

“Masculin Fèminin” sob as lentes de Clio

Ivonete Pereira*
Mara Rúbia Sant'Anna**

Resumo: Através da análise do filme “Masculin Féminin”, este artigo se propõe a refletir acerca da intrincada capacidade que a linguagem cinematográfica contém em si de construir e desconstruir discursos, de sublinhar modelos comportamentais, tipos humanos, condições subjetivas de ser e viver. Em especial, nos deteremos nas relações de gênero, presentes no filme, a partir de imagens e diálogos recortados e ritmos descontínuos.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica – relações de gênero – história

Personagens femininas pontuaram com expressiva impregnação a cinematografia mundial durante o século XX¹. Como veículo de comunicação voltado para as massas, mocinhas ou megeras, heroínas ou vítimas povoaram as telas e embeberam o público com seus olhares, sorrisos, corpos e expressões de uma feminilidade que, pela mimese, provocaram os sujeitos a pensar a si a partir de modelos propostos.

Os filmes nos encantam porque eles se centram numa narrativa, nem sempre linear e simples, mas sempre capaz de falar do mundo e dos sujeitos de maneira inteligível para nós. Como diz André Lazaro: “Que o mundo aconteça, parece inevitável. Que possamos narrá-lo, eis a surpresa”², pois afinal as narrativas, de qualquer tipo nos permitem construir um modo de conviver com os acontecimentos, de lhes dar um tempo e espaço de existência, cujos antes e depois, desencadeiam sentidos e possibilidades de compreensão. De forma alguma as narrativas são o vivido ou o imaginado que relatam, porém serão sempre expressões de como captamos o mundo, percebemos os fatos, as idéias e emoções e como os

Abstract: Through analysis of the movie "Masculin Féminin", this article aims to reflect on the intricate ability that cinematographic language contains in itself to construct and deconstruct discourses, to underline behavioral models, human types, subjective conditions of being and living. In particular, we will focus in the gender relations, that appear in the movie, from images and dialogues cuts and discontinuous rhythms.

Key words: Cinematographic language – gender relations – history

sujeitos reagiram ou reagiriam a eles. Desta feita há nas narrativas sempre um efeito estético prestes a eclodir, que diz mais do mundo do que dos fatos ali narrados³.

Os filmes como narrativas estruturadas em movimento, tendo personagens que ocupam corpos, falam e expressam sentimentos, cenários que indicam lugares e condições sociais e se desenrolam em tempos, históricos ou contemporâneos, compõem narrações que absorvem o humano e indicam a possibilidade de existência de um quase-humano ou mesmo inumano e, daí, a especificidade desta linguagem que narra com palavras, desde que o som foi introduzido nesta arte, todavia, com muito mais rigor, com outros tantos recursos estéticos que a imagem oferece, fazendo de cada tomada de cena uma narrativa em si. A posição e o movimento da câmera, os enquadramentos, os planos, a iluminação e a tensão dada pelos recursos em aporte: música, interpretação, figurino etc, são escolhas narrativas definidas pelo diretor e enriquecida por sua equipe.

Este artigo, portanto, se propõe a refletir esta intrincada capacidade que a linguagem cinematográfica

* Professora Adjunta do Colegiado do Curso de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/ Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR/ Pós-doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. / ipereira21@yahoo.com.br.

** Professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Centro de Artes e Programa de Pós-graduação em História do Tempo Presente. Doutora em História pela UFRGS e EHESS. sant.anna.udesc@gmail.com.

¹ Ver BOTTON, Flávio. O Poder cênico e a cultura patriarcal: a mulher e suas representações artísticas. In: HÖFFLER, Angélica (Org.). *Cinema, literatura e história*. Coleção In Foco, vol. 2. Santo André (SP), UniABC, 2007.

² LÁZARO, André. Cultura e Poder: mídia, liberdade e persuasão. In: ROCHA, Everardo (Org) *Cultura e imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de idéias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 151.

³ JAUSS, Hans. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e kátharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

contém em si de construir e desconstruir discursos, de sublinhar modelos comportamentais, tipos humanos, condições subjetivas de ser e viver e, mesmo, usando da metalinguagem, provocar seus expectadores como tais e questionar o mundo que representa. Delimitando conscienciosamente a abordagem, interessa primeiramente compor uma discussão na qual as concepções de gênero, defendidas por diferentes autores se cruzam a partir da narrativa truncada, mas profunda, do filme “*Masculin Féminin*”⁴, produzido e dirigido por Jean-Luc Godard, em 1966.

