

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA NOUVELLE VAGUE: GODARD E ANNA KARINA¹

Luciane Carvalho²

RESUMO: A presente pesquisa teve como objetivo a análise das representações femininas em parte da obra do diretor Jean-Luc Godard, especificamente de algumas das personagens interpretadas por Anna Karina. Foram utilizadas como fontes os filmes *Uma mulher é uma mulher* (1961), *Viver a vida* (1962) e *Bande à part* (1964). A pesquisa contou com três eixos principais: o contexto histórico da *Nouvelle Vague*, a retomada de alguns pensamentos feministas sobre o cinema e, por fim, a análise dos filmes enquanto fontes históricas. Compreendemos esses filmes dentro de uma situação de rupturas com o sistema clássico-narrativo empreendidas pelo cinema moderno, bem como um diálogo com a juventude de seu tempo, de modo que Godard imprimiu em seus filmes um retrato de sua contemporaneidade, para o qual a questão feminina teve uma função importante, revelando através de Anna Karina a mulher moderna.

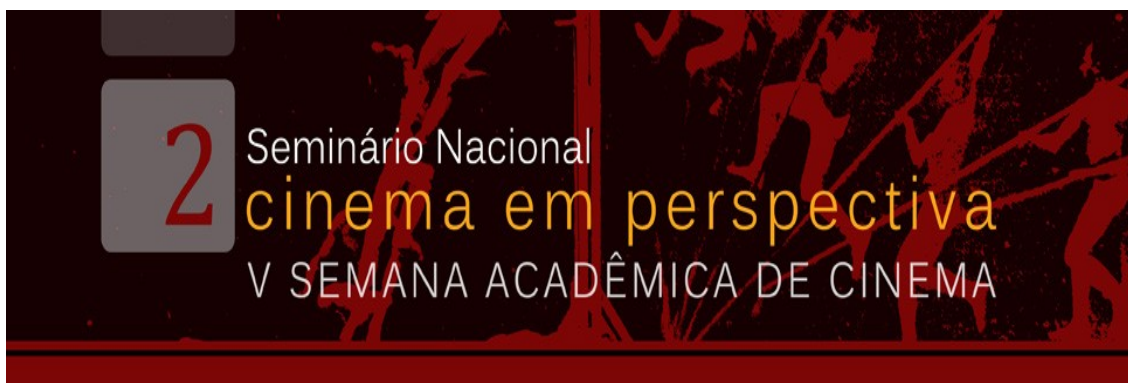
PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica, cinema moderno, estudos de gênero.

Introdução

O historiador Antoine de Baecque, ao explorar a prática cinéfila das personalidades envolvidas na *Nouvelle Vague*, encontra a origem de um modo de representação feminina deste movimento justamente na chamada “erotomania cinéfila” (BAECQUE, 2010, p. 299-311). Os críticos de cinema, alguns destes mais tarde diretores, demonstravam seu amor pelas mulheres dos filmes em textos dedicados aos

1 Este texto é uma síntese da pesquisa de Iniciação Científica voluntária e de TCC realizada entre os anos de 2012 e 2013 sob orientação do Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto, no curso de História – Memória e Imagem da Universidade Federal do Paraná.

2 Bacharel em História – Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná. Graduanda em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: lucianecvl@gmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

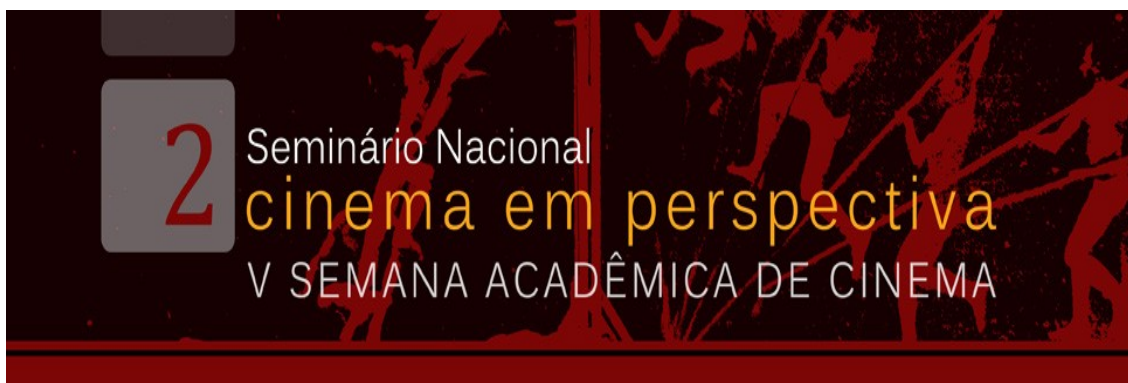
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

mínimos detalhes das imagens eróticas, muitas vezes subliminares, como um fio de saliva na boca de Marilyn Monroe, os vestidos de Cyd Charisse, ou os lábios de Marlene Dietrich. O olhar cinéfilo cultuou a figura feminina, e esse culto transferiu-se para o olhar cinematográfico entre os autores do Cinema Moderno.

Segundo o historiador, dois filmes foram basilares para uma nova forma de gerir o corpo feminino e o desejo na perspectiva realista na *Nouvelle Vague*: *E Deus criou a mulher*, de Roger Vadim (1956) e *Mônica e o desejo*, de Ingmar Bergman (1954). Os corpos de Brigitte Bardot e Harriet Andersson, atrizes protagonistas dos respectivos filmes, significaram a queda da sensualidade clássica hollywoodiana e deram início à representação da mulher moderna. Anna Karina, Jean Seberg, Bernadette Lafont, entre outras atrizes recorrentes na *Nouvelle Vague*, encarnam tipos de mulheres que, sendo elas próprias objetos, evidenciam críticas à sociedade de consumo e ao patriarcado. São, segundo Baecque, “mulheres-documento” de seu próprio tempo histórico, o que o leva a afirmar que essa característica das mulheres fixa a *Nouvelle Vague* de fato como um movimento imerso em sua contemporaneidade.

Se essas mulheres representam seu tempo, a *Nouvelle Vague* desenvolveu sua linguagem de modo condizente, expressando o rompimento com antigos modelos e dialogando com o novo, com uma juventude transformadora, mas ao mesmo tempo, incerta e errante. Essa nova linguagem não se baseia na obviedade e na transparência: A mulher que aparece aqui é intangível: imprime modernidade aos filmes da *nouvelle vague*, por sua complexidade, às vezes opacidade, não raro estranheza. Elipses, sentidos ambíguos, *flashes* de memória, fragmentação das narrativas, olhares, câmera, dispersão dos olhares, essas figuras de estilo prendem-se a essa mulher que se emancipou da psicologia e dos esboços tipificados onde o cinema patriarcal a acuava, para se tornar uma espécie de espelho caleidoscópico que



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

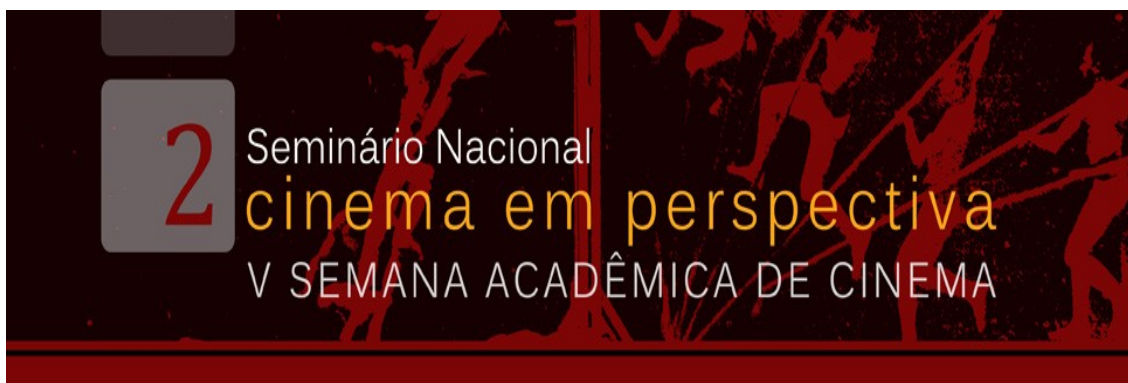
ISSN 2317-8930

reflete as experiências formais dos jovens cineastas. (BAECQUE, 2010. p. 330).

