemas de domínio patriarcal e que implicaram resistências visíveis e invisíveis. O movimento sobre a reivindicação do feminino se radicalizou, em alguns casos, dando passo ao feminismo militante entre fins dos anos sessenta e começo dos setenta, intervindo também na releitura da produção cultural e na análise fílmica.

Nos anos oitenta, os estudos feministas do cinema começam a se focar na figura da espectadora frente aos dois modelos de análise: a espectadora como uma figura construída, determinada pelo texto fílmico; e o modelo que posiciona a espectadora além do determinismo textual, como uma mulher real pertencente à “audiência” que, quando assiste a um filme, está marcada por uma identidade histórica e social particular. Nessa época, a teórica feminista Teresa de Laurentis argumenta que os espectadores entram no cinema como homens e mulheres (não simplesmente como masculinos ou femininos), pois cada pessoa vai ao cinema com uma história semiótica, pessoal e social, com uma série de identificações prévias, através das quais se “sexualizou” essa identidade em certa medida. E vai dizer também:

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar se divide entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar determinado pelo homem projeta sua fantasia sob a figura feminina, a que talha à sua medida e conveniência. Em seu tradicional papel de objeto de exibição, as mulheres são contempladas e mostradas simultaneamente com uma aparência codificada para produzir um impacto visual erótico tão forte que pode se dizer que elas o conotam (LAURENTIS, 1984, p.14).

Dessa forma, e naquele momento, o cinema clássico hollywoodiano, entendido como aquele que faz parte de uma indústria econômica, com determinadas características organizadas sobre certa classe de estrutura narrativa e sobre um discurso ou conjunto de significantes específicos que se convertem no veículo da narração. Aqui entram, claramente, as representações e os estereótipos da mulher como a malvada e a sedutora *versus* a inocente, presente, por exemplo, nas personagens das *vamps* de diversos filmes. Particularmente, os filmes do sistema de Hollywood dos anos 20, 30 e 40, como *Cleópatra* (1916), de J. Gordon Edwards e *A filha de Drácula* (1936), de Lambert Hillyer, servem de exemplo.

[...] A resolução do filme depende da resolução do particular “problema feminino” formulado pelo relato: a mulher há de voltar a seu lugar para que se restaure a ordem no mundo. No cinema clássico de Hollywood esta recuperação se manifesta tematicamente em um número limitado de modelos: para conseguir o regresso da mulher à ordem familiar, pode

enamorar-se, “capturar seu homem”, casar-se ou aceitar qualquer outro papel feminino normativo. Se não acontece assim, é possível que seja castigada por sua transgressão narrativa e social com a exclusão, a marginalidade legal ou inclusive a morte (KHUN, 1991, p.48).

Hollywood criou, no primeiro quarto do século, um cinema industrial que, de alguma forma, veio dominar o entretenimento popular no mundo do cinema. Desse ponto de vista, uma consideração do sistema de representação hollywoodiano tem largas implicações sociais, culturais e também políticas. Assegurado por seu poder econômico e sistema de produção, distribuição e exibição, os filmes de Hollywood, por uma parte, proporcionavam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante erótico e sedutor. Por outra, mostrava a mulher e seus primeiros passos em direção à autonomia sexual. De qualquer maneira, o “espetáculo sexual” e a feminilidade tendem a se confundir; daí aquela imagem da sexualidade feminina associada a segredos, a algo que permanece obscuro.

Não apenas a imagem, também a narrativa colocava as mulheres em posição de subordinação. Os personagens masculinos seguravam a tendência de ser ativos e altamente individualizados, ao passo que as personagens femininas pareciam ser entidades abstratas.

Observamos, então, que a maioria daquelas personagens femininas do cinema clássico hollywoodiano adotava papéis de subordinação, exercendo a condição desfavorável que, neste trabalho, chamamos “relações de dominação”. Embora, nem todo o cinema clássico da época seja desse tom. O caso do cinema negro dos anos quarenta é um exemplo, assim como algumas “vanguardas” dentro e fora da indústria, como Ida Lupino, atriz e diretora dessa década. Então, vamos partir do pressuposto de que, no cinema clássico norte-americano, as relações de gênero (homem-mulher) podem implicar uma relação de dominação. Caso que, no cinema atual, contemporâneo, evidencia-se uma relação de poder.

Uma maneira de exemplificar o poder é imaginá-lo como uma flecha com duas pontas, ou seja, com uma ponta em cada um de seus extremos. Pois quem exerce poder quer impor sua vontade ao outro (uma das pontas), entretanto o outro pode resistir (há aqui a outra ponta). Quando o poder se exerce desta maneira, falamos de “relações de poder”. Em troca, quando um dos polos está saturado, por excesso de poder ou autoritarismo, falamos de “relações de domínio”. Toda relação de domínio é uma relação de poder, mas nem toda relação de poder é uma relação de domínio (DÍAZ, 1993, p.37).

O poder está constituído por disposições estratégicas exercidas mais do que possuídas; não seria um privilégio de uma classe ou gênero, há interações entre as distintas forças que constituem as relações de poder. “Estas relações não são unívocas, definem pontos de enfrentamento, de luta e de eventuais inversões entre as forças (ativas e reativas)” (DÍAZ, 1995, p.101).

Quando pensamos na narrativa e nas protagonistas mulheres dos filmes distinguimos relações de dominação e de poder, em palavras simples, podemos vincular o clássico com esse sentido de dominação anteriormente descrito. Por outro lado, existe uma relação de poder em maior sintonia com o cinema contemporâneo, devido a uma maior multiplicidade de discursos e narrativas que colocam a mulher como protagonista não-submissa. Mas isso será retomado no próximo capítulo quando abordaremos a reflexão sobre dominação e poder nas personagens de Sofia Coppola. Entretanto, é bom dizer que nos anos oitenta algumas feministas, como Laurentis, postulavam que o cinema devia se deslocar para além da diferença sexual e investigar as diferenças entre as mulheres. Pois, considerando que o gênero é produzido por várias tecnologias sociais, incluindo a do cinema, e que a sua complexidade: instituições, representações e processos “modelavam” os indivíduos destinando-lhes um papel, uma função, um lugar. Com isso, é possível reconhecer que homens e mulheres são solicitados de maneira diferente por essas “tecnologias” e têm investimentos conflitantes nos discursos e nas práticas da sexualidade.

A identificação, antes vista como monolítica, agora é percebida como um campo amplo e instável de posições. Uma preocupação exclusiva com a diferença sexual cede lugar a uma crescente ramificação das diversidades entre as mulheres. Essas, assim como a identidade sexual, apresentam outros traços e múltiplas implicações que redundam na visão de mulher. Partindo desta conclusão, este trabalho pretende, por um lado, examinar as características das personagens dos filmes; por outro lado, levantar algumas questões teóricas ligadas aos temas comuns que descobrimos na análise e que podem ser entendidos como sintomas do cinema contemporâneo em relação às representações e identidade das mulheres.

2 . AS PERSONAGENS: LUX, CHARLOTTE E MARIA ANTONIETA

A noção de personagem no cinema tem evoluído com o tempo e surge, principalmente, no teatro, associando-se cada vez mais o personagem com o ator ou atriz que o encarna, “transformando-o em uma identidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação” (AUMONT, 2006, p. 226). Todavia, no cinema, se bem temos o ator de carne e osso representado por imagens e falas, existem outros modos possíveis de personagens, como narrações e descrições verbais. O importante é que no mundo fílmico da representação, o personagem vai ter, geralmente, um nome, importância, incidência e atenção particular.

Lux, Charlotte e Maria Antonieta são as três protagonistas, nos respectivos filmes de Sofia Coppola. Elas mantêm semelhante construção, demonstrando certos parâmetros que persistem nos três filmes, o que serve para confirmar o estilo da diretora. Assim, o que desenvolveremos neste capítulo, serão esses traços captados, principalmente, na ideia de mulher autônoma e não vitimizada; com poder, não mais dominada.

2.1 REPRESENTAÇÃO E PERSONAGENS

A palavra representação sempre designa uma operação que substitui algo. Pode ser pela ausência ou fazendo às vezes dela. No cinema, temos, por um lado, a representação fiel do mundo; por outro, a construção de um mundo em si mesmo, situado a certa distância de seu referente. Com isso, representar é presença, com base na evidência e semelhança, e ausência, com base na ilusão e espelho da imagem.

Neste trabalho, privilegiamos o estudo da imagem em detrimento do processo de captura da mesma, embora este processo seja importante e impossível de ser ignorado, pois faz parte do texto fílmico e aparece no nosso objeto de análise e estudo. Dessa forma, levamos em conta as partes do processo em três níveis de representação, segundo Casetti e Di Chio (1996): conteúdos (*mis en scène*),

modalidade (enquadramento) e nexos (montagem). Estes níveis funcionam simultaneamente no cinematográfico, mas podem ser distinguíveis com o fim de analisar a imagem. Por isso, o objetivo não é reconstruir a gênese da imagem, mas considerar as etapas da elaboração produtiva das mesmas, para levar em conta certos aspectos que ajudam a compreender o resultado final.

A *mis en scène* constitui o momento no qual se define o mundo que se deve representar, dotando-lhe de todos os elementos necessários. Trata-se de “preparar” e apresentar o universo reproduzido no filme. Evidentemente, no nível da *mis en scène*, a análise deve enfrentar o conteúdo da imagem: objetos, pessoas, paisagens, gestos, palavras, situações, psicologia, complexidade, etc., são todos elementos que dão consistência e espessura ao mundo representado na tela.

Casetti e Di Chio (1996) fazem uma categorização desse mundo segundo o grau de generalidade e funcionalidade: informantes, indícios, motivos e temas. Estas categorias, de forma alguma, são fechadas ou únicas; servem para ordenar a análise do conteúdo do filme. Os informantes seriam os elementos que definem, literalmente, tudo o que está em cena (idade, constituição física, caráter de uma personagem, ou o gênero, qualidade e forma de uma ação). Os indícios são em parte implícitos, como os pressupostos de uma ação, de um caráter ou significado de uma atmosfera. Os temas indicam a unidade de conteúdo em volta do qual se organiza o texto. É aquilo ao redor do que gira o filme ou o que está explicitamente evidente podendo definir o núcleo principal da trama. Por último, os motivos indicam a espessura e as possíveis diretrizes do mundo representado. Os motivos são as unidades de conteúdo (situações ou presenças) que se repetem no texto, que esclarecem e reforçam a trama principal, seja sublinhando-as ou gerando contraponto.

O enquadramento pode parecer artificial considerando que existe a *mis en scène*, isto porque um conteúdo não aparece sem certa modalidade; aquela modalidade, por sua vez, não poderia aparecer sem certo conteúdo. É então, uma interação recíproca entre o “representado” e a “maneira de representar”. Um depende do outro, são simultâneos, mas distinguíveis, como já mencionamos. A escolha de um primeiro plano ou um plano geral, um enquadramento frontal ou um lateral não se dá à toa; é uma opção em detrimento de outra, no sentido expressivo e em relação à realidade. Define-se o olhar sobre esse mundo, escolhe-se o ponto

de vista, a seleção do que se deixa fora ou dentro dele, assim como os movimentos de câmera, escalas, graus de inclinação e ângulo.

A montagem se refere aos tipos de nexos que podem ser criados entre duas imagens. Segundo Casetti e Di Chio (1996), são associações por identidade, analogia ou contraste, por proximidade ou transitividade. Portanto, estas formas de nexos definem diferentes modalidades de disposição e de organização dos “fragmentos do mundo”, que representam cada enquadramento.

Esse mundo representado na tela tem certos parâmetros, isto é, envolve uma dimensão espaço-temporal. O espaço cinematográfico considera, então, o que se chama bordas da imagem, ou seja, campo e fora de campo, movimento, e espaços orgânicos e inorgânicos. A representação no cinema sempre opera entre a realidade e o artifício. Dessa maneira, existem filmes que se apegam mais a esse real e menos ao artifício; outros em que a aparência e a fragmentação são o todo; outros, ainda, que se colocam no meio, ou, simplesmente, entre um e outro. O enquadramento corta, secciona, isola os elementos da realidade para extrair deles um material expressivo novo. Ou, brinca com a possibilidade de construir enquadramentos complexos nos quais a câmera pode captar melhor esse real.

Em termos gerais, em *Encontros e desencontros* os objetos *mis en scène* estão caracterizados por uma grande evidência e sentido físico. As formas do enquadramento estão focadas para o reconhecimento da realidade filmada, a montagem faz sequências extensas e complexas, enquanto a câmera capta “o real” envolvendo-o com seus movimentos e apreendendo a duração, o ritmo de seu pulso.

Em *Maria Antonieta* os objetos *mis en scène* não são válidos por si mesmos, senão pelo sentido que lhes confere a operação representativa. O enquadramento corta, secciona, fecha e alheia os elementos da realidade para extrair deles um material novo e diferente do referente concreto. E a montagem – os nexos – cria pontes mais imprevistas e atrevidas.

No filme *As virgens suicidas*, o meio termo predomina: há uma distância do “real” e também do artifício. A falsificação das aparências *mis en scène*, sua composição criativa no interior do quadro, a seleção dos fragmentos de mundo e sua manipulação na montagem se utilizam para construir um “sentido de realidade” e para dar lugar à outra (realidade). “É a tendência do cinema como criação e não

como reprodução. Como falsificação e não como registro, como ilusão e não como restituição” (CASSETTI e DI CHIO, 1996, p. 166).

Com relação ao tempo (ordem, duração e frequência) são os pontos que nos ajudam a compreendê-lo como devir mais do que como colocação e que colaboram na análise de cada sequência que será trazida como exemplo. Dessa forma, a análise fílmica que usaremos neste trabalho vai compreender a somatória daqueles três níveis de representação, porque a separação deles é somente uma forma de desconstruir o objeto, pois as vias de aproximação de um filme são numerosas.

Em relação à ausência, a ideia de representar, sobre a base da ilusão da imagem (deixando de lado a outra ideia de representar, entendida como a presença, sobre a base da evidência e da semelhança) sublinha a distância que separa o substituinte e o substituído. De tal maneira, cria-se uma presença que é mais válida por si mesma do que por aquilo que deve estar no seu lugar, colocando em evidência a artificialidade. Assim, na proposta cinematográfica de Coppola, entende-se que a esfera do visível não está absolutamente disponível: há ausências e furos, vácuos necessários e cheios supérfluos e imagens que sempre faltarão.

Devido à alternância constante entre mostrar e ocultar; oferecer à visão e cobrir rapidamente, jamais conhecemos a causa do suicídio das irmãs Lisbon, em *As virgens suicidas*. Mostram-se indícios, mas múltiplas respostas, não apenas uma. O filme exhibe esse abismo temporal que existe entre os traumáticos eventos do passado para esse grupo de jovens. No presente, o filme é narrado por um deles, que “tenta reconstruí-lo”. A lembrança é trazida para o presente; a história se converte em relato, evidenciando a coexistência conflitante de “memórias diversas”.

Conforme é demonstrado pela narração, no começo, de um dos jovens vizinhos no bairro em que a família Lisbon morava. Ele manifesta o enigma que foi, e ainda é, para o grupo ter conhecido as garotas:

Off: Todos lembram nosso sofrimento com os suicídios das meninas Lisbon. A clarividência das pessoas via-se nos olmos decepados, no sol quente e no declínio da indústria automobilística. Mesmo então, ainda adolescentes, tentávamos juntar os fatos. Ainda não conseguimos. Hoje, ao nos encontrarmos em almoços e coquetéis sociais, acabamos num canto repassando mais uma vez os detalhes. Tentando entender aquelas cinco meninas, que após todos estes anos ainda não conseguimos esquecer.

O filme está no presente, no momento da projeção, e o passado é trazido pelo narrador que fala do que aconteceu vinte e cinco anos antes. O narrador, um dos rapazes do bairro que viveu aquele passado, recorda e permite o deslocamento temporal na história e na imagem. Assim, tem-se a possibilidade de provocar encontros entre eles e as garotas por meio da imaginação do narrador. Tudo é possível dentro da mente do narrador. A história são suas lembranças, seus desejos. O tempo não aparece como problema no cinema e Coppola transgride, levemente, as marcas e os espaços-temporais.



É assim na sequência em que os adolescentes se comunicam por meio da música, cada grupo, nos seus respectivos quartos e através do telefone, fala-se pela música. A imagem é dividida em dois, de forma horizontal; como uma montagem no interior do quadro, e os percebemos pensativos e sensibilizados pelas canções. Reunir no mesmo plano as duas diferentes locações e preservar a sua composição com as mulheres na parte superior, os homens na parte inferior, possibilita ter diversas interpretações, o que importa assinalar é que a escolha de fragmentar a imagem é uma forma de acentuar a própria ideia de fragmentação.

No fim do filme, encontramos outro exemplo que sublinha o anteriormente comentado sobre o narrador e a possibilidade de imaginação. Depois que os garotos vão escondidos até a casa das Lisbon para tentar “salvá-las” e fugir com elas, contudo elas se suicidam, o narrador imagina como teria sido se tivessem escapado juntos: todos dentro do carro, a estrada livre e o sol e o vento batendo sobre seus rostos sorridentes.

Em *Encontros e desencontros*, a maioria das tomadas mostra espaços fragmentados e inorgânicos. A ausência e a fragmentação aparecem como *mis en scène* da distância, dos pensamentos, lembranças, marcadas com o fora de campo, que é o espaço invisível, mas prolongando o visível, aonde se situam os objetos e personagens. Portanto, este último está sempre vinculado ao campo, que é a porção

de espaço imaginário contida dentro do quadro. (AUMONT, 2007). Embora campo e fora de campo tenham diferenças; enquanto visibilidade, ambos pertencem ao mesmo “espaço imaginário” que, na teoria do cinema, se chama-se comumente, espaço fílmico.



No segundo filme de Coppola, acontece muitas vezes o recurso do olhar fora de campo da personagem e também os diálogos entre Charlotte e Bob em contracampo, que é a figura de *decupagem* que supõe a alternância com um primeiro plano. “O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada pelos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”. (AUMONT, 2006, p.62). Dessa maneira, é simbolizado o cruzamento de olhares.



Cabe destacar que o espaço fílmico só tem sentido quando estamos frente ao que se chama de cinema “narrativo ou representativo”, “isto é, filmes que, de uma ou outra maneira, contam uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação” (AUMONT, 2007, p.26). Em se tratando de narrativa, *Maria Antonieta* é a opção dessa impossibilidade de “contar” a história, reconhecendo múltiplas versões da mesma. O filme não é uma nova versão da história e de uma mulher, é uma nova criação, uma obra cinematográfica que, sendo arte, encontra na visão pessoal de sua roteirista e diretora uma atitude e caráter provocativo. Não interessa muito para Coppola o que acontece fora (revoltas populares), ela está centrada na vida da adolescente Maria Antonieta. Com esse foco é narrada a história.

É significativa a quantidade de planos e de sequências que dão conta do artifício. No filme existem fases que mostram a evolução da personagem, o ambiente também muda junto com ela. Através da iluminação e das cores é fácil perceber o momento “natural” que Maria Antonieta vive com a chegada da sua primeira filha e os planos o demonstram. A preocupação com a beleza plástica de cada quadro é explícita.





O objetivo de Coppola não é a recriação da história, senão a experimentação fílmica. O contexto político, sócio-histórico, não é tão importante, mas sim a linguagem audiovisual. Podem se distinguir, principalmente, três grandes momentos no filme. O início com cores pastéis e rosas, muita luz e brilho desafiam o aspecto lúgubre e brumoso do passado, com uma fotografia moderna. Dentro de Versalhes, há continuidade com a cor sendo agregado o dourado dos móveis às proporções mais rígidas. É a câmera que busca os primeiros planos da Rainha Maria Antonieta. Um segundo momento será no *Le Petit Trianon* com cores naturais; bastante branco e apelando ao peculiar e relaxado. Somente o terceiro – e último momento – é obscuro e austero. Trata-se de momentos prévios à Revolução Francesa.



Nos últimos minutos da metragem assistimos três planos que fazem referência às pinturas “reais” (telas que existem) da Rainha, com semelhantes cores, luzes e sombras. Com o rosto da atriz Kirsten Dunst, porém, junto ao quadro fazendo intervenções com alguns *slogans*, como *Spending France into ruin* (Levando a França para ruína) ou *Queen of debt!* (Rainha do débito). Sabemos o dado histórico que Maria Antonieta posou para aquela obra e Coppola fez uma re-

interpretação. O fotograma da direita mostra o leito nupcial destruído; é o último plano do filme, deixando aberta às diversas interpretações, embora o espectador possa conhecer a história do fim da monarquia francesa.

Entre as vantagens do cinema está, justamente, o poder dos efeitos visuais que a técnica moderna coloca a serviço da narração fílmica. O impossível, o abstrato, tudo pode se “mostrar”. A “narração fílmica” é entendida, segundo Casetti e Di Chio (1996) como um encadeamento de situações, enquanto operam personagens situados em ambientes específicos. A definição segue parecendo estreita ao se considerar tanto os conteúdos da imagem, quanto a forma como se organizam. Essa mesma dificuldade na definição é encontrada na noção de “representação”, conforme exposto em capítulo precedente.

Em particular, a narração no cinema deve ser articulada com a “mostração”, ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulação dos planos (a montagem) – e esse duplo nível não é redutível à dupla articulação da linguagem (AUMONT e MARIE, 2006, p. 208).

