

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

VIVIANE ARRAES PINHEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS FILMES *THELMA E LOUISE* E *ANTICRISTO* À LUZ DOS TEXTOS DE LAURA MULVEY E E. ANN KAPLAN

Goiânia
2010

VIVIANE ARRAES PINHEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS FILMES *THELMA E LOUISE* E *ANTICRISTO* À LUZ DOS TEXTOS DE LAURA MULVEY E E. ANN KAPLAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira.

Goiânia
2010

VIVIANE ARRAES PINHEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS FILMES *THELMA E LOUISE* E *ANTICRISTO* À LUZ DOS TEXTOS DE LAURA MULVEY E E. ANN KAPLAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de título de Bacharel em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás.

Aprovado em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Prof. Ms. Ângela Teixeira de Moraes

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo que possibilitaram a realização de mais essa conquista.

Ao meu namorado, pelo companheirismo, paciência e motivação durante a execução deste trabalho e de todos os momentos importantes desta caminhada no curso de Jornalismo.

Aos familiares e amigos pela constante motivação.

Aos amigos da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, com quem compartilhei bons momentos, reflexões, alegrias e angústias durante esses quatro anos.

Aos professores, essenciais no processo de formação acadêmica e profissional, especialmente ao professor e orientador, Lisandro Nogueira, que me incentivou na escolha do tema e contribuiu para o desenvolvimento de todo o trabalho, desde suas aulas durante o curso até a orientação para a realização deste trabalho.

RESUMO

Por meio da análise dos filmes *Thelma e Louise* (1991) e *Anticristo* (2009), busca-se a apreciação da representação das personagens femininas nessas duas tramas. Para isso, utilizam-se como base teórica as obras das autoras Laura Mulvey e Ann Kaplan, que se mostram importantes figuras para a crítica feminista no cinema. A partir de seus textos, realiza-se uma releitura dos filmes analisados, buscando características convergentes e divergentes em relação às análises e discussões propostas pelas autoras em seus textos. Dessa forma, se identifica e se discute o olhar patriarcal presente nos dois filmes, na tentativa de compreender como ele se manifesta nas obras. Aponta-se, ainda, o reconhecimento de progressos na reprodução de personagens femininas, como a possibilidade de denúncia aos costumes que reprimem e excluem a mulher, presentes nos dois filmes. Por fim, sob a perspectiva dos textos de Mulvey e Kaplan, realiza-se um estudo a respeito da representação das mulheres em *Thelma e Louise* e *Anticristo*, revelando problemas e virtudes decorrentes dessa reprodução.

Palavras-chave: Mulher. Cinema. Patriarcalismo.

ABSTRACT

Through analysis of the films *Thelma and Louise* (1991) and the *Antichrist* (2009), seeks to appreciate the representation of female characters in these two plots. For that is used as a theoretical bases the authors Laura Mulvey and Ann Kaplan, who shows an important feminist critique cinema. From the texts of two authors seeking a reinterpretation is made convergent and divergent features in the films analyzed in relation to analysis and discussions proposed by the authors in their texts. Thus it identifies and discusses the patriarchal gaze present in two films in an attempt to understand how it is manifested in this works. It also pointed to, the recognition of progress in female characters, like the possibility of complaint to customs that repress and exclude women, present in both films. Thus, from the perspective of the texts of Mulvey and Kaplan a study is made about the representation of women in *Thelma and Louise* and *Antichrist*, revealing strengths and problems arising from such reproduction.

Keywords: Woman. Cinema. Patriarchalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 A MULHER NO CINEMA	10
2 BASE TEÓRICA: OS TEXTOS FUNDAMENTAIS	12
2.1 LAURA MULVEY	12
2.2 E. ANN KAPLAN	14
3 AS ANÁLISES	19
4 OS DIRETORES	21
4.1 RIDLEY SCOTT	21
4.1.1 Filmografia	22
4.2 LARS VON TRIER	22
4.2.1 Filmografia	24
5 ANÁLISE DO FILME <i>THELMA E LOUISE</i> (1991)	25
6 ANÁLISE DO FILME <i>ANTICRISTO</i> (2009)	40
6.1 DOIS OLHARES	40
6.2 RESUMO	41
6.3 À PRIMEIRA VISTA	43
6.4 POR TRÁS DOS SIMBOLISMOS	48
6.5 CONCLUSÃO	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

É possível usar de várias vertentes teóricas ao analisar o tema “a mulher no cinema”, seja a mulher em frente às câmeras (atrizes, personagens) ou a mulher por trás das câmeras (diretoras, roteiristas, produtoras), isto é, aquelas que cuidam da parte técnica necessária à execução de um filme.

Porém, para este estudo interessa a mulher em frente às câmeras, mais especificamente as personagens femininas. É importante ressaltar a importância de todas aquelas que trabalham na execução de um filme, mas aqui o objeto de estudo focaliza especificamente as personagens.

Com esse objetivo, realiza-se a análise das personagens femininas de dois filmes: *Thelma e Louise* (1991) e *Anticristo* (2009), em busca de compreender a representação destas nessas duas obras, usando a perspectiva teórica dos textos de Laura Mulvey e E. Ann Kaplan, autoras que se mostram importantes para o desenvolvimento da teoria feminista no cinema.

Procura-se entender, então, como as personagens dos filmes são apresentadas para o espectador e, principalmente, busca-se identificar se essa representação está inserida em um contexto do discurso patriarcal.

Contudo, além da identificação de problemáticas, o que se pretende com este estudo é conhecer os avanços na identificação de novas formas de representação, por exemplo, que englobem a reprodução do feminino fora de um olhar repressivo e dominador.

A análise fílmica se mostra um importante meio para discutir esse tema, pois permite a observação das personagens femininas de forma abrangente, pois possibilita pensar sobre a parte técnica da construção do filme e, também, sobre o desenvolvimento da trama. Para além de um estudo de técnicas cinematográficas, permite-se observar o discurso e a própria trajetória das personagens no decorrer do filme.

Os textos das já citadas autoras usados como base teórica para a pesquisa são outro item a ser abordado. Ademais, serão realizados esclarecimentos sobre as análises dos dois filmes, feitas de forma a utilizarem estratégias distintas, e a apresentação da análise propriamente dita e seus desdobramentos.

A partir dessa trajetória é possível discutir a respeito do tema proposto e apreender as questões envolvidas nessa discussão, como compreender se o discurso dominante nos filmes é patriarcal e se essas personagens trazem características comuns às outras já analisadas por Mulvey e Kaplan, tais como a submissão, a passividade e a vitimização. Dessa forma, chegar-

se-á à problemática final, que é entender e identificar como a mulher é representada nos filmes *Thelma e Louise* (1991) e *Anticristo* (2009), à luz dos textos de Laura Mulvey e Ann Kaplan.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é alcançar respostas sobre a representação da mulher no cinema a partir do estudo da bibliografia e da análise de filmes. Ademais, se busca, de forma mais específica, discutir se a visão dos filmes analisados é masculina, entender qual o papel que as personagens femininas exercem na trama e também compreender se, nos filmes analisados, a passividade é apresentada como uma característica feminina, em contrapartida à autonomia masculina, esta uma das principais discussões do primeiro texto de Mulvey.

A realização deste trabalho é justificada pelo fato de o tema apresentar relevância para o estudo do cinema. Ao analisar a representação da mulher no cinema pretende-se ampliar o conhecimento em relação ao assunto e fazer uma releitura a respeito de textos já existentes sobre este tema. A partir dessa releitura será possível identificar se as características discutidas e apresentadas na bibliografia a ser estudada estão presentes também nos filmes analisados, procurando reconhecer pontos convergentes e divergentes importantes à pesquisa.

Mostra-se significativo ressaltar o estudo de duas autoras base para a execução da pesquisa, Laura Mulvey e Ann Kaplan, que são apresentadas como a base teórica a ser utilizada para a análise fílmica e a apreciação da representação feminina nos filmes selecionados.

Como metodologia para a realização deste estudo são utilizados dois procedimentos principais já citados: a pesquisa bibliográfica e a análise de filmes. A pesquisa bibliográfica terá como principais fontes dois artigos de Laura Mulvey: “Prazer visual e cinema narrativo” e “Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”; e o livro de Ann Kaplan, *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. A escolha das fontes principais se dá pelo fato de estas serem importantes publicações sobre o tema “a mulher e o cinema”, sendo relevantes para o norteamento da pesquisa e o entendimento do assunto.

O trabalho busca expandir o conhecimento em relação à representatividade da mulher em um importante meio de comunicação: o cinema, assim como identificar qual é a visão dos filmes a serem analisados em relação à mulher e sua feminilidade.

Assim, procuram-se respostas com a análise de filmes com características pertinentes ao estudo. A escolha dos filmes – *Thelma e Louise* e *Anticristo* – se deve ao fato de ambos os filmes se adequarem à pesquisa proposta de trazer personagens femininas importantes dentro da trama, possibilitando a análise da mulher nessas obras.

Outro critério foi a data da produção. Como as pesquisas tomadas como base para o estudo tratam predominantemente de filmes lançados até a década de 1970, buscou-se a escolha de filmes mais recentes para, então, desenvolver a comparação entre as teorias e os filmes analisados, buscando divergências e aproximações.

1 A MULHER NO CINEMA

O estudo da representação do feminino no cinema exige atenção às teorias e aos filmes. Ao aprofundar-se nessa questão é possível notar algumas constantes no que se refere à reprodução do feminino. Apesar de cada filme possuir personagens diferentes e histórias igualmente distintas, alguns modelos podem ser notados no cinema clássico. Como afirma Kaplan (1995, p. 17, grifo da autora):

em termos de narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um *status* “eterno” que se repete, em sua essência, através das décadas.

A autora esclarece, ainda, que a representação da mulher muda de acordo com a moda e o estilo, sendo essas são mudanças superficiais e, em caso de se observar a mesma atentamente, se reconhecerá o modelo já conhecido.

Essa mulher de que fala Kaplan é representada dentro do inconsciente patriarcal com características que envolvem a repressão, a sexualidade, a passividade em relação ao masculino e a visão da mulher como um fetiche, um objeto sexual.

Essa visão sofre alterações ao longo do tempo, mas usa, contudo, os mesmos e outros recursos quando se nota o predomínio da visão patriarcal, como, por exemplo, personagens femininas que usam da sua sexualidade para conseguir alcançar seus objetivos, tornado-se uma ameaça ao homem da trama. A sexualidade da mulher aparece, então, em algumas produções associada ao perigo.

Kaplan (1995, p. 23, grifo da autora), ao falar de personagens femininas a partir dos anos 1960, afirma que

os mecanismos (que dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam nessa era pós-60: a mulher sexual não pode mais ser taxada de “má”, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e sexual.

A mulher precisaria, dessa forma, ser dominada para não representar uma ameaça ao masculino; a descoberta da sexualidade feminina necessitaria ser contida, estando o desejo da mulher, segundo a autora, sujeito ao desejo masculino.

A mulher como fetiche é tratada também nos estudos de Mulvey (2003, 2005). A autora baseou seu estudo no homem como o dono do olhar e a mulher como a imagem a ser observada pelo masculino. Segundo ela, “tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares” (MULVEY, 2003, p. 445).

Há, então, a unificação dos olhares, tanto do personagem masculino quanto do espectador que assume esse olhar. Essa unificação não quebra a verossimilhança da trama, pois, de acordo com a autora, estes são bem combinados, gerando o olhar voyeurista em direção à mulher da obra.

Outra representação encontrada e citada por Mulvey (2005) é a da personagem feminina quando protagonista. Ela oscila em sua personalidade, ora marcada pela feminilidade passiva, ora pela masculinidade regressiva. Essa hesitação é representada na dúvida da mulher ao decidir entre seus pretendentes, sendo um deles o mais correto, que corresponderia a sua feminilidade passiva, e o outro à sua masculinidade regressiva.

Todos esses, como outros tipos de representação, podem ser encontrados no cinema, mas novamente é importante ressaltar que este estudo se propõe a buscar modelos de personagens como os acima citados, assim como novos exemplos e representações mais entrosadas com o discurso feminino. Seu objetivo é dar voz a essas personagens e apresentá-las sob a perspectiva delas próprias, e não de outros personagens, principalmente outros personagens masculinos, uma vez que, geralmente, as tramas que fazem uso do discurso patriarcal as limitam, fazendo-as passivas das atitudes do personagem masculino. Assim, a finalidade deste trabalho é buscar entender, por meio dessas observações, como é feita tal representação.

Por isso, foca-se apenas nas personagens dos filmes selecionados, não embarcando em outros diversos moldes com os quais as mulheres podem ser retratadas no grande universo de obras cinematográficas a que se tem acesso. Não é feito, no caso, uma generalização das representações, apenas limita-se o escopo da análise às personagens dos dois filmes: *Thelma e Louise* e *Anticristo*.

2 BASE TEÓRICA: OS TEXTOS FUNDAMENTAIS

Duas autoras foram utilizadas como base para esta análise, as já citadas Laura Mulvey e E. Ann Kaplan. A escolha pelos artigos de Mulvey: “Prazer visual e cinema narrativo” e “Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”; e pelo livro de Kaplan: *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, se deu pelo fato de serem importantes bibliografias para a realização do estudo da representação feminina no cinema.

2.1 LAURA MULVEY

Mulvey marcou a história da crítica feminista do cinema com o artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, lançado em 1975, que deu início à discussão da representação da mulher no cinema e serviu como fonte e base para pesquisas seguintes.

“Prazer Visual e Cinema Narrativo” trata da predominância do olhar masculino no cinema; as produções seriam, assim, feitas pelo e para o olhar masculino. Mulvey, em entrevista à Revista Estudos Feministas, em 2005, explica que “o artigo foi escrito mais sob o impacto do movimento de mulheres do que dos estudos de cinema”, vindo assim mais do contexto político do que acadêmico, já que ela não estava envolvida com a academia na época de sua produção.

O artigo usa a psicanálise para explicar a dominação do olhar masculino, tratando de conceitos como fetichismo, escopofilia e voyeurismo. A autora (2003, p. 437) explica que “A teoria psicanalítica é [...] apropriada [...] como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”. Dessa forma, ela defende a ideia de que o cinema está estruturado de forma a contemplar o olhar masculino, tanto na produção quanto na recepção, assunto que ganhará mais atenção em seu outro artigo.

