

Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas

(Discourse in image on the feminine discourse: the subject on screens)

Jonathan Raphael Bertassi da Silva¹, Lucília Maria Sousa Romão²

^{1,2}Programa de Pós-Graduação em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP).¹

cid_sem_registro@yahoo.com.br, luciliasmrs@uol.com.br

Abstract: In this paper, we approach the meaning effects in feminine discourses on freedom and sexual repression selected from the films *Repulsion* (1965) and *Belle of Jour* (1967). Our study is based on the French Theory of Discourse Analysis and aims to understand the feminine sensuality which is in the verbal and non-verbal discursive processes. We intend to observe how the discursive processes about women are organized and the conflict between them and the patriarchy. As we understand this conflict we cause ruptures with the silence and effects of resistances in a heterogeneous way, which adds meanings to the discursive memory related to the woman.

Keywords: discourse; woman; movies; ideology.

Resumo: Neste artigo, abordamos os efeitos de sentido sobre liberdade e repressão sexual feminina em sequências discursivas coletadas nos filmes *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, 1965) e *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967). Para tanto, mobilizaremos como referencial teórico a Análise do Discurso de matriz francesa para compreender os efeitos de sentido no discurso sobre a sensualidade feminina inscritos nos processos discursivos verbal e não-verbal. É nosso escopo buscar compreender como circulam os sentidos da/sobre a mulher e seu conflito com os sentidos naturalizados como evidentes pelo patriarcalismo, produzindo rupturas com o silêncio e efeitos de resistências, de modo heterogêneo, que (re)significam a memória discursiva sobre o que é ser mulher.

Palavras-chave: discurso; mulher; cinema; ideologia.

Introdução

Neste trabalho, visamos a abordar os sentidos de repressão da sexualidade como foi tratada em alguns filmes dos anos sessenta, a saber, *Repulsa ao Sexo* (1965) e *A Bela da Tarde* (1967), ambos trazendo no elenco a atriz francesa Catherine Deneuve, cujas personagens – bastante distintas, por sinal – serão o mote de nossa reflexão. Para tanto, julgamos relevante a utilização do referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD) de filiação francesa, bem como teóricos do cinema e da própria sexualidade, que nos auxiliam no percurso sobre o imaginário da sexualidade feminina inscrito na materialidade cinematográfica. Por se tratar da materialidade filmica, atentamos para o uso de conceitos da AD que levem em conta o não verbal, os quais elucidaremos no corpo teórico do texto. Vale ainda ressaltar que trabalhamos com o cinema híbrido dos anos sessenta, ou seja, aquele nos quais as condições de produção sócio-históricas levaram à uma efervescência política e cultural sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, o que refletiu no cinema e levou a uma ruptura com o já-estabelecido sobre a imagem da mulher retratada na sétima arte, tanto no cinema dito “de arte” quanto na *mainstream* de Hollywood.

¹ Apoio: FAPESP (2010/02844-3); Laboratório Discursivo E-l@dis – FAPESP 2010-510290.

Sobre os filmes

Repulsa ao Sexo é obra do início de carreira de Roman Polanski, cineasta cosmopolita que já trabalhou em diversos países europeus até finalmente se consagrar em Hollywood em clássicos como *Chinatown* (1974) e mais recentemente *O Pianista* (2002), sendo que este lhe rendeu um prêmio Oscar de melhor direção em 2003. O filme inaugura a chamada “trilogia dos apartamentos”, composta também por *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Inquilino* (1976), todos sobre o isolamento nos grandes centros urbanos e a dificuldade de contato com o(s) outro(s). A personagem de Deneuve funciona como a antítese das *sex symbols* que permearam o cinema dominante nas décadas anteriores (investigadas com propriedade por MULVEY, 1996), levando à tona (sub)tramas sobre a problemática do abuso sexual intrafamiliar, a repressão do desejo feminino e o preço disso para a contraparte masculina, contada em tom de filme de horror por Polanski, não por acaso um especialista nesse gênero desde seus primeiros filmes.

A Bela da Tarde, diferente de *Repulsa*, foi filmado sob a batuta de um cineasta já experiente e renomado. Trata-se do polêmico diretor espanhol Luis Buñuel, o mesmo que, poucos anos antes, lançou os controvertidos (e premiados) *Viridiana* (1961) e *O Anjo Exterminador* (1962). Buñuel, como muitos outros cineastas dos anos sessenta, também colaborou para fazer circular um imaginário diferente sobre a mulher e sua representação na sétima arte. No caso de *A Bela da Tarde*, imprimindo ácidas críticas às instituições cristãs burguesas (principalmente o matrimônio), marca registrada de sua filmografia. A reservada mulher casada vivida por Deneuve nesse filme expõe, numa direção radicalmente oposta ao que vimos em *Repulsa*, sua sexualidade de forma incisiva ao trabalhar numa casa de prostituição sem conhecimento do esposo, passando, então, a ter uma vida dupla de esposa discreta e prostituta até ambas as facetas entrarem em conflito com um personagem que é encontrado no desfecho do filme.

