

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

MARIANA FERREIRA DE PAULA MACHADO

**A INSERÇÃO DA MULHER NO CINEMA: AGNÈS VARDA E SEUS
ENREDOS SUBVERSIVOS**

NITERÓI
2016

MARIANA FERREIRA DE PAULA MACHADO

A INSERÇÃO DA MULHER NO CINEMA: AGNÈS VARDA E SEUS
ENREDOS SUBVERSIVOS

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural da Universidade
Federal Fluminense, como requisito parcial para
obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a AÍDA MARQUES

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- M149 Machado, Mariana Ferreira de Paula.
A inserção da mulher no cinema : Agnès Varda e seus enredos subversivos / Mariana Ferreira de Paula Machado. – 2016.
39 f. : il.
Orientadora: Aída Marques.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 38-39.
1. Estudo de gênero. 2. Feminismo. 3. Filme; história e crítica.
4. Cinema. I. Marques, Aída, 1954-. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: MARIANA FERREIRA DE PAULA MACHADO	Matrícula: 11133017
Título do Trabalho: A INSERÇÃO DA MULHER NO CINEMA: AGNÉS VARDA E SEUS ENREDOS SUBVERSIVOS	
Orientador: Dr^a Aida Marques	
Categoria: Monografica	Data da Apresentação: 09/03/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr^a Aida Marques
2º Membro: Me. Maria Teresa Mattos de Moraes
3º Membro: Dr^a Marina Bay Frydberg

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário
<p>O trabalho se destaca pela atrevidade do tema e pela escolha da cineasta Agnès Varda, objeto da pesquisa. Mostra-se eficaz a cineasta represente e levante questões relevantes em relação ao tema escolhido. A banca sugere e aponta um aprofundamento de discussão.</p>

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

9 (nove)

ASSINATURAS			
1º Membro (Presidente)	2º Membro	3º Membro	

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da personagem feminina e a inserção da mulher na indústria cinematográfica. Utilizando como exemplo o trabalho da diretora francesa Agnès Varda que consegue investigar os mais variados ângulos da personalidade feminina para um público diverso e fez parte de um movimento marcante para a história do cinema, a *Nouvelle Vague*.

Palavras-chave: estudo de gênero; feminismo; análise fílmica; cinema

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1: Elencos com mulheres em cada 100 filmes	10
Gráfico 2: Gênero das personagens por país	11
Gráfico 3: Hipersexualização de personagens femininos	12
Gráfico 4: Disparidade na indústria do cinema	14
Gráfico 5: Disparidade de cargos e salário entre mulheres e homens no cinema	16
Imagem 1: Girassóis	28
Imagem 2: Girassóis caídos	29

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO AO TEMA	7
2. A MULHER E O CINEMA	9
3. NOUVELLE VAGUE, AGNÈS VARDA E SEU TEMPO	17
4. O EXEMPLO AGNÈS VARDA	21
4.1 Varda e <i>Le Bonheur</i>	21
4.2 <i>Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe</i>	23
4.3 <i>L'Une chante, l'autre pas</i>	25
5. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS, FILME <i>LE BONHEUR</i>	28
6. CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS	38

1. INTRODUÇÃO AO TEMA

Munida pelo fascínio pela sétima arte que teve início durante o percurso de minha adolescência, inicio esta investigação por uma diretora precursora de um movimento cinematográfico que construiu muitas das minhas reflexões no transcorrer da graduação: a *Nouvelle Vague*.

Precedentemente à entrada em minha faculdade, não passava por minha cabeça poder utilizar-me de uma paixão como objeto de estudo ou de trabalho. Porém, o interesse em aprofundar meus conhecimentos e entender o que se passava atrás das principais mentes que revolucionaram meu modo de pensar e enxergar o cinema foi maior, e como consequência tem de início esta monografia.

A originalidade e o menor receio na experimentação de algo novo na tela me deslumbrava. Os jogos de câmera, as elipses, as fragmentações da narrativa e principalmente, as protagonistas rebeldes concretizando suas vontades e seus desejos a cada conflito. O olhar que estava acostumado a se deparar com a clássica personagem feminina frágil e indefesa se desconstruía e dava espaço para essa irreverente crítica a tão constante objetificação da mulher no cinema. A *Nouvelle Vague* foi desenvolvendo sua linguagem de maneira tão irreverente e original, rompendo com os clássicos modelos, criando novas estéticas e redefinindo o que se via como adequado ao linguajar cinematográfico. Era essa juventude que se desenvolvia e que no futuro marcaria a história do cinema na França e ainda, o cinema mundial de uma maneira sem precedentes.

Não obstante, com tamanha visibilidade que tal movimento adquiriu, um membro em especial chamou minha atenção. Agnès Varda, a única diretora mulher dentro desse contexto masculino se destacava e realizou filmes que verdadeiramente expressavam os conflitos e indagações da mulher a partir de um olhar realmente feminino. Apesar de se tratar de um movimento de vanguarda que desejava quebrar padrões e experimentar ao máximo, com muitas personagens femininas que se diferenciaram das mocinhas clássicas hollywoodianas, se destacando como seres com vontades e desejos, representando a mulher moderna da época, ainda assim o olhar

sobre elas era muitas vezes fetichizado por se tratar de um homem escrevendo sobre as vontades de uma mulher.

Então Varda, que para muitos é considerada pioneira do grupo, devido ao seu filme *La point-courte*, de 1954, considerado o primeiro filme do movimento, se destaca por conseguir trazer a voz das mudanças em relação ao papel da mulher no contexto dos anos 60 e 70, transparecendo a real personalidade, complexa e com conflitos, que tanto faltava ao cinema.

Embora seu trabalho tenha sido fortemente consagrado e a partir do movimento feminista muitas conquistas tenham acontecido, havendo uma abertura para a inserção da profissional mulher dentro do meio cinematográfico, muitos padrões e estereótipos conservam-se nesses papéis femininos até os dias atuais e como veremos a seguir a raiz de tal problema é mostrada a partir do baixo percentual de profissionais mulheres dentro desse meio, tendendo a reproduzir na tela as hierarquias e relações presentes, sem problematizá-las.