Mulvey (2003), em seu texto, vê a mulher no cinema como portadora, e não como produtora de significado, sendo o homem aquele que domina a linguagem patriarcal. O cinema reflete, então, o inconsciente dessa sociedade, podendo-se perceber, na narrativa, a

divisão do olhar entre passivo e ativo: o primeiro associado ao masculino e o segundo ao feminino. Isso proporciona à mulher a conotação de “para-ser-olhada”.

Outro importante aspecto tratado em “Prazer Visual e Cinema Narrativo” é a junção dos olhares em um filme. A mulher, na tela, funciona em dois níveis: primeiro como objeto erótico para os próprios personagens e segundo para o espectador. Os olhares do personagem e do espectador são combinados, sem quebrar a diegese do espetáculo.

O que o espectador observa é a visão do personagem – que observa a mulher. Assim, os olhares (da câmera, do personagem masculino e do espectador que assume esse olhar) se combinam e o espectador pode projetar o seu olhar no de seu semelhante protagonista, o seu “substituto na tela” nas palavras de Mulvey.

Em “Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”, a autora faz uma releitura de seu primeiro artigo para tratar pontos que não tiveram o devido destaque neste. Contudo, Mulvey deixa claro que ainda sustenta a argumentação proposta no primeiro texto, mas que nesse novo trabalho pretende seguir duas novas linhas de pensamento: a questão da mulher do público e a questão do melodrama com a presença de uma protagonista mulher.

Ao tratar do olhar da mulher enquanto público, a autora o relata como sendo um olhar masculino, não o próprio olhar do homem, mas como uma posição; talvez a única possível até aquele momento. A mulher na plateia teria, então, que se travestir para se identificar com o protagonista masculino – já que personagens femininas geralmente não eram apresentadas como um ego ideal – , aceitando a masculinização ou, por outro lado, não se identificando com nenhum dos personagens.

Nos filmes analisados por Mulvey temos o padrão da mulher protagonista como incapaz de alcançar uma identidade sexual estável, dividida entre a já tratada feminilidade passiva ou a masculinidade regressiva.

Ao fazer uso, mais uma vez, da teoria psicanalítica, a autora trata de conceitos como o desenvolvimento da feminilidade, a identidade sexual e o desejo do ego feminino de se fantasiar como ativa, buscando uma memória da fase masculina e ativa da mulher que, segundo Mulvey, nunca é reprimida, fazendo parte da neurose feminina.

A autora (2005, p. 391) resume afirmando que “para a espectadora [...] A identificação masculina, em seu aspecto fático, reativa para ela uma fantasia de ‘ação’ que a feminilidade correta exige que seja reprimida. A ‘ação’ fantasiosa encontra expressão por meio de uma metáfora de masculinidade”.

2.2 E. ANN KAPLAN

A crítica de Mulvey teve bastante repercussão, sendo fonte de estudo para a própria Ann Kaplan, outra autora que se revelou essencial para a realização da pesquisa. O livro de Kaplan, *A mulher e o cinema*, se mostra uma obra que busca a completude sobre o tema, tratando de vários aspectos da crítica feminista. Realiza, ainda, a análise de filmes, englobando, assim, diversas questões da representação feminina no cinema e seus desdobramentos.

Kaplan trata do cinema hollywoodiano, tecendo discussões a respeito do olhar, buscando analisar se este é masculino; assim como o Mulvey o trata. Fala, ademais, por meio das análises dos filmes, da influência do patriarcalismo, a presença do fetichismo e da repressão feminina em alguns filmes analisados. Além disso, ao analisar outros filmes que buscam a repercussão de um discurso feminino – ao dar voz às mulheres – a autora, de forma completa, expõe as virtudes e as falhas destes filmes.

Outro assunto de que trata é o cinema feminista independente. Kaplan nos informa sobre as vanguardas do cinema feminista, suas ambições e estratégias fílmicas, para alcançar um discurso até então considerado como pertencente ao masculino. Dentro dessa segunda parte, explicita sobre a direção feminina no Terceiro Mundo, a partir da obra da diretora Sara Gomez. Aborda também o futuro do cinema feminista independente e, de forma relevante, a maternidade e o discurso patriarcal, discutindo como este reprime o primeiro, discussão esta que se mostra importante neste estudo.

A princípio, Kaplan faz um retrospecto da crítica feminista, que teve início com o uso de uma abordagem sociológica, e, em seguida, sofreu influências da semiologia, para, por fim, fazer constante uso da psicanálise – fase esta em que se encontrava a própria autora.

O uso desta última vertente é justificado por Kaplan (1995, p. 45-46) quando afirma que “A utilização da psicanálise para desconstruir os filmes hollywoodianos possibilita-nos ver claramente os mitos patriarcais que nos posicionaram como o Outro (enigma, mistério), eterno e imutável”.

Outro conceito importante trazido pela autora durante todo o livro é o do modelo “domínio-submissão”, “uma parte crucial tanto da sexualidade masculina quanto da feminina”. Porém, “os homens têm uma amplitude muito maior de posições disponíveis: assumindo mais prontamente tanto a posição dominante quanto a de dominado” (KAPLAN, 1995, p. 49-50).

Dentro desse modelo, pode-se perceber a inversão de papéis – o homem, tradicionalmente associado ao dominador, e a mulher, à submissão, podem trocar os papéis. Porém, observa-se que a identificação dentro dele permanece a mesma, ou seja, sempre estão associados aos seus primeiros gêneros de identidade. A simbologia permanece, assim, a mesma, mudando apenas a identificação sexual dentro do modelo.

Também no que diz respeito à ocupação da mulher da posição de dona do olhar – ocupada antes pelo homem – a autora observa que nos filmes, quando o homem deixa seu papel habitual de controlador e passa a ser objeto sexual para o olhar feminino, a personagem feminina deixa então seu papel tradicional e adota o “masculino” de desencadeador da ação e dono do olhar. Mais importante ainda, a mulher, nessa situação perde, quase sempre

as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora [quando nesta situação] ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou. (MULVEY, 1995, p. 51)

Kaplan também fala sobre as personagens femininas no melodrama – gênero voltado para a audiência feminina – afirmando que não há identificação com o ego ideal na tela, o que ocorre nos filmes de ação em que o personagem masculino é a base para a identificação do espectador. No entanto, ao se tratar da protagonista feminina, essas são vitimizadas e se sentem impotentes, fugindo da perfeição e não permitindo a identificação por parte da mulher espectadora.

Como também é feito em Mulvey, Kaplan trata do fetichismo e do voyeurismo no cinema. Usa, para isso, os conceitos psicanalíticos para explicar sobre os problemas desses artifícios dentro da trama. Segundo a autora, esses processos são graves por conterem, juntamente com o olhar masculino, o poder de ação e de posse, como uma forma de diminuir ou extinguir a ameaça representada pela mulher, com a ausência de falo.

Durante as análises de filmes hollywoodianos que a autora faz, ela trata de novas questões importantes, sendo uma delas a internalização dos valores patriarcais por personagens femininas, aceitando assim o seu lugar, definido pela sociedade patriarcal, e acolhendo o discurso da mesma. Muitas vezes a mulher do filme se vê tendo que renunciar aos seus desejos em nome da ordem patriarcal e do que é socialmente “correto”.

Outro ponto tratado é a respeito das personagens femininas em filmes *Noir*. Nesse gênero hollywoodiano, temos a famosa *femme fatale*, que usa sua sedução para controlar os

homens e conseguir o que deseja. Na maioria das histórias, o sucesso do herói depende dele conseguir desvencilhar-se das manipulações da mulher fatal.

Segundo Mascarello (2006), este foi um sintoma do pós-guerra, situado em uma nova “cultura de desconfiança”, que acabou por gerar a rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta, por sua vez, é resultado da mudança nos papéis sociais devido à guerra, quando as mulheres tiveram que assumir a mão de obra das fábricas. Assim:

a femme fatale metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o noir procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. (MASCARELLO, 2006, p. 182)

O livro de Kaplan fala ainda da espectadora feminina em filmes voltados ao público masculino. Em algumas dessas obras, a mulher pode entender a trama de modo particular, posicionando-se diferentemente do homem, já que há a possibilidade dela não se identificar com o protagonista.

Durante todas as suas análises, a autora faz uso da psicanálise na interpretação dos filmes. Usa, assim como Mulvey, conceitos trazidos de Freud e da psicanálise Lacaniana. Aborda assuntos como a tentativa de controle da sexualidade da personagem feminina por parte do patriarcado e relata que uma das formas com que isso ocorre é a partir da visão de que a mulher é subordinada à lei paterna e é moralmente admirável. Ademais, mostra que a resistência por parte de personagens femininas exige que, quase sempre, ela se torne maléfica.

Outra descrição importante da primeira parte do livro é o pequeno histórico que a autora traça dos ciclos de filmes hollywoodianos. Nos anos 1960, época dos movimentos pela liberação, inclusive da mulher, dois tipos de filme dominavam o mercado cinematográfico. O primeiro deles excluía a mulher, retratando apenas homens e seu espírito de camaradagem. O segundo, já quando não dava mais para se ignorar o problema da diferença sexual, foi dominado por tramas em que as mulheres eram estupradas e submetidas à violência.

Já no final dos anos 1970, os filmes direcionados ao público feminino foram influenciados por fatores extracinematográficos. Estes, trazidos em parte pelo movimento feminista, trouxe à tona temas como a transformação nos padrões sexuais e também sociais, políticos e econômicos.

Assim, na primeira parte de *A mulher e o cinema*, Kaplan examinou o modo como o patriarcado construiu as mulheres no cinema de Hollywood, geralmente apresentando-as como silenciosas, ausentes ou marginais.

Já na segunda parte, a autora trata das vanguardas feministas e explica que o cinema experimental representou, para muitas dessas mulheres, uma liberação das representações hollywoodianas.

Ademais, comenta sobre o uso da linguagem feito de forma diferenciada. É dito que as teóricas francesas do feminismo entendiam a linguagem como uma ferramenta para o progresso social, porém mais como uma ferramenta masculina. Dessa forma, havia a crença de que as mulheres se encontravam dentro de um sistema linguístico masculino estranho a elas. Por isso, se acreditava que elas deveriam romper com esse discurso, uma vez que o discurso patriarcal é masculino.

Vários filmes de vanguarda passaram a fazer tentativas de romper com essa premissa. Em uma das análises da autora ela mostra um filme que faz uso do silêncio como uma forma de resistência a esse discurso masculino. Contudo, a autora (1995, p. 149) contesta esses métodos:

De modo algum fica claro que a linguagem seja tão monoliticamente masculina a ponto de só nos dar opção entre a dominação e o silêncio [...] a linguagem deve ser nossa ferramenta de transformação [...] se a linguagem tiver sido meramente usada para oprimir as mulheres, podemos começar a mudá-la.

Em outras análises, são mostradas personagens que indicam como o patriarcado limita e define o feminino. Também há o uso de técnicas que buscam desconstruir o modelo clássico de melodrama hollywoodiano, como uma forma de denunciá-lo e revelar a interferência do inconsciente patriarcal na construção de personagens femininas nos filmes. Outro apontamento é dado quanto às tramas que dão voz a personagens mulheres.

Ann Kaplan aborda, ainda, a temática da mãe em seu livro, pois, segundo ela (1995, p. 242), “a mãe enquanto ela mesma é, no patriarcado, relegada ao silêncio, à ausência e à marginalidade”. Para realizar tal abordagem, a autora faz a análise de dois filmes., nos quais há a revelação quanto à repressão que a mãe sofre, sempre relegada ao silêncio; além disso, há a depreciação da filha em relação à mãe, encarada por vezes como uma forma natural de busca por uma identidade própria da filha, isso tudo como resultado de anos de repressão ao feminino.

Kaplan, como dito, busca uma abordagem mais completa, realizando contextualizações históricas, exemplos de visões já trabalhadas, novas interpretações e críticas tanto aos filmes que claramente oprimem o discurso feminino, quanto àqueles que buscam uma nova forma de representar esse discurso, mas ainda assim apresentam falhas. A obra da

autora se mostra, por isso, uma referência fundamental ao se tratar da representação da mulher no cinema, sendo essencial na busca pela análise dos filmes a serem tratados neste trabalho.

3 AS ANÁLISES

Para a execução das análises de *Thelma e Louise* e de *Anticristo*, foram escolhidos dois tipos de abordagens diferentes em relação aos filmes, devido às características particulares de cada um, que resultam em uma maneira distinta de analisá-los e do próprio modo como essas análises são apresentadas.

Para *Thelma e Louise*, opta-se por uma abordagem mais direta. A análise do filme é feita ao mesmo tempo em que se narra a história e se tecem comentários das cenas da trama. O filme permite esse tipo de abordagem, de maneira direta e incisiva, por se tratar de uma narrativa de estrutura clássica. Bordwell (2005, p. 278-279) assim se expressa sobre o filme hollywoodiano:

o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. [...] A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente casual é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos.

Thelma e Louise é um filme que apresenta claramente os seus personagens e proporciona o entendimento da trama de forma clara. Assim, sua análise é realizada simultaneamente à deflagração dos comentários de cena e à narração da história contada no filme por acreditar-se que esta é a melhor opção para a apresentação da análise.

Já em *Anticristo*, devido a algumas particularidades da trama, faz-se necessário optar por uma abordagem diferente. O próprio resultado da análise faz com que outro tipo de desenvolvimento seja empregado.

O filme, apesar de também fazer uso da estrutura clássica de narrativa, não se prende a tal método. Observa-se que há uma liberdade do autor em colocar cenas simbólicas e manter algumas partes da trama de forma não tão claras. Alguns temas e características do filme não são mostrados com nitidez ao espectador. O diretor vai além da estrutura e toma liberdades para construir sua narrativa.

Devido à gama de dúvidas e possibilidades de entendimento que se mantém ao final da obra, se mostrou mais oportuno uma abordagem diferente em *Anticristo*. Ao ser realizada a análise do filme, o resultado é deixado em aberto. Observa-se a existência de dois

entendimentos distintos e possíveis, que se dão justamente pelo fato de a trama ser deixada em aberto nesse aspecto.

Apesar de haver uma aproximação maior com a segunda conclusão – denominada uma análise do filme à segunda vista por buscar uma interpretação dos símbolos e subjetividades – não há uma afirmação de que esta é realmente a vertente defendida por *Anticristo*. Isso seria determinismo de algo que abrange simbolismos e interpretações subjacentes e que se apresenta de forma diferente para espectadores diversos, tornando-se então fator determinante para se optar por uma análise diferente que abrace as duas visões.