Como o citado filme é fértil em possibilidades interpretativas, foram selecionados três trechos nos quais as possibilidades de confronto entre os discursos construídos para a compreensão das relações de gênero e a narrativa de Godard são bastante provocativos de debate denso, pois como Marc Ferro já bem explicitou: “Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filme, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História”⁵

Para ser coerente a estruturação da argumentação com a temática trabalhada, optou-se por organizar, o presente artigo, utilizando os termos da composição de planos da arte cinematográfica e, com propriedade, se faz de cada ordem de plano o fragmento deste argumento, que precisará ser lido no todo, para que a presente narrativa também se complete e ganhe sentido na compreensão de seus leitores.⁶

Plano Geral: o tempo de Godard

Para se interpretar uma narrativa se faz necessário entender quem a narra e para quem a faz. É imprescindível lembrar quem é Godard e a quem ele narra “*masculin féminin*”, sendo este a ampla paisagem

desta tomada.

Desde o início de sua carreira o diretor francês fez sucesso e deixou sua marca. Godard passou a infância e juventude na Suíça e depois estudou Etnologia na Sorbonne. A partir de 1952 colaborou na revista *Cahiers du Cinéma* e, depois de vários curta-metragens, fez em 1959 seu primeiro longa, *À bout de souffle* (*Acossado*), em que adotou inovações narrativas e filmou com a câmera na mão, rompendo uma regra até então inviolável. Seu grande propósito era constituir uma outra forma de narrar, que se fazia independente da sequência de imagens, apostando no interstício entre imagens que, segundo Deleuze provocava um “espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia”⁷. Este dito interstício permitia a introdução com maior vivacidade da imaginação e de uma continuidade que pertencia ao espectador. Mais do que oferecer um discurso fechado ou uma narração acabada, Godard amava provocar discursos e propiciar narrações próprias⁸.

Segundo Cléber Eduardo⁹, o cineasta francês buscou a “expressão própria, com rupturas entre imagens e diálogos, ritmo descontínuo e idéias no lugar de histórias. Sua carreira é pura inquietação” e, por isso, a montagem, ferramenta primordial da constituição da narrativa fílmica, ganhou novos sentidos nas mãos de Godard, passando a determinar relações direta de imagem-tempo e conciliando a quebra provocada num plano-sequência. Estes planos-sequências são demorados em Godard, como a montagem descontínua e a improvisação porque, como intelectual e cineasta da Nouvelle Vague, preocupava-se mais em carregar cada imagem de valores e informações contraditórios do que apaziguá-la em narrativas lineares. Tudo isso vemos com clareza no filme em análise.

Não apenas “*masculin féminin*” é fiel ao seu diretor, como o seu tema apenas poderia ser contemplado pela

⁴Direção: Jean-Luc Godard; Roteiro: Jean-Luc Godard; Produção: Anatole Dauman; Música Original: Jean-Jacques Debout; Música Não Original: Wolfgang Amadeus Mozart; Fotografia: Willy Kurant; Edição: Agnès Guillemot; Efeitos Sonoros: René Levert; País: França, Suécia; Gênero: Drama. Prêmios: Festival de Berlim - Menção Honrosa (Jean-Luc Godard); Festival de Berlim - Urso de Prata para Melhor Ator (Jean-Pierre Léaud); Festival de Berlim - Prêmio de Melhor Filme adequado aos Jovens e Indicações: Festival de Berlim - Indicado ao Urso de Ouro (Jean-Luc Godard). Cenas trabalhadas disponíveis em http://www.youtube.com/watch?v=xnNGi9_KL2k [legenda em inglês e espanhol].

⁵FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.77. A frase deste ilustre historiador está marcada por sua historicidade, década de 1970, quando a história – letra minúscula – como o vivido e a História – letra maiúscula – como a ciência, pareciam ter um fosso entre si e seus limites eram apontados por historiadores mais a esquerda ou a direita do pensamento vingente.

⁶Segundo Inácio Araújo (ARAÚJO, Inácio. *Cinema – o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 2002) são, entre outros, os seguintes planos fílmicos: Plano Geral (PG) – mostra o conjunto de um cenário ou uma ampla paisagem; Plano de conjunto (PC) – mostra um grupo de personagens; Plano médio (PM) – mostra o personagem de corpo inteiro; Primeiríssimo plano (PP) – mostra o rosto do personagem; Plano de detalhe (PD) – mostra um detalhe do rosto, de uma parte do corpo, de um objeto.

⁷DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 216.

⁸Ver DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972–1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998. O autor denomina o tratamento que Godard dava às imagens de “pedagogia das imagens”, p. 70

⁹EDUARDO, Cléber. Para sempre Godard. In: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT896426-1655-1,00.html>

Acesso em 30 de março de 2009, 20h37.

titubeação segura de Godard e da corrente estilística que ele fez parte. Como afirma Antoine de Baecque: “a Nouvelle Vague é um movimento de juventude”¹⁰, pois foi feita por jovens cineastas e jovens autores, mas, principalmente, porque foi um movimento que estilizou, no presente, no imediato de sua história, o mundo no qual viviam seus contemporâneos. Ele ofereceu um universo a seu gosto, com seus ritos, gestos, palavras, atitudes e aparências que o espectador possuía como seu universo cotidiano que, contudo, se lhe apresentava deformado e, por isso, excepcional.