A imagem figurativa em movimento é sempre uma representação. Mostrar um objeto para que seja reconhecido é com a intenção de representá-lo. Existe uma intenção de dizer algo com relação a esse objeto; portanto, significa que está além da sua própria representação. Assim, insere-se num universo social, transformando-se num discurso, ou seja, ele conta alguma coisa, fica em movimento e em perpétua transformação. Dessa forma, o representado no cinema é um representado contínuo.

2.1.1 Autônomas e não vitimizadas

Nos estudos fílmicos existem três perspectivas ou categorias diferentes de abordar um personagem: como pessoa, como papel e, finalmente, como “actante”⁶. Como pessoa, significa assumi-lo como um indivíduo com perfil emotivo, intelectual e atitudinal, ou seja, muito próximo do “real”. Pode-se identificar nele um caráter e uma identidade física. Segundo Casetti e Di Chio (1996), encontramos distinções como personagens planos e circulares (simples e complexos), ou personagens lineares e contrastados (uniformes e instáveis), personagens estáticos e dinâmicos (passivos e em constante evolução).

O personagem como papel nos interessa mais profundamente. “Neste caso, mais que os matizes de sua personalidade, se colocam em relevo os gêneros de gestos que assume; e mais que a gama de seus comportamentos, as classes de ações que leva a cabo” (CASSETTI e DI CHIO, 1996, p. 179). Reconhecendo que a categorização de papéis pode ser interminável, existem algumas opções e oposições tradicionais:

Ativo – passivo – o primeiro é fonte direta da ação e opera em primeira pessoa. O segundo é um personagem mais objeto das iniciativas dos outros. Aqui, é importante a diferenciação entre personagens homens e mulheres.

Influenciador – autônomo – o influenciador provoca ações através de executores e o autônomo “faz” diretamente, se propondo como causa e razão de sua atuação.

Modificador – conservador – o primeiro é motor, trabalha para mudar as situações. O segundo é ponto de resistência conservando um equilíbrio ou a restauração de uma ordem ameaçada.

Protagonista – antagonista – ambos são ativos, com a diferença de que o primeiro sustenta a orientação do relato e o segundo tenta ir para o inverso.

⁶ Diferente de ator, o actante, segundo Greimas (1971) é definido pelas ações a ele ligadas. Ele só existe pelo texto (romance ou filme). “Tal noção permite, portanto, dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 10).

Estas categorias só indicam traços de personagens; claramente, o assunto é mais complexo no sentido de que se podem misturar na ação. Nos estudos sobre personagens e papéis no cinema clássico norte-americano, por exemplo, geralmente se situam estas tipologias de maneira clara em extremos e contrastes, em muitas ocasiões, papéis da mulher como passiva. Mas nem todo o cinema norte-americano é uma mostra desses personagens e papéis femininos. Neste trabalho, tentaremos aprofundar a questão dos papéis, assim como refletir sobre seus alcances.

Então, como tratamos anteriormente, as personagens nos filmes de Sofia Coppola deixam transparecer marcas diferenciais enquanto estereótipos e representações da mulher no cinema contemporâneo norte-americano. Por quê? Porque fogem daquela ideia de mulher vitimizada, ou seja, vítima do outro ou das circunstâncias, e embora possa ser vítima de certos fatos, a história, o relato, não a coloca “vitimizada”. Não faz uma mera repetição de mulheres fragilizadas e passivas. Estabelece-se também uma relação de poder entre os personagens femininos e masculinos, e já não mais de dominação. Lux (Kirsten Dunst), Charlotte (Scarlett Johanson) e Maria Antonieta (Kirsten Dunst) estão em suas próprias buscas, em seus projetos ou em suas desesperanças.

As três personagens, como todo indivíduo, levam consigo uma história que não pode nem devem eliminar, porque sua própria lucidez e reflexão, de algum modo, são produto dessa história. A autonomia defendida nesta pesquisa, por parte das personagens, é precisamente o estabelecimento de outra relação entre a instância reflexiva, seu presente e a história, fugindo da mera repetição. Pois elas estão “condenadas” a certos comportamentos, são capazes de alterar esse condicionamento. Jogam um papel ativo.

A autonomia seria um questionamento ilimitado, um projeto. “Um ser autônomo seria um tipo de ser que se dá a si mesmo, reflexivamente, suas leis de ser” (CASTORIADIS, 1992, p.140). Não é descobrir uma razão imutável que se dá para sempre. É se interrogar e não ficar fascinado apenas na interrogação, todavia fazer e instituir também, ou seja, dizer. “A autonomia é o agir reflexivo de uma razão que se cria num movimento sem fim, como ao mesmo tempo individual e social” (CASTORIADIS, 1992, p.140).

O fato de Lux ser “abandonada” depois de transar com Trip (Josh Hartnett) num campo de futebol, não é indicado no filme como o único motivo pelo qual se deprime, e mais tarde se suicida junto com suas irmãs. Não é possível dizer que o

affaire frustrado é a única causa. Ela vive uma situação de opressão e imposição de castidade extrema, negando-se assim o natural erotismo. Embora esteja presa, ela toma decisões, fica com vários outros rapazes, tem iniciativas, é a única que se rebela contra a mãe e é quem lidera o suicídio coletivo.

Charlotte também é “abandonada” pelo marido, porém, novamente, não existem elementos cinematográficos indicando que a desesperança e o estado de contemplação aconteceram somente em decorrência deste abandono. O filme mostra que a frustração do matrimônio é só mais um ingrediente. Com Maria Antonieta ocorre o mesmo. A rejeição sexual do Rei Luís XVI não é o motivo para ela se transformar em passiva, pelo contrário, ela lidera sua própria vida e é justamente depois do casamento que toma todas as iniciativas, embora sempre assediada pela mãe e pela pressão da maternidade.

Lux é audaz e determinada, com capacidade de decidir sobre sua própria vida apesar do ambiente conservador e opressivo que a rodeia. Isso pode ser reconhecido ainda que essa autonomia seja castigada no resto do relato (abandonada por Trip e maltratada por sua mãe).

Charlotte não reluta em conversar e sair com uma pessoa que acaba de conhecer. Não lhe surpreende a fama deste homem e não vê problemas, nem tem preconceito em passar alguns dias com ele desfrutando da cidade e das diversões nela contidas, mesmo que o homem seja casado, tal como ela.

Maria Antonieta tem uma função no quadro familiar: é esposa e mãe, mas também mulher decidida a satisfazer seus desejos. Pode ser vista praticando uma retórica desenfadada, carregada de alusões e de simbolismos sexuais. A libido domina totalmente seu comportamento. Poder-se-ia dizer que o filme é, em última leitura, o relato de sua aversão à virgindade, ou de sua luta interior entre o desejo e a tradição. Isto é, filmicamente, perceptível no interesse pela comida, em especial pelos doces, assim como pelas vestimentas sofisticadas, novas e exageradas, e também pela relação que estabelece com o Conde Fersen (Jamie Dornan) que acaba sendo seu amante.

Lux, Charlotte e Maria Antonieta são ativas, autônomas, modificadoras e protagonistas nos filmes. Ainda que vivam em circunstâncias adversas, elas têm o poder de executar ações e encaminhar os rumos das suas vidas. Não são personagens que se situam necessariamente no extremo (nenhuma delas é a mocinha ou a *vamp*), elas se relacionam com os homens de uma maneira mais

equilibrada em relação aos estereótipos mencionados; os parceiros não condicionam ou decidem suas vidas.

Pode-se dizer que os três filmes mostram um “abandono” sofrido pelas protagonistas, mesmo não mostrando a condição de vitimizadas. O abandono que sofre Lux é interessante, porque apresenta a desilusão do primeiro amor adolescente, representado pelo personagem Trip, sem o arroubo infantil. Não a vemos chorar nem falar diretamente sobre o assunto, por mais que este seja o motivo pelo qual a mãe castiga as irmãs, encarcerando-as até o ponto de retirá-las da escola.

Depois da cena do baile da escola, com momentos de êxtase total, no qual ela e Trip foram escolhidos reis da noite, Lux é abandonada por seu parceiro em um campo de futebol. A sequência se desenvolve com um primeiro plano sobre o rosto da moça deitada e despertando ao amanhecer e passa para o seguinte plano geral aéreo do estádio, com ela na parte inferior direita do quadro, levantando-se do gramado, colocando os sapatos e saindo do enquadramento pelo centro. Corta para Lux dentro de um táxi em direção a sua casa, quando, mais tarde, é castigada brutalmente pela mãe, junto com as irmãs. Entretanto, novamente, não é indicado no filme que a tristeza dela se deve ao exclusivo fato de não ter êxito seu relacionamento com Trip.

O mundo de Lux não se restringe a Trip. Há mais homens na vida dela. Ela está tentando desfrutar de sua adolescência, conhecendo pessoas da sua idade e vivendo um momento difícil pelo suicídio da irmã mais nova. Com isso, o filme mostra o mundo adverso em que ela vive, que é bem mais que apenas o envolvimento afetivo com um rapaz. Percebemos o conflito com a mãe, também com o pai, na base familiar, com o conservadorismo social e do bairro, com ela mesma e sua busca. O certo é que Lux e suas irmãs pouco se comunicam com o mundo, e aquele mundo pouco se comunica com elas, principalmente pelo impedimento da mãe. Dessa maneira, há vários “culpados”, há vítimas, há escassa comunicação, mas não se chega ao limite de vitimizar as garotas. Elas não são as “coitadas”, tanto assim que, cinematograficamente, fica claro que a morte lhes permite a transcendência. Não é uma morte qualquer. Com o suicídio, a ideia de possíveis culpados aparece no filme: família, sociedade, um garoto, etc. Porém, é justamente a possibilidade de múltiplas explicações ou interpretações que se faz presente, pois tudo faz parte da sociedade, e as personagens estão inseridas nessa sociedade e

não em outra. Sociedade que Coppola mostra como limitada para as mulheres, cheia de tabus e normas rígidas com o sexo feminino.

É uma experiência estranha para uma jovem adolescente a revelação da desigualdade ao se perceber como mulher com mundos limitados, dominada pelo universo masculino. Por meio de suas vivências, leituras, conversações, através de seu corpo, Lux sente desejo. No entanto, a vida sexual de uma mulher, ainda mais com essa idade, deve ser clandestina. Quando o erotismo se transforma e invade seu corpo, é obrigada a escondê-lo porque o “mistério” deve permanecer.

Nesse entorno descrito no filme, Lux não poderia ser ativa e autônoma, não poderia tomar, violar, possuir. Ela deveria esperar e ser chamada por um homem. Pelo contrário, Trip, sim, pode reivindicar suas tendências eróticas, porque assume com prazer sua virilidade. O desejo sexual nele é agressivo, apreensivo, é uma afirmação de sua subjetividade e vitalidade. Tanto Trip como vários outros personagens masculinos adolescentes vociferam isso com os amigos. Seu sexo lhes provoca orgulho.

Lux, como mulher, está destinada à pureza e à inocência. Precisamente quando começa a descobrir seu próprio erotismo, exigem-na branca, casta, transparente. As irmãs Lisbon decoram o quarto com penduricalhos “misteriosos”, assim lhes é proibido mostrar muito a pele e devem dissimular ou esconder seus desejos; compreende-se, então, o tipo de problema que desgarram as adolescentes na puberdade. É difícil converter-se em uma pessoa adulta sem aceitar sua feminilidade, sabendo que seu sexo a condena a uma existência “mutilada”. Essa inferioridade que só poderia ser, em princípio, uma privação, é também culpa. Ferida, envergonhada, inquieta e culpável, a jovem se deve encaminhar ao porvir.

Nas relações com seus pais, em seus estudos e em suas brincadeiras, Lux descobre no presente uma transcendência, mas, ao negar esse erotismo a que tem direito, percebe o que poderia ser seu futuro passivo. Uma vez que o erotismo se instala no corpo, transformando-se em concreta realidade, ela o impõe perante sua mãe, tentando se rebelar contra as disposições da família, da sociedade. Não quer consumir-se na espera, tanto assim que é ela quem foge de casa para subir no carro de Trip e beijá-lo pela primeira vez.

É claro que Lux está imersa numa sociedade que obriga um destino de espera ao homem, quem de alguma forma é um libertador, pois pode “tirá-la” do seio

da família. Não se pode negar que, no imaginário social, circula a ideia da chegada de um homem que “salva” a mulher e que terá a chave da felicidade eterna.

A superioridade masculina foi um fato social e cultural concreto durante muitos anos, e ainda é uma situação em mudança. O prestígio de homens ante as mulheres, sustentado principalmente em bases econômicas e sociais, permite aos homens se sentir donos do mundo, sem discussão. O tecido social se inclina a fazer com que Lux se sinta como o outro, mas ela não quer ser o outro. Quer se liberar das imposições da família, principalmente da mãe e abrir um caminho que a encontre ativa, autônoma; no entanto encontra cruel resistência.

Na verdade, Lux é a única, entre as irmãs, a resistir à mãe e rebelar-se contra seus desmandos. Lux discute, desafia a autoridade da mãe, não quer aceitar essa passividade ou inferioridade determinada, tanto que é a única entre as Lisbon a não ser mais virgem. Entretanto, a sociedade que a rodeia não compartilha essa visão, e é diferente o futuro proposto. Oprimida e submersa nesse entorno, converte-se numa estranha para si mesma pelo fato de ser estranha para o restante do mundo.

Em *Encontros e desencontros*, igualmente nos deparamos com esse abandono. Charlotte está com o marido num hotel em Tóquio, mas não convive com ele, pois quando estão juntos não conseguem entrar em sintonia. A condição de Charlotte tem uma leitura complexa, seu estado de ânimo se deve a diversas causas. Pode ser frustração pelo matrimônio, desocupação laboral, etc. É estranho que uma pessoa que está num outro país não se interesse em conhecê-lo, mas Charlotte está claramente numa busca pessoal, que parece ser independente do lugar em que está. Mais uma vez, nada indica no filme que o marido é a causa de sua depressão; sim suas próprias buscas, seus projetos ou suas desesperanças. Entendemos que a crise no matrimônio é só mais um ingrediente para esse estado, não é causa principal. Isso pode ser demonstrado na sequência quando sai pela cidade, depois da reclusão no quarto de hotel, em direção a um templo budista, entretanto, quando chega lá, seu espírito não se comove e só observa distante.

No seguinte quadro, chorando, Charlotte liga para uma amiga. A câmera está distante, enfocando-a desde a lateral e ela olha em direção à janela do quarto (fora do campo).

Charlotte: Lauren?

Lauren: Charlotte, oi!

Lauren: O que achou de Tóquio?

Charlotte: É maravilhoso! Realmente maravilhoso. Não sei... fui a um templo hoje... e havia uns monges cantando... e eu não senti nada... e, não sei...tentei ikebana e John está usando uns produtos para cabelo. Não sei com quem me casei.

Lauren: Pode esperar um instante? Já volto.

Charlotte: Ok.

Lauren: Desculpe, o que estava dizendo?

Charlotte: Nada. Tudo bem. Ligo depois.

Lauren: Aproveite bastante. Ligue quando voltar. Tchau.

À margem do desinteresse da amiga Lauren, pela conversação, entendemos que ela está num estado que parece ter mais a ver consigo mesma que com o entorno. O entorno é maravilhoso, todavia ela não se abala com isso. Não sabe quem é o marido, sente que não o conhece. O marido e a cidade lhe parecem distantes, alheios. Não consegue estabelecer contato íntimo ou prazeroso com nada e com ninguém. Até conhecer Bob (Bill Murray).

Charlotte viaja acompanhando o marido fotógrafo por motivos de trabalho e passa muito tempo sozinha, no hotel. O usual seria nos assombrarmos pela facilidade que ela possui em abandonar o que tem, ou seja, seu país, os estudos, o trabalho, somente para seguir seu marido. O certo, porém, é que, provavelmente, Charlotte comprometeu muito pouco de si mesma em seus projetos para encontrar suficiente proveito em sua realização; parece ter chegado até esse matrimônio sem saber como chegou.

A crítica ao vínculo marital é evidente, explícita. Na conversação telefônica com a amiga, nos gestos e na rotina incomfortável quando está com o marido na intimidade do quarto, também quando compartilham apenas um ou dois momentos com amigos no mesmo hotel. Ela questiona assuntos que são de seu próprio interesse, mas ele não sabe ou não responde, apático. O marido de Charlotte parece banal e superficial; e ela, inteligente e profunda. A jovem só consegue se entender com Bob, que não é seu marido. Da outra parte, Bill também passa por uma crise na relação com sua esposa Lidya, e são seis as intervenções que ela tem no filme, através do fax e do telefone, para cobrar compromissos com os filhos e para definir a cor do carpete e o estilo dos móveis na próxima decoração da casa.

Perto do último encontro entre Charlotte e Bill, no quarto dele, os dois conversam sobre o sentido e rumo da vida e sobre o matrimônio. Estão deitados na

cama com um plano geral e a câmara num *plongee* absoluto (90 graus) os observa como um todo.

Charlotte: *Estou estagnada. Fica mais fácil?*

Bill : *Não. Sim! Fica mais fácil*

Charlotte: *É? Olhe só para você!*

Bill: *Obrigado! (risos de ambos). Quanto mais você sabe quem é e o que quer, menos deixa que as coisas o perturbem*

Charlotte: *Só que eu não sei o que tenho que ser. Tentei ser escritora, mas detesto o que escrevo. Tentei tirar fotos, mas ficam todas medíocres. Toda garota passa pela fase da fotografia. Como a fase dos cavalos. Tirar fotos idiotas do próprio pé.*

Bill: *Você irá descobrir. Não me preocupo com você. Continue escrevendo.*

Charlotte: *Mas, não sou nada demais*

Bill: *Isso já é bom*

Charlotte: *E o casamento? Fica mais fácil?*

Bill: *Isso é difícil. Costumávamos nos divertir. Lidya vinha comigo quando eu fazia filmes e ríamos de tudo. Agora ela não quer deixar as crianças. E não precisa de mim lá. As crianças sentem a minha falta, mas ficam bem. Fica bem mais complicado quando você tem filhos.*

Charlotte: *É assustador.*

Bill: *O dia mais apavorante da sua vida ...é quando nasce o primeiro*

Charlotte: *Ninguém conta isso!*

Bill: *A sua vida, como você a conhecia, some. Nunca mais volta. Mas, eles aprendem a andar e a falar, e você quer estar junto deles. E eles se tornam as pessoas mais deliciosas que você conhecerá na sua vida.*

Charlotte: *Isso é legal*

Bill: *Onde você cresceu?*

Charlotte: *Cresci em Nova York, depois fui para Los Angeles onde me casei com John, mas aqui é muito diferente.*

Bill: *Eu sei*

Charlotte: *John acha que sou arrogante (risos de ambos)*

Bill: *Há esperança para você. (ambos estão de olhos fechados e Bill coloca suavemente a mão sobre o pé dela)*

Em efeito, Charlotte tem a intenção de afirmar-se como sujeito, embora sempre exista a tentação de fugir de sua liberdade para ser passiva, alienada e perdida. Há um questionamento de vida, de transcendência, que para qualquer indivíduo pode gerar angústia e tensão frente a uma existência autenticamente assumida. Isso já estava afirmado antes, no começo do filme, quando, pela primeira vez, ela troca palavras com Bob no bar do hotel. Ambos com insônia, pela diferença de fuso horário, de madrugada se encontram no balcão e bebem um aperitivo. O diálogo é esclarecedor. Bob, em três frases e de forma irônica, resume sua condição atual em termos práticos e emocionais, mas Charlotte quase não fala de si.

Charlotte: *O que faz por aqui?*

Bob: *Algumas coisas. Férias da mulher, faltar ao aniversário do filho... ganhar dois milhões para vender um whisky... quando poderia estar fazendo uma peça.*

Charlotte: *Oh!*

Bob: *Mas, o bom é que o whisky funciona. (risos de ambos) O que faz por aqui?*

Charlotte: *Meu marido é fotógrafo e veio a trabalho. E eu vim junto. Temos amigos que moram aqui.*

Bob: *Quanto tempo de casada?*

Charlotte: *Dois anos*

Bob: *Vinte e cinco*

Charlotte não fala de si, precisamente, porque está numa busca pessoal. Faz sentido que, com a intenção desse sujeito em se afirmar, aquilo que a limita e lhe nega, resulte necessário, pois pode não ser alcançado senão através da realidade que não está nela mesma. Esse é o motivo pelo qual a vida não é plenitude e repouso total, é carência e movimento constante. Assim, Charlotte não é vitimizada de forma alguma no relato, além de ser autônoma no sentido que está trazendo motivos e anseios.

Numa sociedade que ainda experimenta mudanças sociais em relação a assuntos de gênero, é interessante se perguntar se as mulheres realmente constituem um grupo separado que se situa por si mesmo frente ao grupo masculino numa relação direta e autônoma. Provavelmente é mais fácil de distinguir se isso acontece de maneira individual e não de forma coletiva; não há que tomar o sexo como um dado irreduzível, nele há uma busca do ser que é anterior à sexualidade, considerando a sexualidade um dos aspectos do ser. A relação com o corpo, com os semelhantes, com a sociedade, com o trabalho, com os estudos, o mundo inteiro provoca interesse ao ser, à sua existência.