Ideologia e imaginário em cena: a Análise do Discurso

Fundada na França dos anos 60 por Michel Pêcheux e Jean Dubois, a Análise do Discurso (AD) é uma disciplina criada a partir dos postulados de outros três domínios disciplinares: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Dubois era lexicólogo e tinha embasamento voltado à Linguística; já Pêcheux era, na verdade, filósofo, envolvido nos debates da época com marxismo, psicanálise e epistemologia (MUSSALIM, 2000). De acordo com essa disciplina – o referencial teórico que elegemos para orientar nossa pesquisa – realizar a leitura a partir da perspectiva da univocidade absoluta, seguindo o mito da transparência da linguagem é, tal como indica Ferreira (1998), um gesto incauto. Não há sentidos literais, categóricos, passíveis de uma decodificação unívoca pelo sujeito-leitor, como se esse processo estivesse desvinculado do contexto sócio-histórico. Muito pelo contrário, a AD vem justamente mostrar como o sujeito inscreve significados eivados de historicidade, tanto na posição de autor quanto na de leitor. A ideologia inscreve-se e define o processo da leitura (não só de textos verbais), a qual tende sempre a ser plural e múltipla, muito embora exista a ilusão de literalidade bastante difundida nos produtos midiáticos dominantes, caso do cinema de matriz estadunidense.

Não trabalhamos aqui com a noção de “discurso” prevalecente no senso comum. Se neste, a palavra é empregada para se referir, especificamente, ao uso da retórica, caso

dos pronunciamentos de políticos ou qualquer outro que prime pela eloquência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – o objeto de investigação científica da disciplina – como efeitos de sentido entre interlocutores (PÊCHEUX, 1997b). Os sentidos das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes, embora o sujeito tenha essa ilusão, pois os sentidos não existem em si mesmos, visto que são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres.

“Onde está a linguagem está a ideologia”, afirma Eni Orlandi (2003, p. 34), analista do discurso de enorme influência e responsável por disseminar a teoria pecheutiana no Brasil. A linguagem é, para nós, instância fundamentalmente ligada à ideologia e à luta de classes inscrita no cenário social, embora este não seja sempre o mesmo e as posições em jogo sejam fluídas, fazendo com que sujeito e sentidos estejam em permanente movimento na tensão entre o *mesmo* e o *outro*, com os sentidos sempre inscritos ideologicamente no percurso do sujeito. O sentido, na perspectiva discursiva, não tem origem no sujeito, já que não existe sentido adâmico, original ou “legítimo”; sujeito e sentido constituem-se simultaneamente a partir das condições de produção e não determinam nenhuma “literalidade”. O que existem são efeitos de sentido, sendo a literalidade ela mesma um desses efeitos ideologicamente cristalizados. Em vista disso, os sentidos não existem por si, mas são determinados pelas posições ideológicas do sujeito, o que faz com que a interpretação das palavras mude de acordo com essas posições. Isso acontece porque a apropriação da linguagem pelo sujeito não se dá num movimento individual, mas social.

Ao comentar as fases de desenvolvimento teórico da AD, Pêcheux (1997a) indica que, em todas elas, é característica basilar da disciplina a recusa em aceitar uma metalíngua universal, que deriva do inatismo do espírito humano, bem como qualquer suposição de “sujeito intencional”, isto é, aquele que é origem enunciativa de seu discurso, dono de si e de seus sentidos, vistos como domesticáveis. De fato, nota-se que o grande diferencial da AD reside no conceito de *sujeito*, levando em conta a interpelação pela ideologia (embasada, sobretudo, nos postulados de Louis Althusser, teórico de enorme impacto na obra de Pêcheux) e o inconsciente, que o atravessam, ainda que ambas essas estruturas se dissimulem, pois

[...] o caráter comum das estruturas-funcionamentos designadas, respectivamente, como *ideologia* e *inconsciente* é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de *evidências* ‘*subjetivas*’, devendo entender-se este último adjetivo não como ‘que afetam o sujeito’, mas ‘nas quais se constitui o sujeito’. (PÊCHEUX, 1997b)

Daí vem a ilusão do sujeito de ser uno, em vez de atravessado pelo desejo e pelos jogos do poder, ambos materializados na linguagem sob o processo de interpelação ideológico, isto é, mecanismo de captura ao qual o sujeito não tem controle nem domínio. Assim, a AD não se propõe a investigar o “indivíduo”, noção da qual se distancia. O sujeito não é mensurável nem passível de categorizações quantitativas, como é o indivíduo. Não é o indivíduo que se apropria da linguagem; uma vez que ela é social, sua apropriação também é. Percebemos aqui uma reviravolta teórica, deslocando o modo como o sujeito é encarado na Linguística tradicional e suas vertentes; nela, o sistema impõe-se, visto que, nas teorias estruturais, o sujeito é mero suporte da linguagem; no transformacionalismo, é um sujeito

abstrato e ideal, passível de compreender e dizer tudo caso internalize certo sistema de regras. Tem-se nesses casos um sujeito a-histórico, formal. Já a AD trabalha com a relação do sujeito com a linguagem sem negar a contradição e sua relação com a exterioridade, pois ele se inscreve numa formação discursiva que se relaciona com outras (ORLANDI, 1990). A relação simbólica entre o homem e suas condições materiais é mediada pela ideologia, que produz a aparente “naturalidade” dos sentidos. Assim, o papel do analista de discurso é rastrear os mecanismos que fazem essa suposta transparência jogar com o sujeito, considerando que ele não pode “escolher” os sentidos do que diz. Cabe ressaltar, por sinal, que o referencial metodológico da AD dá conta de jamais negar a condição de subjetividade do próprio analista, já que ele não fala a partir de um lugar qualquer, é também afetado pelas condições de produção.