Através da análise de dados dos profissionais do cinema e personagens femininos problematizarei ainda essa segregação, a pequena inserção da mulher no cinema e os papéis estereotipados e fetichizados que continuam sendo usados no contexto atual. A partir do estudo da trajetória do trabalho de Agnès Varda e, principalmente, de seu filme *Le Bonheur* tentarei demonstrar como ela se torna o exemplo de diretora que conseguiu se inserir em um contexto masculino e se destacar como diretora priorizando papéis e enredos que enfocam e problematizam a função e a subjetividade da mulher na sociedade e no cinema.

2. A MULHER E O CINEMA

Apesar do movimento feminista, o aumento do número de personagens principais femininas e a abertura do mercado de trabalho para as mulheres, a indústria audiovisual persiste em ter números menores de mulheres em suas produções e equipes.

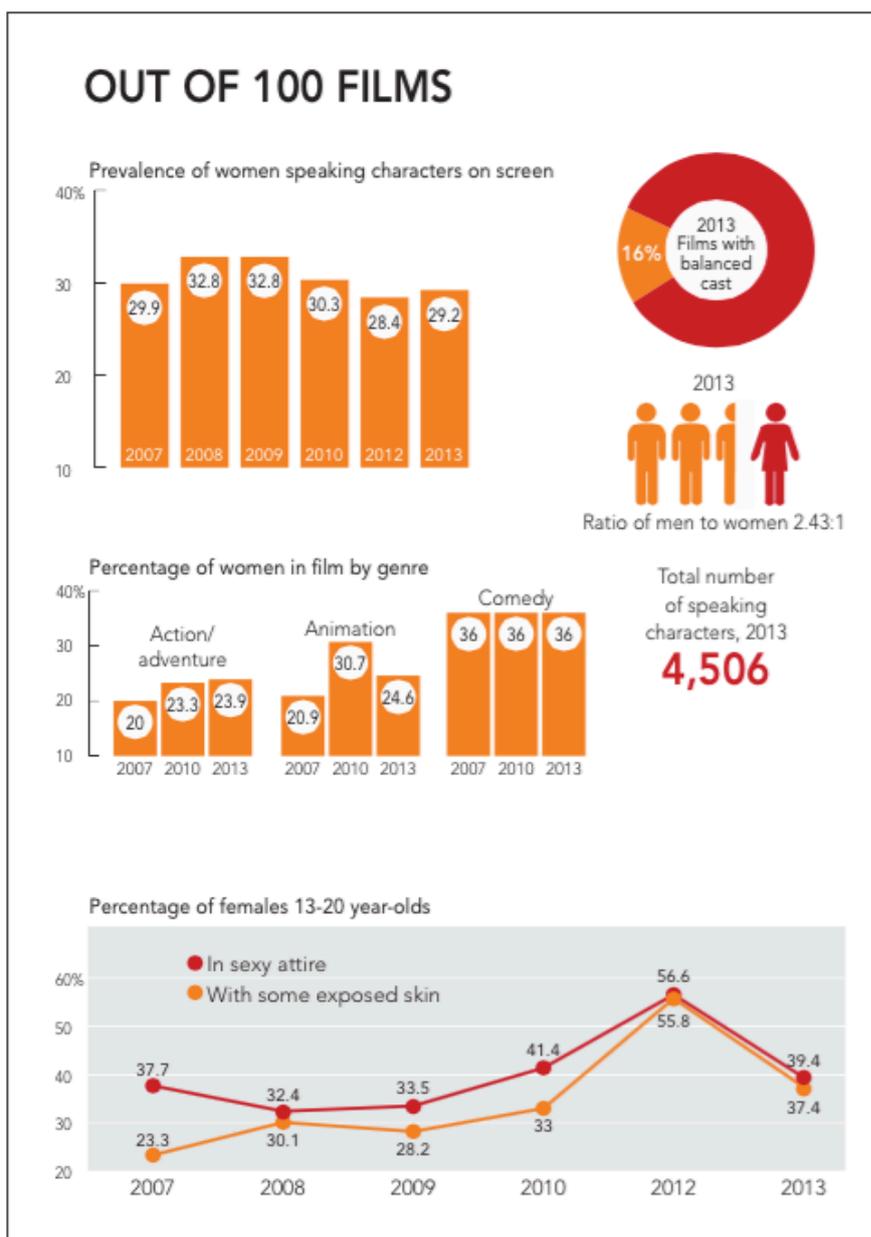
O exemplo da *Nouvelle Vague* veio realizar a ruptura do antigo modelo clássico de representação da mulher no cinema mundial, que anteriormente se limitava a personagens superficiais e restritos a uma trama que somente envolvia relações amorosas, questionado por alguns diretores do movimento. Porém, a personagem feminina de Godard ou Chabrol, diferentemente de Varda, ainda mantinha certas características fetichizadas pelo olhar masculino, ou seja, embora tivesse uma personalidade forte e sua voz fosse escutada, ainda mantinha-se como um objeto de prazer dos homens com todo seu charme, beleza e sensualidade. Tal problema persiste até hoje. A partir da análise de Stacy L. Smith¹, apenas 30,2% de todos os personagens com fala foram interpretados por mulheres em 700 filmes que foram sucesso de bilheteria nos Estados Unidos entre 2007 e 2014.

O gráfico 1 abaixo nos mostra que de todos os personagens em cada 100 filmes analisados em 2013 apenas 29,2% eram mulheres que possuíam falas no filme. A análise do "*Center for the Study of Women in Television and Film*"² mostra que somente 29% dos personagens secundários dos filmes eram mulheres e somente 15% eram protagonistas. A comparação de personagens se apresenta da seguinte forma: 2,43 personagens homens nas telas para 1 personagem mulher. Isso nos mostra a real discrepância e falta de personagens femininos que prevalece na maioria dos filmes dos dias atuais.