Portanto, esta história “*masculin féminin*” foi narrada em diálogo com os jovens, homens e mulheres dos anos 1960 que se defrontavam com um mundo em ebulição, no qual papéis femininos e masculinos eram contestados e revisitados e cujas respostas pontuais estavam longe de serem oferecidas. Godard dialoga com Simone de Beauvoir, cuja obra “O Segundo Sexo” havia marcado a geração de mulheres francesas com a qual ele se deparava diariamente, mas também com o movimento feminista que naquele momento ressurgia no contexto do segundo pós- guerra, do boom econômico dos Estados Unidos e da Guerra Fria. Referindo-se aquele período, Gayle Rubin observa que o “ambiente político sofria o impacto da *New Left*, principalmente contra a guerra e a oposição ao imperialismo militarizado dos EUA”¹¹.

Denominado de Segunda Onda, este feminismo, tinha em sua formação muitas feministas vindas da nova esquerda, cujas prioridades na pauta de luta eram “pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado”¹².

Marcado por momentos de contradições e impasses, o feminismo da segunda onda elegera o homem/masculino, enquanto sujeito universal, como o “inimigo” da “mulher”¹³. As lutas e reivindicações eram exclusivas da e pela “mulher”. Neste período, contudo, o movimento era dividido por dois grupos de diferentes perspectivas, as denominadas diferencialistas e as igualitaristas.

Por defenderem a não participação de homens, mesmo os envolvidos com as causas das mulheres, em reuniões por elas realizadas – atitude que ficou conhecida como separatista – e devido a criação da identidade de “mulher”, o primeiro grupo, as diferencialistas, foram acusadas de essencialistas por considerarem ser o sexo o que lhes diferenciavam dos homens e lhes conferiam a identidade que nortearia suas lutas contra a opressão masculina. Conclamavam a criação de uma cultura feminina, a “feminização do mundo”

As igualitaristas defendiam uma participação das mulheres na esfera pública em iguais condições que a dos homens. Por fazerem esta defesa foram acusadas pelas diferencialistas de postularem uma “masculinização” das mulheres. Com esta acusação reafirmavam que para esta inserção ao público e obtenção de poder acontecer, as mulheres deveriam colocar seu sexo/identidade feminina no mesmo patamar de valor que o sexo dos homens/identidade masculina¹⁴.

Foi no cerne destas discordâncias e impasses que ficou visível que não existia a “mulher”, mas mulheres, e que a identidade de sexo não era suficiente para reunir todas as mulheres sob uma mesma bandeira de luta, como também não dava conta de explicar a subordinação de todas as mulheres, já que estas se diferenciavam de mulher para mulher¹⁵.

No interior destes debates do feminismo da Segunda Onda é que foi ampliado, no campo da investigação científica, os estudos sobre mulheres. Tais estudos acontecem em um contexto marcadamente sacudido por transformações políticas, econômicas, culturais e sociais que evidenciaram a participação de mulheres de diferentes camadas sociais e etnias em diversos movimentos sociais, o que possivelmente, ratificou a necessidade de intelectuais feministas reverem suas posturas teóricas e ampliarem o leque de estudos de forma mais crítica¹⁶.

Ainda cabe lembrar que Beauvoir, considerada igualitarista, continuava uma combatente ativa por

¹⁰BAECQUE, Antoine de. Nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse. In: BAECQUE, A.; DELAGE, C. *De l'histoire au cinema*. Paris: IHTP/CNRS, Editions Complexe, 1998. p. 166.

¹¹RUBIN Gayle com BUTLER Judith. Tráfico sexual – entrevista. *Cadernos Pagu*, n° 21, Campinas: UNICAMP, 2003, p. 158

¹²PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História* [online]. 2005, vol. 24, no. 1, p. 3

¹³A palavra mulher aparece entre aspas e no singular para assinalar a concepção que a “ala” mais radical do movimento feminista, da segunda onda, tinha de “mulher”: uma identidade considerada comum a pessoas que possuíam um mesmo sexo, o feminino, e que eram oprimidas pelo sexo oposto. Ao criarem tal identidade comum, negligenciaram as diferenças existentes entre as mulheres, daí o fato de não usarem o termo no plural.