A ilusão do sujeito de ser fonte dos sentidos e de que seus dizeres não podem ser outros é descrita na AD pela noção, formulada por Pêcheux (1997b), dos *esquecimentos* que constituem o sujeito. O esquecimento nº 1, ou esquecimento ideológico, é constitutivo da subjetividade na língua, de ordem inconsciente e inacessível ao sujeito. Por meio do esquecimento nº 2, dito enunciativo, o sujeito tem a impressão de que seus dizeres só poderiam ser formulados de uma forma, causando a ilusão referencial que nos faz crer que a relação entre palavras e pensamentos é direta, esquecendo de que o dizer sempre pode ser outro. Isso porque, ao longo dos nossos dizeres, vão se formando famílias parafrásticas do que poderíamos ter dito, mas não dissemos.

A identificação do sujeito com a formação discursiva que o constitui dá-se pela *forma-sujeito*, que tem relação com o contexto sócio-histórico e os modos de produção. Ela ocorre quando o sujeito retoma os elementos do interdiscurso que o determinam. Para Pêcheux (1997b, p. 164), “[...] a formação discursiva que veicula a forma-sujeito é a formação discursiva *dominante*, e que as formações discursivas que constituem o que chamamos de seu interdiscurso *determinam a dominação da formação discursiva dominante*”. Já a noção de *posição-sujeito* remete às diversas posições na forma-sujeito: é o lugar discursivo que o sujeito ocupa para dizer, o qual não é fechado e está em movimento no contexto. Por *formação discursiva*, ou FD, entendemos aquilo que determina o que pode ou não ser dito numa dada formação ideológica, determinada pelo estado da luta de classes (PÊCHEUX, 1997b). Toda formação discursiva deriva das condições de produção.

Outra noção recorrente na teoria do discurso é a de *memória discursiva*, que, conforme Orlandi (2005), representa o saber discursivo que possibilita todo dizer, estabelecendo a base do dizível e sustentando a tomada das palavras. Para o analista do discurso, a memória não é entendida no sentido documental, social, mas como memória *dos sentidos*. “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória do historiador” (PÊCHEUX, 1999, p. 50). Cada sujeito recorta regiões do interdiscurso de forma a instalar-se em um dizer, ancorando-se em um sentido já socialmente tecido antes e em outro lugar. Ela é um espaço móvel, de polêmica e disputas; não é acumulada como num reservatório estanque.

Materialidade em foco: o cinema em sua opacidade

À época dos primeiros estudos sobre cinema, a semiologia se colocou como piloto no estudo da sétima arte, tirando-lhe sua condição de discurso, baseando-se essencialmente no modelo da Linguística com uma análise que se direcionava aos códigos da linguagem cinematográfica, excluindo o sujeito-espectador e sua inserção no contexto sócio-histórico desses estudos (QUEIROZ, 2008). Com obras relativamente novas, como a de Xavier (1984), os estudos sobre cinema no Brasil começaram a observar travessias que consideravam a opacidade da materialidade fílmica, dado que Xavier leva à tona alguns postulados de autores consagrados no exterior que questionam a transparência do discurso cinematográfico, desde as metáforas de edição em Serguei Eisenstein, presentes em sua filmografia e sugeridas na filmagem pretendida (mas não realizada) de *O Capital*, até as reflexões dos *Cahiers du Cinema*, passando pelo expressionismo alemão dos anos 1920 e o cinema surrealista, como o de Luis Buñuel, um dos cineastas que pesquisamos neste trabalho.

Na fase do cinema mudo, a edição teve papel fundamental no estabelecimento das bases conceituais da sétima arte. Na perspectiva da AD, “[...] toda vez que duas imagens se fundem, cria-se outro texto e abre-se ao espectador uma possibilidade de interpretação, nem sempre clara, porém possível” (SOUZA, 2001b, p. 10). Essa interpretação heterogênea na fusão das imagens é tema amplamente estudado principalmente pelos pioneiros russos do cinema, desde o célebre experimento feito por Lev Kulechov, nos anos 1910, contendo seis planos que alternavam entre o rosto de um ator e as imagens de um prato de comida, uma criança brincando e um caixão (BERNADET, 1981). Quem viu o filme na época julgou ver reações diferentes no rosto do ator, quando na verdade se tratava do mesmo plano, e as reações da plateia ficavam por conta da ordem dos planos na montagem. Surge daí a noção do plano como “átomo” da montagem cinematográfica, esta entendida como momento crucial na construção do filme, até mais importante que a filmagem do material. O efeito de realidade obtido, para Kulechov, provém de uma ideia aristotélica em sua formação, a qual alega que o plano deve focar imagens sem espaços para ambiguidades. “A leitura imediata e o privilégio absoluto do fluxo de imagem são, sem dúvida, propriedades ajustáveis aos limites de um cinema narrativo, baseado nas regras de continuidade e de clara motivação para a mudança de plano” (XAVIER, 1984, p. 38). Com o som, a imagem ganha liberdade e o falado é ouvido, para Deleuze (2007), como nova dimensão da imagem visual. A imagem do cinema, pelo som, se distancia totalmente do teatro. Se, no cinema mudo, havia uma repartição da imagem visual e da palavra legível, quando a palavra é ouvida no cinema sonoro ela como que faz ver algo novo na imagem, que fica então legível enquanto visual: “[...] em vez de uma imagem vista e de uma fala, lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente” (DELEUZE, 2007, p. 277). A partir daí, o som não podia mais ser redundância da imagem, pois o som passava a ser componente específico da imagem.

Visamos aqui a interpretar os sentidos sobre o não-verbal e sua relação com o discurso verbal. Para tanto, lançamos mão dos conceitos de teóricos da AD que mobilizam essa reflexão. De fato, o não-verbal é com frequência marginalizado nas teorias que lidam com as linguagens. Na AD muitas vezes também é assim, conforme reconhece Souza (1998, p. 2) ao lembrar que “em termos práticos [...] poucos são os trabalhos, nesta área teórica, que tomam o não-verbal como objeto empírico de análise”. Recentemente, porém, esse déficit

teórico começou a ser trabalhado na AD brasileira, incluindo nas preocupações da área a própria dominância do verbal sobre o não-verbal, sobretudo na mídia, que de certa forma também se fez presente na negligência com a imagem criticada por Souza.