¹ L. SMITH, Stacy et al. **Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Character Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014**. Media, Diversity, & Social Change Initiative. The Harnisch Foundation & supporters of MDSC Initiative. USC Annenberg. Disponível em <<http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%208215%20Final%20for%20Posting.ashx>> Acesso em 12 jan. 2016

² LAUZEN, Martha. **Moving Beyond the Bechdel Test**. Women's Media Center. WMC Features, 2014. Disponível em: <<http://www.womensmediacenter.com/feature/entry/moving-beyond-the-bechdel-test>>. Acesso em 12 jan. 2016

Gráfico 1: Elencos com mulheres em cada 100 filmes



Source: USC Annenberg and Media, Diversity, & Social Change Initiative

No gráfico 2, vemos a disparidade de personagens em relação ao gênero na maioria dos países. Destaque para o Brasil que possui 37,1% de personagens femininas dentre os filmes analisados em 2013, contando apenas 20% de personagens principais ou relevantes.

Gráfico 2: Gênero das personagens por país

Character gender prevalence by country

	Percent of female characters	Percent of female leads/co-leads	Percent with balanced casts	Total number of characters
Australia	29.8%	40%	0%	386
Brazil	37.1	20	20	423
China	35	40	30	514
France	28.7	0	0	526
Germany	35.2	20	20	443
India	24.9	0	0	493
Japan	26.6	40	0	575
Korea	35.9	50	20	409
Russia	30.3	10	10	522
U.K.	37.9	30	20	454
U.S./U.K.	23.6	0	0	552
U.S.	29.3	30	0	502

Note: All the U.S./U.K. films presented in this table were co-productions or collaborations between the two countries as defined by the British Film Institute (BFI). U.K. films in this sample are national productions that are not financed by major U.S. studios.

Source: USC Annenberg School for Communication and Journalism Media, Diversity and Social Change Initiative

Dentro de tais números ainda podemos analisar as personagens femininas que são exploradas por sua sexualidade e sensualidade. O gráfico 1 também nos mostra que, em seu pior índice em 2012, a porcentagem de personagens mulheres que tinham alguma conotação sexual no filme chegava a 56,6% e aquelas que tinham alguma parte do corpo exposta chegava a 55,8%. Ou seja, além de obtermos um número quase 3 vezes menor de personagens femininas no cinema, dentro desses ainda a grande maioria são personagens estereotipadas, utilizadas muitas vezes como objeto de fetiche do olhar masculino. Abaixo, no gráfico 3 temos a análise de personagens femininas em filmes de 2007 a 2013 que nos mostram que 30,2% delas tinham alguma apelo sexual, 29,5% alguma parte de seu corpo exposta e 13,2% tinham alguma referência em relação a sua aparência e atração física.

Gráfico 3: Hipersexualização de personagens femininas

Hypersexualization of female characters on screen, 2007-2013

Hypersexuality	2007	2008	2009	2010	2012	2013
Sexualized attire	27%	25.7%	25.8%	33.8%	31.6%	30.2%
With some exposed skin	21.8%	23.7%	23.6%	30.8%	31%	29.5%
Referenced attractive	18.5%	15.1%	10.9%	14.7%	not measured	13.2%

Source: USC Annenberg School for Communication and Journalism Media

Female sexualization by age in top grossing films, 2013

Percent	13–20 year olds	21–39 year olds	40–64 year olds
In sexy attire	39.4%	40.5%	18.8%
Partially/fully naked	37.4	39.6	18.5
Referenced attractive	14.8	16.1	7.3

Source: USC Annenberg School for Communication and Journalism Media

A partir da análise de tais números, pesquisadora Allison Bechdel criou em 1985 um pequeno teste no qual mostrava a disparidade e a limitação das personagens femininas nos filmes. O teste se dá por responder a três simples perguntas referentes as personagens femininas do filme, sendo elas:

1. Existem duas ou mais personagens femininas com nomes?
2. Elas conversam entre si?
3. Elas conversam sobre qualquer assunto que não seja homens?

O resultado foi surpreendente e inicialmente de 2500 filmes analisados menos da metade confirmavam tais perguntas. Isso mostra a ausência de personagens femininas complexas e que não se baseiam somente na relação afetiva e pessoal. O teste, primeiramente servindo como uma reflexão simples a ser feita para entendermos o impacto dessa restrição feminina, não tinha o intuito de qualificar os filmes. Ele não exige que mulheres sejam protagonistas ou tenham personagens significantes e influentes na história. Porém, as principais observações que podemos inferir dessas questões são: se a cada filme pararmos para refletir se as personagens femininas são