Em *Maria Antonieta*, o abandono é diário. O interessante é que não observamos Maria Antonieta vitimizada pela situação. Tanto que, depois de cumprir com a tarefa encomendada socialmente (ficar grávida), ela muda completamente de ânimo e decide se divertir pelas mais diversas formas, buscando o gozo em outras coisas e em outros objetos.

O exemplo concreto está na sequência em que a Rainha visita sua cunhada, a Condessa de Provence, que acabara de dar a luz ao primeiro príncipe da geração, felicitando alegremente a nova mãe. Caminha por um dos corredores do palácio, entre os maus comentários dos membros da corte (era obrigação dela ser a primeira a gerar um filho), até chegar aos seus aposentos. Na intimidade, a Rainha cai desolada com a notícia e chora em um canto de seu quarto nupcial. A sequência que sucede começa com a música *I want candy* (de *Bow Wow Wow & Kevin*

Shields), cujo primeiro plano são pares de sapatos rosa, amarelo, com peles, para continuar com outros vários planos de tortas, sedas, framboesas, tules, plumas, jóias e *champagne*. Estas imagens altamente sensoriais se estendem por quase três minutos, como num videoclipe, e marcam a mudança. Maria Antonieta busca, entre doces e roupas, satisfazer seus desejos e apagar suas frustrações, exatamente marcando a metade do filme.



Maria Antonieta sofria a indiferença sexual do Rei Luís XVI (Jason Schwartzman), quando ainda acreditava na possibilidade do amor idealizado junto a seu recente marido. Isso é evidente quando está na carruagem que a leva ao encontro dele e observa ternamente o relicário com a fotografia de seu prometido,

assim como nos constantes olhares e atenções durante as refeições. Mas ela espera pacientemente seu marido, embora se incomode, profundamente, com as cobranças da mãe. Por enquanto, começa a conhecer e saciar seus desejos sexuais.

Sobre o abandono muito já foi escrito, mas o divisor de águas a esse respeito é que, efetivamente, algumas teorias só se aprofundam na visão vitimizadora das mulheres abandonadas, seja pelos parceiros amorosos, seja pelos pais, ou o que se configure como abandono. Isso porque, culturalmente, as mulheres constituem sua identidade como uma série de mandatos, necessidades e desejos de outros, esperando que outros as definam. Contudo, há correntes psicanalíticas – freudianas e lacanianas – que perguntam sobre o que acontece nesses corpos que repetem o abandono; portanto, algo referente ao gozo.

Gozo não é o mesmo que o prazer; trata-se de um conceito que alude à compulsão da repetição e explica como, nesse estado recursivo, que algo do sujeito quer alcançar uma satisfação total, por isso insiste nele. O gozo é semelhante ao incesto. O incesto, em psicanálise, é estar em um tipo de economia pulsional (energética) tendente a ficar "fixado em/com", buscando uma certa completude, negando a falta, tão necessária para que sigamos buscando novos prazeres. O prazer é sempre em doses e é diverso.

O gozo, pelo contrário, tende ao unívoco e total. Por exemplo, o abandono dos parceiros, ser abandonada, abandonar-se, e, assim, as múltiplas combinatórias, permitem em síntese, entender e se situar no mundo, tendo como coordenada o abandono, e se fazer a pergunta: por que alguém teria que adotar essa identidade de maneira tão arrebatadora?

Atualmente, porém não em todo lugar, a instituição do matrimônio é uma união livre entre duas pessoas autônomas e os compromissos de ambos são, legalmente, recíprocos. Nem sempre foi assim. A mulher estava destinada a funções reprodutoras e sob a tutela do marido. Embora ainda se esperem mudanças nesta instituição, e este seja um período de transição, dista muito daquele casamento de antigas estruturas e valores como o caso do mundo da monarquia do século XVIII. Com dote e herança, aos quatorze anos, Maria Antonieta é encaminhada ao casamento.

Até aí, não há liberdade de eleição. A jovem tem no matrimônio real a exclusiva justificação social de sua existência, e a maternidade como único projeto futuro. Admite-se que o ato sexual seja efetivamente para procriar; é um serviço que

a mulher deve cumprir. O prazer não é tema importante, o corpo dela é um objeto que se compra e é um capital que está autorizado socialmente a explorar.

Assim, Maria Antonieta poderia aparecer absolutamente passiva, mas, a opção é outra. Ela cumpre com a obrigação de ser mãe e logo cuida da filha na medida em que lhe é permitido, contente em seu novo papel. Tanto assim que adquire novos costumes, novas roupas e novos interesses, mudando-se para o *Le Petite Trianon*, um palácio que seu marido lhe dá como presente em retribuição à primogênita. Nesse lugar, relaciona-se de perto com a natureza e cultiva prazeres simples como o cuidado de animais e plantas junto com sua filha.

Mais tarde, a sua condição de rainha, e a especial cumplicidade que tem com seu marido, permitem-lhe o adultério, embora não sabemos se aquilo é de conhecimento comum. Mas, ela se preocupa em cumprir com a chegada de mais filhos e dar a luz ao próximo rei da França. Dessa forma, ela garante seu lugar no palácio tal como foi advertida pela mãe, entretanto, aproveita para dar liberdade total a sofisticados e simples prazeres.

A autonomia não pode ser definida em abstrato, contudo tem que ser pensada concreta ou materialmente para cada pessoa: cada ser humano requer para si uma autonomia específica. Nesse sentido, não se dá coletivamente, é individual. São fatos concretos, tangíveis, práticos e reconhecíveis, que ao mesmo tempo, são um conjunto de fatores subjetivos e simbólicos. Podemos falar concretamente de mulheres donas de seu corpo, tempo, dinheiro, saúde, deixando de ser um ser para outros ou outras, mas assumindo-se como possuidoras delas mesmas.

2.1.2 Com poder e não mais dominadas

A noção de poder é relatada em muitos escritos: na sociologia, economia, no direito, nas diferentes ciências. O conceito é ambíguo porque comporta uma pluralidade de dimensões e porque vai depender da visão da sociedade de quem escreve sobre esse poder. O poder é genérico e aplicável a toda situação, agora o conceito de dominação é mais preciso, remetendo a situações específicas. Assim,

toda relação de domínio é uma relação de poder, mas, nem toda relação de poder é uma relação de domínio.

Neste trabalho, conforme já explicitamos anteriormente, entendemos o poder como a possibilidade de impor uma vontade ao outro, podendo existir resistência. A dominação é entendida como uma forma de saturação de um sobre o outro, uma relação assimétrica. Segundo Cornelius Castoriadis (1992), dominação deve ser reservada para situações sócio-históricas específicas, nas quais se institui uma divisão desigual e antagônica do corpo social. Simone de Beauvoir, entrando na década de sessenta, coloca que a tentação de dominar pode ser uma das tentações mais irresistíveis.

Ordenar, ser soberano e ter autoridade ante a mulher, por exemplo, praticando a violência, falando com tom severo, gritando, batendo na mesa, fazia parte de uma cotidiana realidade. Hoje, embora ainda temos exemplos retrógrados assim, as mulheres conseguem se rebelar contra isso. Todavia, ainda podemos reconhecer que existem pessoas que resistem a certas mudanças em termos de gênero ou que mitificam certas visões.

Simone de Beauvoir (1957) afirma que é um mito que em tempos primitivos tenha existido um “matriarcado” ou um reinado das mulheres. A sociedade sempre foi masculina no sentido que o poder político esteve nas mãos dos homens. O semelhante, que é também o mesmo, com quem se estabelecem relações de reciprocidade, é sempre, para o homem, um indivíduo homem. A dualidade compõe um grupo de homens e outro grupo de homens, sendo as mulheres parte dos bens que estes possuem e que entre eles constituem um instrumento de mudança.

[...] em todo indivíduo existe uma vontade de poder, porém acompanhada por um complexo de inferioridade; esse conflito lhe faz recorrer a mil subterfúgios para evitar a prova do real, que teme não saber superar; o sujeito estabelece uma distância entre ele e a sociedade, à que teme: daí proveem as neuroses, que são um transtorno do sentido social. No que à mulher concerne, seu complexo de inferioridade adota a forma de uma rejeição vergonhosa de sua feminilidade: não é a ausência de pênis que provoca esse complexo, senão todo o conjunto da situação; a garota não inveja o falo mais que como símbolo dos privilégios concedidos aos garotos; o lugar que ocupa o pai no seio da família, a universal preponderância dos homens, a educação, tudo a confirma na ideia da superioridade masculina (BEAUVOIR, 1957, p. 19).

Manter a mulher num estado de dominação ou de dependência servia aos interesses econômicos dos homens; além disso, era conveniente para suas pretensões ontológicas e morais. Condenada a representar o papel do outro, a mulher estava igualmente condenada a não possuir mais que um poder precário: escrava (usada) ou ídolo (venerada). Dessa forma, encontramos várias personagens femininas no cinema clássico hollywoodiano (1930–1960) estereotipadas nesses papéis. Os polos são evidentes, deixando pouco espaço para os termos médios. Personagens doces, românticos, ou enigmáticas, também *femme fatal* e, então, aquelas que o próprio sistema produtivo de Hollywood clássico utilizou como fetiches sexuais fundindo a personagem com a atriz, como é o caso de Greta Garbo, Ingrid Bergman, Rita Hayworth, Doris Day ou Marilyn Monroe.

Para falar de relações de poder e de dominação, neste capítulo consideramos, em linhas empíricas, personagens e ambientes, acontecimentos e “transformações”, que, segundo Casetti e Di Chio (1996), serão as rupturas ou reintegrações dos acontecimentos da história, do relato. Centramo-nos em personagens e ambientes, com especial atenção sobre as personagens, sendo elas possuidoras de relevância e focalização nos três filmes de Coppola. Relevância porque elas têm um peso importante nos acontecimentos e na transformação da história; são passíveis de focalização porque a elas se dedicam espaços no primeiro plano e ao redor delas se concentram todos os elementos da história.

Retomando a terceira perspectiva de abordagem de um personagem temos, então, o actante, “um elemento válido pelo lugar que ocupa na narração e a contribuição que realiza para que esta avance” (CASETTI e DI CHIO, 1996, p. 183). Por uma parte, é uma “posição” e também um “operador” que leva a cabo certas dinâmicas. Não se examina o personagem em termos fenomenológicos (caráter e comportamento), nem formais (classe de atitude e ação que expressa), senão os nexos estruturais e lógicos que o relacionam com outras unidades. Greimas (1971) propõe chamar actante quem “cobre” uma função, fazendo a distinção com ator, que seria quem cobre várias histórias através da história. Ele faz uma distinção entre personagens: objeto – sujeito, destinador – destinatário que terão certa relevância para nosso estudo ao falar principalmente da identidade/gênero/mulher, questionar e analisar tanto a teoria como a prática daquelas noções nos próprios filmes.

O sujeito se apresenta como aquele que se move até o objeto para conquistá-lo (dimensão do desejo) e aquele que, indo para o objeto, atua sobre ele e

sobre o mundo que o rodeia (dimensão da manipulação). Esta dupla atitude o leva a viver quatro momentos recorrentes: ativa uma *performance* (ou seja, se move concretamente até o objeto), ou atua concretamente sobre ele e sobre o que se interpõe no caminho até sua meta, sempre empenhado em deslocamentos, decisões, mudanças. O objeto é, pelo contrário, o ponto de influência da ação do sujeito. Representa aquilo para onde tem que se mover (dimensão de desejo) e aquilo sob o que há de operar (dimensão da manipulação).

No que diz respeito ao destinador, este se propõe como ponto de origem do objeto. É quem fixa a missão que há de cumprir. E o destinatário se identifica com quem recebe o objeto, enriquecendo-se e extraindo dele os benefícios. O sujeito pode se converter em destinatário; isto acontece quando conquista o objeto desejado, quando adquire uma competência e recebe uma sanção. Pode-se dizer que destinador e destinatário “enquadram” os movimentos dos dois primeiros actantes.

Na cinematografia de Coppola, as protagonistas são sujeito e destinatário. Elas desencadeiam as ações, elas conquistam o desejado. Em *As virgens suicidas*, Lux, a protagonista bela e virgem, quer sair da sua condição virginal. Usa seu poder sensual e sexual e se relaciona de igual para igual com os homens, embora eles sejam opressivos e pensam de forma tradicional. Ela tem opinião própria, observa, luta, qualifica e analisa o que está acontecendo com ela e suas irmãs, e é ela a líder no suicídio coletivo, porque é a última a se matar.

Fica bem claro que a imagem de anjo que às vezes adota Lux é só a visão dos garotos do bairro; a idealização masculina da mulher. Mas é possível se apontar para o contrário, pois Lux não renuncia a sua própria personalidade e rejeita o papel submisso que lhe foi designado. É interessante que Coppola incorpora, nesta protagonista, algo dual, uma paródia: mulher anjo e mulher fatal. Lux, entretanto, não é nenhuma dessas duas: é uma mulher tentando alcançar o propósito de ser livre. Como não consegue servir ao conservadorismo e à imposição da virgindade, decide partir para a morte.

As Lisbon são objetos de desejo dos garotos do bairro, mas são inalcançáveis, não há conquista, e todo o filme fica no terreno do quase onírico. Em uma seqüência posterior ao suicídio de Cecília, os rapazes conseguiram o diário dela e, lendo os escritos, imaginavam as histórias vividas pelas irmãs. O narrador diz:

Off: É assim que aprendemos sobre suas vidas e colecionávamos lembranças de tempos que não vivemos. Sentimos a clausura de ser uma garota...como deixava sua mente ativa e sonhadora ...e como aprendiam quais as cores que se combinam. Sabíamos que as meninas eram mulheres disfarçadas...que entendiam o amor, e até a morte...e nosso papel era apenas criar o tumulto que as fascinava. Sabíamos que elas sabiam tudo sobre nós e que nunca desvendaríamos seu íntimo.

Aqui já se estabelece a distância, a diferença, que também será o ambiente opressivo que tomara cruel forma e consequência. A mulher entendida como o outro, o mistério e enigma, reconhecendo a “clausura” do feminino e circunscrevendo isso aos estereótipos clássicos de sonhadoras e apaixonadas, como se fosse o único. Além disso, reconhecendo a impossibilidade de desvendar o íntimo das moças.

A narração em *off* corresponde ao relato de um dos rapazes do bairro que se transformou em “fanático” das irmãs Lisbon e que colecionava e espiava tudo delas porque não conseguia se aproximar das adolescentes. Dessa forma, as moças se converteram no objeto fetiche. O sujeito amado pode desaparecer, ou seja, a mulher pode desaparecer, morrer, ausentar-se, mas, pode-se construir uma idealização *post-mortem* em fotografias e lembranças. Se o fetiche se associa à conservação obsessiva de uma imagem, a imagem de beleza contemplativa também se estrutura em volta da conservação de uma ideia de mulher, através de objetos físicos e memórias mentais.

Existia, especialmente, o impedimento da mãe, e a distância que gera o sexo oposto numa sociedade que impõe visualizar e entender a diferença de uma maneira equivocada. Tão errada que existem situações-limite como a festa da escola na qual participam, é a primeira e única festa das suas vidas, ou fatos como, quando a mãe senta-se entre Lux e Trip na sala de estar para assistir televisão, evitando que eles se aproximem, e até retirá-las da escola como castigo e impedimento para um mínimo contato sequer. Talvez para diminuir as consequências negativas da idealização, os personagens femininos tentam transmitir aos personagens masculinos sua rebelião e destruição, chamando os garotos para presenciar o suicídio coletivo. De qualquer forma, elas comandam as ações e desencadeiam os fatos.

Charlotte, que protagoniza *Encontros e desencontros*, relaciona-se de uma maneira mais equitativa com Bob. Seu comportamento é liberal, pois apesar de ser casada, não recebe “ordens” de seu marido, que é quase um personagem acessório

na vida dela e vice-versa, além de se aventurar para conhecer Bob. O espírito feminino independente e em constante busca a faz uma mulher livre. Ela não necessita da aprovação masculina; sua identidade e seu juízo de valor se baseiam nas suas buscas, no que ela é e faz. O que sublinha essa busca pessoal é que prova o *Ikebana*, visita templos budistas, põe tudo em dúvida: seu matrimônio, seus estudos, ela mesma. Passa horas sentada diante da enorme janela do quarto de hotel. A imagem de contemplação é perfeita na sua proposta. Uma cidade enorme lá embaixo e ela reclusa nesse local.

A relação de poder, e não de dominação, é clara nestes personagens. Bob e Charlotte são companheiros de aventuras na cidade; ambos se dão provas de carinho e confiança. Encontram-se e se perdem juntos em Tóquio, de mãos dadas, esquivando-se de carros, cruzando cassinos, cantando juntos, assistindo a *A dolce vita*, de Federico Fellini, pela televisão. Eles têm em comum não somente o *jet lag*, a insônia e as horas de *zapping* televisivo; são unidos também por uma crise “existencial” com questionamentos vocacionais e matrimoniais, entre outras coisas. Não há muita diferença no tipo de dúvidas por causa do gênero, por exemplo, e só se estabelece uma distância entre eles pela idade, no fundo, a experiência. Os vinte e cinco anos de casamento de Bob e os dois de Charlotte.

Quando compartilham a cama, não é para um encontro sexual, mas para compartilhar uma noite de cumplicidades; confessam segredos e são intensos emocionalmente, todavia não eroticamente. A seqüência deixa os personagens de igual para igual, com um plano fixo trabalhado com delicadeza e sem artifícios. Mais adiante, os efeitos estão no final do filme, quando Bob fala no ouvido de Charlotte, sem a possibilidade do espectador escutar. Devemos imaginar os possíveis desenlaces para a história, com a incompletude da consequência ou a satisfação de alguma esperança.

Maria Antonieta é uma mulher com poder. É a Rainha. Além disso, tem uma importante cumplicidade com o Rei, o que permite que ambos estejam e se tratem de igual para igual. Mesmo que o ambiente impusesse padrões tradicionais e conservadores, eles com engenho se tratam como pares. Ambos se encontram num casamento imposto e acham uma boa forma de se relacionar. Há uma situação em que ela propõe ir a uma festa às escondidas e ele concede, embora não goste muito da ideia e de festas. Ela não pressiona com a consumação do casamento e é paciente com ele.

Com o lugar mais privilegiado para uma mulher na monarquia, Maria Antonieta aproveita os benefícios da sua posição e tenta ignorar o que a incomoda. Não lhe é permitido realizar tarefas domésticas, nem amamentar o filho. Pode vigiar, intervir, cuidar de certas coisas, mas tem pouco espaço para fazer por si mesma; então busca uma atividade que a faz sentir prazer. É audaz na indumentária e afirma sua rejeição aos convencionalismos através da sua originalidade e sedução. Podemos dizer que o exagero faz parte da intenção de estremecer, chamar atenção e provocar mudanças.

Uma moça de quatorze anos se converte em Rainha ao sair da Áustria e se casar. O filme passa a ideia de que uma mulher tão nova como ela não tem noção da responsabilidade que recai nos seus ombros. O que importa para a protagonista é que o lugar de Rainha lhe permite abranger vários mundos. Esse título nobre e a sua relação com o marido concedem também que, por exemplo, a infidelidade conjugal apareça quase como algo normal; não há condenação social porque a diretora não permite esse foco. Maria Antonieta vive uma aventura com o Conde Fersen, que acabou de lutar contra os “americanos”, e ele aparece quase como o prêmio depois da espera para a satisfação dos desejos sexuais dela.

Não sabemos se o rei tem conhecimento do *affaire*, o que é importante no relato é que ambos se apóiam nos seus gostos e desejos pessoais incondicionalmente. O gosto de Maria Antonieta pela ópera é celebrado por seu marido, assim como ela o anima em suas atividades de caça e no feitio e coleção de chaves. O relacionamento é de poder e não existe dominação de um com o outro. Ambos, jovens inexperientes para reinar se acompanham e cumprem com a obrigação de ter um herdeiro para o trono. Fora isso, no final do filme, observamos que, politicamente, a união foi desastrosa.

A vontade de equidade entre homens e mulheres marca uma pauta nova na administração do poder e inaugura uma relação sócio-política entre mulheres também. A chamada dominação masculina se tem sustentado desde uma promoção da fragmentação do feminino, além do antagonismo entre mulheres. Mas, não se pode esquecer que o sistema se mantém, em parte, graças à fragmentação de todas e cada uma das minorias que rompem ou perpetuam o instituído. Neste sentido, o poder se exerce e as mulheres estão no caminho de estabelecer uma paridade entre gêneros. Agora é só multiplicar esse gesto perante todos e em cada um dos espaços.

3. IDENTIDADE FEMININA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Embora as protagonistas dos três filmes sejam autônomas, e não vitimizadas pela narrativa, importa assinalar que as personagens vivem em espaços opressivos. De fato, a libertação da dor em *As virgens suicidas* é a morte. Com *Charlotte*, o final é aberto e sugere múltiplos desenlaces. E a *Rainha Maria Antonieta* também é um exercício de liberdade criativa: o final é aberto. Ela sai de Versalhes, mas não sabemos o que acontece depois. O caos, único eixo vertebral possível no filme, é também o último plano com a imagem do leito nupcial destruído.