Um dos trabalhos mais representativos nesse sentido é o de Orlandi (1993), que nos fala justamente sobre essa suposta dominância do verbal como vinculada ao “mito da informação” recorrente na imprensa, mito este que trabalha o signo sobre a ilusão referencial, de literalidade, buscando o que ele “quer dizer”, ação típica do viés contudístico tão combatida pela Análise do Discurso. A autora nos lembra que a AD não segrega forma de conteúdo, ou seja, não analisa o sentido como se estivesse “fora” ou “além” de sua materialidade significante, já que é nessa materialidade que os sentidos ganham corpo e significam com particularidades; desse modo a AD não cai na armadilha de trabalhar só com as formas abstratas, mas leva em conta também as formas materiais da linguagem:

O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc e sua consistência significativa. Não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições. (ORLANDI, 1993, p.7)

Na esteira das críticas sobre os limites da palavra para falar da imagem, Souza (1998; 2001a) entende que a descrição da imagem pelo verbal passa por um trabalho de segmentação do não-verbal. A palavra pode falar da imagem, mas nunca revelar sua matéria visual. Em vista disso, reafirma a autora, ao aludir um conhecido provérbio popular, a imagem não vale nem mil palavras, nem outro número qualquer. Na superposição do verbal, como ocorre, por exemplo, com as legendas no fotojornalismo, a complexidade e polissemia das imagens é minimizada por um processo de interpretação uniforme e um sentido imposto que se pretende literal, reduzindo a imagem a um dado complementar e tirando dela a textualidade, o caráter de linguagem, apagada num elemento tornado visível (SOUZA, 2001a).

Ao contrário de teorizar o conflito entre palavra e imagem, os trabalhos recentes de Nádia Neckel (2005; 2006) em muito contribuem para os estudos sobre o imagético na AD brasileira e avançam sobre a hipótese de verbal e não-verbal serem tratados como processos discursivos – às vezes pertencentes à mesma dimensão – e não como discursos em si. Desse modo, ambos poderiam estar em qualquer discurso – no caso das pesquisas empreendidas pela autora, o Discurso Artístico. Com isso, a constituição do não-verbal em enunciados imagéticos e gestuais é vista como processo e não produto. Seguindo a noção de Discurso Artístico (DA), Neckel entende os processos discursivos como fatores determinantes para entendê-lo, e não o produto que daí resulta. Mesmo sendo fundado pelo não verbal, o DA é atravessado pelo verbal, que é subvertido pela não linearidade, de modo que tanto a materialidade verbal quanto a não-verbal imbricam-se para constituir a polissemia do DA. Nele, o processo, afetado pelas condições de produção, determina o produto. O artista aparece aí como sujeito do discurso, interpelado por rupturas e pela falha, mas condicionado à função da autoria, que é bastante disciplinada socialmente. É o confronto de formações discursivas (FDs) que confere abertura e fechamento aos processos verbal e não verbal, produzindo efeitos de sentido a partir das condições de produção. Daí a importância de considerar não só a estrutura, como também o acontecimento discursivo

em funcionamento no não-verbal, para que não nos restrinjamos a análises tecnicistas, ou apenas semióticas do discurso cinematográfico. Até porque a função-autor, apesar de imersa na disciplina social, tem um forte apelo de polemizar o já-dito e suscitar a movência dos sentidos e não apenas reproduzir as “verdades” da sociedade, já que as polemiza e reinventa quando os processos verbal e não verbal se encontram na “arena” de conflitos e alianças do DA.

No funcionamento do DA por meio da materialidade fílmica, o cinema também ecoa esses conflitos entre formações discursivas que polemizam o já-dito e suas regiões de sentido tidas como evidentes pela ideologia, ao recortar a memória discursiva com perspectivas fluidas que jogam com o acontecimento e a polissemia. Em nossa pesquisa, o acontecimento é observado nas marcas que (re)significam o papel social da mulher e o imaginário sobre a mesma, em grande parte reavaliando não só o lugar ocupado pelo feminino na década de sessenta como também revisando o já-dito e conflitando com o passado ao subverter imagens tão enraizadas nos sentidos dominantes até a década anterior sobre a imagem do sujeito-mãe e a “proteção materna”, por exemplo, como no filme de Buñuel aqui analisado, *A Bela da Tarde*, que retrata efeitos de convivência da mãe de Sèverine (talvez uma metáfora à imagem, em decadência, da mulher que prevaleceu até os anos 50) com a formação discursiva patriarcalista, que permeia fortemente um de nossos recortes analisados. O cinema do *glamour* e da erotização mistificada do feminino nada tem de ingênuo e encontrou sua desconstrução nos trabalhos da teórica inglesa Laura Mulvey, em especial seu artigo mais célebre, *Prazer visual e cinema narrativo* (2008), cujos postulados para analisar o imaginário sobre a mulher na obra de cineastas clássicos como Alfred Hitchcock se embasam sobretudo na psicanálise, inclusive aquela de viés lacaniano – justamente a que mais aproximou os estudos da AD francesa com a psicanálise. Deste modo, percebemos aí uma possível aproximação entre os estudos feministas de autoras como a referida e o enfoque na linguagem levado em conta pela teoria do discurso, o que enriquece nosso horizonte conceitual para trabalhar o imaginário sobre o feminino no Discurso Artístico do cinema dos anos 1960, conforme verificamos nas análises a seguir.