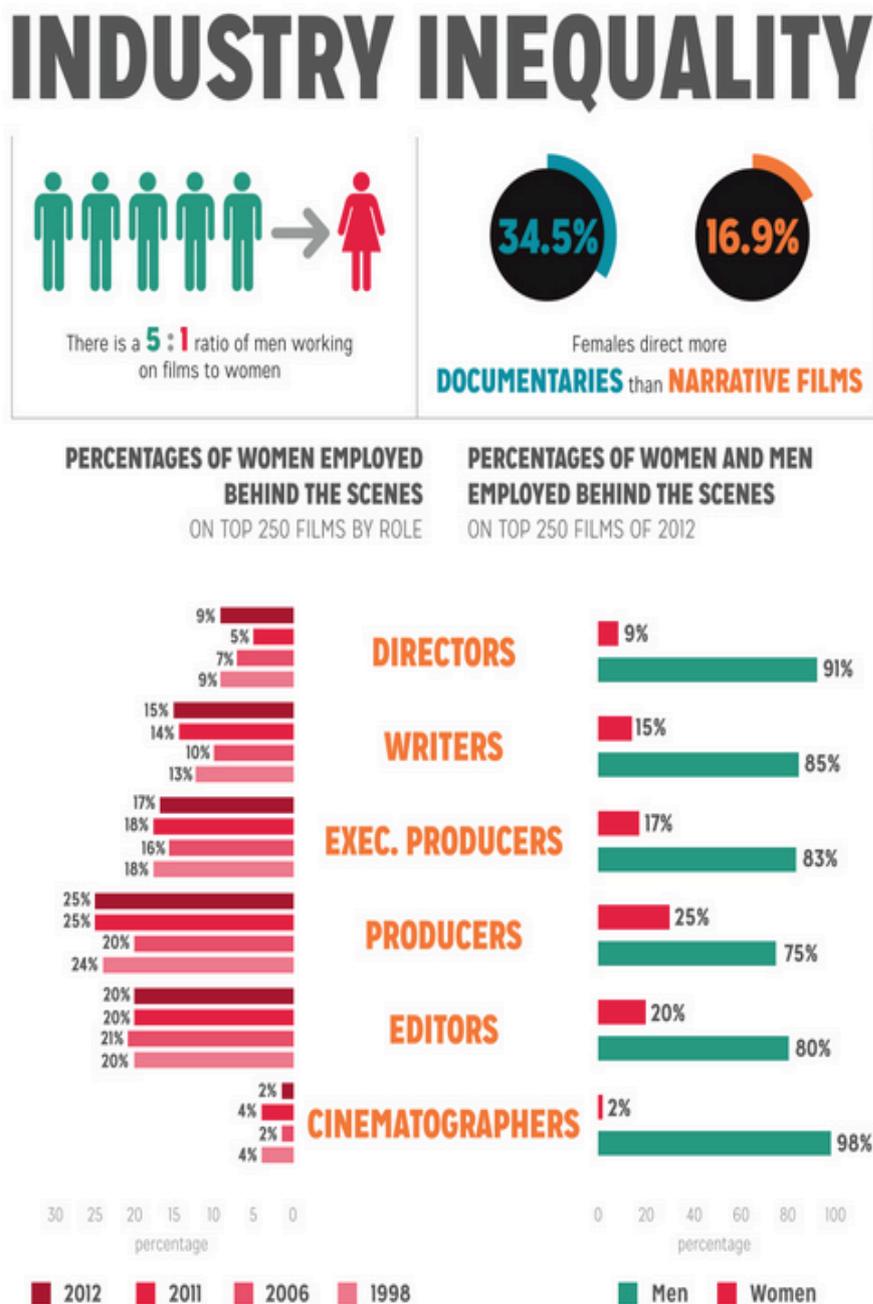
centrais no enredo e se elas possuem mais que uma dimensão (não se restringem ao lado pessoal ou romântico) o resultado é que na maioria das vezes isso não acontece, e a representação da mulher se passa mais uma vez de forma vazia e restrita a um único sentido e dimensão da vida. Desta forma, perguntas tão simples e exigências tão pequenas contidas no Teste de Bechdel apresentam um universo restrito e limitado, o que nos mostra a necessidade de uma profunda análise e reflexão sobre esses números e essa representação falha que persiste desde o início do cinema.

A partir de uma análise mais profunda podemos notar que uma das principais causas de tamanha limitação do personagem feminino se deve a quem os elaborou e escreveu, que são majoritariamente homens. A dificuldade de criar personagens mais complexos que realmente reflitam o ponto de vista da mulher existe, muitas vezes, devido à falta de entendimento daqueles que a escreveram e desenvolveram os roteiros, sendo em muitos casos homens falando sobre temas femininos do qual não fazem parte.

Apesar de atualmente vermos diversas mulheres em posições e cargos altos em grandes companhias dos mais diversos setores, ao observarmos as análises que quantificam essas vagas, somos surpreendidos novamente por uma discrepância de gênero.

O gráfico 4 nos mostra que a cada 5 homens trabalhando em filmes há somente 1 mulher. Em 2012, homens eram 85% dos roteiristas em Holywood, mulheres contavam apenas 15%, enquanto 91% dos diretores eram homens e somente 17% dos produtores executivos eram mulheres.