No primeiro filme, assim como no último, Coppola explora de perto o erotismo e a morte. Em *Encontros e desencontros* o erotismo é apresentado de uma forma mais sutil e não temos morte. A busca de si mesmo existe como opção nos três filmes; neste que acabamos de mencionar, curiosamente, não temos uma mãe presente, e sim um forte questionamento do matrimônio. Sendo assim, neste capítulo desenvolveremos os motivos relacionados com a opressão no filme: o erotismo feminino, seu vínculo com a morte e o deslocamento. Todos eles, intimamente, conectados.

3.1 O erotismo feminino

George Bataille (1980) separa a atividade sexual e reprodutiva do erotismo e deixa claro que o que diferencia os homens dos animais, neste âmbito, é que somente os homens fazem da sua atividade sexual uma atividade erótica. Trata-se de uma busca independente do fim da reprodução e do cuidado dos filhos. Segundo Beauvoir (1957), o erotismo é um movimento em direção ao outro, esse é seu caráter essencial. Nos dois sexos, desenvolve o drama da carne e do espírito, da finitude e da transcendência. Homem e mulher são assediados pelo tempo, pela morte, e tem igual necessidade essencial um do outro. O erotismo tem como fim alcançar o ser no mais íntimo, até o ponto do desfalecimento. O passo do estado normal ao estado de desejo erótico supõe uma dissolução relativa do ser (BATAILLE, 1980). No movimento de dissolução dos seres, ao homem tem

correspondido, em princípio, um papel ativo, à mulher a parte passiva; embora o homem possa ser o objeto do desejo da mulher e vice-versa.

Em *As virgens suicidas*, o erotismo é um dos temas principais, motivado com a obsessão de um grupo de adolescentes por cinco belas irmãs. O ponto de vista dos rapazes conduz o relato, uma história que aconteceu nos anos setenta e que é narrada por um deles, vinte e cinco anos depois de terem conhecido as garotas. As irmãs Lisbon quase não falam, elas têm o peso das imagens e não da fala. Uma sequência que marca o futuro do filme, e até podemos dizer, uma posição no relato, é quando Cecília diz ao médico, depois de tentar se suicidar: “O doutor obviamente nunca foi uma menina de treze anos”.

A distância fica evidente entre homens e mulheres nessa frase, assim como no enigma que as Lisbon eram para os garotos em vida e também depois da morte. Foram o enigma da feminilidade quando sorriam, quando tomavam sol no jardim, na reclusão, nas fotografias e diários, sempre. O que estamos falando se reafirma no olhar da mulher como o outro, distanciada com a desculpa do mistério. Depois da tentativa de suicídio de Cecília, e por recomendação médica, a família Lisbon convida um rapaz para jantar. Ele pede licença para ir ao banheiro, sobe as escadas e adentra no quarto das moças. A entrada do jovem é sigilosa, o rosto é de temor e os planos seguintes marcam notavelmente o que estamos afirmando. O quarto das jovens está representado como o mistério, uma coisa afastada, desconhecida, onde seria quase impossível penetrar. O garoto, que não aparece mais no filme, está assustado, temeroso de entrar no quarto. A música que acompanha a sequência é quase tenebrosa. As figuras religiosas e o rosto de desconcerto ao enxergar os pequenos objetos dão conta disso. É esse o olhar do rapaz, e que, ainda mais, prende-se com o foco entre os objetos do quarto, uma figura da virgem, logo um crucifixo no chão, perfumes, absorventes internos; por último, um batom que, através do aroma, o transporta ao desejo por Lux.



Esta sequência, a poucos minutos do início do filme, que é o primeiro encontro entre as irmãs Lisbon e um jovem do sexo oposto, apresenta claramente o mundo em que estão imersas Cecília, Lux, Bonnie, Marie e Therese. A representação do feminino como mistério, como o outro, é evidente; junto com isso uma crítica em forma de paródia porque mostra a não-comunicação, ou de preferência, a falta de comunicação entre os dois sexos. Nas poucas tentativas que existem de aproximação entre homens e mulheres, há só rejeição, burla, sarcasmo, tédio. O único momento de proximidade real é a festa da escola quando tudo acaba

mal. O jovem que prometeu ligar para Bonnie não liga, Trip abandona Lux no campo de futebol, e a mãe impõe o cárcere para todas, devido ao atraso de Lux na hora de voltar para casa.

A forma como são representadas as jovens é sempre com uma luz especial e cálida, carregada de um erotismo inocente, como se estivesse em seu grau mais puro. Nessa sociedade, nesse entorno, a mulher virginal se encaminha para o encontro do homem. É tão claro esse tipo de erotismo que o abuso dos primeiros planos é marcado na personagem de Lux, mas não só por ressaltar esse tipo de erotismo, também por dar conta na imagem e no relato, que é ela a protagonista. Os primeiros planos e planos detalhe de Lux são extremamente cuidadosos e trabalhados e, através do filme, todos eles incorporam a mesma luz e os tons similares. Aparência de ingenuidade e frescor; cabelos compridos, pele branca e olhos apontando o infinito e apelando à sensibilidade do espectador. Em ocasiões, a diretora parece fazer referência ao fotógrafo David Hamilton⁷, famoso na década de setenta pelas séries de retratos de mulheres adolescentes nuas ou seminuas, quando predomina o erotismo com ternura, as cores suaves, o grão grosso e tons fascinantes, claros e pastéis.



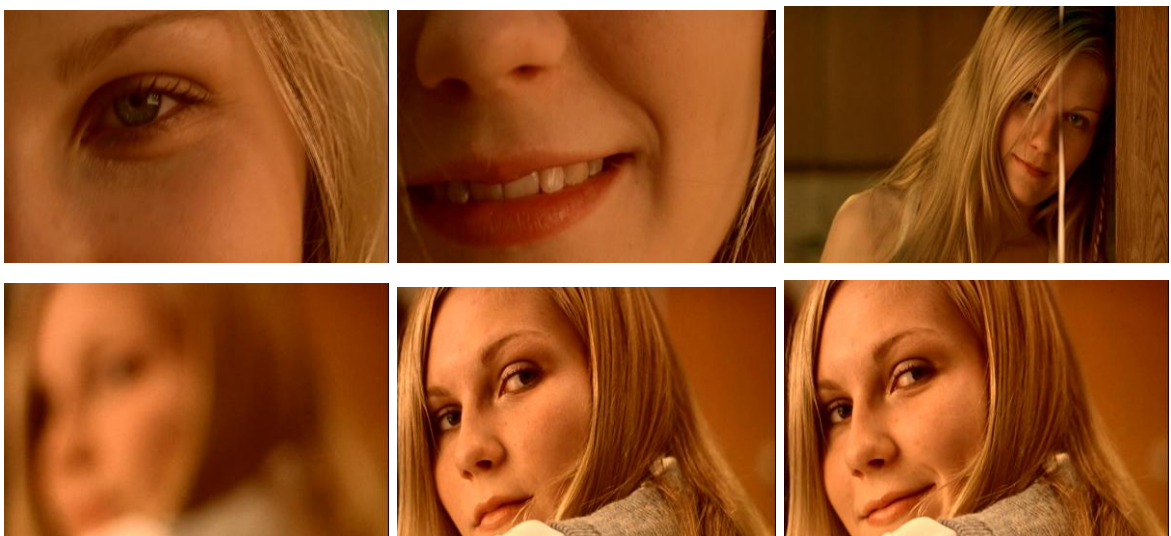
Não é menor o fato da sequência mostrar imagens superpostas e apelando ao onírico, à contemplação, como se o mundo da mulher fosse só de idealizações,

⁷ Fotógrafo inglês, nascido em 1933, que começou estudando arquitetura e sempre esteve ligado às artes plásticas. Foi decorador em butiques e chegou ser diretor artístico da revista de moda *Elle*.

tudo muito delicado. Entretanto, a sequência, na verdade, está presente só na imaginação dos rapazes. São eles que fantasiam as moças dessa forma e nesses ambientes e a distância entre “realidade” e fantasia se reafirma com a música que acompanha as imagens. É uma música como de spot publicitário de desodorante ou algum outro cosmético que, claramente, parodia a concepção da mulher. A natureza, o diário, o unicórnio reafirmam a ideia da impossibilidade, do inalcançável para eles assim como também a fantasia.

3.1.1 Abuso de primeiros planos

No filme, existem várias outras sequências onde os primeiros planos, especialmente de Lux, são, visivelmente, cuidados com o enquadramento, o ângulo do olhar, o fora de campo, o contracampo, e são expressivos sem a fala. Na maioria deles, não há voz nem palavras, mas há boca, há olhos. Os primeiros planos de um rosto são um objeto excepcional, um lugar de expressividade tendencialmente imóvel. Está aí para dar um sentido, também um movimento ao relato, embora a câmera parecesse detida no tempo, até podemos esquecer a atriz ou o ator, seu corpo e inclusive seu rosto em benefício de uma abstração (AUMONT, 1998).



O rosto de Lux se apresenta na tela de imediato, se oferece inteiro e de golpe, expõe-se à intuição; não tanto para ser decifrado, mas para reter a excitação do movimento num instante de prazer visual erotizado. Ocupa toda ou quase toda a superfície da tela e nas sequências do exemplo, a naturalidade e o infantil adquirem tons de proibição que referem ao erótico; o efeito do primeiro plano, no entanto, talvez seja difícil de definir precisamente porque tem a ver com um “encanto”, até dando conta da ambiguidade mesma desse termo. Mas, Aumont tem uma boa definição para o rosto no primeiro plano, e assim podemos nos aproximar de certas ideias.

Independentemente do que utilizamos para defini-lo, sempre se encontraram os seguintes traços: o rosto é humano, e só se fala de rosto para um animal, uma coisa, uma paisagem, em referência a um sentido profundo da humanidade; o rosto está no alto do corpo, na parte dianteira, é a parte nobre do indivíduo, principalmente é o lugar do olhar. Lugar desde quando se vê e quando se é visto ao mesmo tempo, razão pela qual é o lugar privilegiado das funções sociais – comunicativas, intersubjetivas, expressivas, lingüísticas, mas também suporte visível da função mais ontológica: o rosto é do homem (AUMONT, 1998, p. 18).

O rosto no cinema, falante ou não falante, remete a um sujeito de ficção capturado numa rede comunicacional e social. É o suporte de todas as práticas de enunciação e narração, mas também é o suporte da identificação e da experiência fílmica. O rosto trabalha sem parar de um plano a outro e com vistas a um intercâmbio de rosto a rosto (AUMONT, 1998).

Os primeiros planos da protagonista são novamente uma marca em *Encontros e desencontros*. A diretora tenta dar conta do estado de contemplação de Charlotte, sempre observando ou observando-se, como uma forma de busca e de autoestima também. Esse olhar para si mesma a faz entrar em contato com seu ser (feminino e masculino) e continuar na tentativa de se achar, de se comunicar com algo ou alguém. Aquele erotismo de iniciação e inocente de *As virgens suicidas* adquire, neste segundo filme, uma forma diferente, uma espécie de maturidade. Trata-se de uma mulher mais velha também, já casada e num país que não é o seu.



Charlotte contempla seu rosto no espelho e Coppola se preocupa em apresentá-la quase como obra de arte. Ela modela, exhibe seu corpo, se abandona e volta a se reunir consigo mesma na virtude da magia do espelho. A esse respeito, Beauvoir (1957) diz que, quando a mulher sorri diante do espelho parece que esquece o outro e assimila o Eu. A beleza da mulher teria a passividade; portanto pode atrair o olhar e ser capturada na armadilha imóvel do espelho. O homem que se sente e se quer com mais atividade, não se reconhece na sua imagem petrificada. Entendido assim como Beauvoir formula, a mulher se sabe e se faz objeto de desejo e acredita verdadeiramente se ver no espelho. Passiva, anima sua própria admiração e desejo.

As ideias de Beauvoir, pensadas há mais de cinquenta anos, não deixam de representar hoje uma parte de verdade. Embora a mulher do passado não é, nem poderia mais ser, a atual, ainda ficam signos no imaginário social que permitem que a passividade seja parte importante no erotismo da mulher. Todavia, a diretora parece querer passar uma imagem de autorreconhecimento, de autoestima em prol de uma busca de si mesma. Existe em Charlotte uma procura do seu ser e de seu próprio erotismo.

A beleza fotográfica dos planos, sempre sutilmente sensuais de Charlotte, e até sem palavras, deixa mais campo para a conquista através da música. Tanto ela como Bob se comunicam nesse erotismo por meio das canções que ambos usam quase como declaração de intenções, de um com o outro. A sedução funciona com matizes leves, mas, bem dirigidos, na cena do karaokê, no apartamento de um amigo de Charlotte, quando eles cantam e se olham cativos. Mais tarde, nos

minúsculos gestos táteis, como quando Charlotte descansa no ombro de Bob no corredor. O sentido do erotismo é a fusão, a supressão do limite, deixando entrever o revés, ou seja, sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser que comumente dão vergonha. “Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma forma claramente oposta aos comportamentos e juízos habituais” (BATAILLLE, 1980, p. 82). No primeiro filme de Sofia Coppola – *As virgens suicidas* – tínhamos mostras claras de um mundo erótico restritivo na forma de enxergar o feminino como enigma e mistério; em *Encontros e desencontros*, através das músicas isso é transgredido. Charlotte canta para Bob *Brass in pocket*, do *The Pretenders*:

*Estou piscando para você
 Vou fazer você perceber
 Vou usar os braços
 Vou usar as pernas
 Vou usar o meu estilo
 A minha sensualidade
 Vou usar os meus dedos
 Vou usar a minha...minha imaginação
 Porque vou fazer com que você não veja mais ninguém
 Ninguém igual a mim
 Sou especial, muito especial
 Tenho que chamar sua atenção, preste atenção em mim.*

Logo após a música de Charlotte, Bob canta *More than this*, de *Roxy Music*:

*Pude sentir naquele momento
 Que não havia como saber
 Folhas caídas durante a noite
 Quem pode dizer para onde vão?
 Livres como o vento
 Aprendendo cheias de esperança
 Por que o mar na maré
 Não pode mudar
 Mais que isso
 Você sabe que não há nada
 Mais que isso
 Diga-me uma coisa
 Mais que isso
 Não há nada.*

Mais tarde, há uma cena no quarto de hotel, de quatro minutos de duração, com um *plongee* em 90 graus, em plano fixo, onde eles estão deitados na cama, e, principalmente, falam de matrimônio e filhos. No final da fala, Bob coloca, timidamente, sua mão no pé de Charlotte por uns segundos e acaba a cena. É

interessante o fato de não se consumir o ato de sedução, tampouco o de rejeição. Coppola opta pela continuidade dessa sedução nas cenas seguintes até o final do filme.

Podemos dizer que aquele gesto tátil, somado a outros anteriores ou quando ele a carrega no colo até o hotel e o pequeno beijo no final do filme, é o mais perto corporalmente que eles chegam. Por isso, algumas interpretações podem apontar sobre a escassa cota de erotismo do casal, mas se vê com detenção, e é precisamente essa a opção da diretora. Deixar na sutileza, só se aproximar de forma leve nesse erotismo.

O erotismo, assim como a religião, requer de uma experiência pessoal, igual e contraditória, do proibido e da transgressão. As imagens eróticas ou religiosas, de alguma maneira, vinculam-se com a proibição, mas nada está proibido absolutamente, sempre há transgressões. Transgredir vai significar levantar a proibição sem suprimi-la. Esse seria seu motor (BATAILLE, 1980). Sendo assim, podemos dizer que Charlotte transgride, é dizer, o erotismo está presente no casal; eles sentem-se mutuamente atraídos, há um vínculo importante. E o proibido estaria presente no sentido que eles são casados, embora não exista juízo ou condenação com relação a isso ou sobre “infidelidade”. No final do filme, não sabemos se eles vão se encontrar mais uma vez, se eles vão ficar juntos, ou se o que aconteceu foi só para aproveitar esse momento. Fica claro, porém, que o que Bob diz em segredo para Charlotte, deixa ambos felizes, satisfeitos com o desenlace e com mudanças pessoais nas suas vidas.

Em *Maria Antonieta*, um dos primeiros conflitos acontece quando, ao passo de várias noites tentando reverter a abulia sexual de seu marido, sem êxito algum, a Rainha, cansada das cobranças, principalmente da mãe, para que o matrimônio seja “consumado”, decide falar com o Rei, minutos antes deste sair de viagem.

M. Antonieta: *Você vai voltar logo?*

Luis XVI: *Sim minha querida. Só uma pequena excursão e volto logo.*

M. Antonieta: *Eu seria humilhada em frente à corte e o público se a nova esposa do seu irmão ficar grávida antes de mim.*

Luis XVI: *Quando eu voltar de Saint Claire, pode ter certeza, vamos consumir o casamento e com sorte tudo irá se ajeitar.*

Foram somente intenções e promessas, porque o Rei não cumpriu sua palavra. Ele não sentia o mínimo desejo por ela, embora tentasse se aproximar de

Maria Antonieta durante as noites, desistia rapidamente. A Rainha é compreensiva e amável com ele e nunca mostra repúdio. Somente ao receber as cartas enviadas por sua mãe, mostra-se angustiada diante de um espelho, no umbral de uma janela, com frustração por não cumprir com a obrigação de ficar grávida.

No momento em que Maria Antonieta começa a se divertir, a relação que tem com seu esposo é sempre de amizade e cumplicidade, em um reinado jovem e inexperiente, assim como no apoio por distintos prazeres que cada um cultiva. Ele com suas viagens para caçar; ela fechada em seu mundo de sensações. Então, chegam os filhos e, mais adiante, enfrentam juntos a forçada saída do palácio. O certo é que aquela união conjugal, ser rainha, permite que Maria Antonieta possa transformar essa prisão num reino. Sua atitude com respeito ao “lar” é dual. Esta “pressa”, com uma certa renúncia ao mundo, a seu passado também, mas que quer conquistar seu próprio mundo.

Graças aos doces, às sedas e aos sapatos, também à ópera, ao contato com a natureza, jardins e animais, Maria Antonieta pode satisfazer, em parte, essa sensualidade angustiante à que não lhe dá satisfação ordinariamente sua vida sexual de casada; também descobre na decoração do palácio e em suas amizades, uma expressão de sua personalidade. É ela quem escolhe, fabrica e descobre esse mundo. É ela quem dispõe de uma estética baseada no exagero, talvez porque os objetos, os penteados e as roupas exageradas dão a ela o testemunho social de que necessita. Maria Antonieta tem uma espécie de valor social, no sentido de que ela ocupa um lugar monárquico; é o que pode entender como o lugar que lhe corresponde no mundo. Como ela não tem atividades domésticas no palácio, e mais tarde como mãe, tenta se encontrar com o que tem. Além disso, incomodada pela responsabilidade que lhe é imposta – a de ter um filho – busca satisfação em outras coisas.

Maria Antonieta mostra, tal como nos filmes anteriores, reiterados primeiros planos com a protagonista. Neste filme, é interessante que a personagem evidencia uma mudança através do filme, sendo possível perceber a trajetória das suas vivências na imagem. Maria Antonieta é quem se relaciona mais nos limites com o erótico, com o desejo e o gozo. Ela experimenta o passo da atitude “normal” ao desejo; encontra-se com o matrimônio, com a reprodução, com a beleza, a morte, a perturbação. Todas, vivências máximas.



O casamento de Maria Antonieta é um ato combinado pela mãe e sem a filha ter sequer escolha, não há amor em jogo. Ela não conhece o futuro marido; embora a inclinação amorosa pudesse ser despertada pelo dia a dia do matrimônio, isso não acontece. Quando Maria Antonieta sai da Áustria ao encontro de Luis, fantasia e ri várias vezes olhando a imagem do futuro marido no escapulário e mostra para suas damas de companhia. Quando chega ao seu encontro, abraça-o carinhosamente e se mostra muito feliz com a união. Entretanto, nos dias futuros, ele é distante ao extremo, e não “consumam” o casamento. Então, ela se dedica a fazer sua própria vida. A Gravidez e a maternidade são situações vividas de maneira diferente da convencional, já que se desenvolvem na rebeldia, na resignação; a satisfação ou o entusiasmo ela só descobre em outras coisas.

O erotismo é uma experiência que nasce do interior do sujeito e que se manifesta no corporal. É próximo da paixão, do obscuro, do perigo, do excesso, do proibido. Na experiência erótica, está presente o inconsciente, onde os paradoxos se multiplicam e há contradição. Vida e morte, beleza e feiúra, bondade e maldade, doçura e violência, isso tudo muito perto do gozo. Segundo Bataille (1988), sobre o gozo, o único que sabe é o corpo, contudo se acha na perspectiva da morte. Então, já que o ser e a morte nos são dados e também tirados, ambos são intoleráveis. Dessa forma, procuramos prazer na morte, no excesso. “Podemos dizer que o erotismo é a aprovação da vida até a morte” (BATAILLE, 1980, p. 8)

A transgressão é o maior sentido de liberdade atual da mulher; consegue romper, de alguma forma, com alguns cânones. A emancipação da mulher não poderia ter ficado só na pílula anticoncepcional e com isso somente resolver

assuntos reprodutivos. As mulheres prosseguem sua ascensão, alentadas pelos êxitos que têm obtido. Essa liberdade é negar-se a encerrá-la nas relações que tem com o homem, mas não negá-las. Ela pode ser para si e não por isso deixar de ser também para o outro, ambos se reconhecendo como sujeitos e com relações recíprocas no desejo, na possessão, no amor, na conquista e na transcendência.