Dessa forma, para a apresentação da análise de *Anticristo* a abordagem se dá, primeiramente, com a apresentação de um resumo do filme, seguido pelas duas visões que se acreditam possíveis e, ao final, a conclusão da apreciação da obra.

Os diferentes tipos de abordagem se fizeram necessários por se tratarem de filmes e discursos distintos. *Thelma e Louise*, com seu discurso mais direto, permite uma análise mais direta e conclusiva; já *Anticristo*, por sua possibilidade de interpretações variadas, permitiu o tratamento em separado de cada parte da análise.

Outro esclarecimento importante se faz quanto ao método de análise. Busca-se a realização da análise fílmica não focada em vertentes como a análise histórica, sociológica ou com o uso predominante da semiótica ou da psicanálise. Por vezes alguns artifícios dessas teorias podem ser usados, porém o desenvolvimento não se foca em um desses tipos de abordagem em específico.

A análise é feita levando em conta a interpretação e a apreciação proporcionadas pelo filme, bem como elementos técnicos da filmagem e elementos subjetivos em relação à interpretação do que está sendo mostrado na tela. Considera-se, para isso, a própria trama e o desenvolvimento das personagens.

Como se pretende analisar a representação da mulher nesses dois filmes, o foco será voltado para as personagens femininas, a forma como ela é representada e seu desenvolvimento no desenrolar da história.

4 OS DIRETORES

4.1 RIDLEY SCOTT

O diretor Ridley Scott nasceu no Reino Unido em 1937. Estudou na *London's Royal College of Art* e lá fez seu primeiro filme: *Boy on a bicycle*, estrelado por seu irmão, Tony Scott – que também se tornou diretor – e seu pai.

Scott se formou na década de 1960 e passou a trabalhar na rede BBC. Após sua saída, criou uma empresa de produção chamada *Ridley Scott Associates* (RSA), época em que produziu vários comerciais para a televisão inglesa.

O diretor estreou no cinema em 1977, com o longa *Os Duelistas*, um elogiado filme que levou o prêmio do júri no *Festival de Cannes*. Já em 1979, Ridley Scott fez seu primeiro grande sucesso: *Allien, o 8º passageiro*, seguido de *Blade Runner*, filme que consagrou o diretor. Este último sofreu diversas alterações por exigência dos produtores, sendo lançado em sua versão como diretor apenas em 1990 e tornando-se um dos mais importantes filmes de ficção do século XX.

Scott passou ainda por um período de poucos sucessos, fase em que lançou *A Lenda*, de 1985, e *Perigo na Noite*, de 1987. Voltou a figurar bem no cenário cinematográfico com o lançamento de *Thelma e Louise*, em 1991, filme lhe rendeu seis indicações ao Oscar, incluindo a de melhor diretor. A escritora do filme, Callie Khouri, ganhou o prêmio de melhor roteiro original.

Após mais um período sem grandes trabalhos, lançou em 2000 o filme *Gladiador*, um sucesso do gênero épico. Já em 2001, dirigiu outro grande filme, *Hannibal* (continuação de *Silêncio do Inocentes*). O diretor ainda lançou filmes como *O Gângster* e seu último longa, *Robin Hood*, de 2010.

Scott é um diretor versátil, pela sua filmografia é possível perceber suas realizações em diversos gêneros fílmicos, tendo recebido três indicações ao Oscar por melhor direção nos filmes: *Thelma e Louise*, *Gladiador* e *Falcão Negro em Perigo*.

4.1.1 Filmografia

- 2010 – Hobin Hood (*Robin Hood*)
- 2008 – Rede de Mentiras (*Body of Lies*)
- 2007 – O Gângster (*American Gangster*)
- 2006 – Um Bom Ano (*A Good Year*)
- 2006 – Todas as Crianças Invisíveis (*All the Invisible Children*) – codirigido com Jordan Scott
- 2005 – Cruzada (*Kingdom of Heaven*)
- 2003 – Os Vigaristas (*Matchstick Men*)
- 2001 – Falcão Negro em Perigo (*Black Hawk Down*)
- 2001 – Hannibal (*Hannibal*)
- 2000 – Gladiador (*Gladiator*)
- 1997 – Até o Limite da Honra (*G.I. Jane*)
- 1996 – Tormenta (*White Squall*)
- 1992 – 1492- A Conquista do Paraíso (*1492- Conquest of Paradise*)
- 1991 – Thelma e Louise (*Thelma e Louise*)
- 1989 – Chuva Negra (*Black Rain*)
- 1987 – Perigo na Noite (*Someone to Watch Over Me*)
- 1985 – A Lenda (*Legend*)
- 1982 – Blade Runner- O Caçador de Andróides (*Blade Runner*)
- 1979 – Alien, O Oitavo Passageiro (*Alien*)
- 1977 – Os Duelistas (*The Duellists*)

4.2 LARS VON TRIER

Lars Von Trier é um cineasta dinamarquês nascido no ano de 1956. Seus pais eram intelectuais e ateus e Trier foi criado, portanto, em uma família liberal. Começou a se interessar por cinema ainda criança e produziu seu primeiro curta independente nos anos 1970.

O diretor estudou na Escola Dinamarquesa de Cinema e nessa época produziu diversos trabalhos, nos quais buscava experimentações técnicas diversas para suas obras. Seu primeiro longa data de 1984, *Elemento do crime*. Com ele, Lars Von Trier conquistou o Prêmio Técnico no Festival de Cannes. Os filmes seguintes do autor apresentam uma composição visual carregada de simbologias.

Em 1994, ele dirigiu uma série de grande sucesso para a televisão dinamarquesa, *O reino*, e tal êxito gerou novos episódios no que seria denominado então *O Reino II*. Grande parte das filmagens da série foi feita com uma câmera na mão e com a iluminação original do ambiente.

Essas técnicas acabaram levando Trier, juntamente com Thomas Vinterberg, a criar o chamado *Dogma 95*, um movimento lançado a partir do manifesto publicado em março de 1995, que formalizava algumas regras cinematográficas em busca de um cinema mais realista. O manifesto é composto por dez regras, que de forma resumida são:

1. As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia;
2. O som não deve ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa;
3. A câmera deve ser usada na mão;
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial;
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros;
6. O filme não deve conter nenhuma ação superficial (como homicídios, uso de armas);
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos;
8. São inaceitáveis os filmes de gênero;
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35mm, padrão, com formato de tela 4:3;
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Trier lançou seu primeiro filme totalmente fiel ao *Dogma 95* em 1998, o longa *Os idiotas*. Mas nem sempre o diretor seguiu os mandamentos do manual que desenvolveu, mas uma das técnicas que mais manteve em seus filmes foi a utilização da câmera na mão, apesar de não ter sido a única maneira usada para filmar, sendo possível encontrar em seus filmes passagens com a utilização da câmera fixa.

Outros filmes de sucesso do diretor foram *Ondas do Destino* e *Dançando no Escuro*, que levou a Palma de Ouro em Cannes, e *Dogville*. Em 2009 lançou, no Festival de Cannes, o filme *Anticristo*, que provocou grande repercussão na ocasião.

O longa *Anticristo* agradou alguns e desagradou outros. Em seu lançamento, um jornalista chegou a exigir do diretor uma explicação do porque ter feito esse filme. Trier simplesmente disse que não precisava se justificar.

O diretor declarou que para esse longa estabeleceu regras para movimentos de câmera e outros detalhes, mas nada muito engessado. Disse ainda que foi uma escolha fazer um filme “não muito lógico”, em suas palavras. Nessa obra, ele foge mais uma vez das regras do *Dogma*, pois o prólogo e o epílogo do filme têm imagem em preto e branco, trilha sonora e o filme apresenta algumas técnicas com efeitos especiais. Grande parte do longa é realizado com a utilização da câmera na mão, mantendo um dos preceitos do diretor para que se busque mais realidade no cinema.

4.2.1 Filmografia

- 2009 – Anticristo (*Antichrist*)
- 2007 – Cada Um Com Seu Cinema (*Chacun Son Cinéma* ou *Ce Petit Coup au Coeur Quand la Lumière S'Éteint et que le Film Commence*)
- 2006 – O Grande Chefe (*Direktoren for Det Hele*)
- 2005 – Manderlay (*Manderlay*)
- 2003 – Dogville (*Dogville*)
- 2000 – Dançando no Escuro (*Dancer In The Dark*)
- 2000 – dag (TV)
- 2000 – Lise (TV)
- 1998 – Os Idiotas (*Idioterne*)
- 1996 – Ondas do Destino (*Breaking the Waves*)
- 1991 – Europa (*Europa*)
- 1988 – Epidemic
- 1987 – Medea (TV)
- 1984 – *Forbrydelsens element*
- 1981 – *Den sidste detalje*
- 1979 – *La bienheureuse*
- 1977 – *Orchidégartneren*

5 ANÁLISE DO FILME *THELMA E LOUISE* (1991)

O filme *Thelma e Louise* é dirigido por Ridley Scott e escrito por Callie Khouri. Conta a história de duas amigas que decidem viajar durante um fim de semana e essa viagem acaba transformando a vida delas.

Thelma, interpretada por Geena Davis, é uma dona de casa, casada desde os 18 anos de idade com o homem que é seu namorado desde que tinha 14 anos. Louise, interpretada por Susan Sarandon, é uma garçonete que mora sozinha e tem um namorado músico que vive fora da cidade.

A motivação para a viagem das amigas é a tentativa de Louise em chamar a atenção de seu namorado. Em um diálogo entre as duas, elas contam como esse plano funcionará: o namorado de Louise, Jimmy, vai voltar para a cidade e não a encontrará. Ao voltar Louise, ele estará com medo de perdê-la e se importando mais com ela.

Mas Jimmy não é o único homem que influi na história. Há também o marido de Thelma, Darryl, um machista irrecuperável que trata a esposa com indiferença. Ele costuma voltar para a casa de madrugada nas sextas-feiras, enquanto ela passa os seus dias em casa, cuidando dos trabalhos domésticos.

Vemos em Thelma, no começo da trama, a internalização dos valores patriarcais, talvez opostos aos seus reais desejos, como, por exemplo, a obrigação de cuidar da casa, do marido e o fato de ser submissa a ele. Isso mostra uma personagem, a princípio, sem subjetividade, da qual sequer Thelma tem conhecimento, pois renuncia aos seus desejos em nome do que é socialmente aceito e esperado da mulher.

A relação entre Thelma e o marido será a justificativa dela para o que irá acontecer no decorrer do filme. Segundo sua amiga Louise, Darryl age como se fosse o pai de Thelma, e não o marido, indicando a falta de companheirismo deste para com a esposa. Apesar do tempo de convívio e de casamento, a personagem de Davis, Thelma, teme a reação do esposo e sequer consegue falar com ele sobre a viagem, pois acredita que este não a deixaria sair e se divertir. A dona de casa decide, então, partir sem avisar, deixando apenas um bilhete comunicando-o sobre a viagem.

Esses e outros homens, no decorrer do filme, serão peças essenciais para o desenrolar da história, o que foi dito por Laura Mulvey em “Prazer visual e cinema narrativo” em relação às mulheres nos filmes. Boetticher (apud MULVEY, 2003, p. 444) afirma que a personagem

feminina tem seu significado em si mesma, residindo sua importância no que ela representa para o herói da trama, ao qual ela motiva em suas ações.

As heroínas de *Thelma e Louise* têm suas ações motivadas pelo comportamento dos homens, invertendo então a lógica apresentada na análise de Mulvey. O comportamento do marido de Thelma e do namorado de Louise, como também de Harlan e J.D. – outros dois personagens importantes para a história – é o motivo para as ações e decisões das duas mulheres durante a trama.

No início do filme, quando o diretor começa a nos apresentar as personagens, percebemos certas diferenças entre as duas, principalmente por suas casas. A residência de Thelma, a primeira a ser apresentada, é cheia de informações, dando a impressão de estar desarrumada, apesar de estar tudo no lugar. Há vários papéis e imagens pregadas na geladeira e na parede da cozinha, objetos de decoração em quase todas as superfícies. Isso dá a casa, sempre escura, uma sensação de sufoco e clausura. Outro fator que ressalta a condição de bagunça é uma obra realizada no exterior da casa, que deixa o lado de fora cheio de madeiras e materiais de construção (Ilustrações 1 e 2).



Ilustração 1 – a casa de Thelma.



Ilustração 2 – o exterior da casa.

Já a casa de Louise é limpa, branca e clara. Vemos poucos objetos pela casa e as cortinas bem brancas deixam muita luz entrar no ambiente, o que contrasta com a pouca iluminação da casa de Thelma. Louise mora sozinha, tendo assim apenas um copo para lavar como louça suja (Ilustrações 3 e 4).



Ilustração 3 – a casa de Louise.



Ilustração 4 – a casa é organizada e Louise, sozinha, lava apenas um copo antes de sair.

A claridade e a escuridão das casas, a organização em uma e a grande quantidade de objetos e informações em outra, reflete a atual fase de vida das personagens. Louise, que tem a casa clara e organizada, é mais segura, decidida, parece ter mais experiência de vida que a amiga. Thelma, com a casa pouco iluminada e cheia de objetos, é insegura, submissa, ela própria não se conhece muito bem, o que fará no decorrer do filme. A sensação de desconforto que a casa de Thelma passa talvez seja fruto do próprio sentimento da personagem, insatisfeita em relação à sua situação naquele ambiente.

Na cena de apresentação da personagem de Davis, a dona de casa Thelma, é possível obter-se outras informações importantes. Logo na primeira cena em Darryl, seu marido, aparece, pode-se ver como ele a trata ao chamar a atenção da esposa para ela não falar alto, pois ele não gosta de gritaria pela manhã. Mostra impaciência e se acha superior a Thelma, uma típica dona de casa que serve o café da manhã, arruma a roupa do marido e pergunta o que ele quer para o jantar.

Importante também é o fato de Thelma ser apresentada na cozinha da casa. Assim entende-se que lá é o seu lugar, pois ela praticamente não se movimenta pelos ambientes, estando sempre restrita à cozinha.

Após as primeiras informações sobre Thelma e Louise serem passadas, a trama começa o seu desenrolar com as amigas saindo em viagem. O que se vê daí em diante é uma sequência de trágicos acontecimentos que serão justificados pela ação de repressão e submissão feminina provocadas pela sociedade patriarcal.