Gráfico 4: Disparidade na indústria do cinema

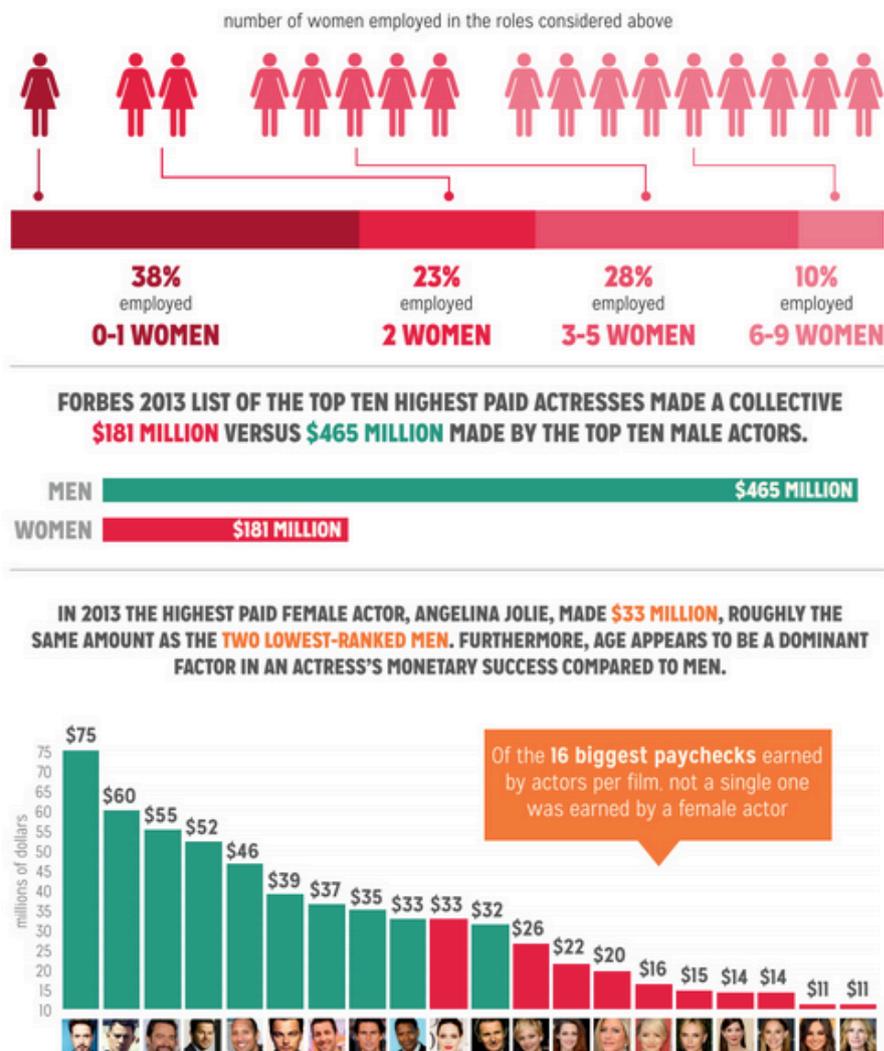


FONTE: New York Film Academy, **Gender Inequality in Film; How Women are Portrayed in Screen in the top 500 Films**. Film School Blog. Disponível em: < <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>> Acesso em 12 de maio de 2015.

Os números são impactantes e só mostram como o homem ainda domina a indústria do cinema nos dias atuais. Mulheres são 50% da população, porém, não possuem seu direito igualitário de inserção no mercado. O cinema e os dados nos mostram quem constrói essa representação que reflete toda uma população. Outro fator divergente entre os trabalhadores no meio cinematográfico se trata da média salarial entre atores e atrizes. Em 2015 a lista das atrizes mais bem pagas de Hollywood é liderada por Jennifer Lawrence, que ganhou US\$ 52 milhões (R\$ 180 milhões), principalmente graças ao sucesso de “Jogos Vorazes”. Um valor alto, porém, US\$ 28 milhões (R\$ 97 milhões) mais baixo do que o obtido pelo líder da lista de atores. Segundo a “Forbes”, no mesmo período Robert Downey Jr. ganhou US\$ 80 milhões (R\$ 276 milhões). No mesmo ano, só quatro atrizes arrecadaram mais de US\$ 20 milhões (R\$ 69,2 milhões), enquanto 21 atores arrecadaram essa mesma quantidade. Se somarmos as cinco atrizes mais bem pagas do mundo o valor é de US\$ 148 milhões (R\$ 512,2 milhões). Comparado aos atores, esse valor subiria para US\$ 259,5 milhões (R\$ 898,1 milhões).

O gráfico 5 nos mostra que o número de mulheres empregadas em cargos altos dentro da indústria é baixo e que 38% dos filmes possuem ao menos uma mulher empregada em um cargo alto, essa porcentagem chegando a somente 10% quando o número de mulheres em cargos altos fica entre 6 a 9 contratadas. O gráfico nos mostra também quais são os atores e atrizes mais bem pagos de Hollywood, sendo os primeiros homens e somente em 10º está uma atriz.

Gráfico 5: Disparidade de cargos e salário entre mulheres e homens no cinema



FONTE: New York Film Academy, **Gender Inequality in Film; How Women are Portrayed in Screen in the top 500 Films**. Film School Blog. Disponível em: <<https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>> Acesso em 12 de maio de 2015

Mais uma vez, a gênese de tal disparidade pode ser entendida por aqueles que estão no comando. Se tratando de homens na maioria dos cargos superiores eles tomam as decisões do que é feito e de como é realizado. Há a tendência de exprimir suas experiências e gostos e por consequência contratar aqueles com quem há mais identificação, na grande parte dos casos: outros homens. Porém, existem diretoras que se empenham na mudança desse números e caracterizações.

3. NOUVELLE VAGUE, AGNÈS VARDA E O SEU TEMPO

Agnès Varda nasceu em Bruxelas, capital da Bélgica, no dia 30 de maio de 1928, com o nome de Arlette Varda. Filha de pai grego e mãe francesa, deixou a Bélgica em 1940 para viver em Sète, distrito da Provença. Radicada na França desde a adolescência, foi a Paris para estudar História da Arte na *École du Louvre* e se tornou fotógrafa. O seu primeiro trabalho profissional remunerado foi no Teatro Popular Nacional de Paris, em 1951, e permaneceu no cargo por uma década. Seu interesse por cinema se iniciou nessa mesma época, e com poucos recursos em 1954 ela realiza seu primeiro longa-metragem *La Pointe Courte*, interpretado por Philippe Noiret e Silvia Monfort e montado por Alain Resnais. Filme que se torna um marco de libertação do cinema francês, considerado o precedente do movimento *Nouvelle Vague* e tinha como objetivo trazer toda essa rebeldia e liberdade para o cinema.

O movimento cinematográfico chamado *Nouvelle Vague* se inseriria num contexto de muitas mudanças em seu berço natal, a França dos anos 50 e 60, e adquiria muita influência desse espírito revolucionário e inovador que ascendia ao redor do mundo. Na época, grande parte do mundo passava uma profunda crise nos valores rígidos da sociedade e o estilo de vida que era pregado até então. Junto a isso, um grupo de jovens entusiastas por cinema cansados dos padrões consolidados que assistiam, uniram-se e iniciaram um movimento para discutir essa consolidada maneira clássica de filmar.

Críticos, anos mais tarde se tornariam grandes cineastas, evocavam o espírito jovem em busca de mudanças e com o progredir de sua visibilidade foram intitulados pela imprensa como o grupo do movimento *Nouvelle Vague*. Ou seja, a chamada Nova Onda que estava começando e viria a botar as avessas tudo aquilo que estávamos acostumados a ver nos filmes.