¹⁴PEDRO, Op. Cit., p. 6

¹⁵Idem, p. 7

¹⁶SCAVONE Lucila Estudos de gênero: uma sociologia feminista? *Revista Estudos Feministas*. vol. 16, n° 1 Florianópolis Jan./Apr. 2008, p. 176

leis diversas que protegiam os direitos das mulheres, inclusive o do aborto, que o filme cita paralelamente, quando a protagonista, indagada pelo escrivão policial sobre o seu interesse de manter a gravidez, confessa que sua amiga Elizabete havia sugerido uma prática clandestina de aborto [o varão de cortina]. Convém lembrar que gênero e juventude são, sem dúvida, o *leitmotiv* de Godard, que dialoga visceralmente com seu tempo em sua obra.

Na revista ELLE, de 24 de março de 1966, no. 1057, edição francesa, foi publicado uma matéria cujo título é: “Londres libertada pelos jovens”, em que era descrito os novos hábitos de consumo e vida da juventude londrina, afirmando categoricamente entre suas linhas: “Les deux sexes paraissent rivaliser d'insolence et d'excentricité dans une course à la démesure qui ne connaît pas de limites: pantalons et gilets bi ou multicolores, amarante, mauves, jaunes, pourpres, vestons de lamé or (...)”¹⁷

A mesma revista alguns meses depois, em 02 de junho, no. 1067 publicou outro artigo intitulado: “A guerra dos yé-yé”, em que relatava, agora para o solo francês, que a juventude tomava conta das ruas e que seus ídolos, como o cantor Antoine, ditavam os novos modelos de comportamento e valores. No filme de Godard muitas cenas são embaladas pelas músicas do yé-yé francês pela voz de France Gall, cantora popular e jovem, tal como Madeleine, a protagonista¹⁸.

Além da imprensa escrita, também se pode estabelecer a conectividade da temática com a sua sociedade de destino pelos meios televisivos da época. A televisão francesa, entre 1958 e 1968 produziu mais de 20 tipos de programas dedicados à juventude, contabilizando, segundo Mari-Françoise Lévy,¹⁹ 4.000 mil horas em 1968. Entre eles “Seize millions de Jeunes”, dirigido por Alain de Sedouy e André Harris levado ar pelo canal 2 de abril de 1964 a maio de 1968, perfazendo 117 edições. Estes dados e programas

apenas enfatizam, segundo a mesma autora, a importância que a juventude adquiriu no referido contexto social e histórico. Em suas palavras :

Dans les années soixante, la jeunesse s'affirme comme un des thèmes récurrents de la télévision. Feuillettons, magazines d'actualité, séries documentaires inscrivent la jeunesse comme sujet d'émissions. Celle-ci prend place et s'installe dans les grilles de programmes.²⁰ (LÉVY, 2002, p.1)

Ao se confrontar diferentes fontes para apontar para uma possibilidade de diálogo de Godard com o tempo do filme, não se pretende, de forma alguma, deixar pressuposto que o seu filme está sendo analisado como uma reconstituição da vida social da França, de 1966. Pois como já explicitado inicialmente, os filmes fazem narrativas e como tais elas são representações condicionadas por visões de mundo e escolhas que, mesmo quando recorrem a imagens reais (como as das ruas e espaços públicos de Paris de 1966 que aparecem seguidas vezes no filme) não fazem destas um testemunho incontestável e autenticador de uma sociedade, apenas evidenciam o gosto do narrador, suas intenções, ideológicas, sem dúvida, e mesmo seus limites de debater um tema polêmico ou casual²¹. Sob esta variante pode-se mesmo identificar no filme que a análise sobre as enquetes que Paul, o personagem masculino principal, faz são a autocrítica que Godard se propõe, indicando na fala deste pesquisador dos hábitos franceses, os próprios limites de sua representação das inquietações que os “femininos” e os “masculinos” viviam.

No plano geral desta narrativa que se compõem é ainda necessário focar em três peculiaridades que despontam: o uso do preto e branco na película, a inserção de frases ao longo do filme e o próprio título do filme que não usa a conjunção aditiva “e”.

De maneira a não desviar em demasia a atenção do leitor, sejamos breve. O uso do preto e branco quando

¹⁷Publicado a partir da página 111. Tradução livre: “Os dois sexos parecem rivalizar de insolência e excentricidade em uma corrida ao exagero que não conhece limites: calças e coletes de duas ou multicores: lilás, amarelo, roxos, púrpuras, casacões dourados (...)”