Ao mesmo tempo, também se presencia a libertação das personagens, principalmente de Thelma, em relação aos comportamentos que são esperados que elas tenham na sociedade em que vivem. Thelma e Louise vão se livrando de estereótipos femininos e, possivelmente, como tratarei adiante, caindo em outro tipo de estereótipo.

O primeiro acontecimento chave se dá logo no primeiro dia de viagem, quando as duas param em um bar. Thelma, que decide então começar a se divertir e a se soltar, aceita o convite para dançar de um homem que conhece lá, Harlan. Ele acaba levando a dona de casa para o estacionamento e tenta estuprá-la, não o conseguindo porque Louise chega e impede que ele continue, colocando uma arma em sua cabeça. Harlan então é obrigado a parar.

Louise, chocada e bastante nervosa, fala para o homem que esse não é jeito de se tratar uma mulher. Porém, Harlan não mostra arrependimento pelo que fez, insultando-as. Nesse momento, Louise perde a cabeça e atira nele, matando-o.

Esse discurso de Louise a respeito de comportamentos masculinos machistas não é o primeiro nem o único durante o filme. Antes, ela fala do fato de o marido de Thelma agir

como se fosse o pai dela, impedindo-a de fazer as coisas e mandando na personagem. Na cena da tentativa de estupro, Louise, em choque, fala para Harlan que aqueles não eram modos de se tratar uma mulher, forçando-a a algo que ela afirma não querer. Outras observações e discursos da personagem de Sarandon, Louise, sobre as formas erradas que os homens tratam as mulheres, são feitos durante o filme.

Após esse acontecimento, as amigas não estão mais viajando, e sim fugindo. Thelma sugere para elas irem à polícia contar o que aconteceu. Louise descarta essa possibilidade imediatamente, dizendo que ninguém acreditaria que ela o matou para proteger a amiga, já que várias pessoas haviam visto Thelma e Harlan dançando no bar.

Esse diálogo mostra o descrédito de Louise em relação à sociedade e aproxima o espectador de seu argumento, pois ele não parece absurdo. Louise diz que pelo fato de as pessoas terem visto os dois dançando juntos não acreditariam na tentativa de estupro: muitos interpretariam pelo viés de que teria sido Thelma quem quis que isso acontecesse. Esse argumento não nos parece incoerente e pode até justificar a fuga das duas pelo medo de serem injustiçadas.

A personagem de Sarandon, Louise, ao falar que ninguém acreditaria nelas, comenta com a amiga: “Não vivemos nesse mundo”, indicando que vivem em uma sociedade que justificaria a atitude masculina pelo fato de Thelma ter aceitado seu convite para dançar anteriormente. Isso daria a entender que ela estava interessada.

O nervosismo acentuado de Louise é justificado quando, mais à frente, nos é dito que ela viveu uma situação de violência no Texas, estado pelo qual ela se nega a passar durante a fuga. O que ocorreu não nos é contado, mas fica claro que algo aconteceu e que ela foi violentada no Texas. Esse trauma que ela viveu explica um traço da personalidade de Louise, o fato de não deixar os homens se aproximarem dela e manter distância deles, pois neles não confia.

Na cena seguinte à morte de Harlan, Louise assume o comando e vemos Thelma chorando e ainda bastante assustada. A dona de casa é submissa até mesmo à Louise, a quem deixa o controle da situação e a tomada de decisões.

Enquanto a garçonete tenta acalmar a amiga dizendo que irá pensar em alguma solução, Thelma, ainda suja de sangue devido à agressão que sofreu de Harlan e com o rosto inchado de choro, se preocupa em escovar o cabelo, desajeitadamente, em uma tentativa de se arrumar, de manter uma boa aparência e, portanto, sua feminilidade (Ilustrações 5 e 6).



Ilustração 5 – Thelma escova o cabelo.



Ilustração 6 – mesmo em choque e com as marcas da agressão ela tenta manter sua feminilidade.

A feminilidade de Thelma, mantida pela tentativa de se arrumar, associada com a sua fragilidade e submissão à Louise, dá a ela características tradicionalmente femininas. A personagem de Sarandon, Louise, também está assustada, mas aparenta ter mais autocontrole e sempre assume as rédeas da situação (Ilustração 7).

A partir de então, Louise, ao contrário de Thelma, passa a se preocupar cada vez menos com sua aparência, principalmente ao que diz respeito ao que é caracteristicamente feminino, como o uso de maquiagem. Na cena seguinte, ao se olhar no espelho, se irrita com sua maquiagem e tira o *blush* do rosto (Ilustração 8).



Ilustração 7 – Louise tem o controle da situação.



Ilustração 8 – remove o blush de seu rosto.

Essas pequenas situações, como a irritação com o *blush* ou a insistência de Thelma em se arrumar, se mostram relevantes para a construção do filme como um todo. Essas passagens indicam as transformações pelas quais as personagens vão passando no decorrer da trama.

Outro ponto crucial e talvez decisivo na definição das personagens ocorre devido à intervenção de outro personagem masculino, o ladrão J. D., interpretado por Brad Pitt. Ele é o único personagem erotizado no filme.

Na cena de sua relação com Thelma, o corpo de J. D. é erotizado pela câmera (Ilustração 9), dando à Thelma o domínio do olhar e transformando o personagem de Pitt em objeto desse olhar. Há uma inversão, nesse momento, do que é discutido por Laura Mulvey em “Prazer visual e cinema narrativo” (2003, p. 445-446), onde a autora discute que, no cinema, o papel de objeto do olhar sempre cabe às personagens femininas, enquanto os homens do filme, enquanto donos do olhar, possuem o domínio da ação.



Ilustração 9 – a câmera contempla o corpo de J.D., erotizando-o

O corpo de Thelma, ao contrário do que acontece com J.D., não é erotizado durante a cena. O corpo dele aparece descoberto, nu e não se chega a ver o de Thelma assim também. Durante todo o filme, o corpo das duas amigas não é erotizado, não é transformado em objeto do olhar do espectador, fetichizando-o. O único personagem com que é feito tal reprodução é J. D., erotizado na cena de sua relação com Thelma.

A dona de casa mais uma vez se envolve com outro homem que a decepciona. Mesmo com as tentativas de Louise de afastar J. D., Thelma acaba se envolvendo com ele, em uma noite em que ela pela primeira vez tem prazer. Porém, o momento de satisfação dura pouco e acaba quando as duas descobrem que J. D. roubou todas as economias que elas tinham para fugir para o México.

Esse é o segundo ponto chave do filme, quando se vê Louise desesperar-se e ficar sem reação nenhuma (Ilustração 10). Porém, o mais relevante é que esse é o momento de mudança definitiva de Thelma. Tendo sido decepcionada mais uma vez por uma figura masculina, ela assume o controle como nunca havia feito anteriormente. Agora é ela quem acalma a amiga e também quem as tira da situação a que chegaram (Ilustração 11).



Ilustração 10 – Louise perde o controle...



Ilustração 11 – ...e Thelma assume,

Não vemos mais aquela Thelma dona de casa, submissa, vítima das situações. Ela agora é decidida, controlada e deixa de ser deslumbrada e inocente quanto às pessoas e aos novos acontecimentos em sua vida. Para solucionar o problema da falta do dinheiro levado

por J. D., Thelma assalta um mercado e o faz como se fosse algo rotineiro, com propriedade e calma.

Na fuga do mais recente crime, a sensação é que as amigas estão livres como nunca estiveram, apesar de estarem sendo perseguidas. O carro conversível, que deixa o vento bater em seus rostos e cabelos acentua essa sensação (Ilustrações 12 e 13). Thelma e Louise riem do acontecido, falam dos crimes com naturalidade, ficam agitadas, em um momento de catarse, de libertação.



Figura 12 – o carro conversível passa a sensação de liberdade.



Figura 13 – após o assalto essa sensação permanece, a amigas se sentem livres.

Na parada seguinte, assiste-se à cena em que Louise se livra totalmente de seus adereços e de sua inocência feminina. A garçonete tira todos os seus anéis, os brincos e o relógio e faz uma troca com um senhor que a observava, deixando todos os seus acessórios e levando o chapéu do velho. Antes ela já havia jogado outro símbolo do mundo feminino fora: o seu batom (Ilustrações 14 e 15).



Figura 14 – Louise se desfaz dos acessórios...



Figura 15 – ...e faz uma troca com o senhor que a observava

Podemos interpretar essa atitude como uma libertação e como negação total do mundo feminino e do que ele representa para Louise: repressão, dor e submissão. Ela então se sente livre para fazer o que quiser. A personagem se livrou do que restava de sua fragilidade feminina e, ao pegar o chapéu do velho, aceita o lado masculino em sua vida, pois o chapéu é um característico adereço do homem.

Outra ressalva a se fazer nesse ponto é que, assim como esse senhor observava Louise, muitas outras pessoas ao longo do filme são mostradas observando-as. O olhar dessas pessoas, em relação principalmente à Louise, é nítido. Observam como se aguardassem a próxima atitude das moças, como que realizando um julgamento precipitado.

Podemos interpretar esses olhares, essa vigilância, como o olhar patriarcal dessa sociedade em relação às amigas. Julgando-as, reprimindo-as apenas com o olhar, assim como o inconsciente patriarcal reprime o feminino, por vezes sem se manifestar claramente. O patriarcalismo está no inconsciente da sociedade, permeia por ela e é revelado em pequenas atitudes, como nesse olhar repressor (Ilustrações 16, 17 e 18).



Ilustração 16 – um homem observa Louise.



Ilustração 17 – outro personagem que observa.



Ilustração 18 – mais outro.

Nessa fuga pela liberdade, as amigas, que no início usavam saias, vestidos, cabelos soltos e bem penteados; se mostram, a essa altura do filme, despreocupadas com isso. Já não se maquiam, os cabelos ficam presos e os vestidos deram lugar aos jeans e às camisas cavadas.

A imagem das duas é nitidamente mais agressiva e masculinizada. Suas roupas parecem masculinas e suas atitudes mais radicais e despreocupadas com julgamentos, lembrando atitudes tradicionalmente associadas aos personagens masculinos. Empunham uma arma com propriedade e despreocupadamente, ao contrário do início do filme, quando nem sequer queriam encostar em um revólver.

Saem do estereótipo de mulheres frágeis e dependentes e caem em outro. Para mostrá-las independentes, fortes e decididas é acrescentado às duas personagens características típicas de personagens masculinos. Como o próprio uso de armas sem pudor e vestimentas

masculinas. As personagens são, então, masculinizadas, como se o feminino não combinasse com o tipo de ação que as duas realizam.

Vemos um ponto semelhante à análise de Mulvey em “Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”, de 1975. Lá a chamada “masculinidade regressiva” é colocada em oposição à “feminilidade passiva”, exatamente como acontece em *Thelma e Louise*. Apesar das diferenças – já que em Mulvey essa oposição ocorre interiormente à personagem feminina em relação à escolha de seu parceiro: o que ressalta o seu lado feminino passivo, ou aquele que resgata a sua masculinidade regressiva – podemos perceber essa mesma oposição. Ainda em Mulvey, essa incongruência é tratada quanto à espectadora do filme, o que não será aprofundado aqui.

A teoria de Freud sobre o desenvolvimento da feminilidade diz que ela “emerge de um período crítico de desenvolvimento paralelo entre os sexos”, o período fálico (MULVEY, 2005, p. 382). Esse desenvolvimento permanece então “exposto a perturbações motivadas pelos fenômenos residuais do período masculino inicial”, gerando uma alternância entre momentos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade predominam (FREUD apud MULVEY, 2005, p. 383).

Assim, na análise de Mulvey sobre a questão da identificação da espectadora feminina, a autora afirma que esta, ao se identificar com o ponto de vista *ativo* – associado ao masculino – redescobre esse aspecto perdido de sua identidade sexual, pois o caminho correto para a feminilidade leva à repressão do *ativo* – a fase fálica, segundo Freud.

Em *Thelma e Louise* essa oposição é ativa, no sentido de que acontece visivelmente nas próprias personagens – ao contrário do que ocorre na análise de Mulvey que, como dito, trata da identidade sexual da personagem em relação ao seu parceiro na trama. Enquanto femininas, elas são frágeis e não se encaixam no tipo de vida que passam a levar, tornando-se cada vez mais masculinizadas, como se, por suas escolhas se caracterizarem como tipicamente masculinas, devessem ser e agir como tal.

Dessa forma, poderiam impor sua recém-conquistada liberdade. Figuras claramente femininas, como elas eram no início da trama (Ilustrações 19 e 20), não seriam vistas da mesma forma que a Thelma e Louise masculinizadas que se vê no final do filme (Ilustrações 21, 22 e 23).



Ilustração 19 – no início da trama as personagens com os cabelos cuidadosos e figurinos femininos.



Ilustração 20 – as amigas tinham receio de até mesmo pegar em uma arma.



Ilustração 21 – o jeito de se vestir muda: agora elas usam jeans e camisas cavadas.



Ilustração 22 – a imagem torna-se mais agressiva.



Ilustração 23 – ao final, empunham uma arma com naturalidade.

Há mais acontecimentos antes de se chegar ao desfecho da narrativa, que envolvem a rendição de um policial que pretendia multá-las e a explosão do caminhão de um caminhoneiro – mais uma figura claramente machista que elas encontram diversas vezes na estrada.

Na ocasião da rendição do policial, Thelma culpa seu marido pela situação em que elas estão. Diz que há três dias (antes de sofrer a tentativa de estupro) elas não faziam nada do que fizeram. Aconselha o policial para que ele trate sua esposa com carinho, pois Darryl, seu marido, não a tratou, e por isso ela ficou como está agora. Assim, percebe-se que ela o culpa pelo que ocorreu com ela e por sua transformação.

Antes do ataque ao caminhoneiro há diálogos importantes entre as duas amigas, em que Thelma diz não se arrepender do que fizeram, pois ela ao menos está se divertindo. Para concluir, encontra a cumplicidade da amiga quando diz que não poderia mais voltar a ter a vida que tinha, afirmando: "

Thelma: - Algo me bateu de repente e não posso voltar atrás. Não poderia viver.
Louise: - Eu sei. Entendo o que diz.

As duas partem para mais uma retaliação ao mundo masculino em sua viagem. Ao encontrarem o mesmo caminhoneiro pela terceira vez na estrada, resolvem dar uma lição nesse homem que toda vez lhes faz gestos obscenos e lhes insulta no momento da ultrapassagem. Agem como se esse tipo de atitude fosse normal, como se elas gostassem daquilo.