O movimento cinematográfico levou às telas as expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra, massificada por imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão. O movimento feminista, fortemente enraizado na França, questionava e criticava os

padrões opressivos dessa sociedade patriarcal ³, reivindicando direitos igualitários, desde a redução da jornada de trabalho para uma jornada proporcional a dos homens, a uma maior participação nas decisões políticas com o direito ao voto. O movimento que data do início do século XIX tem sua expansão nos anos 60, com o surgimento de métodos contraceptivos como a pílula anticoncepcional e a mulher se inserindo cada vez mais no mercado de trabalho.

Jovens como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer, tendo como mentor Andre Bazin, refletiam a rebeldia que estava se multiplicando por todos os meios. Tendo como base os mestres do cinema clássico esses diretores resolveram se apropriar da linguagem estabelecida e recriá-la com suas experimentações. Originalidade e independência, a partir de uma visão pessoal, numa busca e pesquisa pelas diferentes possibilidades da linguagem fílmica.

Com base nos clássicos, principalmente americanos, os chamados pela imprensa como jovens turcos, como eram conhecidos, salientaram a complexa relação entre tradição e ruptura que seria a principal marca desse movimento. Essa relação contraditória, como em muitos outros movimentos artísticos resultou em uma fruição de criação e experimentação incrivelmente rica. Apropriando-se dos preceitos do cinema clássico americano, a ideia era utilizar-se dos padrões para subvertê-los e quebrar com uma linguagem consolidada mostrando como haviam infinitas possibilidades de contar uma história.

O movimento pode ser dividido em dois pequenos grupos: *Cahiers Du Cinéma*, uma revista que viria a ser o objeto concreto de contestação e crítica desses jovens e o *Rive Gauche*, onde se encontravam cineastas mais velhos, que exploravam o cinema mais ligado as outras artes como a literatura. Os jovens da revista *Cahiers Du Cinéma*, enfatizavam temas a partir do contexto social e político que a França vivia, além de uma visão mais politizada e mais esquerdista, o grupo era composto pelos cineastas François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e Eric Rohmer. Filmes como *Les quatre cents coups* (1959, direção François Truffaut) e *À bout le souffle*

³ pa.tri.ar.ca.do sm (patriarca+ado³) 3 Socio Regime em que o chefe de família ou patriarca tinha poder absoluto em sua casa, resumindo toda instituição social de certas épocas da Antiguidade; patriarcalismo. Dicionário Michaelis

(1961, direção Jean-Luc Godard) são marcos desses diretores. A partir da produção e reflexão literárias do *Nouveau Roman* francês (o novo romance francês), os cineastas do segundo grupo do movimento focavam em períodos e temas mundialmente conhecidos, transpassando um ar mais sentimental e romântico para seus personagens. Varda se encontrava mais próxima a esse segundo grupo, junto a nomes como Chris Marker, Alain Resnais, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol e Henri Colpi, que fizeram filmes muito bem sucedidos e aclamados como *Hiroshima mon amour* (1959, direção Alain Resnais), *L'Année dernière à Marienbad* (1961, direção Alain Resnais) e um grande sucesso com direção de Varda *Cléo de 5 à 7* (1961).

Varda, sem experiência cinematográfica, inicia sua filmografia com *La Pointe Courte* (1955), que em suas palavras tem como tema "Primeiramente, um casal reconsiderando seu relacionamento e uma vila que está tentando resolver diversos problemas coletivos de sobrevivência" (Neupert 2007, p.60 tradução nossa)⁴ O filme foi um marco para a construção desse movimento, trazendo grandes referências estéticas e narrativas que iriam ser aprofundadas depois. Varda em seu início, diz "[...] querer fazer filmes que se relacionavam ao seu tempo, e não focando em padrões clássicos e tradicionais"⁵.

Seu segundo filme "Cléo de 5 a 7" de 1961, se torna um marco especificamente na carreira de Varda e inicia a abordagem e reflexão da personagem feminina. O enredo se desdobra pela busca dos resultados de exames médicos de uma jovem cantora "Florence 'Cléo' Victoire" (Corinne Marchand) e perpassa por seu drama onde há a possibilidade de confirmação de um câncer. O filme se destaca por trazer diversos aspectos da personagem muitas vezes não explorados na superficialidade das personagens clássicas femininas dos anos anteriores, temas como o existencialismo, morte e significado da vida. O enredo se faz pelos questionamentos profundos dessa cantora que se depara com um risco tremendo e faz uma reflexão profunda da relevância de sua vida. O ponto de vista feminino é finamente explorado e o tema se desdobra além dos estereótipos dos conflitos da mulher, como amor e homens.

⁴ Do original: "The first being a couple reconsidering their relationship and a village that is trying to resolve several collective problems of survival." (Neupert 2007, p.60)

⁵ HETI, Shiela. **Agnès Varda [FILMMAKER]** Retrieved 29 October 2014

Três anos depois, em 1965, temos a estreia de *Le Bonheur* que aprofunda ainda mais os questionamentos e desaprovações do papel da mulher em um contexto geral e com uma ironia passada de forma leve nos gera reflexões sobre o tema; como veremos na análise a seguir.

4. O EXEMPLO AGNÈS VARDA

4.1 VARDA E "LE BONHEUR"

Embora estando em um contexto de revolução estética e narrativa no cinema, Varda se encontra em um ambiente totalmente masculino onde ela é a única diretora do movimento. "Quando eu comecei a fazer filmes [...], não havia esse movimento de mulheres na França. Havia mulheres fazendo coisas aqui e ali - na escrita, na pintura, e na música. Mas haviam muito poucas mulheres fazendo filmes." (LEVITIN, Jacqueline. *Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit p. 53 tradução nossa*)⁶ Mesmo sendo um universo não tão favorável com muito poucas mulheres, Varda consegue ter voz e se destacar como uma das pioneiras do movimento. Em seus filmes podemos entender o papel da mulher escrito por um verdadeiro olhar feminino que desconstrói os estereótipos antigos e aprofunda essa análise desse papel no cinema. "Eu penso todos os meus filmes como mulher, porque eu não quero parecer um "falso homem" fazendo filmes. Eu estava tentando fazer filmes sobre o que eu sabia." (LEVITIN, Jacqueline. *Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. pg 55 tradução nossa*)⁷

Porém, expressar-se livremente criticando seu próprio contexto não é uma tarefa fácil, mais ainda quando não deve-se tornar um discurso pessoal extremamente cansativo que alcance somente um nicho específico.