Olhar sobre o feminino: análise de recortes

Nos recortes que analisamos abaixo, selecionamos cenas nas quais os efeitos de sentido sobre liberdade e/ou repressão sexual da mulher são evidenciados em *Repulsa ao Sexo* e *A Bela da Tarde*. Para tanto, lidamos com os conceitos de segmento de recorte, conforme enunciados por Souza (2001b): o segmento está sugerido *a priori* na montagem do filme, enquanto a noção de recorte é instituída pelo analista, o que favorece a relação silêncio/imagem não sugerida pela estrutura do filme.

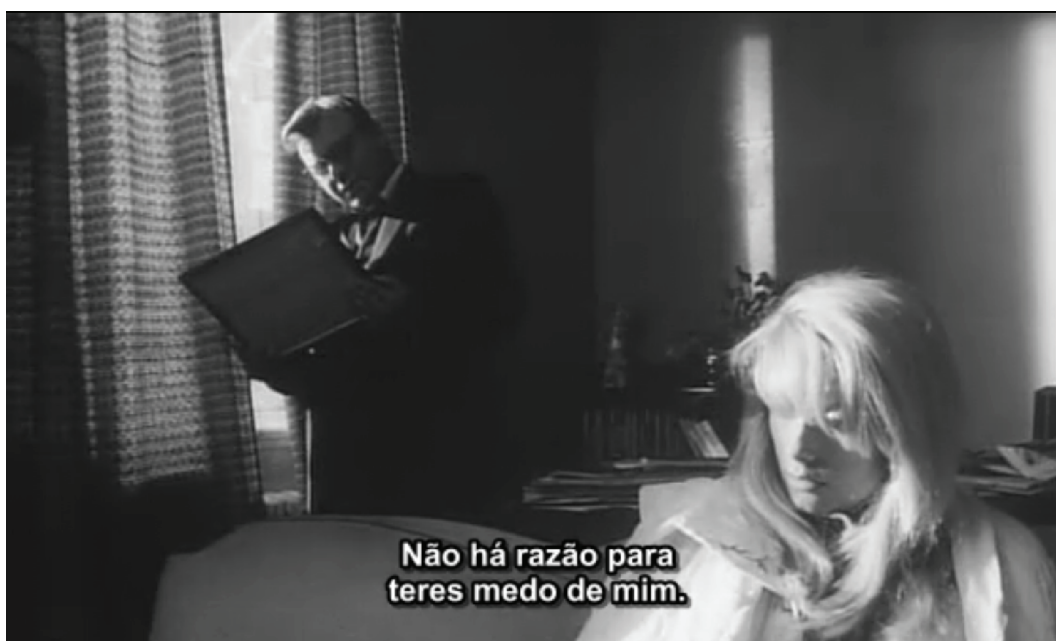


Figura 1 – Carole sofre com a tensão sexual entre ela e o síndico em *Repulsa ao Sexo*

No recorte que dura entre 1h18min55s e 1h29min15s de *Repulsa ao Sexo*, a manicure Carole (Deneuve) é interrompida, durante sua sombria estadia sozinha no apartamento após a viagem da irmã, pelo síndico do prédio (Patrick Wymark), que veio cobrar o aluguel. Ao longo desse recorte, detectamos vários efeitos de sentido que remetem à formação imaginária patriarcalista que ronda o personagem masculino. Desde sua chegada, o síndico representa uma voz de autoridade e fala de um lugar de poder, visto que ameaça chamar a polícia caso a hóspede não lhe atenda imediatamente. Sem sucesso, ele abre a porta do recinto (mesmo sem manifestação ou autorização de Carole) e se queixa da “barricada” que a moradora formou na porta tentando bloquear a entrada de visitantes indesejados. Nesse ponto, cabe ressaltar, a palavra *barricada* dita pelo sujeito-homem remonta aos sentidos sobre a “guerra dos sexos” e faz circular em *Repulsa ao Sexo* um embate pelos sentidos legitimados que não era falado no cinema das décadas anteriores, sobretudo em Hollywood.

Aqui, porém, o conflito vem à cena e a prepotência do síndico, verborrágico diante da catatônica manicure, falando do lugar ocupado como representante ao mesmo tempo do sexo masculino e detentor da residência, vai além de simplesmente explicitar esse embate entre os sexos até então pouco falado no cinema. O discurso não-verbal, inscrito com a tábua que impedia a entrada do síndico, a “barricada” metafórica à qual ele se referiu na cena, remete à revelação no desfecho do filme, quando (mais uma vez por meio da materialidade não-verbal) *Repulsa ao Sexo* sugere que sua protagonista foi abusada sexualmente na infância, o que resultou no seu temor com relação ao desejo masculino, considerando que na altura do recorte aqui analisado (uma hora e dezoito minutos de projeção), Carole já tinha assassinado um rapaz por conta disso e agora, novamente, entra em confronto com o sujeito-homem novamente. O rompimento dessa barricada simbólica também custará caro ao síndico, na medida em que seu desejo sexual por Carole aflora e se torna gradativamente mais explícito.