As amigas, já tão diferentes da Thelma e da Louise que conhecemos no início do filme, se sentem seguras e livres o bastante para cobrarem atitudes melhores do mundo masculino por meio do caminhoneiro. Falam para ele que seus modos em relação às mulheres são grosseiros e exigem desculpas pela forma como ele as tratou. Orgulhoso, ele continua a ofendê-las, mas, dessa vez, sem nada a perder, elas explodem o caminhão do homem. Thelma acaba ficando com o boné do caminhoneiro, outro acessório caracteristicamente masculino.

Os personagens claramente machistas do filme – como o caminhoneiro, o marido de Thelma, Darryl, e o estuprador, Harlan – apresentam comportamentos em comum. Eles são apresentados como personagens com traços até mesmo ridículos, principalmente Darryl e o caminhoneiro, e têm orgulho de serem como são. Em comum, eles subestimam as mulheres do filme e agem como se não devessem respeito pelo que fazem em relação a elas. Quando encurralados, tentam mostrar que são superiores insultando-as, deixando claro que não irão respeitá-las e não se submetendo a ninguém. Nesses momentos, tentam se mostrar fortes e corajosos, mesmo que ressaltando o seu lado ridículo, afinal, não se veem como tal e não aceitam ser desafiados.

Chegamos aqui ao desfecho do filme. A essa altura os policiais já sabem a localização das amigas e saem em perseguição às duas. Na cena final, quando Thelma e Louise se vêem presas entre um precipício e vários carros de polícia, vemos o início do embate final. Elas estão encurraladas pelos homens.

Ao se depararem com o Grand Canyon durante a fuga, param à beira do precipício, de onde surge o helicóptero da polícia, maior, imponente. Nesse instante, o chapéu e o boné masculinos que elas usam são lançados para trás pelo vento gerado pelo helicóptero. Não estão mais “protegidas” por seus trajes masculinos, representados pelos chapéus, voltando – em parte – a serem aquelas mulheres encurraladas pela sociedade, “em parte” porque, como o diálogo entre as duas havia deixado claro, elas não conseguem mais viver como antes.

Justamente por isso decidem seguir em frente e não se entregarem. Lançam o carro pelo precipício e continuam livres de toda forma de repressão que poderiam sofrer. Enquanto lançam o carro pelo precipício, a foto que elas haviam tirado antes de sair em viagem voa –

assim como havia acontecido com os chapéus. Aquelas que elas eram na foto ficaram para trás.

A cena congela com o carro no ar. Não se chega a ver as amigas caírem no precipício (Ilustração 24). Apesar de se saber que elas irão morrer, com o congelamento da cena com o carro ainda no ar a sensação que se tem não é a de desastre, mas sim de libertação, como se elas apenas seguissem em frente.



Ilustração 24 – cena final. A imagem congela, sensação de eternidade.

Ao final, o sentimento que fica é que essa era a única saída para Thelma e Louise. Elas não poderiam voltar atrás depois de tudo que viveram e sentiram, não conseguiriam voltar a ser como eram, tendo o mesmo tipo de vida de antes.

Nessa forma de desfecho, temos uma aproximação com a análise de E. Ann Kaplan (1995) sobre *A dama das camélias* (1936) e também de *À procura de Mr. Goodbar* (1977). Na análise da autora, ela conclui que não havia mais lugar para a mulher do filme no mundo em que vivia. As repressões que sofre durante a trama a levam para a única saída, vista pelo patriarcado como forma de repressão, que é a morte.

Em *A dama das camélias*, Kaplan conclui que a heroína deve morrer pela ameaça que ela representa para o patriarcado. A personagem, doente, deixa de se cuidar e passa a viver de um jeito que só agrava o seu estado de saúde, morrendo em decorrência disso. Antes, ela havia sacrificado seu desejo, abandonando o homem que realmente ama em nome do que é socialmente esperado e aceito. Sua morte se torna então o desfecho para a história (KAPLAN, 1995, p. 76).

Isso também em *À procura de Mr. Goodbar*, filme em que Kaplan analisa que a personagem, ao assumir uma liberação – interpretada pela narrativa como forma de resistência a assumir seu lugar “correto” ao lado do homem adequado – deve ser morta pela ameaça que ela apresenta ao patriarcado. Recebe esta, então, a punição merecida por ter transgredido a ordem natural aceita pela sociedade ao tomar posse de sua sexualidade, ao ser solteira e sexual (KAPLAN, 1995, p. 122).

Vemos isso em *Thelma e Louise*, pois, depois de todas as mudanças pelo que passaram durante a viagem, as duas personagens não se encaixam mais na sociedade e no tipo de vida que tinham. Com é dito por Louise após ela atirar em Harlan, elas não vivem em um mundo no qual poderiam ser inocentadas. E é esse mesmo mundo que não poderia mais aceitá-las com a liberdade que conquistaram.

O filme, de certa forma, também “castiga” as heroínas por suas escolhas e por assumirem uma posição que não lhes cabe na sociedade patriarcal em que estão inseridas. Apesar de ser uma escolha das personagens, Thelma e Louise optam pelo suicídio como uma forma de continuarem livres. Fica claro, então, que elas não poderiam ser livres e teriam que voltar atrás em suas escolhas para se encaixarem socialmente.

Thelma e Louise é um filme que dá voz ao feminino. Vê-se a história do ponto de vista das duas heroínas do filme. Durante o desenrolar da trama, por vezes elas manifestam suas insatisfações com os homens e com a sociedade machista. Ainda antes do desfecho, temos as amigas exigindo desculpas dessa sociedade e aplicando punições nela por meio dos personagens que fazem parte da história, como Harlan, o caminhoneiro e o próprio marido de Thelma. Ao mesmo tempo, outros personagens masculinos da história também são punidos, apesar de não apresentarem defeitos tão claros como os daqueles caracteristicamente machistas.

Esse é o caso do namorado de Louise, Jimmy, e também do policial Stocumb. O primeiro enfrenta problemas com a garçonete em seu relacionamento, pois Louise já havia sofrido e perdido sua crença no mundo masculino antes de se envolver com ele e, por isso, há menos chance de se concretizar um relacionamento duradouro. Ele acaba por perder definitivamente Louise quando hesita ao responder afirmativamente quando ela pergunta se a ama. Louise acaba deixando-o para trás por não acreditar que ele possa ser diferente dos outros homens que passaram pela sua vida, pois acredita, e repete isso durante o filme, que todos os homens são iguais.

No caso do policial Stocumb, apesar das inúmeras tentativas que ele faz de salvar as amigas, acaba fracassando. O policial conhece o passado de Louise, sabe o que aconteceu com ela no Texas, e aparentemente é isso que o faz se empenhar ainda mais no caso das duas amigas fugitivas. Durante a trama, tenta evitar que Louise sofra novamente, buscando protegê-la. Entende claramente que os crimes cometidos pelas duas foram devido a circunstâncias que as levaram a cometê-los, mesmo que a polícia não o entendesse dessa forma.

Ao dar voz ao feminino, o filme acaba levando as duas personagens femininas para uma personalidade identificada geralmente como masculina. Ao se tornarem independentes e livres das amarras das convenções sociais – principalmente do casamento e da família – Thelma e Louise acabam por deixar o cuidado com a aparência de lado e tornam-se mais agressivas, inclusive usando armas.

A aparência das personagens sofre uma transformação, com o uso de roupas mais masculinas, como jeans, camisetas e chapéus. O uso das armas, como acontece com personagens masculinos – em que a arma, como extensão do corpo é uma substituição do falo no homem – representa, ainda, o poder que elas conquistaram.

Kaplan fala sobre o uso da arma por personagens femininas e o papel de vingadoras que elas assumem ao falar sobre um ciclo de filmes dos anos 70, que trazem mulheres sendo violentadas. Fala de *A violentada (Lipstick)*, que segundo a autora, aponta uma tendência dos anos 80, em que mulheres que foram violentadas passaram a se vingar de seus estupradores. Kaplan (1995, p. 112), ao comentar sobre *Lipstick*, afirma que “a mulher agora possui o falo, na forma de arma, a ameaça que ela representava é minorada por suas vestimentas masculinas e por seu papel essencialmente masculino de vingadora”. A ameaça citada pela autora diz respeito à sexualidade feminina.

Vê-se então que para dar mais autonomia às mulheres do filme, utilizou-se a aproximação das duas ao masculino. Percebe-se, com isso, que o que havia dito Kaplan (1995, p. 112) a respeito da conservação do modelo domínio-submissão se mantém em *Thelma e Louise*.

O modelo trata da identificação masculina e feminina como dominador e submisso, respectivamente. Nesse filme, as personagens assumem a parcela de “domínio”, identificando-se com ela e se aproximando do homem por meio de suas vestimentas e atitudes. Assim, a simbologia dentro do modelo permanece a mesma, uma vez que as mulheres, ao assumirem o papel de dominador, adquirem, para isso, traços masculinos, aceitando que tal papel pertence ao homem. O modelo permanece intacto, o que muda é a identificação sexual dentro dele (KAPLAN, 1995, p. 51).

As personagens aceitam, então, o papel masculino e, por isso, há uma identificação de ambas com características comumente pertencentes ao mundo masculino. Vê-se que quanto mais Thelma e Louise se aproximam e se identificam com este “mundo masculino” mais elas se afastam do feminino. Isso é notado quando perdem características tradicionalmente femininas, como humanidade, maternidade e ligação com o ambiente familiar, aproximando-se dos homens cuja posição ocupam (KAPLAN, 1995, p. 51).

Outra questão identificada está presente em uma das análises de Kaplan sobre o filme *A dama de Xangai*, de 1946. A autora percebe que a personagem feminina do filme, ao ganhar independência, torna-se maléfica. A personagem do filme faz uso, então, de sua sexualidade e da trapaça como suas únicas armas, o que, como afirma Kaplan (1995, p. 104), a degrada moralmente.

Em *Thelma e Louise* esse aspecto também é identificado. As amigas, ao se tornarem independentes, entram para o mundo do crime para se manterem livres. As únicas saídas encontradas pelas personagens as levam para um lado também maléfico. Como é dito por Kaplan (1995, p. 109), os meios pelos quais a mulher adquire sua independência também a degradam moralmente, e isso é, ademais, uma forma de repressão.

Thelma e Louise é um filme que dá voz ao feminino, apesar de ambas serem identificadas como traços de uma visão masculina, e apresenta a história do ponto de vista das duas amigas, mostrando o sentimento dessas mulheres e os obstáculos que elas enfrentaram por viverem em uma sociedade machista.

O filme ainda faz uma crítica a essa sociedade e aos homens que assim a formam, ao apresentar personagens machistas com características inferiores e ainda ao culpá-los pelas atitudes das amigas. Thelma e Louise culpam os homens que passaram por suas vidas e cobram da sociedade respeito por elas durante o filme, uma cobrança do mundo feminino que acaba com o silêncio das duas personagens.

6 ANÁLISE DO FILME *ANTICRISTO* (2009)

6.1 DOIS OLHARES

Para a análise de *Anticristo* a tentativa é limitar-se apenas a tratar o tema da mulher no filme, tarefa árdua em uma obra que trata de tantos assuntos e provoca diversas discussões principalmente em relação à religião, à culpa e à psicanálise. Por vezes será necessário entrar em alguns desses temas, mas seu não tratamento direto é opcional, já que o presente trabalho visa apenas a questão da representação feminina. Assim, se toma a liberdade de não entrar em outras discussões que *Anticristo* permite.

Como já dito no capítulo que trata da análise fílmica, o estudo de *Anticristo* será diferente do filme anterior – *Thelma e Louise*. Relembro que isso se fez necessário pelas particularidades do filme e, para isso, não será utilizada a estratégia de contar a história do filme ao mesmo tempo em que se comentam as observações e apreciações a respeito da obra.

A peculiaridade da análise se dá pela proposta de serem aceitas diferentes visões sobre *Anticristo*. Aqui serão exploradas duas, totalmente divergentes, mas possíveis. Outro motivo é que por conter, por vezes, cenas desconexas – ao menos assim o parece – se faz uma melhor opção realizar um breve resumo do filme, para então, partir para análise. Como feito anteriormente, utilizarei trechos do filme para as observações e justificativas, mas em menor intensidade.

Anticristo suscita mais perguntas do que respostas, permitindo-se, neste trabalho, que algumas perguntas fiquem ainda sem respostas e a análise sem definição única. Isso fica a cabo do espectador, determinando sua interpretação de acordo com a experiência fílmica proporcionada pela trama.

Acredita-se que, nesta obra, a compreensão dependerá da forma com que ela é encarada, assim como de interpretações particulares sobre os eventos que ocorrem. O filme deixa muitas dúvidas, não responde a todas as perguntas levantadas, por isso a imensa gama de interpretações possíveis.

6.2 RESUMO

Anticristo é um filme de 2009, dirigido por Lars Von Trier. Perturbadora e provocante, a trama fala sobre a dor humana, o sentimento de culpa, religião e psicanálise. Tudo isso em uma mistura só, uma mistura violenta e cruel; ao menos para o espectador, que se depara com um retrato da mente humana em uma intensidade desafiadora. As cenas de violência, de automutilação são pesadas, angustiantes e compõem a atmosfera perturbadora do filme – e da mente humana. Para além dos transtornos das cenas violentas, *Anticristo* proporciona reflexões e possibilita diversas leituras, todas possivelmente presentes na trama de Trier.

O filme conta a história de um casal que tenta superar a morte acidental de seu único filho. O casal – apenas identificado como Ele e Ela – é interpretado por Willem Dafoe e Charlotte Gainsbourg. Ele, um analista, ela uma escritora que desenvolve uma tese sobre o feminicídio. O filme divide-se em Prólogo, quatro capítulos – Sofrimento, Dor (caos reina), Desespero (femicídio) e Os três mendigos – e Epílogo.

O Prólogo começa em um incrível preto e branco com a utilização de câmera lenta. Mesma trilha sonora, mesma técnica de filmagem para acontecimentos tão opostos como os que ocorrem. Enquanto o casal protagoniza uma cena de sexo, o filho deles salta pela janela e morre, mas não sem antes o pequeno garoto, Nic, ter visto os pais durante o ato sexual.