Para a abordagem da questão do feminino proposta neste trabalho, foram consideradas as ideias de Laura Mulvey, especificamente no debate levantado no texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. A autora considera que o olhar cinematográfico sobre as mulheres está condicionado a um padrão inconsciente originário do sistema patriarcal - o prazer no olhar. Há uma estrutura simbólica pela qual o masculino exerce um comando de ordem linguística sobre o feminino, objeto de fantasias e obsessões, tornando-o silencioso e preso a seu significado imposto, e não ativo e produtor de significado. Esta teoria aplica-se majoritariamente no cinema clássico-narrativo, ou hollywoodiano:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. (MULVEY, 1983. p. 440)

Quando se fala em cinema clássico-narrativo e naturalista, deve-se ter em mente o significado deste modelo de produção. Consolidado pelas produções de Hollywood a partir de 1914, esse sistema tem como paradigma o controle absoluto da produção do filme, entendido como um processo industrial. As narrativas cinematográficas produzidas a partir desse sistema têm como características o controle da realidade fabricada, de tal modo que deve-se esconder os elementos que possam evidenciar o fato de que aquela realidade é uma encenação diante da câmera. A diegese (o mundo que é representado) deve ser verossímil, fazendo com que a plateia tenha a



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

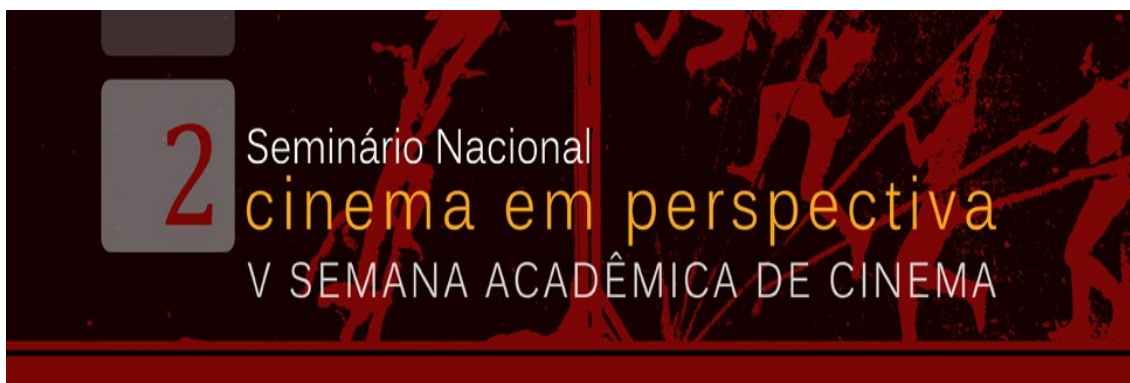
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

sensação de estar em contato direto com um mundo real. Para Ismail Xavier, o naturalismo no cinema refere-se

à construção de espaço cujo esforço e dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’ (XAVIER, 2008, p. 42).

O artigo “O buraco e o zero: relações do feminino em Godard” (MULVEY, 1999) detém-se justamente sobre o mesmo recorte temático desta pesquisa, mas tomando como fontes os filmes das fases posteriores do diretor. Algumas de suas ideias presentes no texto citado podem ser estendidas para a análise da fase *Nouvelle Vague*. Mulvey, sob uma perspectiva marxista, identifica na obra de Godard o esforço em *desfetichizar* a mercadoria por meio da explicitação do processo de produção do cinema. Isso se dá por meio da quebra dos paradigmas do cinema de cunho naturalista, em que o espectador sente-se imerso na narrativa transparente, pois nada o faz questionar a realidade daquilo que se vê na tela. O cinema moderno, onde se situa Godard, problematiza essa transparência e coloca para a plateia o cinema enquanto construção, evidenciando que somos espectadores sentados assistindo a uma simples película cinematográfica sendo projetada numa tela através de uma máquina. Os filmes aqui pesquisados demonstram esse esforço ao nos depararmos com situações nada naturalistas: as personagens olham para a câmera, dirigem a palavra a nós, ouvimos sons que não condizem com a imagem vista, ou às vezes não ouvimos nada, colocando-nos na situação constrangedora de *voyeurs* pegos de surpresa. Desta forma, o cinema de Godard questiona as aparências do espetáculo cinematográfico, bem como aqueles que



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

estão envolvidos no processo, tal como as personagens, tentando revelar suas essências materiais.

Os filmes utilizados como fontes desta pesquisa são: *Uma mulher é uma mulher* (1961), *Viver a vida* (1962) e *Bande à part* (1964). Foram escolhidos esses por formarem um panorama de diversidade de estilos narrativos (comédia musical, drama e policial) e são algumas das parcerias mais célebres entre Godard e Anna Karina. Apesar de cronologicamente subsequentes, no texto eles estão dispostos de forma a criar uma narrativa que se inicia com *Bande à Part*, desenvolve-se com *Uma mulher é uma mulher* e tem seu desfecho em *Viver a Vida*. Essa disposição dos filmes explica-se por uma lógica de uma espécie de ascensão e queda da representação feminina. Primeiro, há a tomada de consciência do potencial de mobilização em torno da figura feminina, se pensarmos na personagem Odile como uma moça que, ainda ingênua e presa a diversos elementos de uma feminilidade tradicional, tem um caráter ambíguo de servir à vontade masculina ao mesmo tempo em que recua e manipula a situação. Passa-se então para o desenvolvimento do domínio desse potencial, com o grande conflito sobre o poder de decisão sobre o corpo feminino de Angéla. Por último, o domínio, ainda que de certa forma ilusório, da mulher sobre sua própria vida, levando Nana a ser destruída pela consequência de suas ações.

Desenvolvimento

Bande à Part possui ao menos duas características que deliberadamente são uma ruptura com o cinema clássico-narrativo, ambas relacionadas às suas relações com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

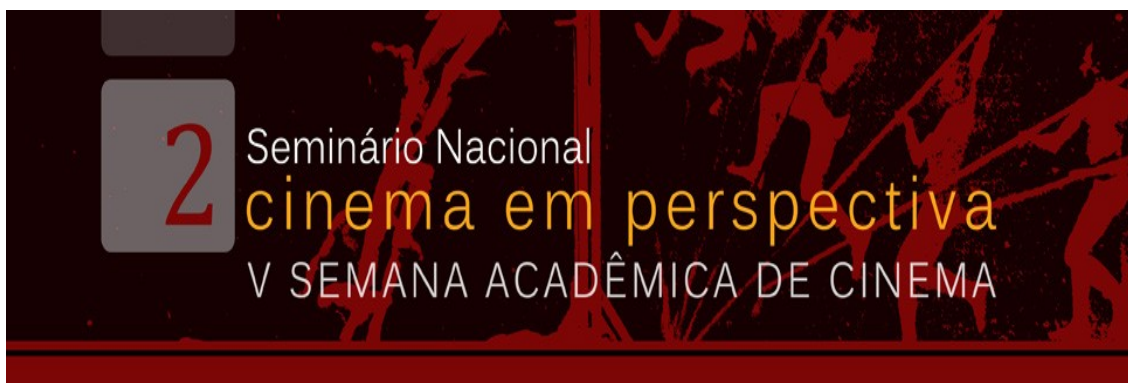
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

o espectador. No desenvolvimento desta linguagem cinematográfica convencionou-se que as personagens jamais deveriam olhar diretamente para a câmera, pois essa ação evidencia a existência do aparato cinematográfico, o que seria um problema para a apreensão da narrativa. O espectador, segundo tais regras, deve mergulhar na história, seus olhos devem contemplar plenamente as imagens que passam na tela, de modo que as personagens atuem livremente como se não soubessem que estão sendo observadas. Em *Bande à Part*, essa noção é problematizada pela recorrência com que as personagens olham para a câmera e falam, dirigindo diretamente a palavra para o *voyeur*, surpreendido no seu ato de escopofilia.