Nos minutos seguintes, o sujeito-homem reclama – mais uma vez de modo autoritário e intrusivo – da sujeira no apartamento e, num momento discursivamente muito revelador, da falta de luz no ambiente. Essa queixa sobre a ausência de luz é prontamente rebatida por Carole, até então quase muda, tendo se manifestado apenas para quitar a dívida com o síndico, com dinheiro deixado pela irmã antes da viagem. O embate sobre a necessidade ou não de iluminação no apartamento de Carole encontra o que os artigos de Mulvey (1996; 2008) alegam sobre a necessidade de o inconsciente patriarcal, impresso no cinema, revelar o “mistério” da mulher, para então domesticar sua imagem e por tabela o temor da castração conforme enunciada na psicanálise freudiana. Em *Repulsa ao Sexo*, no entanto, essa memória consolidada no cinema dos anos 40, 50 citados por Mulvey é polemizada no processo discursivo não-verbal, de duas formas. Primeiro, porque o apartamento representa simbolicamente o estado psicológico da manicure, em frangalhos, escuro, inacessível ao sujeito-homem, tendo a própria Carole o desejo de permanecer nessa escuridão, que opera tanto como espaço de resistência aos assédios masculinos já sofridos, como também funciona como necessário esquecimento (daí a escuridão) do que já passou. Segundo, porque, num *mise en scène* carregado de efeitos sobre o lugar de poder ocupado pelo sujeito-homem, o síndico usa a parca luz entre as cortinas justamente para conferir o dinheiro do aluguel que lhe foi pago. Dessa forma, a mesma luz que ele lança sobre o capital, queria também lançar sobre o sujeito-mulher, causando um efeito discursivo sobre a presunção de propriedade sobre o sexo feminino.

Nos momentos seguintes, não satisfeito com o pagamento do aluguel entregue, o sujeito-homem põe-se a rondar o apartamento e novamente comentá-lo, mas desta vez num outro tom. Há perguntas sobre a saúde de Carole, supostas tentativas de aliviar suas precárias condições físicas com um copo d’água, instalando então sentidos de gentileza e solidariedade entre os sexos. O síndico chega a olhar para o fatídico retrato de família, que retornará de modo contundente no último plano do filme, mais uma vez fazendo uso da luz entre as cortinas (nova retomada do interdiscurso sobre revelar o “mistério da mulher” conforme indicado por Mulvey, sentido reforçado pela colocação dos óculos do síndico antes de ver o retrato) para tecer comentários amenos sobre a infância de Carole, alegando que a mesma não precisa temê-lo (Figura 1). Ironicamente, o sujeito-homem tem literalmente em mãos a resposta sobre as raízes da fratura mental da mulher, porém não tem acesso ao interdiscurso que o permitiria rastrear o fio discursivo que remonta ao passado trágico da manicure. Não obstante, é justamente com um índice desse passado trágico (a fotografia) que ele tenta se aproximar do sujeito-mulher, momento em que o filme polemiza o silêncio que permeia a instituição familiar e a convivência com esse mesmo silêncio perpetrada pelo próprio cinema por décadas a fio.

O recorte encerra com o crescente assédio sexual do sujeito-homem a Carole, que paulatinamente substitui a candura das frases anteriores. A investida sexual do síndico chega ao ápice quando se sugere que o dinheiro do aluguel seja trocado por sexo (no diálogo “Você... cuida de mim... e... esqueço a renda”). Não obtendo nenhuma resposta da manicure, ele parte para o estupro nos momentos seguintes, até ser atingido de surpresa com uma navalhada fatal no pescoço, seguida por uma série de outras. Esse trecho retoma o *mise en scène* que há pouco citamos sobre a associação discursiva entre o dinheiro e a figura da mulher, porém aqui no processo discursivo verbal (o diálogo). Essa construção do suspense até a revelação da proposta malsucedida do síndico, no crescendo construído pelo diretor Polanski, supostamente partindo do sutil para o direto, revela um imaginário,

bastante presente no cinema, sobre a menor “objetividade” do processo não-verbal (o “sutil”) em relação ao processo verbal (o “direto”), sendo o primeiro usado para antecipar o segundo. De fato, esse olhar menos atento ao não-verbal é socialmente difundido e daí a relevância de usar a Análise do Discurso para compreender os efeitos de sentido do imagético, do gestual, que como vimos tem regularidades marcadas com o verbal para fazer falar a denúncia sobre a mulher enxergada pelo sujeito-homem como sinônimo de mercadoria.