Com a morte acidental e prematura do filho, a personagem de Gainsbourg, Ela, entra em profunda depressão. Começam então os capítulos de desenvolvimento da trama. Seu sentimento é caracterizado pelo médico como anormal por ser muito intenso. Ela se culpa pela morte do filho e não consegue se recuperar do acontecido.

Sua culpa se torna ainda mais presente quando a personagem conta ao marido que sabia que Nic estava acordando a noite e andando pela casa, fato que o marido não sabia. Ainda nos será mostrado mais tarde, no filme, outro detalhe: Ela se lembra – ou talvez apenas imagine – que viu o filho se levantar e não o impediu – preferindo o prazer sexual – o que acabou levando o garoto à morte. Seu sentimento de culpa é, por isso, profundo e doloroso.

Ela fica internada em torno de um mês, quando o personagem de Dafoe, Ele, decide levá-la para casa, para que ele próprio cuide e trate dela. O analista resolve que ele mesmo irá curá-la já que é ele quem a conhece melhor que ninguém.

Em casa, a esposa acusa o marido de ser indiferente à morte do filho, de não sentir a perda do garoto. Lá, ela se machuca e usa o sexo como fuga para os problemas. O marido decide então mudar o tratamento, fazendo com que ela enfrente seus medos. Opta por

persuadi-la a um pensamento racional para que supere e elimine os seus temores. O maior deles é o que Ela sente do Éden, uma floresta para a qual ela havia ido com o filho anteriormente. O casal, parte, então para a floresta do Éden.

Na floresta, eles passam a fazer exercícios para que ela enfrente seu medo. A personagem conta para o marido porque parou de escrever sua tese na outra viagem que tinha feito ao Éden, relata que sentiu medo ao ouvir um barulho de choro alto e intenso. Disse ser o choro da natureza, de tudo aquilo que estava para morrer, como os carvalhos que caíam durante a noite. É quando ela diz que “a natureza é a igreja de Satã”.

Na manhã seguinte ela amanhece bem e se diz curada. Ao contrário d’Ele, que começa a enfrentar a natureza e a temê-la. É quando o personagem masculino vê uma raposa sangrando, com os órgãos para fora, e a escuta dizer: “O caos reina”.

Em nova conversa entre os dois protagonistas temos uma importante revelação: Ela acredita que a natureza humana é má, o que vale também para a natureza da mulher. Afirma que a mulher, que não controla seu próprio corpo, é má por natureza.

Ela acabou associando, assim, os seus estudos sobre feminicídio a uma prova da maldade feminina. Todas aquelas mulheres torturadas e mortas seriam então culpadas pelo que lhes aconteceu. O marido se indigna com isso e a lembra de todas as mulheres que foram mortas injustamente durante a História.

Durante os dias que passam na cabana, Ela continua usando o sexo como escape para sua dor e angústia, mas agora o ato é cada vez mais agressivo e violento; não passa sentimento de paixão, como havia sido no Prólogo. Como uma forma de ser punida pelo que está fazendo ela pede, certa vez, que Ele bata nela e a machuque durante a relação.

Na floresta, se vê também vários animais fêmeas e seus filhotes mortos prematuramente. Primeiro, o cervo com o filhote natimorto andando pela floresta com metade do feto para fora de seu corpo. Depois, um pássaro recém-nascido cai de seu ninho, cheio de formigas, outro pássaro o resgata e se alimenta dele. Essas são algumas das várias cenas simbólicas que fazem parte do filme.

Outro ponto importante é quando é revelado o laudo feito na ocasião da morte do filho. O documento dizia que Nic tinha deformações nos ossos dos pés. Posteriormente, o pai do garoto descobre que elas foram causadas pela mãe ao tentar calçar o filho com os pés dos calçados ao contrário – o pé direito do sapato no pé esquerdo do garoto e vice-versa.

Daí em diante vê-se Ela chegar à loucura extrema, em meio a atitudes violentas e remorsos por seus atos. Com medo de que Ele a deixe, a mulher comete uma série de violências contra o marido, essas talvez as cenas mais pesadas do filme. Primeiro usa o sexo

mais uma vez para “prendê-lo” e acerta seu pênis com um golpe pujante, o que o faz desmaiar. Em seguida, em uma mistura de culpa, desespero e loucura, masturba o marido até que ele ejacule sangue. Mais ainda, para impedir sua locomoção, perfura sua perna e prende um enorme peso, parafusando-o do outro lado da perna penetrada.

Ela atinge, assim, o seu estado maior de insanidade. Em meio à tentativa de fuga dele, a um confuso sentimento de culpa e remorso dela, Ela relembra do momento da morte do filho e se lembra – do fato ou apenas fruto de sua imaginação, não se sabe – que enquanto ela e o marido faziam sexo viu Nic subir na janela, mas não o impediu. Nesse momento, novamente como uma punição, ela corta o seu clitóris, símbolo do sexo e de seu prazer.

O marido, por sua vez, ao conseguir se livrar do peso em sua perna, a enforca e mata. Depois a queima em uma fogueira, assim como era feito com as bruxas do estudo da personagem de Gainsbourg, Ela.

No Epílogo, o filme termina com a cena do homem indo embora ao mesmo tempo em que surgem várias mulheres sem rosto vindo em sua direção. Talvez sejam todas aquelas mulheres mortas durante a História, outra cena simbólica, na qual cabe diversas interpretações.

6.3 À PRIMEIRA VISTA

O filme conta a história do casal que, em meio à dor da perda de um filho, sofre em meio à culpa e à dificuldade de superar o ocorrido. Contudo, para traçar a história dessa trama, a personagem feminina acaba por ser retratada como má, principalmente por ela própria acreditar que a natureza feminina é perversa.

A princípio temos o problema da sexualidade da mulher enquanto mãe. O que se vê no início do filme é a criança presenciando a relação sexual dos pais e, em seguida, sua morte. Uma de suas possíveis interpretações diz respeito à não superação do Complexo de Édipo.

O Complexo de Édipo diz respeito à fase de desenvolvimento da criança e de sua personalidade na qual, a princípio, o garoto tem a imagem da mãe como sua parceira – objeto de sua primeira escolha amorosa – e do pai como rival, que tem que ser combatido, ao mesmo tempo em que existe identificação com a figura paterna, sendo este sua referência de homem.

Assim, durante o processo de desenvolvimento na fase edipiana, o garoto supera essa fase inicial, aceitando que sua mãe não é sua parceira, se constituindo sujeito e desenvolvendo personalidade própria. Essa superação se dá quando o filho reprime o desejo pela mãe, ligado ao complexo de castração, quando ele descobre os órgãos sexuais femininos – e a ausência do falo – acreditando na castração. Dessa forma, se rompe a situação de conflito entre pai e filho.

Nic, o garoto do filme, ainda não havia superado sua fase inicial e não estava pronto para tal. Sendo assim, ao ver o pai, a ameaça, tendo relações sexuais com sua mãe, é obrigado a superá-la, mas não consegue. Isso significaria a perda de sua inocência e a aceitação de um mundo em que sua mãe não lhe pertence. A não superação se dá com sua morte, dando fim ao seu desenvolvimento (Ilustrações 25 e 26).

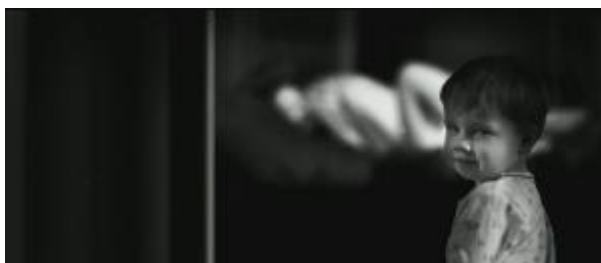


Ilustração 25 – Nic vê os pais.



Ilustração 26 – Nic salta pela janela

Observa-se, também, um obstáculo para a mãe enquanto ser sexual, pois a morte de seu filho ocorre justamente durante uma relação com o marido e durante seu prazer. Segundo costumes patriarcais, a mãe não é vista como sexual; ao formar uma família e gerar filhos espera-se que abra mão de sua sexualidade, afinal, a mulher decente e correta não o é.

Em seu livro, Kaplan dedica-se a tratar a questão da mãe no cinema e cita ideias de Dinnerstein que se aproximam bastante da representação encontrada em *Anticristo*. Dinnerstein (apud KAPLAN, 1995, p. 284) mostra “a profunda ambivalência que cerca a figura da mãe, dividida como está entre o objeto ‘bom’ e o objeto ‘mau’, e em segundo lugar, que a mãe é desdenhada por associação com as forças não-humanas, naturais e sobrenaturais”.

No caso de *Anticristo*, a visão da mãe boa se dá como uma visão difundida socialmente de protetora, a maior ligação da criança com o mundo exterior; o sentimento de maternidade como algo bom. O mal estaria em seu intenso poder sobre a criança, que ainda é dependente da figura materna, que pode influenciar diretamente o filho e tem grande poder sobre ele, como no caso da troca dos calçados para evitar que este se afaste.

Essa se torna uma forma de repressão à maternidade, já que a mãe de *Anticristo* não parece preparada, não está pronta para cuidar do filho, pois renuncia o cuidado que deveria ter com ele em nome do seu prazer.

Mais uma aproximação com a citação de Kaplan se dá no que diz respeito à mãe ligada às forças sobrenaturais. Na trama, a natureza má da mulher é mais forte que ela e, além disso, como a personagem afirma, a mulher – e ela enquanto mãe – não consegue controlar seu corpo.

Ainda tratando da questão da maternidade, Kaplan (1995, p. 205) fala sobre as principais visões da psicanálise sobre essa condição. Segundo a autora, o primeiro modo é o da maternidade como uma relação essencialmente narcisista e envolvida com o problema da castração que, novamente segundo a Psicanálise, está presente nas mulheres – o fato de não se ter um falo como os homens. Nesse caso, as mulheres “fetichizam” o filho, procurando nele o falo para compensar sua castração.

Outra visão, também narcisista, é a da mãe que se encontra na criança, tratando-o e reconhecendo-o como uma extensão de seu próprio ego. Esse reconhecimento narcisista no filho talvez seja o caso da dependência da personagem feminina de *Anticristo*. Ela se mostra dependente dele, transformando-o em seu objeto de desejo, já que o marido se mostrava ausente.

A personagem de Gainsbourg, Ela, se mostra também dependente do homem e vítima de suas atitudes. É vitimizada ao se fazer depender totalmente do marido em seu tratamento. Contudo, ao invés de melhorar, Ela piora cada vez mais com as tentativas do personagem masculino e com os métodos que ele utiliza para curá-la. Ela não se vê em uma vida sem o homem e se mostra sujeita a ele, até mesmo em seu processo de cura.

Outro problema com a personagem seria então o seu medo do abandono, retratado por seu desespero intenso com a perda do filho. Não se vê tanto instinto materno, mas antes dependência, tornando a personagem uma mãe órfã do filho.

Em uma tentativa de manter Nic sempre por perto, gerou uma deficiência nos ossos dos pés do garoto ao calçá-lo com os sapatos trocados. O fato de estar com os calçados invertidos fazia com que o filho tivesse mais dificuldades de caminhar, o que o deixaria mais perto e dependente da mãe (Ilustração 27).



Ilustração 27 – a foto de Nic com os sapatos trocados. Uma maneira de mantê-lo dependente.

Quando no Éden com o marido, ela reclama que o filho, uma criança ainda aprendendo a andar, se distanciou dela na última visita que os dois haviam feito ao local. Ela diz que Nic poderia ter se esforçado mais para ficar com ela, revelando o inconsciente perturbado da personagem e sua carência quanto aos homens de sua vida.

Ainda, ela faz a mesma reclamação ao seu marido. Diz que ele tinha sido distante dela e do filho. Ainda, se queixa que Ele não tinha se interessado por ela até o momento em que ela tornou-se sua paciente.

Seu medo de perda torna-se mais evidente no Éden quando, ao temer que o marido a deixe, perfura a perna dele com um enorme peso, impedindo-o de se locomover, como havia feito com Nic. Essa é uma tentativa de impossibilitar que ele se afaste dela (Ilustração 28).



Ilustração 28 – o peso na perna que o impossibilita de ir para longe dela.

O passado dela continua a dar forma ao presente, primeiro em relação à morte do filho e à culpa que ela não supera; segundo, em relação aos seus estudos sobre a história de repressão à mulher. Os dois fantasmas de seu passado ficam muito presentes na vida da personagem e não são superados.

Durante todo o filme, a personagem feminina Ela sofre com a morte do filho e usa o sexo como uma fuga para sua dor e tormento. Suas relações se tornam cada vez mais agressivas, ao mesmo tempo em que ela, claramente, se pune pelo prazer sexual que sente. Uma forma de punir-se é pedir ao marido que bata nela durante a relação e, mais intensamente, ao cortar o próprio clitóris, em um ato de castigo definitivo para que não sinta mais prazer.

Todas essas atitudes contribuem e dão argumento ao ajuizamento presente no filme e também às constatações a que chegam os personagens. Ela, ao estudar o feminicídio, compreende que a mulher é má por natureza, como se uma força presente dentro de cada mulher a fizesse má e não permitisse que dominasse seus atos. Isso é dito pela personagem ao afirmar que as mulheres não controlam o seu próprio corpo, mais uma menção à pulsão sexual feminina como algo perigoso, ameaçador e incontrolável.

O argumento da personagem, à princípio absurdo para seu marido, se mostra uma verdade no decorrer do filme. No começo ele critica a esposa por seu pensamento, diz que ela entendeu seus estudos de forma errônea, pois o fato de milhares de mulheres terem sido mortas durante a História não era uma prova de sua maldade, mas sim da repressão que sempre existiu contra elas.

Mas as atitudes d'Ela, que internaliza essa ideia e a aceita como verdade, mostram que a maldade estaria sim dentro dela. Ela, ao se perder em suas convicções e em sua dor, passa a agredir, de forma inconsequente, o próprio marido. Contudo, se arrepende do que faz, como se, como ela havia dito, a maldade viesse de dentro dela (das mulheres) e ela não pudesse controlar.

Ao final, a única saída encontrada pelo marido para acabar com o sofrimento dele e o dela é a matando. Afinal, se ele não o fizesse Ela possivelmente o mataria. A mulher é então queimada na fogueira, assim como as bruxas eram mortas.