Nesse sentido, as três protagonistas transgridem o estabelecido. Lux tem relações sexuais com vários jovens do bairro; Charlotte, uma mulher casada, relaciona-se afetivamente com um homem casado e Maria Antonieta tem uma aventura fora do casamento, além de exagerar com seus impulsos e desejos. O que estava anunciado para elas “seria” a virgindade, a monogamia e a continência, mas elas traspassam isso. Em cada uma delas, percebemos um “ir para”, um trajeto para o erotismo, para sensualidade, para o desejo. As personagens caminham contra o já estabelecido, e podemos dizer que a transgressão vai *in crescendo* na filmografia de Coppola. Lux é o começo; Charlotte aprofunda e Maria Antonieta é o cume.

3.1.2 Erotismo, transgressão e morte

Coppola indaga na morte por meio de personagens que revelam uma significativa tensão com o mundo. São solitários e vivem em espaços opressivos e um pouco prisioneiros de suas dores. No primeiro filme da cineasta, e no terceiro, assistimos uma espécie de caminho ou trajeto até a morte, porque os finais relatam isso. Apresentado assim, percebe-se simples, entretanto a respeito da morte há muito para se interpretar.

Em *As virgens suicidas*, frente ao suicídio de Cecília (Hanna Hall), o bairro tinha as mais diversas teorias: *Ela não queria morrer, só sair dessa casa*. Outra, a mais popular segundo a narração em *off*, era que teria tentado o suicídio por causa de Dominic Palazzolo, um rapaz do bairro que não estava apaixonado por ela, mas por uma outra garota do bairro chamada Diana. A causa tem leituras múltiplas.

O filme começa com um prólogo de imagens de um “pacífico” bairro em Michigan, com casas idênticas, com pessoas caminhando tranquilamente pela rua, passeando com o cachorro, regando jardins e brincando com as crianças. Há também um grupo de trabalhadores com macacão laranja (seguramente funcionários

da prefeitura) que colocam avisos sobre as árvores que estão contaminadas com algum tipo de “praga” para serem removidas (cortadas) dentro dos próximos dias. Desde os primeiros minutos do filme assistimos a temática da morte: nas ruas, porque as árvores serão cortadas em breve e, na família Lisbon, com a tentativa de suicídio da filha menor ao cortar os pulsos.

A sequência seguinte começa com um plano do céu, deixando a luminosidade do sol (como se fosse uma luz divina) através das folhas das árvores. Corta para um plano de uma cômoda com vários perfumes, batons, broches, esmaltes, brincos, crucifixos e outras figuras religiosas “escondidas”, isto é, perde-se entre as cores e formas dos diferentes cosméticos se não forem olhados com atenção. Esse plano permanece estático por seis segundos como uma foto publicitária e no último segundo aparece na tela: *Cecília foi a primeira a morrer*. Corta e passa para outro plano, com Cecília, a mais nova das cinco irmãs, vestida e deitada dentro da banheira, com água, em leves tons avermelhados pelo sangue até as orelhas, e com os olhos abertos, com uma expressão de tranquilidade à espera da morte. Os paramédicos retiram-na da água e ela deixa cair no chão a imagem de uma virgem; sobre essa imagem caem também gotas de sangue.

No meio da morte, a religiosidade não fica de fora, pois desde o título estamos falando que as protagonistas são “virgens” (além do fato de Cecília deixar cair um santinho da Virgem e no plano dos cosméticos sobre a cômoda, as figuras religiosas são um elemento provocativo. Além desses elementos religiosos, o fato de nomear virgem para as protagonistas traz para a discussão temáticas sobre erotismo que, inevitavelmente, vão se relacionar com a história das cinco irmãs a partir de uma sexualidade reprimida e com a castidade imposta pela família e a sociedade.

Para Bataille (1980), a sexualidade e a morte não seriam mais que momentos agudos de uma festa que a natureza celebra e ambas têm o sentido do desperdício ilimitado, em contrapartida ao desejo de durar, próprio de cada ser, afirmando que o sentido último do erotismo é a morte. O certo é que a morte mostra a fragilidade do ser humano, indissociável à sexualidade. Freud (1972) diz que, na Antigüidade, através da procriação, fazia-se frente à morte, mantendo a continuidade de uma família, de uma linhagem. Contudo a morte, neste filme, parece ter várias direções (erotismo, violência, sacrifício religioso) e um encontro: Suicídio. Só que esse ponto de encontro também apresenta incertezas. O suicídio acontece por quê?

Quando Cecília está no hospital, depois que cortou os pulsos, recebe a visita de um médico e enuncia uma das razões pelas quais tenta o suicídio:

Doutor: *O que esta fazendo aqui querida? Você nem tem idade para saber como a vida fica amarga.*

Cecília: *O doutor obviamente nunca foi uma menina de 13 anos.*

A resposta irônica de Cecília deixa a paródia, colocando o médico numa situação de “ridículo” porque o situa como homem, sendo ela mulher e estabelecendo, assim, a distância social e cultural evidente tanto em gênero como em idade. Após esse diálogo, a câmera, com um *travelling* acelerado, percorre as ruas do bairro e logo se eleva focando o céu através das árvores que deixam ver a luz tênue do sol. Funde para um céu azul com algumas nuvens e imprime na tela, infinitas vezes com distintas tipografias adolescentes: *As virgens suicidas*. Até aqui só o prólogo do filme.

Enfim, não estamos falando de uma morte qualquer: é suicídio. Cecília falha em sua primeira tentativa, mas na segunda consegue a morte. Em seguida à festa em casa das garotas, na qual estão presentes os garotos do bairro, a mais nova das irmãs pede licença para mãe e se retira do local. Sobe até seu quarto no segundo andar e se atira pela janela se incrustando na grade que cerca o jardim. Não deixa de ser interessante o plano geral e final dessa sequência (fotograma 4) no qual o pai a sustenta em seus braços como se ela estivesse levitando, enquanto a outra parte da família chora sua morte. Essa imagem de “levitação” – somada à da última vez que assistimos Cecília com vida (logo que pede licença para sair da festa), quando sobe pelas escadas do sótão até o primeiro andar, é acompanhada pela câmera durante toda a ascensão com um *contra plongée*, e chama a atenção sobre a morte “celestial”. Cecília morre, levita e aparece.



Cecília tem três aparições depois de morta. Uma com o pai e as outras duas com os meninos do bairro, que não param de pensar nos fatos ocorridos com a família das irmãs Lisbon. Chamamos essa morte de celestial porque as alusões ao céu azul estão presentes em todo o filme funcionando como metáfora da visão religiosa e porque, de alguma maneira, é uma morte que parece buscar “transcendência”. Freud explica essa necessidade do ser humano de transcender ou voltar para vida depois da morte.

A morte é, por tanto, à primeira vista, uma espécie de vida que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma “ideia”, mas sim uma “imagem”, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se quisermos. Efetivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo (MORIN, 1970, p.25).

Esse estado de morte é assimilado em vida, embora não sejamos conscientes da morte em si. Segundo Freud (1972), ninguém crê em sua própria morte, ou seja, no inconsciente – os estratos mais profundos de nossa alma,

constituídos por impulsos instintivos – todos nós estamos convencidos de nossa imortalidade.

Assistimos as cinco irmãs tentando fazer frente à própria existência, limitada pela mãe, pela ausência do pai e pela sociedade conservadora e pacata. Entretanto, elas acabam transgredindo esse mundo. É a forte e permanente repressão da mãe que as impede de viver a adolescência e, junto com isso, esse despertar sexual que a diretora mostra claramente através de seqüências e planos ligados ao erótico.

A pergunta colocada anteriormente sobre por que acontece o suicídio, parece ter múltiplas respostas: na psicanálise, na sociologia e em diversas disciplinas; tem pontos de encontro importantes expostos aqui. Mas a representação da morte e do suicídio especificamente no filme tem várias arestas que não permitem identificar uma razão e sim múltiplas.

Morin refere-se ao suicídio como uma reconciliação com o mundo daquele indivíduo solitário – descrição que faz sentido se pensarmos nas adolescentes protagonistas.

Então pode acontecer que as participações caiam, ressequidas, aos pés do indivíduo solitário e que mais nada o retenha a uma vida que ele sabe voltada ao aniquilamento. Então, com a deificação de si próprio, nasce o temor extremo da morte que traz consigo a tentação extrema da morte: o suicídio. Não desejamos falar aqui do suicídio-vingança, e ainda menos do suicídio-sacrifício, mas sim dos suicídios de desespero, de solidão, de neurastenia. Toda a neurose é uma tentativa regressiva de reconciliação com o meio. O suicídio, ruptura suprema, é a reconciliação suprema, desesperada, com o mundo (MORIN, 1970, p.47).

A partir de uma leitura psicanalítica, o ato violento do suicídio poderia acontecer com o intento extremo de estabelecer contato, como uma forma desesperada de comunicação com o outro. Dessa forma, as pulsões agressivas do inconsciente se colocam para fora. Quando essa violência é extrema, pode acontecer o homicídio; quando a violência é sobre o indivíduo mesmo, é o suicídio. Não deixa de ser interessante que na tentativa de suicídio de Cecília vemos sangue; ela corta os pulsos. Por outro lado, quando o suicídio se efetiva e nos outros quatro suicídios seguintes, não observamos sangue: Bonnie se mata enforcada, Mary asfixiada com gás, Therese com sedativos e Lux asfixiada com o monóxido de carbono emitido pelo carro.

As virgens suicidas é um filme sobre erotismo, morte e comunicação. As garotas quase não se comunicam com o mundo masculino – impedidas

principalmente pela mãe – forçadas a se manter como criaturas celestiais, como anjos (assexuadas). Lux é a única que mantém relações sexuais ou eróticas com os homens, ela não é virgem, a líder, a que faz com que impere o castigo. Lux encarna a morte, é a morte parodiada. Ela adquire figura de *femme fatale* justo depois da sequência em que a observamos ficar e transar com vários outros rapazes às escondidas, no telhado da casa dela.

A transformação física de Lux é notável. A decisão de Coppola claramente é parodiar com a representação da mulher no erotismo e na morte. Na história da arte e do cinema a projeção da fantasia do homem deu lugar à criação de estereótipos como a mulher fatal⁸. Era conveniente identificar a mulher com a natureza, nas suas fases instintivas, enigmáticas, sexuais e destrutivas. Considerando a imagem de inocência que permanece durante o filme todo, somente no desenlace do filme muda e Lux é convertida numa mulher com traços mais rígidos e um tom lúgubre. A feminilidade sedutora e devoradora.



Lux fala para a mãe: *não dá mais para respirar nesse lugar*. No dia seguinte, elas se suicidam. E o suicídio é avisado para os rapazes vizinhos. Elas deixam figuras da Virgem nos aros das bicicletas e na caixa do correio para cada um deles e enviam mensagens de auxílio em código. Os garotos se organizam e tentam salvar as garotas, tirando-as de casa e fugindo com elas de carro, no entanto elas planejaram de outra forma. São eles que as encontram mortas e ficam surpresos, além de assustados com os corpos sem vida e fogem da casa em que as meninas

⁸ Na pintura podemos citar obras como *Judith e Holofernes I* (1901) e *Judith II - Salomé* (1909) de Gustav Klimt e no cinema *The devil's daughter* (Frank Powell, 1915), *The serpent* (Raoul Walsh, 1916) protagonizados pelo ícone das *femme fatale* Theda Bara, ou no cinema mais atual *Instinto selvagem* (Paul Verhoeven, 1992).

estão. Somente Lux fala com eles antes de morrer, deixando que acreditem que vão todos juntos fugir de carro. Por isso, os rapazes imaginam que estão de carro, na estrada com as moças e o vento bate nos seus rostos contentes. Tudo isso acontece enquanto os pais das Lisbon dormem.

Um ano depois, acontece uma poluição no lago. Um vazamento numa fábrica da cidade despejou fosfato no lago e criou uma escoria de algas com mau cheiro. O fato serviu de tema para a festa de uma adolescente debutante na sociedade: a asfixia. Os convidados usavam máscaras, as mulheres vestidas de branco e os homens de preto, e a sequência mantém tons verdes *pistache*; o ar parece evidentemente pesado.

Na religião católica, por exemplo, o feminino está ligado às funções de amparo próprias da maternidade. Provavelmente, não há região no mundo cristão sem a Virgem protetora: sua Virgem Mãe que zela, que habita igrejas, paredes de lares, figurinhas nos espelhos, em forma de pulseiras e correntes. A Virgem Maria excluída da Santa Trindade (Filho, Pai e Espírito Santo), beatificada Mãe e quase não é mencionada nos relatos bíblicos; é, porém, uma figura múltipla dentro e fora de igrejas.

Um dos elementos que une os dois filmes é a mãe repressora e a virgindade, muito próximas daquela ideia de morte. Veremos então, como se relacionam esses temas. O filme *Maria Antonieta* começa com a voz da Rainha da Áustria, em *off*, contando que a amizade entre Áustria e a França deve ser cimentada pelo casamento, assim sua filha será Rainha da França. Mas adiante, Maria Antonieta abandona seu país para o encontro com o futuro marido. Podemos dizer que a primeira “morte” da futura Rainha da França será justamente o abandono total da vida passada. Uma adolescente com quatorze anos é despojada de todos seus pertences e se encaminha para reinar um país que não é o seu. Ao cruzar a fronteira com a França, ela deixa seus serventes, suas roupas, sua mascote e fica literalmente nua no bosque que é palco para vestir todo o novo.

Com relação à mãe, ela se comunica com a filha através das cartas que sempre resultam num incômodo para Maria Antonieta. São uma espécie de ameaça e cobrança constante da matriarca, um dever ser, até dar a luz à primeira filha. Maria Antonieta lê a primeira carta frente ao espelho, tentando resguardar a compostura, enquanto escutamos em *off* a voz da mãe falar:

Off: Querida Antonieta: parece claro que a causa de seu problema na casa nova é sua incapacidade de inspirar paixão sexual no seu marido. Não há razão para uma garota cheia de encantos como você estar em tal situação. Lembre-se, você representa o futuro e nada é certo quanto ao seu lugar nele, até que o ato físico que irá coroar a aliança franco-austríaca seja consumado.

Logo existe outra carta semelhante no tom de exigência, mas Maria Antonieta não tem o que fazer enquanto o Rei não se dispõe a, pelo menos, olhá-la. A terceira carta sabemos porque a Rainha está na sacada de seu quarto e a câmera faz um plano médio dela, em seguida um zoom até um plano geral da realeza no Palácio, enquanto escutamos as palavras da mãe em *off*. A cobrança aumenta:

Off: Querida Antonieta: Apraz-me relatar que seus irmãos e irmãs vão muito bem em seus casamentos. Maria Carolina esta grávida, esperando seu primeiro filho para junho. E Fernando está encantado com Beatriz com quem logo se casou. Tais notícias que deviam me encher de felicidade sucumbem às reflexões quanto a sua situação perigosa. Tudo depende de a mulher, se mostrar disposta e amorosa. Não posso repetir o bastante, como é importante você usar de sedução e paciência, nunca irritação, para remediar esta situação lamentável. Lembre-se, nada é certo quanto a seu lugar aí, até que um herdeiro seja gerado.

Tem-se a impressão que com cada carta da mãe, Maria Antonieta vai se aproximando mais dos desejos próprios e gerando distância com a tradição, embora não abandone nunca esta última. Ela esta imersa naquele ambiente e não existe possibilidade de fugir daquilo senão pelos prazeres que começa a experimentar. De alguma maneira ela transgride o imposto.

Voltando ao tema morte, agora de uma perspectiva mais explícita: a morte do Rei da França. Desde este acontecimento, o filme adquire tons azuis e pretos. Mais tarde, com a Rainha da Áustria, mãe de Maria Antonieta, avistamos uma morte “tradicional” e austera, também anunciada, por doença somada à velhice. As duas mortes ocorrem nos respectivos leitos.

Maria Antonieta e Luis XVI são, diretamente, atingidos pela morte do Rei porque devem assumir a responsabilidade de ser os novos monarcas e se notam abatidos pela notícia. Com a morte da mãe, a Rainha não apresenta tristeza em excesso. E, o filme continua. Os fatos seguem em direção à morte ou ao fim. Ela é publicamente desrespeitada no teatro de ópera quando aplaude para ser seguida pelos outros espectadores da peça e ninguém atende o gesto como em vezes anteriores. Quando morre seu terceiro filho, um bebê, o filme muda as cores e a

iluminação para azuis e pretos. A rainha se encaminha à morte em várias sequências finais. Pelo corredor do palácio, extenuada depois da morte do filho, sempre com planos fixos até ela sair do enquadramento.

A transformação da personagem, física e psicologicamente, é evidente, deixando de lado os tons rosas e pastéis, os risos e o excesso. Existe um plano esteticamente interessante quando ela caminha, vestida de negro, pelos jardins e a simetria de Versalhes, e sua figura é mimetizada com a forma e cor verde da floresta. Parece que Coppola faz uma pintura com aqueles planos, uma bela composição plástica e referência ao filme *Ano passado em Marienbad* (1961), do diretor Alain Resnais (três últimos fotogramas), mas na verdade este foi rodado em um Castelo de Baviera, na Alemanha, imitando os jardins de Versalhes.



Mais adiante, e por meio de grandes elipses, os assessores do Rei recomendam que príncipes e princesas saiam do palácio e busquem um lugar seguro ante a ameaça das revoltas populares, no entanto Rei e Rainha decidem ficar até o último momento. Em seguida, observamos o casal sair na carruagem junto com seus filhos, e não assistimos a um final fechado. A opção cinematográfica

é o final aberto, quando a morte é representada com um plano final do leito nupcial destruído.

Naquele passeio pelos jardins, Maria Antonieta parece transitar até a morte. O plano geral, lento, medido no enquadramento, camufla a personagem como se fosse um pequeno ser. Tudo mostra, nas cenas finais, que a morte está chegando, como se fosse uma viagem silenciosa assumida. Ficam para trás beleza e juventude, ao passo que se irrompem cansaço e abatimento. Contudo, a morte acaba sendo uma incerteza, ela só é conotada pelos planos finais e porque o espectador pode conhecer a história da revolução francesa, mas não pelo cinematográfico. No caso de *As virgens suicidas*, acontece o contrário: a morte é uma certeza.

Em *Encontros e desencontros*, por outro lado, a morte não faz parte da história; não existem alusões diretas sobre ela. Os personagens parecem estar muito próximos da vida e ainda esperam por algo mais. Uma frase que Charlotte diz para Bob exemplifica o prazer pelos momentos únicos, no fundo pela vida: *Não vamos voltar aqui nunca mais, nunca será tão divertido*. Isso numa das últimas noites de insônia que passam juntos. E aí temos, provavelmente, outro motivo: a vigília constante.

De alguma maneira, o sono é negado, assim como o sonho e o estado de inconsciência; opta-se pelo permanente contato com o mundo exterior. Se bem o “transtorno” da insônia é uma coisa desagradável, para eles também é no começo, mas, aos poucos, conseguem dele desfrutarem juntos. Detalhes importantes como a ausência de relação sexual entre eles e que não existe uma “mãe castradora” como nos outros dois filmes, reforça a distância com a morte.

3.2. DESLOCADAS E EM BUSCA

Os filmes de Coppola mostram uma interessante capacidade de recriar o ambiente que rodeia a personagem. Seja nos Estados Unidos dos anos setenta, na Tóquio do novo milênio, ou Versalhes entre 1770 e 1789, os cenários e ambientes se dispõem como uma sucessão de belas fotografias, alcançando cada um dos fotogramas em si mesmo, uma radiante beleza plástica.

O bairro na cidade de Michigan, na década de setenta, com as árvores infestadas por uma praga que não deixa alternativa e obriga a acabar com todas elas, assim como a indústria de automóveis em decadência, a mãe castradora que impede todo tipo de relação de suas filhas com homens (porque ela entende que é o “outro”), o suicídio de cinco garotas menores de idade e, no final, a asfixia experimentada pelos vizinhos do bairro provocado pela contaminação de um lago próximo. Tudo isso é descrito no filme, por Coppola.

O conceito de praga traz uma significação de danos, de alguma situação que foi mal manejada e que produz alterações com prejuízo. O filme começa com a praga nas árvores e termina com uma praga de algas no lago. Isso se soma ao permanente incômodo dos meios de comunicação com a família, representado por uma jornalista sensacionalista; também no tipo de abordagem do tema do suicídio na televisão e na escola, com um alto grau de preconceito e ignorância.

O lugar é completamente “asfixiante” e com poucas possibilidades reais de comunicação. Os vizinhos só fazem fofoca e são altamente parodiados nas formas de frívolos e mal-intencionados. A mãe não consegue ter bom relacionamento com o marido, nem com as filhas. O pai vive num mundo alheio e é mostrado como um “cientista louco” em quem ninguém presta atenção e sempre fica falando sozinho coisas sem nexos. Como anteriormente falamos, os rapazes não se comunicam com as garotas. A falta de comunicação e a reclusão são parte importante do ambiente em que as Lisbon transgridem.

Tóquio, por si mesma, carrega o significado de uma das cidades mais movimentadas e densamente povoadas hoje; obviamente, o idioma, a diferença de fusos horários, entre outros, nos transporta a um mundo oposto ao ocidental. Os protagonistas também estão submetidos aos efeitos do *jet lag*, que seria uma desincronização tempo-espacial, efeito do traslado por vários fusos horários, sobretudo quando a viagem é para o leste e os tempos se reduzem.