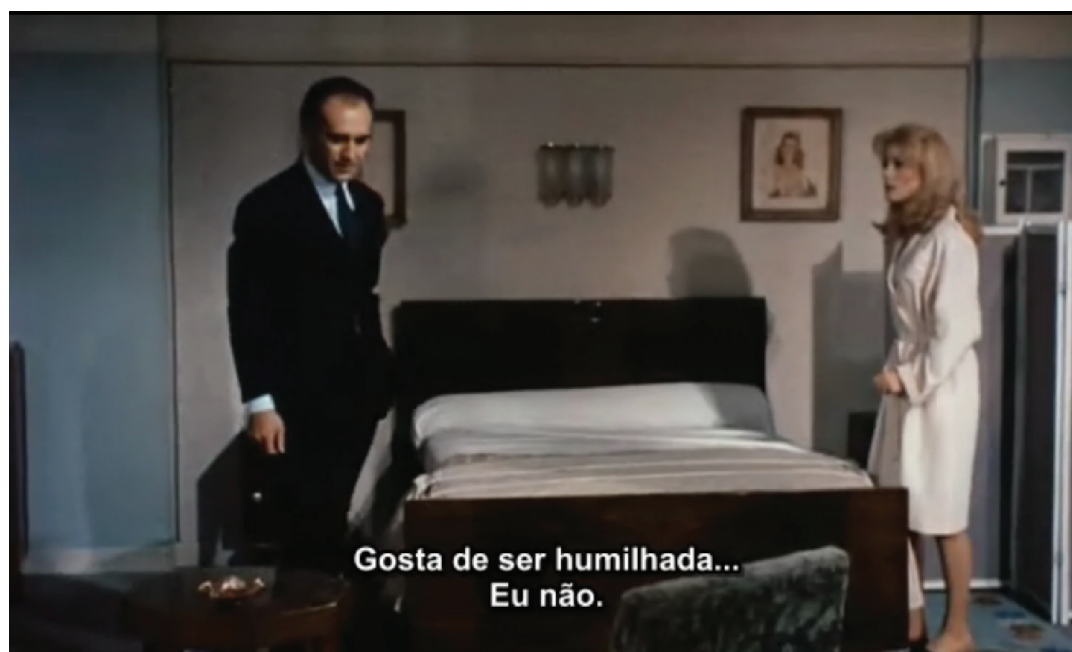


Figura 2 – O amigo dissimulado confronta a prostituta em *A Bela da Tarde*

Entre os minutos que vão de 1h16min36s e 1h20min25s em *A Bela da Tarde*, a Sèverine, que leva a dupla vida de esposa recatada e prostituta à surdina, é finalmente descoberta no bordel pelo pequeno-burguês Henri Husson (Michel Piccoli), amigo dela e do marido. Convém desde já destacar que esse recorte é todo permeado por personagens/atrizes mulheres, sendo Husson a única exceção masculina, porém essa noção é colocada em xeque em diversas ocasiões nas quais o discurso patriarcalista ressurgue (também no processo não-verbal) levado a cabo, ironicamente, pelas próprias mulheres, conforme nossa análise pretende evidenciar.

No início do recorte, a cafetina Anais (Geneviève Page) convoca as três garotas presentes no local para seleção de Husson. Logo nesse início percebemos a posição de poder ocupada pela mulher sendo utilizada para colocar uma ordem no bordel que atende aos interesses masculinos, embora seja ela mesma uma mulher. É em exemplos como este que podemos compreender melhor o conceito de sujeito da AD, visto que foge da noção de indivíduo e se refere a um lugar discursivo ocupado ao falar. A atriz/personagem aqui, de certa forma, ocupa a posição do sujeito-homem, dada a aliança que se faz presente em todo o diálogo entre ambos, instalando efeitos de camaradagem e convivência entre a proprietária do bordel e o freguês. Logo após a chamada de Anais, o diretor Buñuel, num recurso narrativo surrealista (algo comum em sua obra), corta para um plano no quarto e faz referência à personagem que criou Sèverine quando menor, supostamente sua mãe. A mesma apenas surge em cena para receber servilmente Husson e, após ganhar alguma

quantia em dinheiro, sair de cena pouco antes da entrada de Anais com as prostitutas. Tal recurso faz falar os sentidos sobre a vassalagem das gerações anteriores das mulheres com o patriarcalismo, aí representado por Husson, praticamente associando a subserviência da criadora de Sèverine com a postura adotada pela própria cafetina. Esse discurso que retoma a memória sobre o silêncio feminino no tocante à manutenção do patriarcalismo vem, nessa personagem de *A Bela da Tarde* (e todas as cenas que integram figuras do passado com o presente de Sèverine), repleto de significantes não-verbais bastante expressivos: a senhora arruma servilmente a cama onde o coito deverá acontecer, seus trajes neutros (preto e cinza) remetem ao apagamento de sua resistência ao masculino, etc. Em consonância com o processo verbal (as gentilezas ditas como o “por favor” dirigido a Husson) ressaltam e corroboram essa subserviência ao sujeito-homem.

Os efeitos de sentido sobre a manutenção do lugar de poder masculino também emergem quando Husson, nostalgicamente, enumera indícios sobre como o ambiente do bordel é o mesmo de outrora (as cortinas, o aquecedor, etc.). Isso feito, ele reconhece e escolhe Belle de Jour (‘Bela da Tarde’, o “nome de guerra” de Sèverine) entre as prostitutas disponíveis. A mulher tenta refutar a possibilidade de servir como prostituta ao amigo do esposo, no entanto é prontamente repreendida por Anais – “*Onde estão seus modos?*”, indaga a cafetina – numa retomada sobre os sentidos de etiqueta que dialoga com o comportamento servil da suposta mãe de Sèverine. Nesse sentido, *A Bela da Tarde* discursiviza sobre os sentidos da manutenção dessas etiquetas como demonstração de vassalagem do sujeito-mulher, espécie de confissão sobre a alocação da figura feminina em “seu lugar” como submissa ao homem. Sorrateiramente, o poder é inscrito nos rastros de linguagem da etiqueta social, que implicam primeiro a gentileza do sujeito-mãe, depois a resistência de Sèverine e conseqüente reprimenda da cafetina, a qual ocupa então um papel de conivência com o sujeito-homem, se (con)fundindo com o mesmo e resgatando o interdiscurso da mãe sobre os “bons modos” que cabem à mulher, enquanto acessório do homem.

O diálogo que se segue entre Husson e Sèverine (Figura 2) vai da resistência inicial desta até sua admoestação gradual. Esse desenrolar, contudo, vem com resistências até o final do recorte, embora as mesmas ressurgam de outras formas que não a contestação verbal direta que Sèverine dirige ao interlocutor em seus primeiros diálogos sozinhos no quarto. É mais uma vez interessante ressaltar como o discurso sobre os “princípios” e os “bons modos” são utilizados diversas vezes por Husson, o que circula um efeito de opressão implícita nessa etiqueta burguesa sobre manter falsas aparências que oprimem a voz da mulher e sua sexualidade, sobretudo no tocante a manter o não conhecimento do marido sobre a profissão oculta de Sèverine.