"Nós não podemos esquecer que o cinema é uma arte popular; pessoas vão para os cinemas para ter um bom momento. Elas não querem ser ensinadas todo o tempo. É por isso que nós temos que mudar a imagem da mulher, mas nós temos que ser cuidadosos para não sermos chatos que ninguém quer escutar." (LEVITIN, JACQUELINE. **Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 58 tradução nossa**)⁸

⁶ Do original: "When I started to make films [...], there was no women's movement in France. There were women doing things here and there - in writing, in painting, and music. But there were very few women making films." (LEVITIN, Jacqueline. **Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 53**)

⁷ Do original: "I thought all my films as a woman, because I didn't want to be a "false man" making films. I was trying to make films about what I knew" (LEVITIN, Jacqueline. **Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 55**)

⁸ "We shouldn't forget that the movie is a popular art; people go to movies to have a good time. They don't want to be taught all the time. That's why we have to change the image of women, but we have to be

O diferencial encontrado nos trabalhos de Varda, é a sensibilidade e a sutileza ao expor uma opinião e crítica que alcança um grande público, até mesmo aqueles que nunca se interessaram pelo assunto. Em Varda, não se trata somente de uma mulher dirigindo filmes para mulheres, e sim uma diretora que, como muitos outros diretores, fala de temas pessoais entendidos em seu cotidiano de forma leve e didática que repercute mais facilmente naqueles que o assistem. Mesmo que de forma despercebida, introduz um assunto, muitas vezes polêmico, que pode ser sentido e digerido após um belo e agradável filme.

O exemplo foco desta monografia é o filme *Le Bonheur* (1964), no qual podemos ver claramente a forma de narrativa que Varda explora para questionar e criticar esse contexto social e político onde se insere. De forma sutil e irônica, Varda oferece uma experiência cinematográfica estética e refinada que se entendida somente por seu enredo pode ser confundida com um romance qualquer e até em sua época criticado por muitas feministas ao aparentar reforçar estereótipos femininos. "[...] quando você tem em mente mostrar os clichês da sociedade - e é sobre isso que é 'Le Bonheur' - você tem que mostrar os clichês." (LEVITIN, Jacqueline. Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit p. 55 tradução nossa)⁹

Mas é requerido um olhar mais atento e uma análise mais profunda para entender a crítica sofisticada que o filme propõe. Um conjunto de belas imagens, cenários bucólicos e jardins inspirados em Monet compõem esse longa-metragem que leva o espectador ao deleite com tamanha composição artística. Varda confere ao filme um momento de prazer estético para enganar o espectador que o tema que ela busca não é tão sério quanto se imagina ao ver as imagens. Ela insere o público desavisado em um aparente romance simples, para então nas entrelinhas dizer o que deseja questionando muitos marcos e problematizando questões, principalmente quando se fala sobre o papel central da mulher dentro da sociedade.

careful not to become such bores that no one wants to listen to anything" (LEVITIN, Jacqueline. Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 58)

⁹ "(...)when you have in mind to show the clichés of society - and that is what Le Bonheur is all about - you have to show the clichés." (LEVITIN, Jacqueline. Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 55)

"Por exemplo em *'Le Bonheur'* eu estava tentando fazer o tipo de filme tão adorável e agradável que se você não quiser encarar o que aquilo significa você não precisa. Você pode ver o filme como uma bela paisagem bucólica de um piquenique e apreciar isso dizendo 'Ele é um pouco egoísta mas é vida que segue.' Você pode também começar a pensar na crueldade da natureza, qual a função da mulher, como ela pode ser substituída tão facilmente - então sobre o que é a vida da mulher?" (LEVITIN, Jacqueline. *Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 58 tradução nossa*)¹⁰

O filme consegue portanto atrair a atenção de um grande público por sua apresentação romântica, mas que ao final sugere questionamentos de vida, problematizando seu contexto social.

4.2 RÉPONSE DE FEMMES: NOTRE CORPS, NOTRE SEXE

Em 1975, a partir da pergunta "*Qu'est-ce qu'une femme ?*", o que é uma mulher, feita pelo canal televisivo francês *Antenne 2*, para o programa *F come femme*, Varda reúne um grupo diverso de mulheres, dentro delas algumas diretoras, e cria o curta-metragem *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*. O filme diferentemente do exemplo anterior, trata diretamente do assunto abordado pelo canal. O que é uma mulher? Uma questão fundamental explorada no movimento feminista, respondida por Simone de Beauvoir, em seu livro "O Segundo Sexo", como: "Não se nasce mulher, torna-se" referindo-se a não determinação biológica do ser mulher, mas sim forma-se a partir de uma cultura que molda seu papel na sociedade. Varda inicia seu curta respondendo que ser mulher é ter um corpo e principalmente uma cabeça de mulher, que pensa diferentemente de um homem. Inicia-se então uma crítica ao que é ser mulher e o que é entendido pela sociedade. Mostra-se uma jovem mulher sem roupas dizendo "Todo meu corpo sou eu" e "Não me limito a objetos sexuais para o desejo dos homens", seguido por close nos seios e no órgão sexual da mulher reforçando que ela

¹⁰ "For example in *Le bonheur* I was trying to make the shape of the film so lovely and nice tha if you don't want to face what it means you don't have to. You can see the film as a beautiful bucolic picnic painting and enjoy it as it is saying, "He's a little selfish but life goes on". You can also start to think about what cruelty of nature means, what is the function of a woman, how can she be replaced so easily - so what is the life of a woman about?" (LEVITIN, Jacqueline. **Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974 Op. cit. p. 58**)

não é apenas peitos ou sexo, mas sim um corpo inteiro. A crítica se insere no momento em que definir-se como mulher não é limitar-se a ser algo para o olhar masculino, o corpo de uma mulher é dela e nada mais, não deve ser interpretado com apenas conotação sexual e sim entendido pela construção de um todo que é o ser humano, no caso a mulher.