Uma constatação não menos importante é que a tradução literal do filme em inglês é “Perdidos na tradução” (*Lost in translation*), simplesmente, pois existem situações que não se podem traduzir. O que não se traduz permanece como uma língua estranha e estrangeira; dessa forma, excluem-se elementos que permitem uma maior orientação, porém aquela desorientação pode permitir outras vivências também. Enquanto, numa primeira leitura, Charlotte e Bob se perdem na capital japonesa, na verdade, eles estão perdidos nos próprios sentimentos.

Outra interpretação próxima da anterior é a própria ideia da viagem; o movimento, o tempo e a distância. Ao sair de um ponto determinado do planeta, enquanto mais nos afastamos desse ponto, no fundo, mais pertos estamos, considerando que a Terra é esférica. Essa ideia que parece simples tem relação também com o movimento de translação de nosso planeta, que não é mais que descrever uma órbita, neste caso, elíptica. Viajar, transladar-se de um lugar a outro adquire múltiplos significados pessoais; para Charlotte e Bob a cidade japonesa traz a locação de uma história comum.

A solidão e o vazio de um hotel, nesta cidade estranha e alheia, em meio ao majestoso, mas frio *lobby* do *Hyatt* Tóquio, interferem, consideravelmente, na personalidade dos personagens. A cidade pode oferecer mobilidade aos indivíduos; contudo também pode perdê-los em um mesmo movimento centrípeto, com uma gravidade nascida do mistério. É uma forma de extravio e, por sua vez, seus habitantes parecem incapazes de viver sem suas referências.

A cidade, enquanto construção cultural, tem um intenso olhar fílmico que Coppola conduz pela fascinação e pelo desconcerto, o néon e a câmera subjetiva, considerando parte fundamental a trilha sonora que acompanha as sequências através do rock, de músicas eletrônicas e melodias *ambient*, conforme os diferentes estados de ânimo dos personagens. Assistimos a cidade nos seus exageros, como o apartamento de um dos amigos de Charlotte que é, praticamente, uma vitrine pelas amplas janelas, ou as salas de *videogames*, pela simplicidade, pelos templos budistas, pela prática do *ikebana*, etc.

Ao descrever um pouco o ambiente, percebemos que a personagem está deslocada, no entanto, esse deslocamento, esse estar “perdido” se refere a uma busca, não se está parado, se esta à procura de alguma coisa. Maria Antonieta é uma austríaca em terras francesas; Charlotte é uma norte-americana no Japão; as irmãs Lisbon são quase seres de outro mundo.

A condição de “estrangeira” podemos entender melhor na visão de Julia Kristeva (1991) que formula, seguindo as tradições psicanalíticas de Freud, que o ser humano pode ser um estrangeiro, no sentido que pode ser um grande desconhecido para si mesmo. Kristeva estuda a figura do estrangeiro não só no sentido daquele que vem de outro lugar (o estranho ou diferente numa sociedade ou uma cultura que não são as próprias), entretanto vinculados com o estranho, o desconhecido ou diferente que assedia dentro de cada sujeito.

O filme opressivo e perambulante por excelência é *Maria Antonieta*. Aqui o círculo é perfeito porque não tem centro: a Rainha se move dentro do Palácio de Versalhes (somente em duas ocasiões vai a Paris), sem que se saiba nunca qual é seu destino. A história mesma é divagante: Maria Antonieta e suas amigas condessas andam em busca de diversão e frivolidade, seguida de perto pelo Conde Mercy D'Argenteau que tenta trazê-la à realidade. Um olhar analítico deve levar em conta que tudo o que se sabe é pouco em relação a sua situação questionada pelo povo e que só se revelará no final, já sem saída.

O palácio é o centro e é refugio, retiro. Ali Maria Antonieta está protegida contra as ameaças de fora; Coppola parece querer isolar sua personagem para comprometer mais esse mundo interior. O faustoso Versalhes, cenário natural da personagem histórica, é também a locação do filme que mostra belas decorações, estátuas, espelhos, galerias e jardins que servem para situar a protagonista num espaço que não sente como seu, mas de que, aos poucos, vai se apropriando pela sua condição de rainha.

A única vez que percebemos o povo é quando a massa ultrapassa as barreiras de Versalhes. O espaço por fim se abre. Maria Antonieta sai na sacada do Palácio, observa e faz um gesto de transformação, redimida perante o povo. Depois, a Rainha caminha para o nada, como fica explícito nos planos finais, com a câmera enquadrando a protagonista que olha pela janela da carruagem o ocaso e que a leva junto a seu marido e seus dois filhos fora de Versalhes. Luis XVI pergunta-lhe se está observando algo em especial e ela responde: *Estou dando adeus*.

De qualquer maneira, são filmes que, embora denotem opressão, sempre acabam com final aberto. Como se o verdadeiro tema de cada um é a abertura, como sugere a sequência final de *Encontros e desencontros*, aonde o espectador não sabe o que Bob diz ao ouvido de Charlotte. Ela assente, eles se despedem e, em um exercício virtuoso, a câmera perde a imagem de ambos diante da multidão urbana. Corta para Bob dentro do táxi com um ar de alívio, e logo uma câmera subjetiva percorre ruas e ruas desde o interior do automóvel, enquanto a banda toca *Just like honey* de *The Jesús e Mary Chain*.

3.3 IDENTIDADE É UMA *PERFORMANCE*

Tendo em conta a crise da representação do sujeito, é importante destacar o que entendemos por representação. Se antes o sistema da representação definia o que podemos representar e como podemos representar, agora estamos rompendo com esses códigos. O tema não é representar ou não representar, a questão é, no fundo, o que se quer representar.

Isto, levado ao terreno do gênero, significa desarticular o sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas que, historicamente, construíram o masculino e o feminino como esferas um tanto irreconciliáveis. Então, não se trata de, necessariamente, inverter os papéis, porém reivindicar a capacidade de eleição. Questionar e desmistificar essas identidades permite pensar em outras representações, frente à estabilidade da identidade feminina, e evidenciar o caráter ficcional do gênero.

As diferenças entre homens e mulheres são evidentes em vários aspectos: vestimenta, tamanho e altura, cabelo, entre outros. São diferenças superficiais, todavia facilmente apreciáveis. Talvez alguns deles destinados a desaparecer, como por exemplo, características relativas à vestimenta. O fato de que os homens não usam saia ou vestido, só encontra razão no assunto de moda e costume, que poderia mudar com o tempo ao se tratar de uma construção cultural.

A diferença sexo, no entanto, é mais complexa. Podemos dizer que homem e mulher não são complementares porque a alteridade só se cumpre na mulher. Assim se pode entender aquela perspectiva de que mulher é um mistério. Ela é enigma para o homem, a mulher é o outro. É definida assim, porque se tem confundido duas figuras da alteridade que se excluem rigorosamente (BEAUVOIR, 1957). Na medida em que a mulher é considerada como o outro absoluto, isto é, como “mistério”, como sem essência, resulta impossível considerá-la como outro sujeito. Apenas quando perde sua aura mística, converte-se numa outra semelhante.

Todo sujeito se formula concretamente através de projetos, como uma transcendência; não alcança sua liberdade senão por meio de seu perpétuo avanço até outras liberdades; não há outra justificativa da existência presente que sua expansão até um porvir infinitamente aberto. Cada vez que a transcendência recai em imanência, há degradação da existência “em si”, da liberdade em facticidade; esta queda é uma falta moral se é

consentida pelo sujeito; se lhe é infligida, toma a figura de uma frustração e de uma opressão; em ambos casos é um mal absoluto. Todo indivíduo que tem a preocupação de justificar sua existência, experimenta esta como uma necessidade indefinida de transcender-se. Agora, bem, o que define de uma maneira singular a situação da mulher é que, sendo como todo ser humano uma liberdade autônoma, descobre-se e se escolhe em um mundo no qual os homens lhe impõem que se assuma como o Outro: pretende-se fixá-la em objeto e consagrá-la à imanência, já que sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana (BEAUVOIR, 1957, p.25).

Segundo Beauvoir (1957), o problema principal da mulher é, precisamente, esse conflito entre sua própria reivindicação fundamental como sujeito essencial e as exigências de uma situação que a constitui como sem essência. Assim, o homem que vê a mulher como um outro pode encontrar nela profunda cumplicidade, mas a mulher não se reivindica como sujeito, porque carece dos meios concretos para isso. O que acontece é que se une ao homem sem formular ante ele reciprocidade alguma, e muitas vezes se satisfaz em seu papel de outro.

Luce Irigaray (1974) afirma que o sujeito deve se compreender como exclusivamente masculino, que manifesta a existência de uma ideologia patriarcal que, historicamente, tende à invisibilidade do feminino. Nesse sentido, Irigaray afirma que a racionalidade política que se desenvolveu e se impôs através da história das sociedades ocidentais é uma racionalidade patriarcal. Os sistemas representacionais de Ocidente só admitem uma visão: a do sujeito essencial masculino, ou bem postulam o sujeito de representação como absolutamente centrado, unitário, masculino.

Esta é também a tese fundamental de Judith Butler (2001) que formula que a categoria de sujeito, como construção de uma linguagem falocêntrica, é equivalente ao homem e exclui a possibilidade do sujeito-mulher. O sujeito se constitui como tal num espaço que é, simbolicamente, masculino, um espaço centrado na ordem simbólica do pai. A mulher não pode, diz Butler, ser sujeito. Não existe nem um sujeito, nem um sexo, um gênero, ou uma sexualidade prévias aos discursos que os configuram. Não há uma identidade de gênero situada antes dos signos, através dos quais se expressa.

Sem a possibilidade de um sexo “natural”, porque qualquer aproximação teórica, conceitual, cotidiana ou trivial do sexo se faz através da cultura e da sua língua (ao descrevê-lo, pensá-lo, o fazemos desde parâmetros culturais determinados). Butler formula que não é possível distinguir sexo e gênero, assim,

sexo ou gênero ou sexo/gênero podem ser utilizados como um contínuo, para dar conta de que os corpos estão culturalmente construídos. Não há probabilidade no acesso ao natural como se “o natural” fosse algo originário e independente de concepções culturais da chamada “natureza”.

Essas ideias só têm servido para estruturas rígidas que alimentam também concepções sobre o desejo, quando se tenta disciplinar os corpos para que se constituam como corpos desejosos do que não são (ou do sexo que não são). No momento em que se reconhece uma identidade de mulher, então, a cultura constrói as mulheres como desejosas de homens e vice-versa. Neste contexto, Butler (2001) afirma que não há excisão (entre sexo e gênero, contudo, na realidade, esta ordem se dá primeiro para o sexo - natural - e depois ao gênero cultural é uma ordem inversa). Ou seja, a sociedade é que tem, culturalmente, um número de mandatos, de funções atribuídas aos sexos, de maneira que essas funções e mandatos, essa construção social, geram as distinções, divisões e características que chamamos “naturais”.

Como só podemos ascender ao natural desde o cultural, não há forma alguma de nos colocarmos em um lugar que o cultural não intervenha para alcançar o biológico. Não há, então, uma forma de ingressar no “sexo natural”, senão no sexo tal e como cada cultura o tem construído.

Por consequência, a posição de Butler coloca a “diferença sexual” na cultura, nas narrações, na construção binária homem e mulher. Analisando a divisão dos gêneros binários, Butler conclui que estas práticas constituem a coerência interna do sujeito como uma pessoa autoidêntica. A identidade é, então, somente um ideal normativo a mais. Assim, entende-se a identidade como estável e fixa, de modo que, uma vez que se tem certa identidade, tem-se para a vida toda. Isto a vincula indiretamente à noção de essência. Culturalmente, relaciona-se noção de identidade com a noção de essência.

Butler toma esta crítica da “identidade” de Deleuze, para quem a identidade é impossível. A noção de identidade de Deleuze (2000), envolve a repetição. Quando, por exemplo, repetimos algo como “eu sou eu”, escapa-nos que entre o primeiro “eu” e o segundo já se instala uma diferença. Transcorreu tempo, e esse tempo, embora seja ínfimo, implica a identidade como impossível. Sempre haverá uma sorte de deslocamento entre a primeira menção e a seguinte. Esta espécie de deslocamento

é involuntária. A repetição não implica a identidade, senão a novidade. Então, é a novidade o que excluímos de nós mesmos quando afirmamos a identidade.

Não devemos pensar a identidade como algo monolítico, denso, espesso, inamovível; pelo contrário, pode ser vista como algo maleável, moldável, flexível, que acerta, incorpora e expulsa aspectos de si em função de ideais que cada um se propõe. O sujeito não é estático, é um processo constante de se fazer, de construir-se dentro de uma cultura, numa espécie de intercâmbio constante com o “dentro e fora”. Esse é o momento atual das mulheres, tentando e buscando campos menos rígidos, menos fechados. Levando em conta isso, analisamos as personagens dos três filmes de Sofia Coppola, com o propósito de reconhecer temáticas naquelas representações, e tentar um diálogo com a ideia de identidade e gênero de Judith Butler.

Butler (2001) admite que é impossível falar de um sexo, um gênero e uma sexualidade que fujam das relações discursivas que os configuram, ou seja, situá-los fora do discurso. Perguntamo-nos, então, que possibilidades há de intervir, subverter ou modificar os termos em que esse mesmo discurso constrói a identidade gênero? Como redefinir uma identidade de gênero que seja uma mera repetição dos estereótipos dominantes? A autora propõe reproduzir esses mesmos estereótipos, desde uma postura de paródia ou ironia, colocando por meio da repetição o caráter pré-formativo do gênero. Dessa forma, se desestabilizam as noções recebidas sobre a naturalidade do gênero como o centro da identidade.

O cinema, especificamente a cinematografia de Sofia Coppola, relaciona-se com as ideias acima expostas. O questionamento sobre o imaginário social e sobre o fílmico tem muito a ver:

Imaginário porque a história da humanidade é a história do imaginário humano e de suas obras. História e obras do imaginário social instituinte que cria a instituição em geral (a forma instituição) e as instituições particulares da sociedade, considerada imaginação radical do ser humano singular (CASTORIADIS, 2006, p. 93).

Esse imaginário radical é a potência de criação de formas sociais que está ativa no âmbito do social-histórico. Nada o causa, surge e se desenvolve de acordo com a história de cada pessoa, permitindo sempre pensar que algo novo pode ser criado, tendo esta capacidade inédita de imaginar algo que não era previsível.

Dessa forma, a imaginação é a origem daquilo que pode ser representado e pensado, a origem do que chamamos racional. É o modo de preceder da imaginação radical no conjunto, que seria o imaginário de cada indivíduo, produzindo significações que a “psique” não poderia produzir por si só, sem o conjunto.

Destacamos o imaginário social como instituinte. Dizer que a sociedade é instituída significa que não tem sido produzida “naturalmente”, que é resultado da ação humana que implica uma intenção midiaticizada por um sistema simbólico. É a sociedade instituída a que determina as categorias essenciais do que pensamos e de como o pensamos, e as referências intelectuais com que intentamos mudar a sociedade. O imaginário social será entendido como a posição de um magma de significações imaginárias e de instituições que as portam e as transmitem.

Conforme Castoriadis (1993), o imaginário, como potência de instituir e alterar, é anterior ao simbólico. Estas significações se encontram encarnadas, no sentido de que o mais frequente não é que se apresentem como representações explícitas para conferir um sentido posterior aos fenômenos, todavia, de maneira implícita, constituem sentido ao ato. O autor diz que a sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação do mundo, de seu próprio mundo; sua identidade não é senão este sistema de interpretação, este mundo que ela cria (CASTORIADIS, 1993). A instituição da sociedade é que determina o que é real e o que não é, assim como o que tem ou não tem sentido.

As personagens de Coppola apresentam pontos de ruptura, uma série de representações diferenciadas que colaboram com uma ideia de mulher diferente dos estereótipos do cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, e que se pode entender como uma movimentação ante o instituído. A alteração de padrões rígidos com respeito à mulher, sua representação e identidade é o que estamos analisando através das personagens.

Perguntar-se pela condição da mulher hoje, em que universo se encontra, que mudanças e que evasões lhe são permitidas é um questionamento antigo. A reflexão e compreensão destes temas têm um extenso trajeto, histórias contadas e outras tantas que não saberemos jamais, muitas divergências e tudo quanto pode conter e não conter a existência da mulher.

Mulher e feminino são termos neste trabalho que entenderemos como mutáveis, levando em conta que o gênero se faz, que é a construção cultural e

social da diferença sexual e que tem significado de maneiras diversas para as sociedades. Em nossa sociedade, que podemos dizer ocidental, subentende-se que há dois sexos e dois corpos – do homem e da mulher – que são opostos e complementares por sua vez. Com isso, para ser mulher, deve-se ser feminina; no caso do homem, deve ser masculino. Então, o gênero é uma *performance*, é a representação nos corpos de um sistema de poder que subordina as mulheres ao feminino e os homens ao masculino. Romper com esses estereótipos e criar novas formas de representação que se evidenciem como construções e não como verdades pré-existentes já é um desafio de longa data, contudo os avanços têm sido altos e mudanças sempre são possíveis.

O principal interesse deste estudo é refletir e interpretar, por meio do cinema e, especificamente, das personagens de Coppola, um certo estado “atual” das mulheres. Não se trata de enunciar verdades eternas, no entanto se aproximar desse imaginário fílmico e desse imaginário instituído da sociedade.

Não se nasce mulher: torna-se. Nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a figura que revista no seio da sociedade a fêmea humana; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado o qual se qualifica de feminino. Unicamente a mediação de outro pode constituir a um indivíduo como outro (BEAUVOIR, 1957, v.2, p.13).

Habitar um corpo (homem ou mulher) condiciona na hora de rodar um filme? Não, biologicamente ou de forma “natural” não. Agora, sendo o gênero uma construção cultural, existem fatos ou situações que vão importar. Se o masculino e feminino estão associados e separados da forma tradicional dentro desses padrões rígidos, construídos culturalmente, a resposta pode variar. Fugindo dessas estruturas, temos casos como Pedro Almodóvar, por exemplo, que, sendo homem, consegue – magnificamente – o que tem se chamado de “universo feminino” nos seus filmes. Ou o caso de diretoras e diretores feministas, por exemplo, que se propõem a trabalhar com o propósito de fazer um cinema feminista militante⁹. Mas,

⁹ Existem vários grupos e várias associações feministas em países como México e Espanha, por exemplo, que têm como interesse principal promover uma consciência feminista nas mulheres através de filmes. É o caso do *Colectivo Cine Mujer*, no México, que tinha uma função especialmente pedagógica, ou com filmes como *Cosas de mujeres* (1978), de Rosa Marta Fernández, e *Vicios en la cocina*, de Beatriz Mirra.

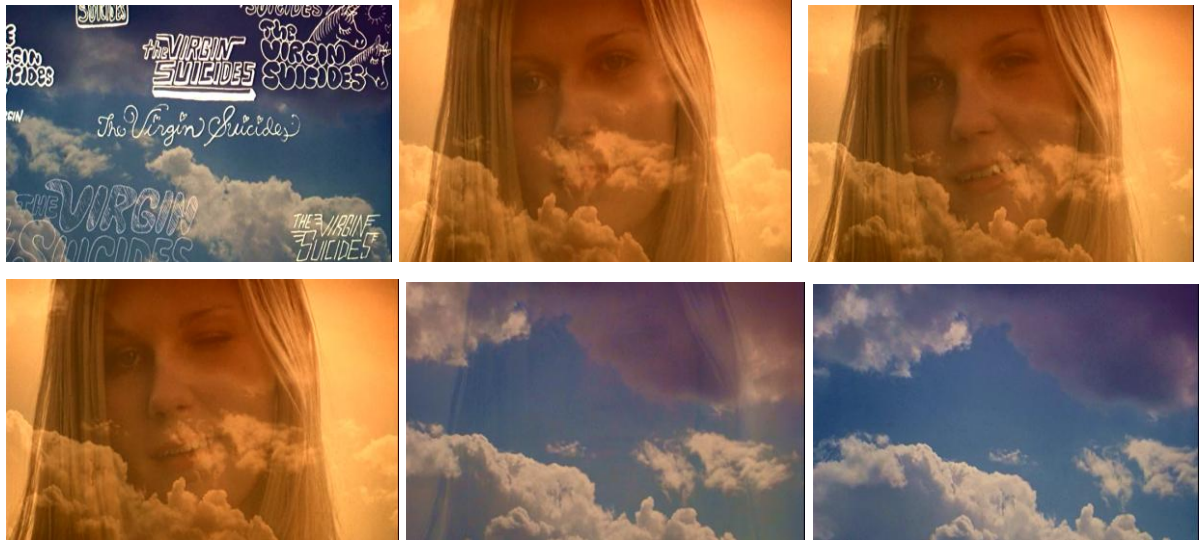
poderíamos ter os mais diversos casos, as múltiplas combinações: habitar um corpo de mulher ou de homem não deveria condicionar até esse nível.

No caso de Sofia Coppola, mais que feminista militante, mostra-se precisamente o questionamento da “mulher” com seu entorno. Não tenta tomar uma posição definida e fechada, é justamente esse o questionamento. É a possibilidade de diversos e múltiplos discursos da mulher. Não há, no cinema de Coppola, signos claros de militância feminista, não há extremos polarizados, não é o jogo binário. Talvez, por isso, resulte interessante o diálogo entre a teoria de Butler e o cinema de Coppola. Há um encontro.