Conforme alega Chauí (1984, p. 119), a moral vigente opera de modo duplo, “[...] pela criação de obstáculos ao vício (educação da vontade) e pela mostra dele, se incorrigível”. Desse modo, ou a figura de Sèverine (a faceta da esposa recatada) é entendida como exemplo de disciplina contra o vício sexual, ou então vai na direção radicalmente oposta e é vista como a Belle de Jour (faceta prostituta), que apenas serve como exemplo desumanizado de entrega ao vício que ela, sobretudo ao ocupar o lugar de sujeito-mulher, “deveria” rejeitar. Tal divisão fica exposta no elogio cínico de Husson à imagem que ele outrora tinha do recato da mulher, agora destruídos com a descoberta. Sèverine então assume, ela própria, o lugar de defesa do patriarcalismo e tenta dissuadir o amigo de contar ao esposo sobre o meretrício. Ao tentar se justificar, porém, ela ecoa

sentidos que resistem a essa opressão machista, os quais são perceptíveis num olhar mais atento aos diálogos. Quando, portanto, ela diz “Tudo acontece apesar de mim mesma. Não consigo resistir.”, revela sua condição dividida e o desejo inconsciente que ela própria não compreende, mas que se discursiviza em sua linguagem. O desejo emana sem que sua faceta de esposa discreta possa freá-lo, de modo que todos os “indivíduos” em cena (até a própria Sèverine) contrastam com a posição-sujeito de prostituta, porém sem chegar a uma “solução” para tal e, portanto, dissolvendo a divisão moral apontada por Chauí, já que as posições de prostituta e recatada transitam em Sèverine sem que possa existir um “controle” do sistema patriarcal defendido, nesse recorte, por todos os personagens, sem exceção, de modo mais ou menos direto. Prevalece assim a resistência do desejo que foge ao controle da disciplina burguesa e suas tentativas de repressão. No final do recorte, Husson – mesmo sem usar os serviços de Belle de Jour – deixa algum dinheiro na mesa, instalando um efeito de aliança com a posição machista ocupada pela própria Sèverine, apesar do confronto que permeia a superfície dos diálogos (mas não num olhar mais denso, como verificamos), o que remete novamente à cena da mãe-cafetina, que pouco antes também recebera uma quantia do personagem.

Considerações finais

Com a análise de duas cenas de filmes dos anos sessenta que tratam da repressão/liberação sexual feminina, entendemos como é possível construir reflexões densas e reveladoras sobre esse momento privilegiado do cinema, tendo como norte o referencial teórico da Análise do Discurso francesa. Não obstante, vimos também como as bases dessa teoria sobre o discurso não verbal e os postulados de outras áreas, como o cinema (Xavier, Mulvey, etc.) e a sexualidade (Chauí) podem enriquecer ainda mais a pesquisa e levar à tona sentidos outros sobre o que significa ser mulher e exercer (ou não) a sexualidade de modo resistente aos moldes patriarcalistas. Esperamos, com este texto, ter contribuído para apontar dilemas enunciados no cinema híbrido dos anos sessenta que permanecem atuais até hoje, portanto de relevância social/cultural, mas, além disso, avançar também no tocante ao arcabouço teórico que a AD pode oferecer nos estudos sobre o processo discursivo não-verbal, fugindo ao preconceito logocentrista (isto é, centrado na palavra e no verbal) já denunciado por Orlandi (1993), porém até hoje carecendo de maior atenção da teoria do discurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNADET, J.-C. *O que é cinema*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, v. 9)
- CHAUÍ, M. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, G. Os componentes da imagem. In: _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. cap. 9. p. 267-309.
- FERREIRA, M. C. L. Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998. p. 201-208.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 437-453.

_____. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, I. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. cap. 6. p. 123-139.

MUSSALIM, F. A análise do discurso. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2000. cap. 4. p. 101-142.

NECKEL, N. R. M. Análise de Discurso e o discurso artístico. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/nadianeckel.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Discurso artístico: o verbal e o não verbal. In: SEDEP - UNIVERSIDADE DO CONTESTADO, 10, Curitibanos. *Anais eletrônicos...* Curitibanos, 2006. Disponível em: <<http://www.cni.unc.br/artes/overbal.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. [S.l.]: [s.n.], 1993. 16 p. (Mimeo)

_____. *Terra à vista: discurso do confronto - velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

_____. Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Uma Introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997a. p. 61-151.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997b. (Coleção Repertórios)

QUEIROZ, E. K. R. *(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, T. C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 6, 2001a. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania3>. Acesso em: 06 jun. 2007.

_____. Discurso e cinema: uma análise de LIMITE. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 4, 2001b. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania2>. Acesso em: 10 abr. 2009. 18 p.

_____. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 1, 1998. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania1>. Acesso em: 10 abr. 2009. 10 p.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A BELA DA TARDE. Direção: Luis Buñuel. Produção: Robert et Raymond Hakim. Intérpretes: Catherine Deneuve; Jean Sorel; Michel Piccoli; Geneviève Page; Pierre Clémenti e outros. Paris: Paris Film Productions, 1967. Duração: 101 min. Título original: *Belle de Jour*.

REPULSA AO SEXO. Direção: Roman Polanski. Produção: Compton Films. Intérpretes: Catherine Deneuve; Ian Hendry; John Fraser; Yvonne Furneaux e outros. Música: Chico Hamilton. Londres: Tekli British Productions, 1965. Duração: 105 min. Título original: *Repulsion*.