¹⁸Inclusive a atriz que a interpretou, Chantal Goya, casada com Jean Jacques Début um famoso compositor, cantor e diretor artístico, era e é ainda uma cantora famosa, que com sua voz doce e delicada fez coro com o estilo yé-yé que representou no filme. Há um interessante depoimento dela, à época, sobre a repercussão do filme. Disponível em www.ina.fr. Diversos espetáculos dela estão também disponíveis em www.youtube.com e fala-se em França mesmo de uma geração Goya, aquela que aprendeu a soletrar o alfabeto ou a dormir com as canções infantis que Chantal interpretou e ainda o faz. Ela produzirá uma turnê a partir de novembro de 2009 a Paris. Ver em <http://chantalgoyastory.skyrock.com/> e <http://leforumdechantalgoya.bestgoo.com>. Acessos em 30 de junho de 2009. 21h21.

¹⁹LÉVY, Marie-Françoise. La jeunesse irrégulière dans la télévision française des années soixante : une absence troublante. In : *Revue de l'histoire de l'enfance « irrégulière »*. Le temps de l'Histoire. N. 4, 2002. Images de l'enfance et de la jeunesse « irrégulière » - archétypes et représentations. <http://rhei.revues.org/index53.html#ftn12> Acesso : 11/06/2009.

²⁰Ibidem. Tradução livre: Nos anos sessenta, a juventude se afirma como um dos temas recorrentes da televisão. Novelas, programas de variedade, séries documentais inscreveram a juventude como assunto televisivo. Isto toma relevância e se instala nas programações diárias.

²¹Ver DELAGE, Christian; GUIGUENO, Vincent. *L'historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004.

já havia tecnologia para produzir o filme colorido é uma evidência da opção estética que Godard realiza e que perpassa toda a sua obra²². Ela não se colocava como uma representação da realidade, mas sim como uma discussão a respeito dela, um outro olhar e como tal não pretendia cooptar o espectador, jogá-lo dentro da tela de maneira que ele não mais mantivesse a nitidez entre o que via e vivia. Mantendo este espectador ativo, o cineasta marca a presença de sua narrativa pela não existência da cor. Não nos faz pensar num Paul e Madeleine particulares, sobretudo nos faz vê-los como representação e síntese de uma geração.

Dentro da mesma lógica acima descrita pode-se pensar a inserção das palavras, os cortes que as telas pretas e os subtítulos ou frases operavam. Esta ação fazia com que o espectador tanto acompanhasse a narrativa como fragmentação e continuidade, quanto remissão e evocação de outras questões, dos ausentes, que não caberiam fazer-se presentes nos enquadramentos escolhidos, mas que deveriam ser anunciados para promover a reflexão ou a presença do não visto ou dito²³.

Todavia, o mais relevante é a escolha por não acrescentar um “et” entre os termos “maculin” e “féminin”. Esta escolha, diríamos, teórica, parte do pressuposto que conduz toda a narrativa: a não existência de uma duplicidade entre os termos ou, mesmo, de uma complementude e, menos ainda, da existência de esferas separadas. Diversas são as cenas nas quais os personagens femininos tomam posturas que seriam previsíveis ao masculino: como a brincadeira com a guilhotina que Katerine faz, ouvindo um discurso de De Gaulle contra Mitterand ou, ao inverso, quando Robert, em diálogo com esta mesma personagem, está inquieto pela aceitação ou não de sua pessoa. As atitudes violentas das mulheres contra seus parceiros (cenas do bar e do metrô) seriam outros exemplos deste trânsito entre os modelos comportamentais previsíveis de gênero. Enquanto Paul representa, intensamente, a paixão e o romantismo por Madeleine, tal como esperado classicamente para uma personagem feminina.

Plano de conjunto: personagens em foco

O filme encerra-se com a jovem Madeleine alisando seus cabelos, num gestual recorrente, com olhar para o nada, numa placidez esvaziante de sentidos, repetindo ao escrivão policial: eu hesito. O plano se fecha e se continua a escutar o termo “eu hesito”. Na seqüência, uma tela escura reaparece com o nome féminin e na medida em que se ouvem estampidos, as letras e, m, i, n desaparecem da tela para que seja recomposto o termo fin – fim em francês. Que jogo é este proposto por Godard? O espectador se mantém pensando no “eu hesito” na medida em que o “fin” do “féminin” se compõem. Estaria nisto a discussão chave desta construção dos corpos e sujeitos femininos e masculinos da década de 1960?

Hesitar é duvidar; vacilar; reacear; oscilar e mesmo descreer e estremecer.

Enquanto uma ala do movimento feminista defendia as idéias de esferas separadas para mulheres e homens com tanta segurança, centenas de jovens, moças e rapazes oscilavam entre novos modelos comportamentais a seguir e velhas tradições ou seguranças a preservar. Como destacado anteriormente, enquanto Godard coloca na fusão dos sexos masculino e feminino a possibilidade de pensar gênero, a Segunda Onda buscava uma inversão de posições para apenas manter as distâncias balizadas e as relações de poder entre homens e mulheres invertidas.