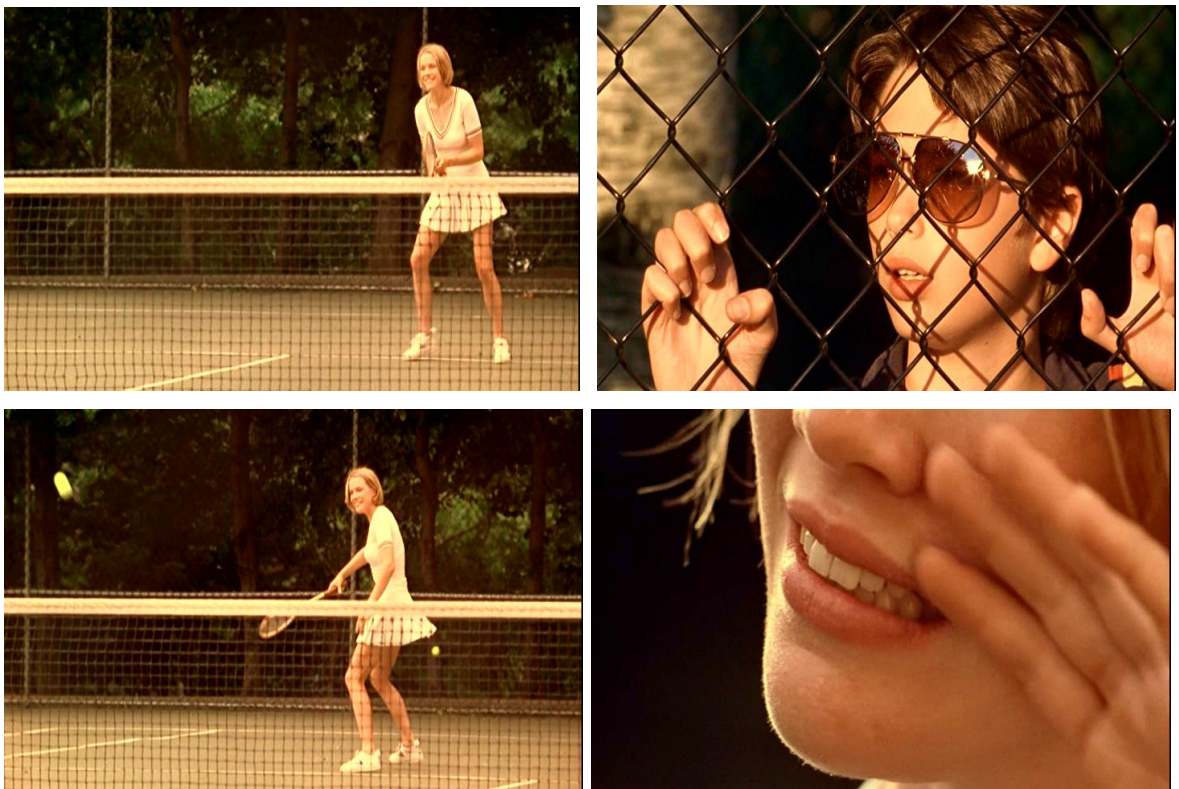
3.3.1 A paródia, um bom caminho

Segundo Butler (2001), a única forma de reverter os estereótipos que condicionam a mulher a estruturas rígidas e clássicas é através da paródia. Ela requer certa capacidade para identificar-se e aproximar-se, ou seja, implica uma intimidade com a posição que no ato mesmo, de reapropiação, altera a voz, o posicionamento a *performance* do sujeito. Assim, o espectador ou o leitor, não sabe exatamente onde se está. É entrar numa relação de desejo e ambivalência. Quando se parodia, num sentido literal, se aspira a ocupar o lugar da pessoa que se está parodiando, expondo os ícones culturais, também os adquirindo.

Coppola parodia com o erotismo em *As virgens suicidas*, principalmente de duas formas: a maneira como o homem enxerga a mulher e com a virgindade. O começo do filme mostra o céu, impresso com diferentes tipografias do título do filme e, em seguida, por meio de filtros, a imagem de Lux, sensual, sedutora e irreverente. A imagem próxima ao celestial faz pensar na Virgem Maria e os tons frios do azul são trocados pelos mais cálidos do vermelho, quando ela está na tela. Logo a imagem desaparece e vemos novamente o céu. A semelhança entre Lux e a Virgem é evidente, ainda mais, se colocássemos esses planos em negativo. Na verdade, podemos dizer que só a cor sépia distancia Lux da imagem da Virgem Maria.



A paródia continua numa outra sequência onde Dominique Palazzolo (Joe Dinicol), um rapaz por quem Cecília havia se interessado, sente-se atraído por uma garota que joga tênis no bairro. Ele admira a beleza e sensualidade dela de boca aberta e a diferença entre os sexos é evidente, assim como a distância e a ausência de comunicação. Soa engraçado o olhar do rapaz quando vê a garota como inalcançável; mais tarde chega a pular do segundo andar de sua casa para provar o amor que sente por ela.





Existe uma outra sequência que reforça essa ideia. Quando Lux está na aula assistindo a um filme, Trip entra e senta ao lado dela. Nesse momento, escutamos o *off* do filme que se está passando:

Off: Furacão foi o nome dado a maior das tempestades. Ele ocorre quando massas de ar quente e frio entram em contato uma com a outra. Há uma grande diferença de temperatura entre as duas. Uma massa é quente e a outra é fria. O ar quente sobe, e o frio cai. A área de baixa pressão desliza pela lateral da de alta pressão. Elas giram dentro e em volta delas mesmas criando o princípio de uma tempestade. Neste filme feito pela aeronave da Marinha americana, vemos claramente as duas massas...uma de alta pressão e outra de baixa entrando em contato uma com a outra. O resultado é uma tempestade de forças violentas que ataca com forte determinação. Embora o furacão seja o mais poderoso das tempestades, quando ele atinge grandes massas de terra como continentes e ilhas, ele morre lentamente.

A ideia do feminino e masculino como binômio, assim como o bem o mal, o ying e yang, o sol e a lua, são visões reducionistas que se prestam para a paródia. O mesmo caso de Trip é interessante. Ele é o rapaz mais famoso da escola, aquele que todas as garotas olham e admiram; fazem, para ele, os trabalhos acadêmicos, justificam presença na sala de aula, fazem bolo e consentem qualquer pedido do moço. Mas, embora o estereótipo de Trip seja de homem exitoso, ele é apresentado também como um perdedor quando não consegue conquistar Lux, além de ser retratado como um playboy.



Em *Encontros e desencontros*, é Charlotte quem convida Bob para um *drink* no bar do hotel, pede para o garçom levar até ele e faz um sinal de saúde levantando o copo. Mais adiante, o convida para ir a um bar com outros amigos. É ela quem tem a iniciativa e Bob não se surpreende com isso, pelo contrário, considera normal. No final dessa longa noite, os dois voltam de táxi para o hotel. A cena mostra Charlotte acordada e Bob dormindo no carro, com isso, mais uma mostra dos papéis revertidos propositalmente. E, ainda mais, a seqüência do táxi continua com ele carregando no colo Charlotte até o quarto. Parece-se sublinhar a ideia do feminino e masculino nas suas múltiplas combinações: papéis tradicionais e mais rígidos com papéis novos e flexíveis.





Uma paródia de um personagem secundário também não deixa de ser interessante. Trata-se de uma atriz californiana que chega ao hotel para promover um filme e resulta ser amiga de John, o marido de Charlotte. A personagem é completamente estereotipada como “a loira boba” nas suas conversas sem sentido, risos ridículos e até tentando cantar em público.

Sobre estereótipos e paródia também temos algumas manifestações em *Maria Antonieta*, que faz uma forte crítica à decadência do estilo de vida da monarquia e seus rituais. Em uma cena, no dia seguinte ao matrimônio real, em que a acompanhante de casa, a Condessa de Noailles, junto aos demais membros da corte, despertam Maria Antonieta para o “ritual da vestimenta matinal”. É um momento muito constrangedor e estranho para ela e percebemos essa sensação nos dois minutos e meio de seqüência, quando, por ordem de hierarquia social, as mulheres despem e vestem a Rainha. Nos segundos finais, Maria Antonieta diz: *Isto é ridículo*, com um gesto gracioso. E a Condessa de Noailles responde: *Isto, Senhora... É Versalhes*.

Esta é uma definição textual crítica do período e uma mostra clara da paródia que se faz com a monarquia e o mundo das Rainhas. Nesse sentido, podemos afirmar que há uma inclinação expressa em parodiar esses estereótipos, aqueles que Butler propõe reproduzir, e, assim, colocar através da repetição o caráter pré-formativo do gênero. Dessa forma, desestabilizam-se as noções recebidas sobre a naturalidade do gênero, enquanto centro da identidade.

Igualmente acontece em *As virgens suicidas* com o estereótipo do “mocinho”, em *Maria Antonieta* existe o Conde Fersen. Ele é o símbolo da virilidade, o soldado que vai para guerra, bonito e com uniforme militar, seduz a rainha.



É através do pensamento de Marisa Antonieta e suas idealizações, que assistimos o personagem cavalcando triunfante em seu cavalo branco, com capa vermelha, e com muita semelhança a Napoleão e às pinturas que conhecemos dele. O Conde Fersen posa para a câmera numa seqüência em que é clara a alusão ao herói e ao ideal romântico. Tudo parodiado. Entretanto, ele não deixa de ser um sedutor na sua imagem e consente os desejos da rainha.

Judith Butler (2001) argumenta que o gênero do indivíduo não é mais que uma representação a qual o indivíduo põe em cena em cada momento dentro de um contexto social, cultural e político determinados. Então, a bipolaridade genérica (masculino/feminino) fica como “artefato” parodiado, pois é apenas uma construção cultural. A representação genérica do indivíduo é um diálogo constante com a tradição, ou seja, com as representações anteriores. A atualização constante desta representação permite, obviamente, a mudança, que seria a paródia e a representação de novos gêneros como o transexual, os *cibercorpos*, entre outros.

3.3.2 No umbral da janela

Sofia Coppola repete um recurso bastante interessante de ser analisado nos três filmes: as protagonistas nas janelas, contemplando o fora de campo. No caso de Lux, em *As virgens suicidas*, depois que ela e suas irmãs foram castigadas e confinadas em casa, no dia seguinte, a moça contempla o exterior. Com pouca roupa, joelhos dobrados e com a cabeça levemente inclinada para a janela, Lux pensa. Sabemos que pensa em Trip, porque no *off* escutamos a frase “*Você é uma*

gata”, dita por ele dias antes e trazida em forma de lembrança. Contudo, o rosto dela representa ambiguidade, vários sentimentos ou sensações, produto do abandono de Trip, mas também pela reclusão da qual é vítima junto com suas irmãs. A câmera chega até o plano médio, deixando a protagonista nos seus pensamentos e olhando o exterior pelo umbral da janela, o motivo, a linha que separa o presente do passado, o interior e o exterior.



Sabemos que Lux está triste pela desilusão amorosa, sabemos que está triste pelo castigo que a deixa sem sair de casa, todavia a câmera não consegue passar um estado específico nessas horas. A mulher, no cinema de Coppola, é representada como múltipla e diversa, entendida como um ser que está em busca, um ser ambíguo. As três protagonistas são mulheres jovens, duas delas adolescentes, a outra iniciando a juventude, pessoas em formação e tentando encontrar uma certa identidade. Por isso, a opção da câmera é não se aprofundar na intimidade delas, situando-as nessa decisão, nessa contemplação.

Não é possível que, como espectadores, possamos chegar ao fundo de cada ser. Em *Encontros e desencontros*, acontece o mesmo. O recurso da mulher no umbral da janela e na mesma posição é utilizado várias vezes no filme e, aqui, observamos sempre o mesmo ambiente (Tóquio), porém com outras profundidades. O primeiro fotograma corresponde à primeira noite, quando o filme começa, Charlotte está com insônia e a cidade aparece, sem profundidade de campo, apenas as luzes da cidade. Ela está com pouca roupa, os joelhos flexionados e os braços cruzados. No seguinte fotograma, Charlotte está agora olhando pela esquerda, é de dia e a câmera se posiciona mais longe, fazendo quase um plano geral do quarto do hotel, com a cidade aos pés e ela no centro.



Mais tarde, temos uma outra cena no quarto de hotel, onde John (Giovanni Ribisi), o fotógrafo marido de Charlotte, prepara suas malas para uma viagem de trabalho, conversam superficialmente sobre os dias que não estarão juntos e sai do quadro correndo, dizendo um “*eu te amo*” ao vento. O plano seguinte é Charlotte sobre a cama com um sorriso forçado para seu esposo e imediatamente o sorriso some quando ele desaparece. Corta para um plano geral do espaço, ela sobre a cama e ao centro do enquadramento, olhando em direção às amplas janelas que mostram a cidade. Corta para belos planos de Tóquio, desde a altura do edifício, com a música *Tommi*, de *Squarepusher*, e com Charlotte sentada no marco da janela observando a cidade. Parece que a câmera tenta adentrá-la, assim como, nos seus pensamentos, uma primeira e uma segunda vez, com muita sutileza, no entanto não consegue.





A câmera é sugestiva e tenta abranger de todos os ângulos à protagonista, pela direita, esquerda, fica no enquadramento só a cidade, também com ela e a cidade. O primeiro fotograma, da seqüência de quarenta segundos, é uma vista panorâmica de Tóquio, no segundo já entra a personagem olhando a cidade, no terceiro e quarto vemos a tentativa de aproximação da câmera na personagem, no quinto a cidade labiríntica e, no último, novamente ela e a cidade.

O que estes planos transmitem é difícil definir. É, justamente, a ideia de Coppola. Deixar os espaços abertos para as múltiplas interpretações. As protagonistas mostram esse ser ambíguo. Assim, os limites da representação e da representatividade são visíveis. Nesse sentido, cabe valorizar positivamente a ambiguidade e a dispersão, isto é, a impossibilidade de concentração fechada frente ao flutuar em múltiplos pensamentos, ao mesmo tempo. Butler (2001) defende o equilíbrio instável como garantia para se manter sempre saudável numa forma de construção constante, porque a fantasia se vincula com a identidade.

Com *Maria Antonieta* muda um pouco a figura, porém a situação é a mesma. No primeiro fotograma, Maria Antonieta recém chegada a Versalhes, próxima do umbral da janela, deixando ver a decoração do quarto e olhando num fora de campo de maneira tímida, insegura. Logo, passa-se a um plano médio mais próximo,

quando se transcorreu mais da metade da metragem, ela está olhando novamente pela janela, aborrecida com a vida dentro do palácio, querendo sair à noite e se lembrando do Conde Fersen. No terceiro fotograma, a Rainha é vista por fora do palácio. É a primeira vez que a câmera nos mostra Maria Antonieta no espaço externo, na sacada e com o ar monárquico. Ela estava apenas alguns dias na França e nessa sequência é cobrada pela mãe, por ainda não ter consumado o casamento. A câmera vai se abrindo, fazendo um *zoom* até conseguir um plano geral dela na sacada.



Cada vez que as protagonistas estão num estado de introspecção, elas ficam próximas dos umbrais das janelas, querendo sair para o exterior e entrar em contato com esse mundo que também as isola. Aquela contradição lhes permite essa importante comunicação consigo mesmas, a busca e a ambigüidade que falamos. Não ter certezas faz parte do mundo de Coppola, da representação em geral, das artes, do cinema.

Se o mundo frente aos nossos olhos é imagem, objeto, espetáculo ou representação, é interessante questionar o imaginário da mulher no cinema contemporâneo e a oportunidade de gerar discursos e estereótipos alternativos às

definições normativas do feminino. Neste contexto, representar o rosto de uma mulher supõe a oportunidade de aceitar que não há “uma mulher”, todavia “múltiplas mulheres”, e que a intenção é aceitar a diferença e subverter os códigos, sem impor sequer outro.

3.3.3 Em trânsito através do vidro

É interessante que as personagens nos filmes de Coppola indicam um detalhe importante. Nos três filmes as observamos dentro de um carro através dos parabrisas, ou na carruagem, pelo vidro, fazendo referência a esse “outro” espaço que se abre. Esses espaços fragmentados ajudam a representar a distância que o filme quer formular como seu modo de representar. Além disso, elas estão sempre em trânsito, em movimento para um “outro lugar”.

As protagonistas estão no enquadramento com a luz refletida sobre seus cabelos, na pele, nas cores dos vestidos. As flores e folhas das árvores aparecem como reflexos luminosos e as sombras coloridas envolvem as personagens que se apresentam em atitudes contemplativas, por vezes, tristes. Esse pedaço de vidro que resplandece uma imagem é também um reflexo, detém-se no espaço e no tempo como se elas fossem as soberanas nesse instante.

No filme *As virgens suicidas*, após a festa da escola, a protagonista Lux volta de táxi para sua casa ao amanhecer. Percebemos a moça através da janela com o reflexo das folhas das árvores da rua em seu rosto triste. Ela olha fora de campo, enquanto morde a coroa de rainha, que recebera na noite anterior. A iluminação em tons azuis transmite uma sensação de frieza e marca o contraste com as cenas antecedentes carregadas de cores cálidas.





Os planos que seguem são dela chegando em casa, com sua mãe e pai a recebendo na porta. O que vêm depois são castigos e prisão. A mãe a obriga a queimar todos seus discos de vinil e “o cárcere” é estabelecido para as quatro irmãs, por igual. É uma espécie de clausura, porque há proibição de falar com qualquer pessoa. Elas, somente, comunicam-se pela música com os rapazes, antes de se suicidarem.

Coppola volta a repetir no seu segundo filme, *Encontros e desencontros*, as imagens da personagem principal em trânsito, pelos parabrisas. Assim, assistimos Charlotte voltando de táxi depois de uma noite de festa com Bill. Enquanto Bill dorme, ela admira Tóquio e suas luzes de *neon* através do vidro.



Os jogos de luzes nesta seqüência são maiores. A cidade de Tóquio oferece tal possibilidade. Vemos os reflexos dos prédios e suas publicidades no rosto de Charlotte, que por sua vez, esta atrás do vidro do carro, contemplativa. Nos primeiros quatro fotogramas são planos com profundidade de campo; nos últimos, a câmera fica apenas com o primeiro plano de Charlotte e a dificuldade de avistá-la. A imagem “suja” é mais uma opção provocativa de Coppola, que faz sentido de acordo

com a ideia que expusemos neste trabalho. As mulheres múltiplas, diversas, contemplativas, ambíguas, que se deparam com seu próprio ser.

Em *Maria Antonieta*, o recurso se faz presente uma terceira vez com a “marca” da mulher em trânsito através do vidro. Só que, neste caso, os planos são tomados no que se pode chamar de as três fases do filme. Os planos conseguem evidenciar, muito bem, na imagem, os diferentes momentos de vida da personagem. No primeiro quadro (no amanhecer), aproximando-se das artes plásticas, Maria Antonieta é só uma menina ingênua chegando ao palácio. No segundo, é o período “decadente” e contemplativo, regressando de uma festa, e, no terceiro, é a despedida do palácio (no ocaso), já vista como uma mulher adulta.



Como percebemos, Coppola repete no seu terceiro filme a mulher em trânsito, mas desta vez ela usa em quatro oportunidades o mesmo recurso, e nos filmes anteriores o faz somente uma vez. Vamos nos deter a sequência do regresso da festa em Paris, quando ela vai com seu marido e amigas, onde conhece o Conde Fersen. As sequências nos três filmes são pouco antes do amanhecer. Sempre na volta para casa depois de uma festa, de se divertir, elas olham pelo vidro querendo encontrar algum sentido, com tristeza, todavia esperança, talvez.



Embora, Maria Antonieta é quem pouco se ausenta do palácio, isto é, para o exterior, é quem mais transita. Carrega consigo esse rosto de descuidada inexpressividade, assim podemos imaginar múltiplos sentimentos provocados pela contemplação de algo que não vemos, que se nega à possessão de nossos olhos, recusados pela decisão da montagem. É nesse lugar inexistente, negado pela câmera, que está guardado o corpo de um desejo, o olhar dessa mulher observando o que nós ignoramos, pois ela conhece aquilo que nós desejamos contemplar.

Essa continuidade “enganosa” que prolonga um olhar sobre a ilusão da união de dois planos, não é, senão, a mentira do desejo que aguarda se ver satisfeito. A possessão do que ainda não existe. A tensão do desejo reúne a dialética do tempo e da imagem. A narrativa tem uma progressão pelo que não se vê, pelo seu limite oculto, pela presença fantasmagórica que, desde o fora de campo finge um objeto pleno ou outro olhar cúmplice. Nesse espaço oposto ao que agora contemplamos, radica o sentido de um rosto. O que parece esperar nossos olhos é um significado, uma presença única, nítida, penetrante, porém, isso nem sempre está disponível.