Segundo Laura Mulvey, discorrendo sobre o prazer visual sob uma perspectiva freudiana, a escopofilia é definida como “o prazer em usar uma outra pessoa como objeto de um estímulo sexual através do olhar” (MULVEY, 1983, p. 443). No cinema o espectador assume essa condição ao olhar para a tela sem ser visto pelas personagens, ficando escondido no outro lado da diegese. Sendo um *voyeur*, há o desejo de espiar e de saber sempre mais sobre o que se passa. Entretanto, esse esquema só é sustentado nas condições mencionadas acima, numa situação de cinema clássico-narrativo que não permite a interação direta entre personagens e plateia. Em *Bande à part*, a plateia é surpreendida, pega em flagrante pelas personagens que olham em nossos olhos e nos dirigem a palavra, tendo total consciência de que estamos observando-os e esperando suas ações e suas consequências.

O segundo elemento de ruptura é a voz *over* que narra o filme. O cânone clássico estabelece que o narrador deva elucidar aspectos da história e ajudar a conduzi-la. Segundo Mary Ann Doane (1983), esse tipo de voz é carregada de autoridade, pois detém conhecimento sobre a narrativa por não estar necessariamente dentro dela. A



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

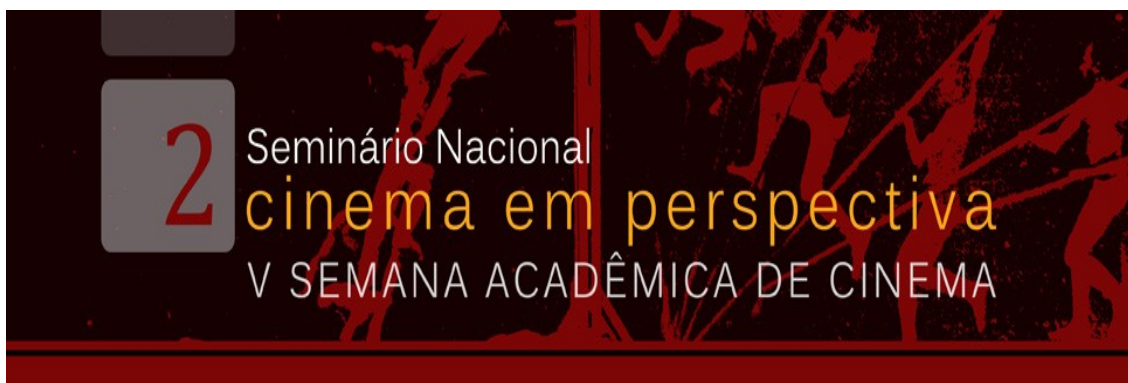
ISSN 2317-8930

relação entre voz *over* e plateia é direta, sem mediação, contribuindo para criar uma cumplicidade entre os dois lados.

No filme analisado, há uma voz narradora - do próprio Jean-Luc Godard, o diretor - que também se dirige diretamente ao espectador. Recusa-se a falar e incita a plateia a perceber por si só através das imagens os sentimentos das personagens. Descreve as paisagens urbanas de Paris como numa narrativa literária, carregado de sensibilidade subjetiva. A voz *over* é problematizada, já que ela não cumpre sua função clássica de explicitação: por vezes sua intervenção suprime informações, ou acrescenta dados narrativamente irrelevantes para a condução da história, como as descrições das paisagens. Assim, a voz de Godard é uma fonte de informação para suprir a curiosidade do espectador, mas, sabendo disto, prefere brincar com esse desejo e detém o conhecimento para si mesmo, deixando as informações incertas e divagantes.

Atendendo a uma das características mais fortes na *Nouvelle Vague*, *Bande à Part* mostra ambientes urbanos e cenários naturais, por onde as personagens se deslocam constantemente. O trajeto entre Joinville, onde Odile mora, e Paris, onde o trio faz as aulas de inglês, é feito diversas vezes, de carro e de bicicleta. Franz e Arthur dirigem um carro conversível e estabelecem com ele uma relação de atração pela velocidade: ambos falam em vencer corridas em Indianápolis, e Arthur chega a mencionar que Franz jamais venceria uma corrida lá, sugerindo que essa vitória não é apenas a corrida, mas também conquistar coisas na vida, como o amor de Odile. Em oposição, Odile tem como meio de transporte uma bicicleta. Vemos a garota pedalando desde o subúrbio até a cidade, no meio do trânsito de carros e caminhões.

Essa dualidade entre carro e bicicleta parece representar uma oposição entre Odile – uma vida simples, longe do centro urbano – e a dupla Franz e Arthur –



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

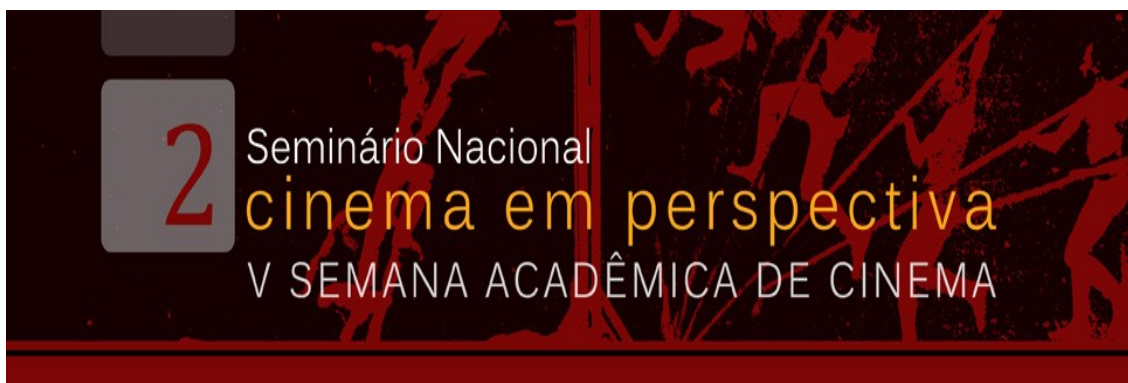
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

ambiciosos, rodeados pelos signos da cidade moderna, como máquinas, velocidade e crime. Pode-se dizer ainda que essa oposição entre bicicleta e automóvel seria uma simbologia do que é masculino e do que é feminino. Odile tem uma atitude ingênua e, de certa forma, infantilizada, remetendo a bicicleta a passeios descompromissados da jovem que ainda não sabe o que fazer da vida. Anna Karina, com cerca de vinte e três anos quando atuou no filme, impôs à personagem Odile uma jovialidade; ainda que não saibamos a idade da personagem, fica a impressão de que é uma adolescente, ainda sob a tutoria de Madame Victoria. Franz e Arthur sempre usam o carro para os deslocamentos, dirigindo em alta velocidade e fazendo manobras perigosas, sonhando em disputar corridas. Ambos parecem ter mais idade que Odile, o que não significa que levam vida de adultos: não os vemos trabalhando nem frequentando uma escola. Apenas Arthur é mostrado junto a sua família que, assim como a dupla, parece estar ligada a crimes. Aparentemente, não moram num lugar tão afastado da grande cidade como Odile; Franz e Arthur pertencem a um ambiente essencialmente urbano.