Somente na década de 1980 tanto as integrantes do movimento feminista quanto as intelectuais que estudavam a condição feminina, irão rever alguns posicionamentos e análises. Foi a partir da revisão da teoria crítica feminista, desta década, que a categoria gênero surgiu no campo de estudos das mulheres, bem como, fez emergir a categoria “mulheres” no interior do movimento feminista, o qual ganhava novos contornos.

Partindo da crítica ao sujeito universal, das relações polarizadas, assimétricas e hierárquicas entre homens e mulheres, que a historiadora norte-americana Joan Scott, pensou a categoria gênero como um elemento constituído por relações sociais, no

²²O lançamento do primeiro filme colorido aconteceu em 1935, pelo estúdio Fox, sendo o título dele Vaidade e Beleza, de Rouben Mamoulian. In: DALPIZZOLO, Daniel. *A história do cinema – do mudo ao colorido*. In: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=43>. Acesso em 30 de junho de 2009. 23p.

²³A respeito ler: COU TINHO, Mauro Alves. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. Belo Horizonte, 2007. [Tese].

interior de relações de poder, permeadas pelas diferenças percebidas entre os sexos. Assim, para Scott “gênero é a organização social da diferença sexual”. Por outro lado, ela lembrou que gênero não refletia ou implementava diferenças fixas e naturais entre homens e mulheres, mas “um saber que estabelece significados para as diferenças corporais”²⁴. Para Scott e outras intelectuais feministas, a importância de ter gênero como uma categoria de análise e, para o próprio movimento feminista, seria o de estudar a condição feminina visando desconstruir as desigualdades entre homens e mulheres em suas relações polarizadas, assimétricas e hierárquicas, correlacionando-o, a categoria gênero com outras como classe e etnia²⁵.

A hesitação de Madeleine, portanto, mais que algo passageiro e pontual em relação ao bebê que gestava, expressa a dúvida e o vacilar de uma geração que mesmo na academia ainda não tinha nitidez de como formular sua “libertação” dos modelos vigentes de masculino e feminino. Embora os desaprovassem numa instância ou imaginassem possível numa simples inversão de papéis, noutra pressupunham uma natureza feminina superior e capaz de falar por si só dos direitos que cabiam as mulheres.

Entre diferencialistas e igualitaristas Godard se coloca com inquietação e deixava no suspense da morte de Paul a dúvida de qual discurso estaria mais correto e mesmo se algum deles seria válido ou ambos, tal como a morte do rapaz, não era apenas um acidente do momento, das imprecisões e receios de um mundo que havia se transformado rapidamente.

Plano médio: Madeleine e Paul, identidades performativas!?

Na tradição bíblica Paulo e Madalena são pecadores que se convertem com o conhecimento do Cristo e suas idéias. Ele, doutor da Lei Judaica, combatera o Cristianismo até que na estrada de Damasco se converteu após a perda da visão e passou, daí em diante a ser um *outro*. Madalena, por sua vez, ainda no tempo das peregrinações do Messias, era uma prostituta famosa, uma mulher que servia aos homens e que ao contato com a Boa Nova refez seus

objetivos de vida e passou a seguir os apóstolos, a se congregar numa missão que transformaria o mundo e, portanto, o próprio lugar destinado ao feminino, sendo ela mesma uma *outra* mulher. Teria Godard pensado nestas intertextualidades? A questão fica em aberto, mas a tecnologia, a cidade e, principalmente, o consumismo tão referenciado no filme poderiam ser a “*boa nova*” dos anos 60 e, tal como nos princípios da Cristandade, feito de Paul e Madeleine convertidos. Porém toda conversão exige rituais e deslocamentos de papéis e intenções.

A cena do banheiro, no qual Paul e Madeleine travam seu primeiro ritual de conquista mais denso, é expressiva desta ritualística – a da conquista – mas, especialmente, das conversões.

O território – o banheiro – tradicionalmente é um lugar no qual se discrimina rigidamente quem o frequenta pelo sexo que possui. Lugar da intimidade, da privacidade e mesmo dos segredos não se coloca diretamente como apropriado para uma conquista. Porém é lá que Paul indaga: - Hoje, 23, você prometeu que sairia comigo. E ela, entre risos e estranhamentos, desmente, contudo, compreende suas intenções.