A ambiguidade, a falta de nitidez, o deslocamento, formam parte do que a diretora quer “mostrar”. Em definitiva, estar em transição tem a ver com os espaços e processos sociais não fixos, sendo a mobilidade um sintoma do sujeito atual. No exercício ou processo do estar “indo” se adquire um conhecimento que combina o passado, presente e futuro no individual, também no coletivo. Colocar as protagonistas, as mulheres, num trajeto, em trânsito, traz a ideia de um futuro do lugar que elas ocupam no contemporâneo, tentando se situar, ou não se situar, contudo na busca do seu próprio ser, do encontro com elas mesmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A beleza dos planos, uma composição fotográfica e cinematográfica prolixa, e um sentido da estética depurado, é a primeira sensação que fica ao se pensar nos filmes de Sofia Coppola. Isso no terreno das sensações, logo, ao pensar no trajeto desta pesquisa é interessante tecer comentários a respeito de como esses filmes se assemelham e no que se diferenciam. Todos eles nos falam de comunicação, distância e transcendência. O desejo e a impossibilidade de se comunicar, a ausência de comunicação entre homens e mulheres, no casamento, entre lugares e pessoas, e também na translação, esse movimento de um ponto ao outro, que é também motivo dos três filmes, assim como o desejo de transcender. Nada muito novo em se tratando do ser humano, contudo esses temas são abordados a partir de um prisma especial. Assistimos filmes que apresentam protagonistas autônomas e com poder, deslocadas nos seus ambientes e que exploram intensamente o erotismo.

Ressaltamos que os filmes aqui analisados não são os mesmos quando são vistos pela primeira vez pelo espectador. A distância necessária para a interpretação é um exercício difícil que provavelmente só se aperfeiçoa com o tempo e o trabalho dedicado e rigoroso. A decomposição da imagem, exatamente o trabalho contrário de fazer o filme, que seria a composição, a montagem, não deixa de ser paradoxal, para descobrir o todo novamente. Ao trabalhar com a análise fílmica como método, interpretar a imagem foi nosso objetivo. Aos poucos, foram aparecendo características que nortearam a pesquisa com ênfase nas protagonistas e na ideia de representação feminina. Logo, foram de fácil vinculação as ideias de Simone de Beauvoir e Judith Butler com respeito ao gênero, e esse pensamento se relacionava de maneira clara com a mulher ambígua e múltipla que apresentava Coppola.

Mulheres jovens protagonistas tentando comunicar-se melhor – consigo mesmas e com o mundo – através do próprio erotismo e da busca pessoal, aproximando-se ao gozo, ao prazer. Em *As virgens suicidas*, a protagonista tem o “despertar” erótico próprio da adolescência e deixa transparecer a repressão de que é vítima, junto com suas irmãs, até tomar a decisão do suicídio. Em *Encontros e desencontros*, Charlotte está em busca do prazer, de sensações mais profundas, questiona-se de tudo e tem a vontade, embora sutil, de mudar. Ela, ao contrário de

Lux, nossa primeira protagonista, não sente como uma imposição o porvir. Maria Antonieta, embora comece de maneira inocente enfrentando o mundo, volta-se poderosa e decide desfrutar o que tem em volta. Transforma o casamento num relacionamento de parceria e não numa condenação, vive outras paixões, e, mais tarde, encara a vida familiar e social de uma maneira adulta.

Assim, é possível falar de uma evolução através da sequência cronológica dos filmes em termos de personagens. Não necessariamente considerando a história ou o argumento deles, mas, sim, as personagens. Cada uma delas evolui no próprio filme, e as três, por sua vez, constroem uma evolução total. Aquela ideia de autonomia e poder é mais patente no terceiro longa-metragem. Nesse sentido, poderia inclusive ser o que melhor conquistou em termos cinematográficos, com maior força e originalidade, se nos é permitida a “crítica”, desenvolvendo e aprofundando as escolhas que aparecem desde o primeiro filme, como colocar a mulher como centro, a estética e linguagem híbrida, o ritmo da montagem, em especial interesse pelo acompanhamento musical, entre outras.

É importante destacar que Coppola coloca as mulheres como centro, elas nunca perdem o lugar em que estão, elas são de acordo com o ambiente em que vivem. Percebemos que no erotismo e no deslocamento existe um contexto opressivo, que é um dos méritos e característica da diretora: conseguir passar com excelência sensações de angústia, letargia, felicidade, exaltação e que, no fundo, nos falam de mulheres, de identidades femininas, que são desenvolvidas a partir desses ambientes, ou seja, conforme o social-histórico, com as construções culturais em que elas vivem. No caso destas protagonistas, desafiando esses padrões e acentuando a ideia de que a identidade feminina é uma *performance* através da paródia.

De outra parte, a diretora – não à toa – escolhe o bairro, a cidade e o palácio. Essas locações, por si mesmas, já portam um explícito significado; além disso, são identificáveis com sua vida. O bairro em *As virgens suicidas* é Michigan, onde ela passou sua infância; a cidade é Tóquio, lugar recorrente de seu trabalho como desenhista de moda; e, por ventura, o Palácio de Versalhes pode ser um sonho de locação para alguns cineastas. No fundo, são lugares que ela conhece bem, com os que está habituada.

As “marcas cinematográficas” como as mulheres no umbral da janela e em trânsito através do vidro, ou questões mais técnicas e específicas como a

iluminação: as cores fortes, o néon e os contrastes luz-sombra, ou os planos - extensos com câmera fixa - e parcimônia nos diálogos, que lembram Yasujiro Ozú, chamam a atenção sobre a intenção estética. Parecem estilos em conflito, no entanto Coppola cria, de maneira exemplar, essa convivência não somente nos planos, mas também na eleição da música, do vestuário, sempre fazendo referências cuidadosas com o *designer* e a moda.

A reiteração da mulher em trânsito sugere que, por meio do cinema, a mulher e a identidade feminina se percebem em transição. O traslado desde a dominação ao poder, representa uma aspiração de liberdade, de modernidade, porém é uma situação nova e essencialmente movediça: os imigrantes não se apropriam completamente do novo território; permanecem um pouco alheios, coibidos, desarraigados. A mulher no contemporâneo tem um significado ligeiramente ambíguo: deixa pressupor ingenuidade, vulnerabilidade, inclusive limitações afetivas e sexuais, todavia, há um tempo começou a demonstrar autonomia e poder como percebemos em *Lux*, *Charlotte* e *Maria Antonieta*.

O que se pode entender como ambíguo na mulher em relação ao homem, encontra-se na atitude geral delas com relação a si mesmas e ao mundo. É fundamental que a mulher se entenda como um ser transcendente. A autonomia é um passo maior na busca constante das mulheres para encontrar o reflexo de seu ser nelas mesmas, não em outras ou outros. A primeira vista, observamos nos começos dos filmes uma mulher inocente e vítima, mas aos poucos predomina uma visão de mulher autônoma e com poder, voltando-se crítica de seu entorno, cujo destaque se coloca frente ao erotismo e deslocamento que encarna essa nova mulher. De qualquer maneira, a mulher é um tema por si mesmo na filmografia de Sofia Coppola, um material do argumento e um tópico que pode ser entendido como um sintoma ou reflexo da ideia que a sociedade tem de si mesma.

Neste trabalho não tentamos conhecer uma suposta essência do “feminino”, senão contribuir em desvelar como o próprio conceito da feminilidade se constrói através da linguagem, das representações, da cultura. As identidades sexuais se movimentam desde a rigidez para dar espaço a novos sexos, sexualidades e gêneros, sendo o corpo um objeto ativo e não passivo. A dicotomia do masculino-feminino, quando o masculino sempre prevalecia, já não existe mais como modelo único. Agora os espaços estão abertos para novas combinatórias.

Em muitas sociedades e meios, as mulheres tem conquistado, parcialmente, uma maior liberdade, em grande parte graças ao trabalho, garantindo independência econômica, contudo ainda é para elas um problema conciliar algumas áreas como a laboral, família, erotismo. Ainda existem mitos como: a mulher tem menos necessidade de atividade sexual que o homem, ou que o amor prima sempre ante o sexo. Opor o mundo feminino ao masculino não corresponde à realidade. As mulheres nunca foram uma sociedade fechada (BEAUVOIR, 1957), estão integradas na coletividade enquanto a maior parte do tempo foram subordinadas pelos homens. Isso é o que produz o paradoxo de pertencer ao mundo masculino-feminino e, ao mesmo tempo, fazer oposição a ele. Fechadas no feminino ou, no segundo caso, conferidas a um segundo plano, é difícil se situar em algum lugar.

Isso faz refletir sobre o “universo feminino”, pois parece que muitas situações são tentativas de abrangência como um todo. O termo universo é amplo, entretanto a ideia do feminino parece restringir o mesmo “universo”. Atualmente o universo feminino se transformou em uma conceitualização recorrente que, em ocasiões, carece de rigor, utilizado demasiadamente no cinema, em especial, no contemporâneo. As inumeráveis mostras de cinema feminino, de mulheres e, alguns outros apelativos, demonstram que o termo está na moda. Isso poderia não ser um mau sintoma, só que se corre o perigo do reducionismo e não ficam claros os matizes, as dissidências, as novas ideias que o mesmo pode ou poderia desdobrar.

Aproximar-se ao conceito universo feminino através dos três longas-metragens de Coppola, permitiu refletir acerca de suas implicações. Por enquanto, a mulher fechada nesse universo feminino, de alguma maneira é “mutilada”, restrita somente ao feminino. Para ser um indivíduo completo, a mulher necessita ter acesso ao mundo masculino, do mesmo modo que o homem para o feminino, isto é, necessita ter acesso um ao outro. Quantas vezes temos escutado que o corpo feminino é belo e o masculino é feio, usado como argumento para não ser exibido da mesma forma na tela, por exemplo. É claro que a exposição nua do corpo masculino é significativamente menor que o feminino. Observamos que a identidade sexual sai dos padrões rígidos para dar passo às mudanças, e é provável que as representações e estereótipos acompanhem essa transformação. Com isso, a estrutura social é profundamente modificada pela evolução das mulheres, deixando para trás a fisionomia que eles lhe deram.

Por isso, quando falamos de representação no cinema, estamos dizendo que as imagens e sons encontram lugar nas pessoas e nos modos de significar que cada época da vida impõe de uma forma pessoal, num processo que potencialmente não tem fim e que implica múltiplos registros da memória pessoal também. É assim que podemos questionar, por exemplo, a imagem de pai que a mulher associa ao seu amante, é aquela de um homem que sempre foi visto como deslumbrante e poderoso. Esse sentido atribuído para tal imagem é criação do ser humano. O abismo e suas dúvidas, assim como vertigens e angústias existenciais são concebidos por meio da criação e imposição de sentido do homem. Isto porque, necessitamos viver na significação, ou seja, em um mundo que tenha sentido e “sentidos” diversos.

Considerando o cinema e o “feminino”, os conceitos chave para o desenvolvimento desta dissertação, foi necessário conhecer a teoria feminista do cinema assim como alguns estudos fílmicos. Essa teoria foi criticada por marginalizar lésbicas e mulheres negras, pela enunciação e a autoria feminina, entre outras características, porém a própria Laura Mulvey (1996), que foi sua precursora, comentou no final do século passado que o trabalho que desenvolvera nos anos sessenta, realmente, concentrava equívocos. Ela disse que, no exato momento, quando a imagem da mulher se transformava em signo de sexualidade, tornava-se também instável, perturbadora. Era como se a superfície luminosa da tela reforçasse essa sensação de superfície comunicada pela máscara da feminilidade, achatando a imagem e reforçando a identidade entre a fascinação da sexualidade feminina enquanto imagem e a fascinação do próprio cinema (MULVEY, 1996).

Nos anos cinquenta, os Estados Unidos se tornou a imagem mundial de uma democracia do *glamour*, completando um processo, por meio dos filmes e da produção em massa de roupas e cosméticos, lançado nos anos trinta e interrompido na Segunda Guerra. Foi um momento paradigmático para o fetichismo da mercadoria. As mulheres ainda significavam sexualidade e objetivação erótica, no entanto o desejo feminino precisava ser reconhecido e acomodado.

O contexto norte-americano dos anos cinquenta aos sessenta pressupõe uma produção extensa de bens de massa, onde o consumo está implantado como hábito majoritário e expressa os valores de uma nação vitoriosa. Não tem marca artesanal, e sim industrial. É aí que se insere a indústria de Hollywood. Rancière (2005b) comenta que já não estamos frente a essa figura clássica de Hollywood, de

um mundo fechado dos estudos obedecendo a normas éticas e sintáticas definidas e narrativas obrigatórias. Hoje é mais flexível. É assim que podemos entender o cinema norte-americano atual, cenário de Coppola, e as mudanças que aconteceram em termos de representações, especialmente, as de mulheres.

Coppola retoma alguns dos “padrões clássicos” utilizados por aquela indústria do começo, como o *close-up* ou primeiro plano, justamente, como uma forma de exagerar e parodiar essa beleza feminina da imobilidade, o espetáculo. Acentua isso na escolha de atores, que finalmente se transformam em estrelas com uma cota de fetiches com o tempo, que é o caso de Kirsten Dunst e Scarlett Johansson, ou a recuperação ou reivindicação de atores hollywoodianos como Kathleen Turner e Bill Murray. Vem ao caso citar novamente a Jaques Rancière e sua concepção de cinema.

O cinema é um dispositivo técnico de registro e de projeção e, por sua vez, uma constelação de situações reunidas de maneira mais ou menos díspar em volta deste dispositivo. É um entretenimento tomado com suas sombras, uma indústria, um nome e uma ideia da arte e também um conjunto de discursos e utopias (RANCIÈRE, 2005b).

Levando em conta que o cinema, então, é também discurso e utopia, Coppola, provavelmente sem buscá-lo, faz-se cargo de traços da identidade da mulher contemporânea, como a autonomia e poder. Estes elementos da sociedade, da cultura, têm efeitos paradoxais. De uma parte, consolidam a rigidez e a verticalidade da estrutura de gênero; do outro, a perfuram de interstícios quando essas mesmas relações se voltam líquidas, ambíguas, imprecisas. Parece inevitável que estes filmes embarquem em uma investigação ou resposta sobre a identidade da mulher. Convém ressaltar que as interrogações sobre a identidade não necessariamente conduzem à respostas certas ou posições progressistas. O que importa é a refletividade, o exame contínuo dos fenômenos sociais e a tendência a criticá-los e modificá-los conforme a informação que a análise proporciona. No contemporâneo, os produtos intelectuais e artísticos são espelhos (múltiplos) da sociedade em que se originam. O que este estudo propõe é que, além das limitações, os longas-metragens de Sofia Coppola aportam uma imagem feita de luz e tempo, com um imaginário da mulher contemporânea.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

_____. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.

AUMONT, Jacques y Michael MARIE. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

AUMONT, Jacques y otros. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1989.

AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Leviatán, 1957, 2v.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 1993.

_____. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.

CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Portugal: Relógio D' Água, 2000.

DÍAZ, Esther. *La sexualidad y el poder*. Buenos Aires: Almagesto – Rescate, 1993.

_____. *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.

GUILLERME VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julian. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.

IRIGARAY, Lucy. *Speculum, De l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

KHUN, Annette. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1991.

LAURENTIS, Teresa de. *Alicia ya no*. Barcelona: Cátedra, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papius, 1997.

_____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

METZ, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MORIN, Edgard. *O homem e a morte*. Portugal: Europa-América, 1970.

RANCIÉRE, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2005.

_____. *Las poéticas contradictorias del cine* In Pensamiento de los confines, N 17, Diciembre de 2005b, p. 9-17.

ROSENBAUM, Jonathan. *Las guerras del cine. Como Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. Santiago: Uqbar, 2007.

STAM, Robert. *Introdução a teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert e FLITTERMAN-LEWYS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.

XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 1983.

_____ (org) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2002.

ANEXOS

GLOSSÁRIO

Tomada – filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme.

Cena – conjunto de tomadas consecutivas que se realizam com unidade de lugar e tempo.

Encadeado – fusão de duas imagens, uma sobrepondo-se à outra.

Fotograma – imagem unitária do filme, tal como registrada sobre a película. Na padronização do cinema, existem 24 fotogramas por segundo de filme.

Sequência – unidade de divisão do filme que começa, desenvolve e conclui uma ação. Pode ser desenvolvida num único cenário, incluir várias cenas, fracionar-se, conter elipses, mas apresenta unidade de sentido e de tempo (real ou aparente), embora não necessariamente de local.

Zoom – efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro.

Zoom in - aumento na distância focal da lente da câmara durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de aproximação do elemento que está sendo filmado.

Zoom out - diminuição da distância focal da lente durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de que está se afastando do elemento que está sendo filmado.

Enquadramento – limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.

Campo – proporção de espaço contida no interior do enquadramento.

Contracampo – espaço invisível aonde se situam objetos, espaços e personagens. Funciona em função do campo.

Elipse – supressão dos momentos ou espaços que não resultam significativos para ação. Permite economizar tempo entre diversas cenas e sequência.

Plano geral – descreve o lugar que se desenvolve a ação. Permite seguir o movimento. Com respeito à figura humana, adquire maior relevância porque situa um ou vários personagens de pé num decorado, mostrando-os de corpo inteiro.

Plano médio – corta o personagem desde a cintura, e podem-se ver as expressões dele com clareza. Geralmente, permite captar gestos corporais e relacionar personagens, por exemplo, em diálogos.

Primeiro plano – enquadra o personagem desde o peito. Geralmente, permite reconhecer estados emotivos.

Plano detalhe – capta uma parte da figura humana: boca, olhos, mãos, entre outros.

Plongee – ângulo da câmera no nível mais alto do que filmará. Semanticamente, contribui a minimizar os personagens e pode assinalar um estado anímico baixo deles ou da situação.

Contra plongee – ângulo da câmera no nível mais baixo do que filmará. Semanticamente, assinala a força de grandeza de um personagem ou situação.

Plongee 90 graus – ângulo da câmera no nível mais alto absoluto.

Travelling – movimento de câmera que consiste no deslizamento da câmera sobre uma plataforma com rodas, sobre trilhos retos ou curvos.

Panorâmica – movimento de câmera que consiste nela permanecer fixa no chão, rodando em seu próprio eixo em sentido horizontal, vertical ou oblíquo.

Câmera objetiva – tipo de câmera que representa o que veem os espectadores.

Câmera subjetiva – tipo de câmera que se identifica com o ponto de vista de um personagem, ou seja, o espectador se identifica com o que este enxerga.

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES

D: Direção. **R:** Roteiro. **F:** Fotografia. **Mus:** Música. **M:** Montagem.

Art: Direção de arte. **E:** Elenco. **Est:** Estréia.

As virgens suicidas. **D:** Sofia Coppola. **R:** Sofia Coppola **F:** Edward Lachman. **Mus:** Air. **M:** Melissa Kent, James Lyons. **Art:** Jon P. Goulding. **E:** James Woods (Senhor Lisbon), Kathleen Turner (Senhora Lisbon), Kirsten Dunst (Lux Lisbon), Josh Hartnett (Trip Fontaine), Michael Paré (Trip adulto) Scott Glenn (sacerdote), Danny DeVito (Médico), A.J. Cook (Mary Lisbon), Hanna Hall (Cecilia Lisbon), Leslie Hayman (Therese Lisbon), Chelse Swain (Bonnie Lisbon), Robert Schwartzman (Paul Baldino), Joe Dinicol (Dominic Palazzolo), Giovanni Ribisi (Voz narrador). **Est:** 12 de maio de 1999 (Estados Unidos). 96 minutos.

Encontros e desencontros. **D:** Sofia Coppola. **R:** Sofia Coppola. **F:** Lance Acord. **Mus:** Kevin Shields. **M:** Sarah Flack. **Art:** Mayumi Tomita. **E:** Scarlett Johansson (Charlotte), Bill Murray (Bob Harris), Akiko Takeshita (Senhora Kawasaki), Kazuyoshi Minamimagoe (jornalista), Kazuko Shibata (Press Agent), Take (Press Agent), Ryuichiro Baba (porteiro), Akira Yamaguchi (camareiro), Catherine Lambert (cantora de jazz), Giovanni Ribisi (John), Diamond Yukai (diretor *spot* publicitário), Fumihiko Hayashi (Charlie), Hiroko Kawasaki (Hiroko), Daikon (Bambie), Anna Faris (Kelly), Ikuko Takahashi (instrutora ikebana), Osamu Shigematu (médico), Nancy Steiner (voz Lydia Harris). **Est:** 29 de agosto de 2003 (Estados Unidos). 102 minutos.

Maria Antonieta. **D:** Sofia Coppola. **R:** Sofia Coppola. **F:** Lance Acord. **Mus:** Brian Reitzell. **M:** Sarah Flack. **Art:** Pierre Duboisberranger, Anne Seibel. **E:** Kirsten Dunst (Maria Antonieta), Jason Schwartzman (Luis XVI), Judy Davis (Condessa de Noailles), Rip Torn (Luis XV), Rose Byrne (Duquesa de Polignac), Asia Argento (Madame du Barry), Molly Shannon (Tia Victoria), Shirley Henderson (Tia Sophie), Danny Huston (Imperador), Marianne Faithfull (Maria Teresa), Mary Nighy (Princesa

Lamballe), Jamie Dornan (Conde Fersen), Aurore Clément (Duquesa de Char), James Lance (Léonard), Steve Coogan (Embaixador Mercy), Clémentine Poidatz (Condesa de Provence), Lauriane Mascaro (Maria Teresa – 2 anos), Florrie Betts (Maria Teresa - 6 anos), Jago Betts (Delfin – 2 anos). **Est:** 24 de maio de 2003 (França) e 20 outubro de 2003 (Estados Unidos). 123 min.