O triângulo que se desenvolve na relação entre as personagens se estrutura a partir de Odile: os dois rapazes desenvolvem sua ação em torno dela, tanto em busca de sua atenção quanto como facilitadora do crime. A amizade inicial entre Odile e Franz é interceptada por Arthur, que consegue trazê-la para mais perto de si, enquanto Franz se torna o vértice mais afastado e constantemente tenciona a relação para se aproximar de seu ponto principal, Odile. A disputa não é apenas num sentido amoroso, mas também oportunista: o plano é aproximar-se da garota e o objetivo é roubar o dinheiro guardado em sua casa.

A câmera, enquanto elemento observador da narrativa mostra esse triângulo de forma dinâmica. Como no caso da cena da aula de inglês, a câmera está no centro desse



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

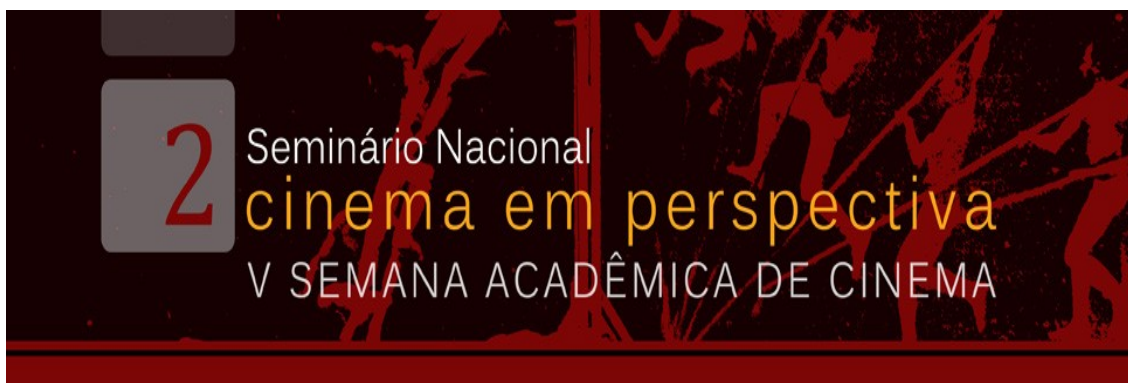
ISSN 2317-8930

relacionamento e nos mostra suas sutilezas por meio da observação pausada dos rostos na tela, vistos em seus detalhes. O olhar da câmera é o olhar de espectador: quem assiste ao filme é levado a admirar as imagens e delas deduzir o que se passa. Outro exemplo da observação do triângulo é quando eles estão num café e disputam para sentar ao lado de Odile. Trocam de posição diversas vezes, sempre em função de estar ao lado da garota.

Bande à part apresenta um tipo feminino ainda um tanto quanto ingênuo, mas em processo de tomada de consciência de seu lugar em relação a um mundo masculino. Arthur e Franz tentam usar Odille para atingir um objetivo; ela interessa enquanto facilitadora do crime. A garota, dotada de sensibilidade, percebe que as relações amorosas podem servir a outros fins, bem como parece saber que exerce uma função significativa na trama: ela é o vértice mais forte do triângulo amoroso, de modo que as ações dos rapazes se desenvolvem a seu redor.

Os sinais de uma estrutura patriarcal são evidentes nas atitudes de Arthur e Franz: ambos celebram elementos que denotam um tipo de masculinidade, como os automóveis, a velocidade, o ambiente urbano, a competitividade e a criminalidade. Odille pertence a um mundo oposto: a bicicleta, o subúrbio, a preocupação com os rumos de sua vida e sua condição de ser tutelada pela Madame Victoria remetem a um tipo de vida feminino que é posto em perigo. Ao frequentar o ambiente urbano, Odille é contaminada pelo perigo, levando-o para seu mundo suburbano e minando a segurança de sua vida. A aventura faz com que os destinos se desenhem de forma inesperada: Arthur morre, ninguém consegue roubar o dinheiro do senhor Stolz e Odille e Franz fogem de navio para o Brasil.

O filme *Uma mulher é uma mulher* carrega em sua forma narrativa uma



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

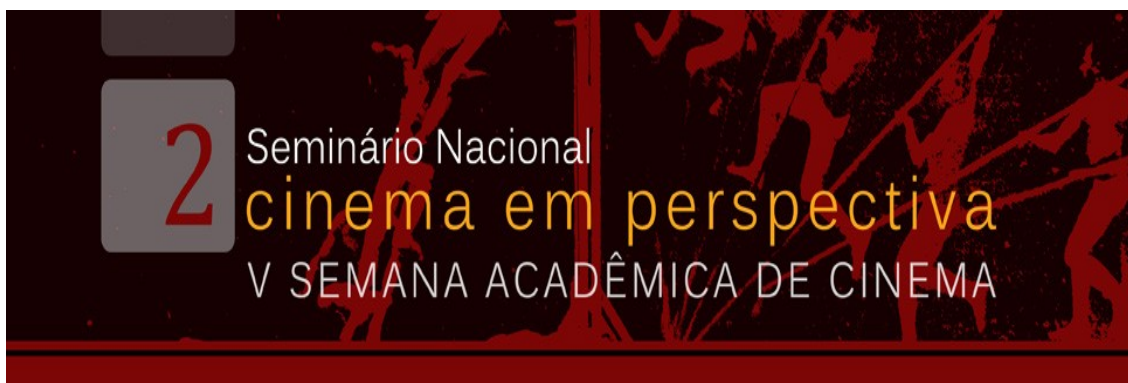
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

espécie de tributo ao gênero cinematográfico hollywoodiano da comédia musical. O gênero é referenciado especialmente por Angéla, como na passagem em que diz que gostaria de estar num filme com Gene Kelly e Cyd Charisse, além de trabalhar dançando e cantando num cabaré, exercendo uma atividade que remete aos filmes musicais.

Apesar dessa homenagem aos filmes hollywoodianos, é notável durante todo o filme a quebra de diversos paradigmas levantados pelo cinema clássico. O mais relevante é a condição da câmera enquanto olhar no espectador. Segundo o sistema clássico, quando as personagens olham diretamente para a câmera, a existência do aparato se torna evidente, causando uma desestabilização da narrativa. Em *Uma mulher é uma mulher*, o olhar para a câmera é um instrumento narrativo que coloca personagens e plateia num regime de cumplicidade direta. Angéla pisca para nós e nos dirige a palavra. Quando entra no cabaré pela primeira vez, a câmera assume a posição de seu olhar, caminhando e interagindo com outras pessoas, conseqüentemente interagindo também com os espectadores.

Outro elemento de ruptura é a movimentação da câmera. No sistema clássico-narrativo, a câmera é manuseada de forma a conferir a maior estabilidade possível à imagem, sem sobressaltos e movimentos bruscos. Em *Uma mulher é uma mulher* temos uma câmera que se movimenta livremente pelos ambientes, de modo que parece estar sobre o ombro do cinegrafista, ou como nos planos iniciais em que Angéla caminha pela calçada a imagem não é muito estável, sendo possível deduzir que não foi utilizado um *dolly*. A movimentação de câmera também se destaca nas panorâmicas realizadas dentro do apartamento, sendo um recurso expressivo para suspensão da narrativa, acompanhado de frases na tela que explicam algo sobre a ação e sentimento das



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

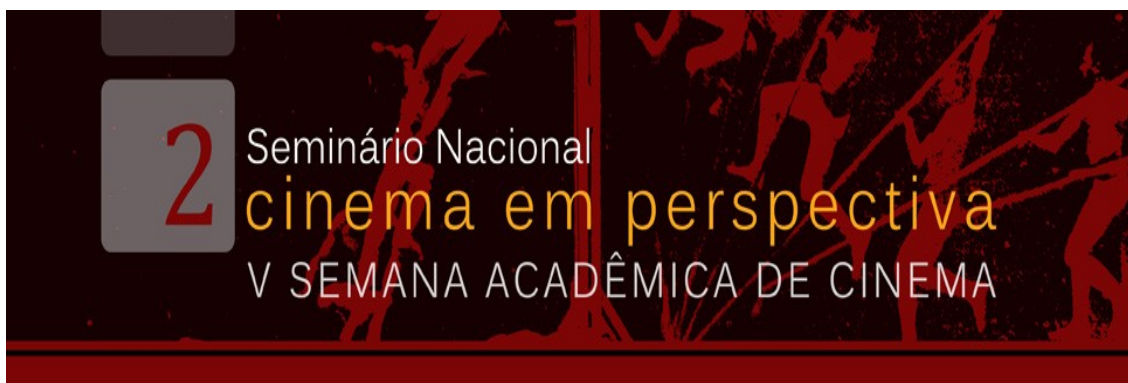
ISSN 2317-8930

personagens.