O ato – *masculino feminino*. Sem conjunção aditiva, mas com assimetria desestruturada. Ele, Paul, insiste na possibilidade da aproximação e ela contorna perguntando sobre sua vida, afazeres e família. Ela, jogando com os cabelos, os sorrisos, o blush e o espelho de bolso, inverte o sentido da conquista e o coloca numa situação constrangedora, perguntando, abertamente, da vida sexual e preferência por prostitutas. Ele, encenando com o cigarro, a fumaça e os olhares desata-se em promessa de admiração e interesse pela jovem que, mais que um corpo, seria uma personalidade. Ela desdenha, desvia e não seduzida parte, enquanto ele, fechado sobre si mesmo, refleti entre a fumaça que se eleva e os olhos que se abaixam. Ela/ele fala de interesses práticos e profissionais, amigos e conquistas, possibilidades de diversão e liberdade. Ele/ela descreve amores, ternuras e ideais.

Quem é o homem, que é a mulher? Quem é a caça e o caçador?

Nos últimos anos da década de 1990, juntamente com outras categorias utilizadas pelo movimento

²⁴PEDRO, Op. Cit. p 11

²⁵SCAVONE, Op. Cit. p.180

feminista e analisados pela teoria feminista, a categoria gênero vem sendo alvo de críticas em relação a alguns de seus aspectos. Uma das críticas diz respeito a sua heterossexualidade normativa.

Neste tocante a filósofa Judith Butler ao analisar o discurso teórico feminista do gênero como construção cultural, questiona quais são os mecanismos dessa construção e, se “porventura a noção de 'construção' sugere que certas leis geram diferença de gênero em conformidade com eixos universais da diferença sexual”²⁶. Ao lançar tal dúvida Butler defende que a heterossexualidade da categoria gênero cria um sistema binário que “encerra implicitamente a crença em uma relação mimética entre gênero e sexo, no qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito”²⁷.

Desta feita, argumenta que se o sexo é visto como imutável, sem que isto possa ser questionado, possivelmente, o próprio “construto”, isto é, o “sexo”, seria o resultado de uma construção cultural, tal como o gênero. Assim, talvez, sexo e gênero não sejam em nada diferentes, mas uma mesma categoria²⁸.

Butler afirma a necessidade de uma “desnaturalização” do gênero, pois a naturalização desse se inscreveria por meio de uma “coerência heterossexual”. Ainda propõe neste escopo, a negação de modelos estabelecidos de um homem ou de uma mulher “original”, postando a impossibilidade de que esses sejam imitados. Sugere, portanto, a compreensão das identidades de gênero como “possibilidades”, “saberes” e “fazeres” que ganham continuamente novos sentidos, não podendo ser enquadradas em formas rígidas e imutáveis, entendidas em termos gerais como “performativas”. Utilizando o exemplo do travesti que constrói uma aparência externa feminina, tendo sua essência interna – corpo – masculina, mas que no seu “desnudo”, afirma ter um corpo masculino, porém,

com uma subjetividade, um “eu” feminino²⁹.

Por conseguinte, Butler afirma que “os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis”³⁰.

Tão incrível como o deslocamento da câmera que, seguindo do rosto de Madeleine ao de Paul e vice-versa, ora focando um enquanto o outro fala, passando no espelho que reflete ela ou nada, proporciona ao espectador o jogo com estas performances que os sujeitos vivem, em situações diversas, com as identificações que precisam produzir, momentaneamente ou não, na busca de suas conversões, intenções e possibilidades de atuação.

Cabe lembrar que, mesmo partindo de modelos propostos, os sujeitos no repensar a si, vão se reconstituindo através da subjetivação de enunciados distintos. Não há sujeito objetivado³¹, senão sujeitos que, através das “técnicas de si”³², do ocupar-se consigo, nos cuidados de si, se constituíram como sujeito de ação que se manifesta firmemente nos acontecimentos em sua volta. Nas palavras de Foucault, ser soberano de si “é uma forma de vida. Exercer sobre si um domínio perfeito, ser simplesmente independente, ser completamente 'de si’”³³, o que talvez seja apenas uma quimera, como aquela de Paul que criando uma promessa falsa realizava um sonho verdadeiro.

Enfim, para os estudos culturais, os sujeitos se auto-identificam com os modelos vigentes na perspectiva de que as identidades correspondem ao “quem” tais sujeitos podem se tornar e não de onde vieram ou o que são. Tais identidades, portanto, são resultados de construções que estão dentro e não fora dos discursos e, sendo assim, não são homogêneas e, muito menos, fixas, mas constituídas de forma múltipla³⁴.

²⁶BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 26

²⁷Idem, p. 24

²⁸BUTLER, Op Cit., p. 25

²⁹Idem, p. 194 a 196

³⁰Ibidem, p. 201

³¹Dentro da concepção foucaultiana, entende-se por sujeito objetivado aquele constituído por discursos detentores de saber e poder; um sujeito que, em uma coletividade, tem, mensuradas pelo biopoder/biopólitica, suas possibilidades de vida ou morte.