O filme aparentemente se passa pelas impressões que Ele tem da mulher. Apesar de por vezes tratar dos problemas da mulher, de sua (por ele) julgada irracionalidade, a trama relata isso sob a visão dele; são as descobertas dos personagens masculinos em relação a Ela. A visão da mulher como inferior pode então também partir do próprio personagem masculino, visto defendendo aquelas mulheres da história. Ele se diz racional e a caracteriza como o inverso, diminuindo-a em relação à sua forma de lidar com o luto.

Assim, uma interpretação possível para a representação da mulher em *Anticristo* é a mulher como um ser mal por natureza enquanto possuidora de uma pulsão sexual incontrolável e incompatível com o modelo correto da feminilidade a ser buscada. O filme tentaria comprovar por meio das atitudes da protagonista essa teoria da maldade feminina, explicando todas as mortes de mulheres no decorrer da história da humanidade e caracterizando-a como um perigo para os outros e para ela mesma.

Ela, que a princípio teme a natureza – e também sua própria natureza – ao final do filme a aceita e não questiona nem teme a natureza dela e a exterior a ela. Ele, ao contrário, sempre em busca de um pensamento racional, não vê o que temer no Éden, mas com o passar

do tempo começa a ter receio do lugar. Quanto mais descobre a natureza da esposa, mais ele teme a natureza do Éden.

Ele representaria então a razão, ela a irracionalidade. Isso é dito pelo homem em um de seus exercícios com a esposa; ao sugerir que troquem de papel, ele passa a ser o pensamento irracional – caracterizando então a mulher como o pensamento irracional antes da inversão de papéis, e ele próprio como a racionalidade.

O filme, em sua vertente do pensamento cristão, questionaria também a pulsão sexual feminina, condenando o sexo por prazer, principalmente para a mulher enquanto mãe. O personagem masculino, ao matar a mulher, se libertaria dessa natureza não cristã e da imagem de pecadora da mulher.

Outro detalhe é que ele apenas a mata depois que ela corta o próprio sexo, ou seja, se castra, um entendimento de que a mulher o dominava sexualmente. Então ele, em nome da racionalidade a queima. A mulher é punida e, ao homem, compete se livrar da natureza perversa que ela representa.

6.4 POR TRÁS DOS SIMBOLISMOS

Em outra interpretação possível, levaríamos em conta os simbolismos presentes em *Anticristo*. O filme, cheio de cenas aparentemente desconexas e outras totalmente simbólicas, traria então mais do que sua superfície apresenta. Uma análise mais profunda, levando em conta uma tentativa de crítica e denúncia por meio da história contada, leva a outra interpretação da representação da mulher.

A trama seria uma crítica à repressão à mulher e, em conjunto, à culpa que o pensamento cristão tem nesse sentimento e no comportamento social. Por ser cheio de referências ao cristianismo, a crítica ao pensamento cristão estaria embutida.

Para exemplificar as alusões, temos a cabana para onde eles vão, em um lugar chamado Éden, o mesmo nome do Jardim em que Adão e Eva viviam segundo conta a história cristã, no mesmo lugar onde Eva apresenta ao homem o fruto proibido, cometendo o primeiro dos pecados e expulsando-os do paraíso.

O Éden do filme nada tem de paraíso, pelo contrário, é assustador. Além do mais, apenas um homem e uma mulher passam a viver na floresta Éden, possivelmente uma analogia aos próprios Adão e Eva. Outro fator se dá em relação à morte do filho, que ocorre

durante uma relação sexual dos pais, fortalecendo uma visão do sexo como pecado, reforçada pela degeneração do ato durante todo o filme. Ainda temos a presença dos três mendigos, que poderíamos associar aos três reis magos.

Essas referências ao cristianismo se fazem importantes, pois na interpretação do filme como uma crítica à repressão da mulher a denúncia ao pensamento cristão está intrinsecamente ligada, revelando-o como um dos fatores de repressão dessa mulher. Isso delataria a igreja como difusora de valores que geraram a repressão e a subjugação feminina.

Vemos a personagem Ela piorar cada vez mais em sua tentativa de recuperação à medida que aceita o pensamento de que as mulheres são más por natureza. Quanto mais Ela assimila esse pensamento, mais se degrada moral e fisicamente. O marido tenta dissuadi-la de tal tese, mas ela acaba por internalizar por completo essa ideia, fazendo com que suas atitudes se tornem agressivas e inconsequentes.

Pode-se entender, então, que o Éden seria o próprio inconsciente social e porque não, cristão. Quando se encontra lá, Ela sente medo e assimila os valores de uma sociedade machista e repressora. Afinal, deduz-se que sua tese a princípio visava falar das torturas e mortes infligidas contra as mulheres durante toda a história, mas sob a visão de uma mulher, revelando os preconceitos e injustiças causadas. Porém, ao chegar ao Éden e ouvir os rumores de uma sociedade repressora, Ela fica confusa, sente medo e é convencida do contrário: de que todas aquelas, e todas as mulheres, têm culpa pelo que sofrem.

A despeito de um eco social, o Éden pode ser considerando ainda um lugar onde a irracionalidade rege. A natureza não é racional – os homens que se promulgam como tal – nela tudo é possível, como quando o personagem de Dafoe, Ele ouve a raposa dizer “O caos reina”. No Éden, as portas para o subconsciente da mulher, infestado de valores de uma sociedade patriarcal cristã, são abertas. O pensamento inconsciente que permeia as suas e as ideias do marido ganham forma.

A aceitação d’Ela em relação à natureza perversa da mulher talvez se dê mais convincentemente pela dependência da personagem quanto aos homens em sua vida, em conjunto com sua falta de habilidade para lidar com tal problema, pois, ao machucar o filho – trocando-lhe os calçados – em uma tentativa de evitar o seu afastamento, a personagem de Gainsbourg, Ela, vê em si a maldade. O seu distúrbio psicológico a leva a crer que a maldade está sim dentro dela, como uma força incontrolável, uma vez que, apesar de parecer não desejar machucar Nic, acaba fazendo-o.

No Éden, Ela se sente ainda mais culpada, mais reprimida, tanto pelo marido, em suas tentativas fracassadas de curá-la, quanto pelo seu inconsciente – e aí, o inconsciente do Éden,

representando a sociedade. Naquela floresta, ela se sente ainda mais culpada e acaba associando sua dor e atitudes a algo maligno e passa a agir de tal maneira.

Sua culpa pela morte do filho, pelo prazer sexual que sente e mais gravemente: sua culpa pelo filho ter morrido enquanto ela fazia sexo, a domina. Ela se vê como possuidora de uma natureza ruim. A própria sociedade a veria assim – ou pelo menos Ela acredita nisso – ao descobrir que ela optou pelo prazer, mesmo sabendo que o filho se levantava a noite.

Por essa via, o filme seria então um manifesto, uma denúncia ao modo como as mulheres vêm sendo reprimidas durante todos esses séculos, desde as mulheres estudadas por Ela até a própria personagem. Elas se veem culpadas, subjugadas e dependentes, o que inconscientemente afetou a personagem, levando-a ao extremo de sua crença, transformando-a na própria mulher maligna de seus pensamentos.

O Éden, enquanto representante da sociedade, do inconsciente cristão – sempre ligado à culpa – e do próprio inconsciente dos personagens; e o marido enquanto agente dessa sociedade – que tenta dominá-la e curá-la segundo seus próprios preceitos – afetam a personagem feminina de forma extrema. O filme retrata a dor, a culpa, levando-a a comportamentos insensatos e revelando uma analogia à repressão sofrida pela mulher, mormente a sexual. O sexo por prazer, na religião cristã, historicamente esteve associado ao pecado, e a personagem de Gainsbourg, Ela, se vê pecando nessa condição.

O marido tenta dominá-la, a julga detentora de um pensamento irracional, pois entende que o medo que Ela sente não é real, não é lógico. Justifica que é apenas uma associação ao local (o Éden) em um momento de temor. Ele, assim, deseja dominar a natureza da esposa, acreditando que a natureza exterior é controlável. Ainda assim, se assusta com o barulho das sementes de carvalho que caem a noite, além de ter visões assustadoras com os animais. Ele mantém a ideia de que, do mesmo modo que a natureza pode ser dominada, a natureza da mulher também pode, mas não é o que se observa no desenrolar da história.

A partir dessa visão, vemos em *Anticristo* a representação de como o pensamento patriarcal presente inconscientemente em toda a sociedade afeta as mulheres que nela vivem. A personagem feminina, ao internalizar os valores machistas de todos esses séculos que ela estudou e dos anos em que viveu, acaba sendo dominada por eles. Ela sofre, é maltratada e reprimida e por isso se castiga e se culpa pelo prazer que sente. Uma discussão importante vista em todo filme é a dualidade que existe nos sentimentos humanos: o prazer e a culpa, o amor e o ódio, o racional e o irracional.

O desfecho de *Anticristo* não se dá, então, na forma de redenção do personagem masculino ou do feminino, nem mesmo como libertação, como é observado em *Thelma e*

Louise. O homem, ao negar e reprimir a natureza feminina, acaba por liberar um sentimento internalizado pela personagem. Ele, que antes pretendia ser o salvador daquela mulher, termina como exorcizador do demônio interior dela ou pertencente a ela. Ao matá-la e jogá-la na fogueira ele regride e se comporta como aqueles homens que havia questionado durante a história do filme. Assim, faz com a esposa o mesmo que os homens dos estudos sobre feminicídio fizeram com as mulheres que eles não podiam compreender.

Por meio da visão da trama e considerando as simbologias e possíveis interpretações subjetivas, pode-se identificar a vertente de um retrato de uma sociedade repressora como uma forma de denunciá-la. O filme, antes de tudo, ao tratar da tentativa do homem em racionalizar os acontecimentos e sentimentos talvez não racionalizáveis, elabora uma crítica à falta de compreensão do homem ao ser feminino, associando-a com o desconhecido, com a natureza incontrolável. Delata, ainda, a visão de uma sociedade patriarcal assentada no cristianismo, no qual a relação prazer x culpa é acentuada.

6.5 CONCLUSÃO

É tentador, a princípio, caracterizar *Anticristo* como um filme misógino, que trata a mulher como inferior e, no caso, como possuidora de uma natureza má. Por ser um filme que não entrega tudo o que quer dizer e deixa a cargo da interpretação do espectador, essa é uma das interpretações possíveis. A trama permite essa abertura quanto ao entendimento da mesma, por seus simbolismos e por não se conhecer por completo os sentimentos dos personagens.

Anticristo não deixa nada tão claro quanto o espectador espera, não permite que se aprofunde totalmente na trama. Até mesmo o movimento de câmera deixa o espectador mais afastado dos personagens e da história, contribuindo para a sensação de distanciamento.

Grande parte do longa é filmado com uma câmera na mão. Em algumas cenas são usados ângulos que não revelam toda a história. Em grande parte do filme se observa o personagem, mas não se sabe exatamente o que ele observa ou pensa. A filmagem mantém o espectador a uma determinada distância das cenas. Aproximações e afastamentos bruscos ressaltam a impressão de observadores intrusos da história. Como observado na cena da Ilustração 29, primeiro a câmera, como mostra a imagem, está próxima ao personagem, em seguida se afasta bastante, revelando ao espectador sua posição de observador.

A câmera acompanha os personagens em seus sofrimentos e angústias, mas não permite ao espectador sua posição costumeira de passivo e envolvido com a trama. Na cena destacada na Ilustração 30, Ele é visto observando algo, a cena continua em uma sequência sem cortes em que a câmera nos revela o que Ele observa. Mais uma vez, pela sequência sem corte para a visão do que o personagem vê, o espectador é lembrado de sua posição de observador.

Observam-se as reações dos personagens, mas não se partilha delas. Não se tem acesso total aos sentimentos deles, o espectador ocupa uma posição por vezes incômoda por se observar toda a dor dos personagens e sentir essa mesma dor, mas não pela identificação com eles, mas sim por meio das cenas violentas que o diretor produz.



Ilustração 29 – a câmera está próxima ao personagem e vai se afastando bastante, revelando a posição de observador do espectador.



Ilustração 30 – Vê-se o personagem observando e a sequência continua com a câmera caminhando para nos mostrar o que Ele vê. Não há cortes.

Esse afastamento é visto, por exemplo, na cena da morte da criança. O acontecimento é chocante, triste, mas o que se repara é na beleza da cena. Apesar de estar vendo uma criança caindo pela janela, vê-se uma beleza naquilo tudo. É algo que parece impossível, mas o espectador é levado a observar a plástica do filme e não se entregar tanto ao sentimento em relação ao que se assiste nessa primeira cena. O diretor consegue mantê-lo afastado de sentimentalismos quanto ao que ocorreu. Vê-se o que aconteceu, mas não é chocante, não é brutal, ao contrário do restante do filme, que é chocante e brutal.

Por esses e outros motivos, é possível se ter diversos entendimentos sobre a trama, pois por vezes não se consegue adentrar totalmente na história; seja pelas cenas simbólicas que não levam a uma interpretação clara, seja pela dificuldade em se estabelecer uma identificação sentimental com os personagens.

O tom dos capítulos de desenvolvimento do filme é diferente da plástica preta e branca do início e do final. O longa de Trier é predominantemente escuro, com poucas cores, a imagem é sufocante. Os espaços em que se passam as cenas – o interior da cabana e a mata do lado de fora dela – são ameaçadores.

Esse sentimento é passado ao espectador durante todo o filme, pois o sofrimento e a dor humana são presenciados de forma cruel. O clima do filme, criado pelas poucas cores, predominantemente escuras, e os longos silêncios, dão forma à atmosfera assustadora da história, construída ainda pelos sons.

A trilha sonora do filme é composta apenas por uma música, tocada no prólogo e no epílogo. Durante todo o filme os sons que vêm da natureza, de ruídos a barulhos da mata, e o próprio silêncio constante, moldam o ambiente de *Anticristo*. A fotografia e os movimentos de câmera avançam em sintonia com o sofrimento da trama. A vivência do casal está na tela, revelada, escancarada.

O filme, em sua primeira exibição em Cannes, causou polêmica por suas cenas violentas e também pelo tratamento da mulher, sendo considerado por alguns um filme misógino. Levando em conta a primeira interpretação apresentada nesta análise, esse é um julgamento possível, mas, partindo para uma apreciação mais aprofundada e simbólica, é admissível identificarmos o contrário desse julgamento. A trama seria, então, uma denúncia aos males causados à mulher.