Pretendendo-se como uma comédia musical, a banda sonora de *Uma mulher é uma mulher* também é um elemento de ruptura. As poucas músicas presentes no filme são repetidas várias vezes e inseridas em momentos improváveis e interrompidas sem motivo aparente. Um exemplo encontra-se logo nos primeiros planos, quando Angéla sai do café para a rua e a música é suspensa por alguns instantes e então retomada. As performances de Angéla no cabaré também são pouco convencionais: atrás das cortinas ela coloca pra tocar a fita com a música que irá interpretar, entra em cena e, quando canta, o instrumental é suspenso, ficando apenas sua voz.

Segundo Mary Ann Doanne (1983), o som sincrônico é uma das características do cinema narrativo dominante: a voz necessita de um corpo de origem e de uma espacialização para tornar o espetáculo verossímilhante. Godard ultrapassa esses limites, experimentando em *Uma mulher é uma mulher* a inserção de vozes aleatórias, o que causa o efeito de estranhamento, pois elas não pertencem à diegese, não sabemos de quem são nem o que elas significam no fluxo narrativo. Semelhantemente, alguns trechos de músicas surgem aleatoriamente, sem uma função aparente.

As atividades exercidas pelas personagens são significativas para se pensar as relações diegéticas entre masculino e feminino. Angéla trabalha num cabaré cantando e dançando, ficando implícito que suas apresentações envolvem *strip tease*; seu sonho é atuar em filmes musicais. Émile trabalha numa revistaria e tem como hobby o ciclismo; como seu salário não é suficiente, Angéla precisa trabalhar para complementar a renda. Já a vida de Alfred não é muito exposta e sabe-se é um tipo malandro, evidenciado na cena em que é abordado por um homem que cobra uma dívida num hotel, e quando não tem dinheiro para pagar a conta do bar.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

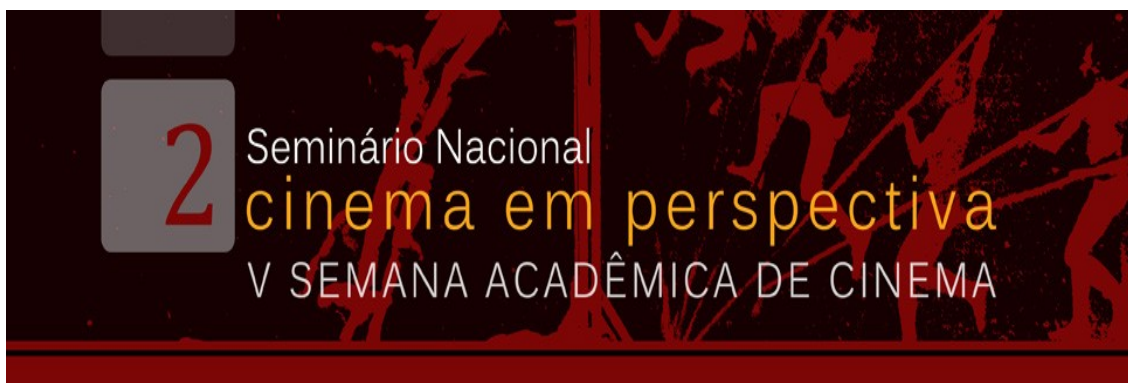
ISSN 2317-8930

Laura Mulvey (1983, p. 444) menciona o fato de que nos filmes musicais as performances de canto e dança interrompem a fluidez da narrativa, de modo que essas sequências se constituem em momentos de apreciação do corpo na tela. A confluência dos diversos níveis de gestão do olhar é plena quando Angéla realiza suas performances de *strip tease*: o espectador do filme é colocado num mesmo nível que a plateia mostrada no cabaré, vendo o mesmo *show*. Se os homens foram àquele cabaré para ver performances, semelhantemente o espectador do filme foi a um cinema para ver um espetáculo, suprimindo o desejo de *voyeur*.

A narrativa gira em torno de Angéla e seu desejo de engravidar. O conflito que conduz se dá a partir do momento em que Émile não compreende o desejo de Angéla e se nega a engravidá-la imediatamente. A autoridade da mulher sobre seu próprio corpo é frágil, necessitando do consentimento de seu companheiro para ter ou não um filho. Apesar de ter o emprego de *stripper*, que poderia ser um equivalente à liberdade sobre seu corpo, o desejo de ser mãe passa necessariamente pelo aval da figura masculina, que terá a decisão final. Portanto, a liberdade feminina de Angéla é relativa.

O desejo de Angéla de engravidar coloca em questão um modelo familiar em que a criança deve vir de uma relação heterossexual, formalizada no matrimônio. Angéla e Émile vivem juntos, mas não são formalmente casados, o que faz com que ele tenha a necessidade de regularizar essa questão. Para Angéla, o importante é ter um filho, não importa em que circunstância, se dentro do matrimônio institucionalizado ou não, se com seu companheiro ou se com seu amigo.

A personagem Angéla é colocada como centro da narrativa, de forma que é ela quem a câmera acompanha, explorando sua imagem. O fato de trabalhar como *stripper* ressalta na narrativa a mulher como “para ser olhada”, suprimindo a necessidade



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

masculina da escopofilia sobre o corpo feminino. Curiosamente, no filme *Angéla* nunca está nua, como poderia se esperar de uma *stripper*: ela aparece com roupas de baixo, ou enrolada numa toalha, mas seu corpo permanece coberto. A erotização em potencial é neutralizada pelo fato de que seu corpo feminino se mostra como algo não-sensualizado. Deste modo, o olhar do *voyeur*, interessado no corpo objetificado, parece ser direcionado para a personalidade e sentimentos de *Angéla*.

Em diversos momentos *Émile*, em atitudes misóginas, perde a paciência com *Angéla*, ameaçando-a ou agredindo-a tanto verbalmente como fisicamente. Ele qualifica a mulher negativamente, enquanto que características masculinas são colocadas como o padrão ideal. Em face dessas atitudes misóginas, *Angéla* parte em defesa do feminino considerando suas especificidades, como na cena que, durante a discussão *Émile* grita com ela e a faz chorar, ou quando afirma que as mulheres também tem o direito de mudar de assunto. Percebe-se que *Émile* é incapaz de compreender o mundo feminino de *Angéla*, considerando inferior e denegrindo-o.

Uma mulher é uma mulher, ao retratar a incompreensão dos homens sobre o mundo feminino, coloca a mulher no centro de seus desejos e vontades próprias, de modo que sua liberdade de decisão influencia na convivência entre masculino e feminino. O empoderamento da mulher ameaça a estabilidade do masculino e a estrutura patriarcal.