³²Cf. FOUCAULT, Michel. *Resumos dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2000. As técnicas de si são “procedimentos, que sem dúvida existem em toda a civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins e isso graças a relação de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si.” p. 109

³³FOUCAULT, Op. Cit., p. 123

³⁴HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 109.

Primeiríssimo plano: o filme como apenas uma possibilidade

Falar de discursos sem propor outros discursos é a impossibilidade em forma e conteúdo. Talvez um recurso seja marcar o discurso por outros discursos e construir uma metalinguagem que evidencia os limites para recolocá-los com mais força.

Esta inquietação também Godard provocou. Ao produzir a cena do casal e das colegas no cinema, o cineasta expõe com perspicácia a limitação de sua própria abordagem e as impossibilidades de ser absoluto³⁵. O casal vai ao cinema, na tela, que se constitui a própria tela que os espectadores segundo podem observar, passa um filme com artistas norte-americanos mundialmente conhecidos. Segue-se: uma cena de paixão; uma perseguição amorosa numa escadaria; um quarto de hotel de cortinas fechadas e silêncio; uma briga sem palavras; um olhar de mulher em relutância; uma mão e rosto masculino expressando força, domínio e controle; um rosto que desce e sobe, uma parede branca que se faz presente para que a ausência do sexo oral se produza na mente de quem a observa.

Os olhares de Paul, Katerine e a timidez de Madeleine contornam as cenas do outro filme, enquanto Paul insiste para ir embora e elas querem ficar. Se Katerine demonstra curiosidade e prazer pelo que vê, ele titubeia diante da cena, fecha e entreabre os olhos e, principalmente, declama: “_ Nós não somos nossas idéias, que não são nada, mas nossas emoções, que são tudo. (...) Há um filme total em nós (...) não são os filmes que gostaríamos de fazer, porém sem dúvida, este não era filme que gostaríamos de viver”.

Mais uma vez há uma relutância diante dos papéis e possibilidades de existência do gênero, que mais que códigos, exibem performances e se dispõe, no cenário da vida, enquadrando diferentes papéis, personagens, ser masculinos femininos ou vice-versa, tanto faz.

Plano de detalhe – digitando este fim

Hesitar, vacilar, duvidar, reçar, não possuir certezas absolutas parecem mesmo as únicas certezas que os tempos atuais nos oferecem. Se houve uma época em que cada “macaco tinha seu galho” ou isto não passa de ilusão de intelectuais bem autorizados,

não é o caso de descobrir. Todavia hoje estão postos os limites das identidades rígidas, dos papéis sociais únicos ou das narrativas históricas globais. Cada vez mais fragmentados e descontínuos são os saberes e as relativas verdades que se produzem. Tal como a pedagogia da imagem de Godard, segundo Deleuze, não há macro-estruturas a serem investigadas ou descritas, mas algumas possibilidades de exercitar a reflexão e compor interpretações de objetos que se constituem no fazer intelectual, tal como o objeto artístico se constitui na fruição estética que desencadeia em seu receptor.

Paul abre o filme lendo e ensaiando sua escrita sobre a poesia e a vida social, buscando inspiração na espera de rever Madeleine. Paul desaparece do filme lendo e revendo suas conclusões sobre a sociedade em que vivia e as enquetes de opinião que realizava, assim como este artigo volta a dizer em sua conclusão que imagens provocam os sujeitos a pensar a si a partir de modelos propostos e que, assim sendo, enquanto Godard constituía sua narrativa imagética a partir de uma sociedade que estava em ebulição, desconfiando de poderes e saberes, inclusive dos modelos de masculino e feminino a tanto tempo propostos, centenas de jovens e não jovens viram este filme e apreendiam naqueles enunciados a negociarem outras possibilidades de constituição de suas subjetividades, tal como Guattari nos faz pensar³⁶.

Desta forma, a compreensão das identidades de gênero podem se processar como possibilidades, saberes e fazeres que adquirem, na tessitura da vida, novos sentidos, não podendo, portanto, serem enquadradas em formas rígidas e imutáveis, mas apenas como identidades performáticas, tais como aquelas que Paul e Madeleine exercitaram na constituição de si como jovens de sonhos, desejos e vivências, personagens de um tempo formuladas na narrativa de Godard pelo recurso da luz, dos corpos, dos cenários, dos figurinos, mas acima de tudo das encenações de uma ambigüidade latente que hesitava ser algo em definitivo.

Artigo recebido em: 01/07/2009

Artigo aprovado em: 25/09/2009

³⁵Para ver parcialmente a cena acesse: <http://www.youtube.com/watch?v=Db4V02jGVTg&feature=related>

³⁶GUATTARI, Felix. *Micropolítica* – Cartografias do desejo. 6ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.p. 31 a 39.