O filme deixa muitas dúvidas, talvez por isso a imensa gama de interpretações possíveis. O que se pretende fazer entender é que não há um único significado interpretativo que leve o espectador a uma compreensão plena da trama. Não há respostas suficientes para determinar uma análise, pois muitas das informações fornecidas são ambíguas e simbólicas.

Por isso, mais uma vez, é reforçada aqui a possibilidade das duas análises contidas neste texto. Afinal, essas duas mulheres distintas – a culpada e a vítima, a reprimida e a repressora, a que é torturada e a que está torturando – estão presentes em *Anticristo*. Todos esses extremos se fazem presentes na personagem.

Torna-se penoso tentar decifrar qual das duas visões o diretor defende, pois as duas estão implícitas em toda a trama. Optar por uma das interpretações se mostrou um trabalho árduo e, ao final, me resguardo o direito de deixar a possibilidade das duas interpretações ainda como presentes em *Anticristo*, por todos os motivos já citados anteriormente, como a complexidade da trama e a não abertura total para o espectador de todos os significados trabalhados no filme.

Porém, apresento uma última questão que se pretende fazer oportuna na busca de uma definição para tal análise, surgida a partir do surgimento da indagação: se o filme traz várias representação e simbologias não seria então errado analisá-lo superficialmente? Afinal, não poderiam ser estas apenas ilustrações.

Com isso, para efeito de se esclarecer mais sobre a interpretação de *Anticristo*, será considerada essa última observação: se o filme nos proporciona uma análise em nível (por falta de expressão mais apropriada) mais profundo, assim a consideraremos.

Além da real possibilidade da interpretação que leva em conta as subjetividades da trama, pode-se levar em conta o histórico do diretor. Lars Von Trier dirigiu filmes como *Dançando no Escuro* e *Dogville*, que apresentam personagens femininas fortes com importância para a trama e que iriam contra a primeira apreciação da mulher em *Anticristo* como uma representação repressora e preconceituosa.

Não se percebem afirmações contundentes de forma pejorativa em relação à mulheres nos dois filmes de Trier, o que possibilita deduzir que seria incoerente a reprodução de uma mulher como possuidora do mal em *Anticristo*, pois isso iria de encontro com o discurso desses outros filmes do diretor. Dessa forma, apesar das duas visões existentes, a presente apreciação da obra a contempla tendo em vista a segunda interpretação, como uma trama delatora da repressão feminina.

Como colocado, à primeira vista o filme passa a ideia de tratar de forma repressora a história da mulher na trama. Sob uma ótica inversa à primeira, é possível observar fatores diretamente opostos, e, estabelecendo a apreciação do filme como denunciante da repressão sofrida pelas mulheres, parte-se para as observações finais.

Vê-se que *Anticristo* usa de artifícios que deixam a mulher no lugar em que essa sociedade criticada acredita que ela pertence. Ao final, assim como acontece em *Thelma e Louise*, a protagonista morre. O pensamento patriarcal ainda sobrepuja.

Para Ela, não há outra solução senão a morte, afinal, se torna um perigo para outras pessoas. A personagem internaliza todos aqueles valores de submissão, maldade e pecado e age como se os possuísse em sua natureza, a natureza feminina.

Ela é prisioneira do inconsciente cristão e patriarcal. Acaba sendo punida e o curso social deve ser mantido. A personagem feminina entra em uma situação que não lhe proporciona nada a não ser o sofrimento e a morte. Esta de fato não a liberta, apenas a pune. Ela não se recupera, em parte pelas tentativas de dominação exercidas pelo marido em sua ânsia de curá-la ele mesmo, uma vez que ele acredita possuir a razão que falta a Ela. Isso enfatiza mais uma vez a falta de preparo dele para lidar com a mulher.

Ela não subverte a lógica estabelecida e se torna mais uma vítima dentre tantas outras já feitas. A despeito da visão primeira em que o filme, por meio da personagem, declara a mulher possuidora de todo mal – que seria uma análise mais pessimista e revelaria assim o lado misógino do filme –, temos a segunda visão, que também proporciona um final ainda

pessimista por identificar nessa sociedade os mesmos defeitos que levaram à perseguição feminina de séculos atrás.

A sociedade patriarcal, repercutida no filme de Trier, ainda possui valores e atitudes que geram a repressão da mulher. A trama revelaria então esses problemas como uma forma de criticá-los.

O filme não dá voz ao feminino, mas faz disso uma forma de denúncia. A falta de voz dessa mulher fica visível no momento em que o marido se considera o seu possível salvador; ela não o questiona a princípio, apenas aceita a liderança do homem e seus métodos que não a ajudam.

Ela ainda se mostra dependente das figuras masculinas, porém essa dependência leva-a a cometer atitudes extremadas. Sua solidão e as reclamações por ser deixada de lado pelo marido e pelo filho revelam o sentimento de exclusão que essa mulher sente socialmente.

A personagem é relegada à ausência, pois o que vemos e ouvimos não é sua fala, o que vemos é o discurso da sociedade patriarcal fundada em valores cristãos, como o de culpa e o de sexo por prazer entendido como pecado, presente.

Os valores dessa sociedade se tornam os valores da personagem, pois ela não se vê em outra posição a não ser aquela a qual as mulheres foram apresentadas e colocadas segundo a trama do filme; a posição de pecadoras e possuidoras de pulsão, principalmente a sexual, maléfica e incontrolável.

Dessa forma, o filme não proporciona outro lugar para a personagem feminina senão na posição de perseguida. Como dito, ela não subverte a lógica estabelecida, não conseguindo encontrar para ela um lugar na sociedade em que está sem ser reprimida e julgada; ela própria se condena. A mulher em *Anticristo* tem seu discurso tolhido, já que não é ela quem fala realmente: primeiro seu marido fala por ela, depois ela repercute o discurso da sociedade. Ela ainda não possui meios para recuperá-lo e assumir sua condição dentro da trama e apenas aceita sua condição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme proposta deste estudo, buscou-se fazer a análise de *Thelma e Louise* e *Anticristo* a partir da releitura dos textos de Mulvey e Kaplan. Esses filmes apresentam personagens femininas no centro da trama, possibilitando a análise e a discussão a respeito da representação da mulher.

Com isso, puderam-se identificar algumas características discutidas nos textos das autoras, como também reproduções diferentes da personagem feminina. Percebe-se, assim, que o olhar masculino patriarcal ainda está, talvez inconscientemente, presente nos dois filmes. Mas, mais importante, é possível perceber avanços em relação a alguns filmes analisados por Mulvey e Kaplan.

Vê-se, por exemplo, que *Thelma e Louise* é um filme que dá voz às suas protagonistas. São elas que contam a história, pois vemos todos os acontecimentos a partir do ponto de vista das duas amigas. Isso mostra a presença do discurso feminino no filme, já que são as mulheres que falam, que repreendem a sociedade que as reprime, e, até mesmo, são elas que tentam punir essa sociedade. Observa-se, assim, a trama pela visão feminina.

Outro detalhe: as personagens não são erotizadas, nem fetichizadas no filme, algo corrente em obras com personagens femininas, como citado por Mulvey e por Kaplan. Não são também vitimizadas; Thelma, que a princípio era uma dona de casa submissa e vitimizada pelos acontecimentos e a situação em que sua vida se encontra, cresce no decorrer da trama e deixa de ser vítima das situações. Dessa forma, com o desenrolar da história não presenciamos mulheres submissas e vitimizadas, mas sim donas de suas ações e livres por isso.

O discurso do filme é a partir da perspectiva feminina, porém, é possível notar resquícios do pensamento patriarcal na história. O inconsciente patriarcal está presente notadamente na masculinização das personagens Thelma e Louise, que, ao mesmo tempo em que buscam liberdade e autonomia, ganham características masculinas, visíveis em seus trajes e atitudes mais agressivas. Isso funciona como uma afirmação da identificação do masculino como o ser ativo. Elas, enquanto mulheres, não seriam identificadas como independentes e donas de suas atitudes e, ao ganharem características tradicionalmente associadas ao masculino, podem reafirmar sua nova posição de independência. Contudo, isso acontece somente ao se assemelharem aos homens, identificados como o ativo. As protagonistas se

degradam moralmente no desenrolar da trama para tornarem-se livres, entram para o mundo do crime e castigam aqueles que as desrespeitaram, vide o caminhoneiro e seu caminhão destruído pelas amigas.

Outro fator: as personagens não enxergam outra saída senão a morte, pois em vida não poderiam manter a mesma liberdade que conheceram e conquistaram. Elas tiveram que morrer para permanecerem livres, não apenas da prisão em cadeia, mas livres no sentido de um novo estilo de vida, em que não dependeriam mais de outras pessoas e responderiam às suas próprias vontades, sem esperar pela aprovação dos atos que tomassem, principalmente no caso de Thelma, sujeita ao marido que a reprimia. A dona de casa não conseguiria mais voltar a ter a vida que tinha, vida que a esperava se elas se rendessem à polícia.

Em relação à *Thelma e Louise*, conclui-se então que o filme dá voz as personagens femininas, mas apresenta características pertinentes ao discurso patriarcal, tendo, assim, um discurso masculino ainda presente na história. Contudo, apesar desses problemas a trama apresenta avanços significativos, que não podem ser esquecidos.

Ao dar voz ao feminino, mostrar a história do ponto de vista das duas mulheres, permitir que elas denunciem a repressão que sofrem e cobrar melhorias da sociedade em que estão inseridas por meio de outros personagens, o filme mostra haver bastante progresso na forma de se tratar o feminino em relação a algumas representações encontradas nas análises dos textos estudados, que diminuem e reprimem a mulher.

Em *Anticristo* há uma situação parecida, entendendo-o como um delator da sociedade repressora presente na vida da mulher. O filme, ao denunciar, coloca e expõe a mulher a esse lugar repressor. A personagem feminina assimila valores patriarcais e cristãos do pecado, da culpa e o pensamento de que a mulher é a promulgadora de todos eles. Ela aceita sua condição de perversa e assim ela é vista ao final do filme.

A trama trata ainda da problemática da mãe enquanto ser sexual. Ela, no filme, não consegue estabelecer uma relação entre seus dois papéis: o de mãe e o de amante, mostrando ser possível apenas ser ou sexual ou maternal. A combinação entre esses dois desejos da mulher se mostra problemática e, indiretamente, “causa” a morte do filho.

A mulher do filme é vitimizada e dependente de figuras masculinas. Seus problemas psicológicos, revelados no decorrer do filme, são manifestados e associados às características ligadas à feminilidade, como a dominação que ela exerce sobre o homem por meio do sexo e de sua dependência emocional em relação ao filho e ao marido.

O filme revela o lugar que a mulher está destinada a ocupar na sociedade em meio à culpa dessa mulher e à repressão que ela sofre. A trama, porém, não dá a essa mulher armas

para combater e questionar sua condição, o que ocorre é a aceitação de tais valores. A mulher no filme está destinada a sua condição de reprimida socialmente, não tendo condições ainda de subverter tal posição. O homem da história se julga o salvador da mulher e acaba assumindo as decisões durante todo o filme, colocando-se como o deflagrador dos acontecimentos.

Problemáticas tratadas nas duas autoras, mas principalmente no primeiro artigo de Mulvey, a fetichização e o voyeurismo não são encontradas nesse filme. Não é vista ainda a projeção de um ego ideal masculino, como também não há um ideal feminino apresentado. Nenhum dos dois filmes apresenta o personagem masculino como espelho para o espectador, fator tratado pelas duas autoras fonte desta pesquisa.

Porém, ao tratar a passividade do feminino em relação ao ser masculino ativo, temos essa visão presente tanto em *Thelma e Louise*, como em *Anticristo*. No primeiro, vê-se que a passividade é apresentada como uma característica feminina em contrapartida à autonomia masculina quando as personagens são masculinizadas. Assim, a perda da característica de passividade das duas é acompanhada pelo acréscimo de características masculinas, como atitudes e vestimentas mais agressivas. As personagens, para ganharem respeito e serem vistas como mulheres independentes que compartilham os locais da sociedade, não se restringem apenas à esfera da casa e da família e passam a se trajar como homens.

Em *Anticristo*, a mulher é passiva em relação ao seu marido. Ele é quem toma as decisões por ela, é ele quem decide o destino dos dois. A mulher, quando começa a exercer atitudes próprias de suas vontades, passa a desempenhar atitudes contrárias ao que é correto e socialmente aceito, mostrando a impossibilidade de Ela ser condizente em seus atos.

Segundo colocado os dois filmes tratam, de forma distinta, a questão da repressão às mulheres. Em *Thelma e Louise*, as próprias personagens cobram e buscam melhores condições. Em *Anticristo*, se revela o local que estas mulheres ocupam na sociedade.

Os dois filmes apresentam, assim, uma visão masculina embrenhada na história. Apesar de tratarem da condição feminina de reprimida socialmente pelos homens e pela sociedade, pode-se notar nas obras traços do inconsciente patriarcal ainda presente, o que acontece mais claramente na masculinização das mulheres de *Thelma e Louise* e na dualidade da mulher em *Anticristo*, que não encontra meios para subverter sua condição.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

BORDWELL, David. Encenação e estilo. In: _____. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008. Cap. 1.

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

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan: entrevista a Denise Lopes. **Revista Contracampo**. Niterói, n. 7, p. 209-216, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org>>. Acesso em: 10 out. 2010.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly; PEDRO, Vanessa: Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, mai-ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 10 out. 2010.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papirus, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 3. ed. Rio de Janeiro, 2003. p. 437-453.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 381-391.

SANTOS, Mariana Olívia Santana dos. 2006. 34 f. Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

VANOYE, Frances; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. Cinema: O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In:_____ **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 59-84.

Sites:

Biografia Ridley Scott: <http://www.monsters-movies.com/ridley_scott.htm>. Acesso em: 20 out. 2010.

Biografia Ridley Scott: < <http://www.infoescola.com/biografias/ridley-scott/> >. Acesso em: 20 out. 2010.

Biografia Lars Von Trier: < <http://www.larsvontrier.com.br> >. Acesso em 20 out. 2010.

Filmes:

THELMA E LOUISE. Direção de Ridley Scott. Produção de Percy Main. Estados Unidos: Metro-Golddwyn-Mayer Studios, 1991. DVD (129 min), NTSC, color.

ANTICRISTO. Direção Lars Von Trier. Produção de Meta Louise Foldager. Dinamarca/ Alemanha/ França/ Suécia/ Itália/ Polônia: Califórnia Filmes, 2009. DVD (109 min), color.