Viver a Vida pode ser entendido como uma continuidade da proposta da *Nouvelle Vague* em mostrar a vida nas ruas, desta vez mostrando algo característico deste ambiente: a prostituição. *Nana* abandona a vida regular de mãe e esposa em busca de um objetivo: ser independente, conhecida, famosa, por meio do teatro ou do cinema. Ao tentar uma vida sozinha e independente, enfrenta dificuldades financeiras, pois seu



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

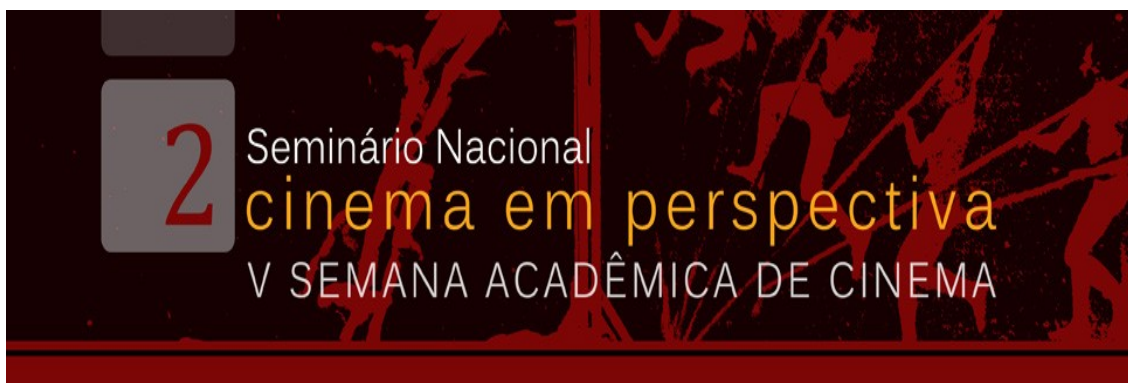
ISSN 2317-8930

salário de vendedora na loja de discos não é suficiente e a oportunidade de ser atriz não aparece. A solução encontrada é dedicar-se à prostituição, que seria uma espécie de antítese de seu sonho de ganhar a vida por meio de seu corpo e sua beleza. Se por um lado ela não se torna atriz de fato, há muito de encenação em prostituir-se: ela precisa comportar-se de determinada maneira, desenvolver na calçada uma personagem para atrair atenção dos clientes; seus gestos e roupas, como afirma Raoul, devem evidenciar os motivos por ela estar ali.

Nana deixa o ambiente familiar em busca de uma realização pessoal. Ruas, cafés e restaurantes são os lugares onde sua vida acontece. Há apenas duas sequências em que ela é mostrada próxima do ambiente domiciliar: quando tenta entrar em casa e é impedida por estar com o aluguel atrasado, e quando Raoul leva-a para vender. Em ambos os casos não vemos Nana de fato em sua casa, mas sim no pátio, área de circulação dos moradores. Também os dois planos mostram agressividade: ela não pode entrar em casa e, depois, não quer sair e é retirada a força por seu cafetão. Estar em casa, no ambiente privado, está associado a uma violência contra o desejo de Nana, que se vê obrigada a estar sempre na rua, no ambiente público.

A narrativa de *Viver a Vida* sofre intervenção pela referência de outras duas narrativas, que agregam determinados sentidos: o filme *A Paixão de Joana D'Arc*, de Carl Theodore Dreyer, 1928, e o conto *O Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe, 1842.

O filme de Dreyer e *Viver a Vida* possuem uma estética cinematográfica semelhante: a valorização das expressões faciais por meio de planos muito próximos aos rostos. A interpretação dramática de Maria Falconetti demonstra uma Joana D'Arc com expressões que denotam a loucura e, ao mesmo tempo, a santidade: o olhar esquizofrênico divide espaço com o olhar de piedade tão característico da iconografia



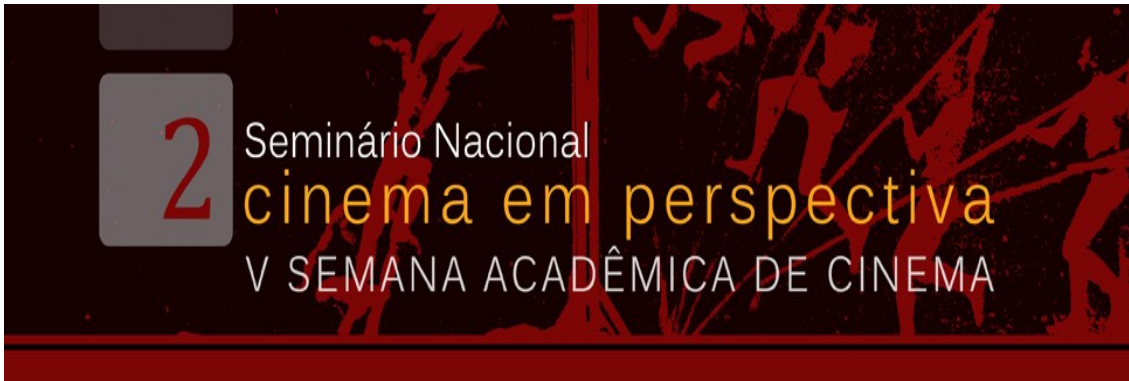
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

católica. A montagem dos planos aproxima as duas mulheres, intercalando trechos do filme de Dreyer com a imagem de Nana assistindo a este filme e identificando-se com a história, chorando ao ver a sentença de D'Arc: a morte na fogueira. Há a intenção de aproximar não apenas esteticamente, mas também narrativa e moralmente as histórias. Se D'Arc é acusada e não aceita confessar sua heresia, também Nana é acusada de descumprir o trato dela com Raoul, de aceitar qualquer cliente desde que pague. Ambas têm consciência de que seus atos estão contestando uma ordem, mas não se arrependem, pois têm certeza absoluta de que estão fazendo o que é certo. D'Arc prefere aceitar a morte na fogueira a confessar seu crime, uma vez que as ordens de Deus são superiores à Igreja Católica. Nana afirma que aceitar qualquer homem é, muitas vezes, nojento: ela quer escolher seus clientes, uma vez que nem todos são atraentes para ela. Raoul a acusa e, assim como na história de Joana D'Arc, há uma punição para o crime: ser vendida para outro cafetão, o que culminará com sua morte.

A sequência em que o jovem lê para Nana trechos do conto *O Retrato Oval* pode ser interpretada como uma referência à própria relação entre Godard e Nana/Anna Karina. O texto de Poe narra a história de um pintor que decide fazer um retrato de sua companheira. No processo de produção do quadro o pintor acaba se dedicando tanto à pintura que se esquece de sua modelo, que definha no canto do quarto enquanto posa pacientemente para seu amado. O quadro finalizado é uma obra de indescritível perfeição, de modo que o pintor afirma que aquilo retratado é a própria realidade. Finalmente, ao voltar seus olhos para sua modelo, vê que ela está morta. No filme, o rapaz que lê em voz alta o conto de Poe é ouvido atentamente por Nana, mostrada em *closes*, de modo que a narração sobre a beleza da jovem do quadro parece descrever a própria beleza de Nana. A sequência seguinte é o desfecho do filme, com a morte de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Nana.

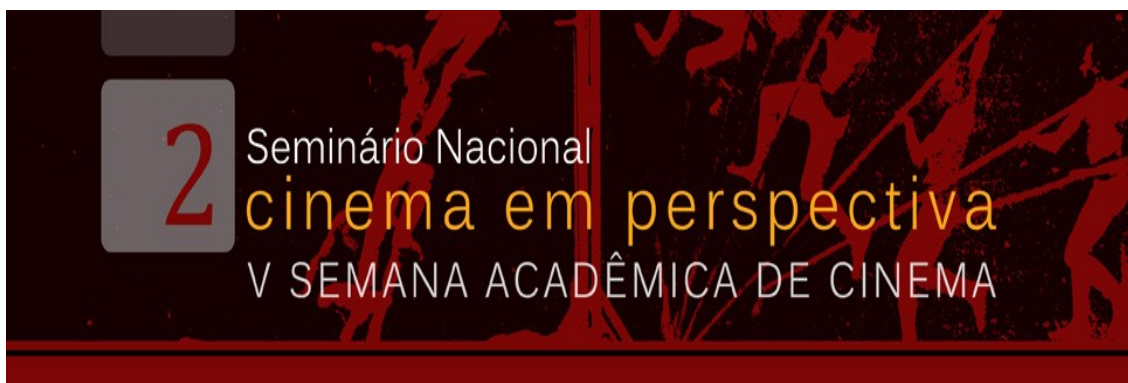
Godard, ao discutir *Viver a vida*, faz uma ligação entre a pintura de retratos e a observação dos rostos no cinema:

Los cuadros más bellos son los retratos. Ahí está Velázquez. El pintor que quiere expresar un rostro expresa únicamente el exterior de la gente; y, sin embargo, ahí pasa algo más. Es muy misterioso. Es una aventura. La película era una aventura intelectual [...] (GODARD, 2004, p. 118).

A analogia sugerida é que, enquanto companheiro de Anna Karina, Godard colocou-a no papel de Nana para sugerir que sua admiração por ela era expressa em sua obra, tornando-a sua musa, explorando sua beleza feminina nas narrativas. Em *Viver a Vida*, Nana/Anna Karina têm sua beleza explorada tanto no sentido de apreciação dos espectadores quando dentro da narrativa o sentido de exploração seja o sexual, pela prostituição. Assim como Poe sugere que o pintor tirou a força vital de sua amada e colocou-a no quadro, a vida de Nana é explorada pelo homem, até o momento final da narrativa, que coincide com o momento da morte, solitária e absurda.

Conclusão

A observação do feminino nos filmes demandou a análise da linguagem cinematográfica para sua melhor compreensão. Godard propõe nas suas obras a problematização do sistema clássico-narrativo e da transparência do discurso cinematográfico. Se os cânones defendiam uma atuação naturalista, seus principais paradigmas foram deliberadamente subvertidos por Godard. Suas narrativas não-objetivas, com personagens conscientes de sua condição de objeto do olhar do espectador, refletem o conhecimento dos mecanismos mobilizados na construção



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

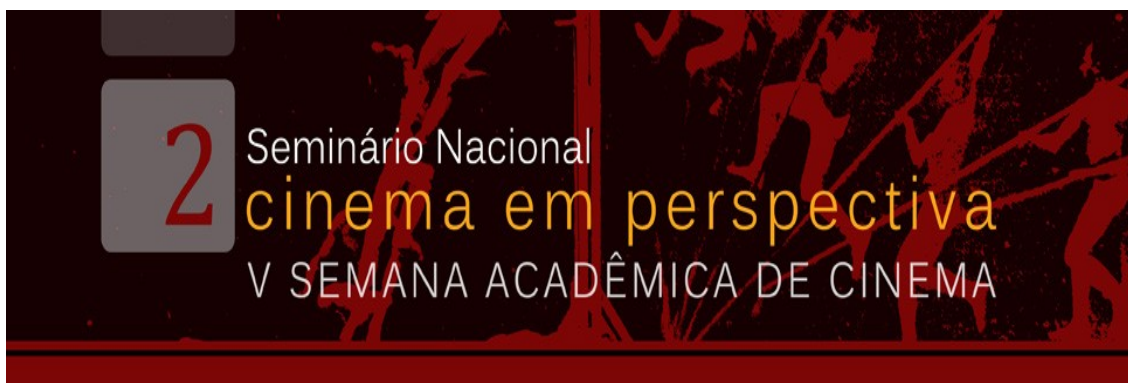
cinematográfica. Originado da prática cinéfila e crítica, esse conhecimento permitiu ao diretor implodir o cinema clássico-narrativo em pontos nevrálgicos, para então reconstruir um novo modo de narrar. Segundo o próprio Godard, há uma continuidade entre a crítica e a prática cinematográfica:

En tanto que crítico, yo ya me consideraba como cineasta. Hoy em dia sigo considerándome como crítico, y, em cierto sentido, lo soy todavía más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, dispuesto a introducir em ella la dimensión crítica. Me considero como um ensayista, hago ensayos em formas de novelas o novelas em forma de ensayos: sencillamente lo que hago es filmarlos em lugar de escribirlos. (GODARD, 2004, p. 97).

A compreensão do feminino nos filmes analisados transpassa pela investigação do olhar, identificando sua gênese e seu destino: de quem para quem? Recorrendo ao ensaio de Laura Mulvey sobre o prazer do olhar, consideramos que a linguagem cinematográfica do sistema clássico-narrativo está fundamentada numa prática de origem patriarcal, em que o olhar da câmera é, via de regra, equivalente ao olhar masculino que, na busca do prazer visual, fetichiza o corpo feminino, tornando-o objeto da escopofilia. Sendo o olhar da câmera o que permite ao espectador o contato com a diegese, há um mecanismo que permite que a plateia assuma sua condição de *voyeur*, ou seja, observe a narrativa de sua existência seja ignorada pelas personagens.

Godard rompe novamente com o clássico-narrativo justamente nas questões apontadas acima: as personagens desenvolvem suas ações, mas têm consciência de que há uma plateia observando atentamente o desenrolar da história. Quando olham diretamente para a câmera, olham diretamente para os espectadores, o que causa uma espécie de constrangimento no *voyeur*, flagrado em seu desejo de observar.

Para Laura Mulvey, romper com essa tradição é um ato radical que explicita



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

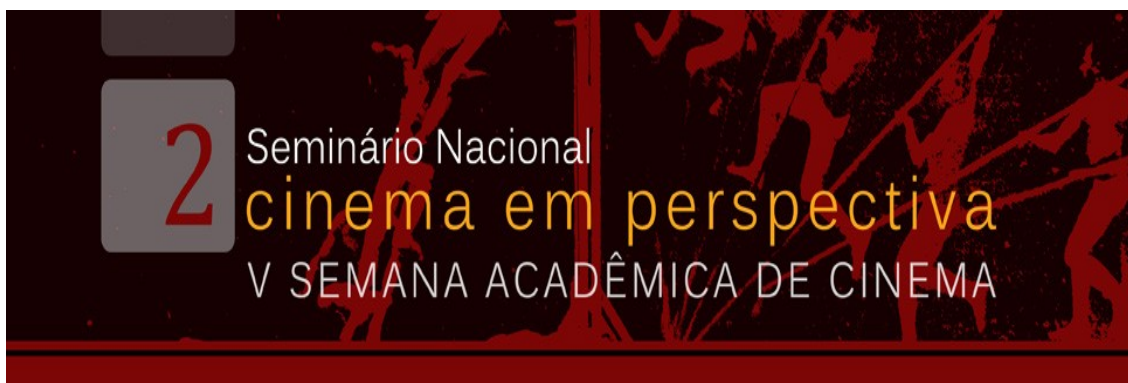
ISSN 2317-8930

a realidade material do cinema:

o primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do 'convidado invisível', e ilumina o fato de quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo (MULVEY, 1983, p. 453).

Compreendemos que as personagens de Anna Karina são mostradas ao espectador dentro do sistema patriarcal mencionado anteriormente. Seu corpo é fetichizado, colocado em frente à câmera para ser apreciado como algo belo. Se a plateia deseja ver esse corpo feminino, Anna Karina oferece-se para ser admirada. Entretanto, suas personagens não estão completamente passivas, aceitando sua condição de fetiche para a satisfação do prazer visual. Odile, Angéla e Nana são mulheres em conflito com as intenções das personagens masculinas, que têm seus desejos e objetivos próprios.

Em *Bande à Part*, Odile é usada por Franz e Arthur como elemento facilitador do crime, ao mesmo tempo em que disputam por sua atenção e amor. A linguagem cinematográfica proposta por Godard nesse filme coloca Odile como o vértice mais estável do triângulo amoroso: os rapazes movimentam-se em função dela, que hesita, resiste ou cede às vontades e situações que surgem. Ingênua, arriscando-se numa aventura amorosa e criminosa, Odile passa de seu mundo suburbano e tranquilo, sob a tutela de Dona Victoria, para uma vida em fuga, longe da obviedade. Se durante o filme ela é cortejada pelos dois rapazes e escolhe Arthur, a obviedade de um final em que tudo é solucionado conforme vinha sendo apresentado é minada pelo acaso: Arthur



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

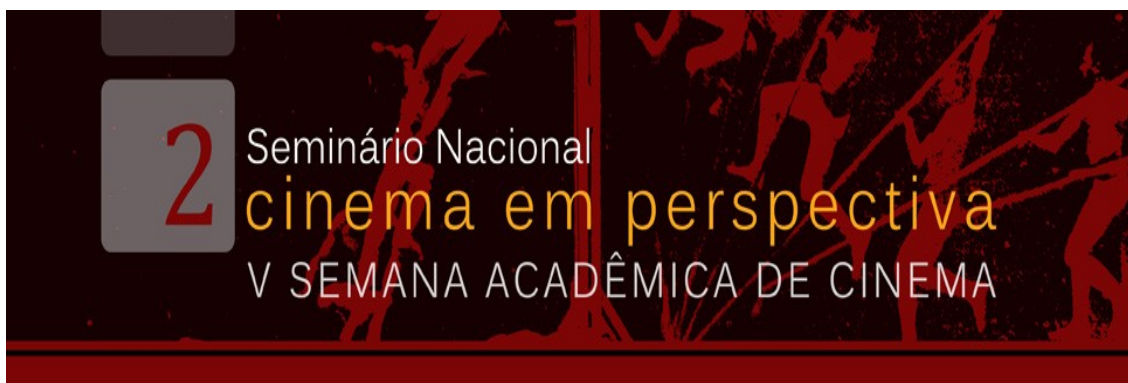
ISSN 2317-8930

morre e Odile foge com Franz para o Brasil, sem o dinheiro do roubo.

Uma mulher é uma mulher apresenta o conflito entre o masculino e o feminino de modo mais direto. Angéla deseja engravidar, mas seu companheiro Émile não consegue compreendê-la, recusando-se a atender sua vontade. Ambos são intransigentes em suas decisões, o que leva a conflitos e agressões. Angéla quer ter domínio sobre sua vida e seu corpo, mas isso ultrapassa os limites de sua individualidade, afetando Émile em sua essência masculina e dominadora. A personagem de Anna Karina tem um objetivo claro e é capaz de manipular a situação extrema em que se encontra, fazendo com que o homem reconsidere sua posição.

Em *Viver a Vida*, Nana é uma mulher que deseja ter uma vida independente, abandonando seu marido e seu filho em busca de seu sonho de tornar-se uma atriz famosa. Morando sozinha e enfrentando dificuldades financeiras, decide tornar-se prostituta. Ambicionando ganhar mais dinheiro, ela aceita trabalhar para o proxeneta Raoul, que acaba por vendê-la e matá-la. Neste filme, a busca pela independência feminina é concretizada, mas conduz a mulher a um ambiente hostil quando se está sozinha. Optando pela associação a Raoul, Nana acredita estar dando um mais um passo dentro da independência, mas na verdade entra numa armadilha. Estar sob os olhos de um proxeneta é tornar-se uma mercadoria em seu sentido mais material: ela vale uma determinada quantia em dinheiro, podendo ser vendida quando for necessário. Não apenas seu sexo tem um preço, mas também sua vida, que é algo descartável. O último plano do filme apresenta a morte de Nana, uma mercadoria que não é mais útil, um corpo morto abandonado no meio de uma rua deserta.

A participação de Anna Karina na obra de Godard representa muito mais do que a relação profissional. Durante seis anos eles formaram um casal que, segundo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

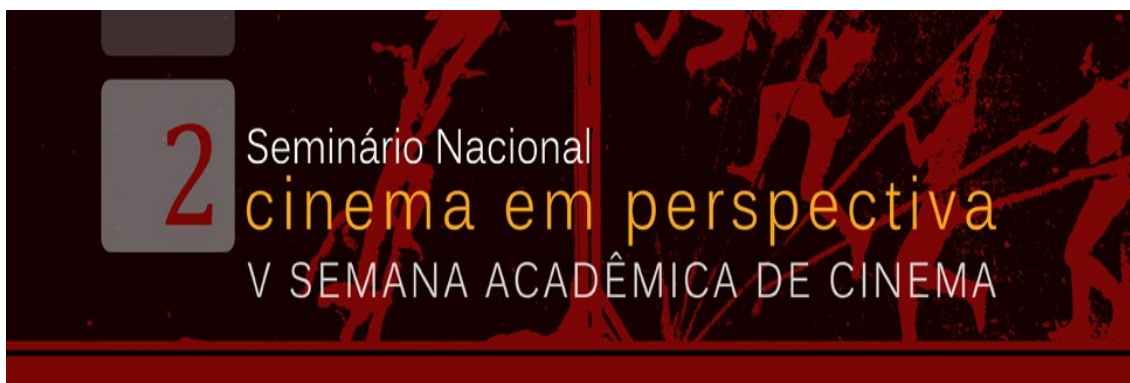
ISSN 2317-8930

Michel Marie (2011, p. 99), remete à uma tradição de cumplicidade entre diretor e atriz, como Joseph Sternberg e Marlene Dietrich. Godard explora a fotogenia de Anna Karina, colocando seu corpo diante dos espectadores para compartilhar sua beleza.

Godard considerava fundamental realizar filmes contemporâneos, mostrando no calor da hora a juventude propagandeada pelos artigos de Françoise Giroud, mencionados por Michel MARIE (2011, p. 13) Anna Karina deu vida às personagens propostas por seu marido, transformando-se numa espécie de encarnação da nova onda de mulheres francesas, com seus costumes e comportamentos potencialmente renovadores. Entretanto, para Antoine de Baecque (2010, p. 329), essa juventude é desorientada, errante, fragmentada, intangível e mergulhada na incerteza, com dificuldades para se comunicar. Essa dificuldade de comunicação parece ser bem ilustrada por Nana, especialmente na conversa com o filósofo: ela pensa, mas na hora de falar as palavras somem, ou não dão conta de exprimir os pensamentos. Em todos os filmes analisados, as personagens de Anna Karina dizem “*je ne sais pas*” - “eu não sei”. Elas não sabem o que sentir, pensar, dizer ou fazer. As incertezas são constantes, como se houvesse algo de misterioso e incompreensível. Para Baecque, esse mistério é “uma espécie de ‘mulher-mistério’, figura estranha que, por si só fez a *nouvelle vague* alcançar a modernidade” (BAECQUE, 2010, p. 330), o que remete à Simone de Beauvoir, “que explicava que ser mulher nos termos de uma cultura masculinista é ser uma fonte de mistério e de incognoscibilidade para os homens” (BUTLER, 2003, p. 7).

Fontes

BANDE À PART. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1964. 1 DVD, Silver screen Collection, 95 min, preto e branco.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

UMA MULHER É UMA MULHER. Direção de Jean-Luc Godard. França/Itália, 1961.
1 DVD, Focus Filmes, 85 min, color.

VIVER A VIDA. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1962. 1 DVD, Imovision, 80
min, preto e branco.

Referências

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DOANNE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 457-475.

GODARD, Jean-Luc. Entrevista com Jean-Luc Godard. In: CHABROL, Claude et al. **La nouvelle vague**: sus protagonistas. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 97-130.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Papyrus, 2010. p. 221-252.

MULVEY, Laura. O buraco e o zero: visões do feminino em Godard. **Praga – estudos marxistas**. São Paulo, n. 7, p. 101-120, março 1999.

_____. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 437-453.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.