Segue-se então para um exemplo de uma peça fundamental para o discurso feminista: "Eu sou única, ok, mas eu sou todas as mulheres" Tal frase reforça o pensamento de ligação entre as mulheres e o conceito muito usado pela corrente feminista atual de sororidade¹¹, em que para alcançar a mudança desejada é necessário uma união entre as mulheres e fazer-se valer da empatia e ajuda entre todas. Partindo daí para diferentes opiniões e desejos de mulheres, como o desejo ou não de ser mãe, e frases tipicamente ditas por homens e mulheres, como o nascer de um menino para dar a sociedade soldados, trabalhadores, cientistas, enquanto ter uma menina significa dar a sociedade cozinheiras e mães. Isso é a causa da limitação da mulher no corpo social, enquanto homens nascem e são ensinados a explorarem a ciência, engenharia e todos os mais variados âmbitos, a mulher é educada para servir ao lar e a maternidade, quando muitas delas não possuem nenhum desses desejos. Entra-se então na interferência do homem no corpo e ações das mulheres, "Os homens não nos concedem o direito de envelhecer", pois rotineiramente o padrão de beleza da mulher é dito por homens, aqueles mesmos que não aceitam que uma mulher envelheça e perca sua beleza com o passar do tempo.

No meio do filme entramos em uma questão primordial para o tema aqui exposto. "Se aparecemos nuas nos filmes não é para nos exibirmos. Não é para que nos comam com os olhos. É para afirmar nossos desejos. Voluptuosidade não é voyeurismo. Sexualidade não é *sexshop*. Amor não é chantagem". Grande parte dos filmes produzidos utilizam o corpo da mulher como objeto de fetiche para os homens, utilizam as formas da mulher para atrair o público e comercializar o corpo. A contradição vivida pela mulher é mostrada, enquanto seu corpo é usado para vender grandes

¹¹ Sororidade é a união e aliança entre mulheres, baseado na empatia companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum. O conceito da sororidade está fortemente presente no feminismo, sendo definido como um aspecto de dimensão ética, política e prática deste movimento de igualdade entre os gêneros.

produtos e atrair olhares, a mulher também não deve se mostrar, mas se vestir comportadamente.

Termina-se o vídeo com um importante recado para os homens, se vocês prezam pelo amor e por suas mulheres são vocês que tem que mudar hábitos e alguns gestos. "Tem de se reinventar a mulher." *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* é um curta-metragem explícito e direto que exemplifica alguns dos constrangimentos cotidianos, enraizados em nossa cultura, que desvalorizam e desqualificam a mulher. Desde sua representação no comércio, exploração de seu corpo, limitação de seus objetivos e o não respeito a suas vontades.

De forma clara e sucinta, Varda critica o que é passado por mulheres, gerando uma problematização da imagem da mulher, empoderando-as ao não aceitar mais passar por tais situações. É um importante marco audiovisual para o discurso feminista que de forma persuasiva e didática chama a atenção e faz entender muitas reivindicações do movimento. A diretora mostra desta forma, outra face de seu trabalho em que fala abertamente e expõe sua opinião e crítica, confirmando mais uma vez seu posicionamento e foco em abordar a mulher como tema a partir de sua própria visão e experiência única.

4.3 *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS*

Outro exemplo, *L'Une chante, l'autre pas*, de 1977, pode ser considerado como o longa-metragem feminista de Varda. Contando a história de amizade de duas jovens em um período de 15 anos, a diretora relata de certa forma, em um microcosmo, a história da libertação feminina na França dos anos 1960s e 1970s. Suzanne (Thérèse Liotard) e Pauline, com apelido de Pomme (Valérie Mairesse) inicialmente diferentes, obtêm juntas o direito de não se submeter à visão costumeira do papel da mulher na sociedade como dona de casa e mãe, servindo sempre ao homem. As duas se reencontram após um período afastadas depois de uma mudança e Pomme se depara com Suzanne muito diferente do que conhecia, insatisfeita com seu casamento com Jérôme (Robert Dadiès), sua vida como dona de casa cuidando de seus dois filhos e

grávida de um filho que não deseja. Pomme então decide mentir para os pais para conseguir o dinheiro necessário para que Suzanne aborte e assim já nos deparamos com um assunto que persiste no filme, o aborto. Mas não é só tal tema que é abordado, Pomme é uma jovem com ideias firmes que critica a família chamada tradicional e reclama do papel do pai como duro e severo e a mãe doce e gentil. As duas se apoiam e criam uma amizade até o suicídio de Jérôme que leva Suzanne a voltar para o campo, reconstruir sua vida com seus pais e seus filhos enquanto Pomme decide abandonar a escola e começar a vida de cantora sozinha e independente.

A partir dos conflitos cotidianos de suas vidas, elas mantêm uma correspondência por cartão postal e assim mantendo essa amizade viva com o passar dos anos. Observando o desenrolar de vida das duas personagens vamos caminhando junto com as reivindicações e conquistas das mulheres nesta mesma época. Suzanne após fazer um aborto ilegal começa a trabalhar em um consultório de ginecologia e torna-se conselheira para muitas mulheres alertando sobre o devido uso da pílula anticoncepcional. Enquanto Pomme se torna cantora em um grupo de mulheres, escrevendo letras feministas e manifestando pela causa. O filme nos leva a diversas seqüências em que Pomme e seu grupo fazem apresentações e cantam músicas com letras que falam do empoderamento feminino com partes como "meu corpo é meu" e "nem bruxa, nem megera, sou mulher".

Reforçando assim os direitos da mulher sobre seu corpo, as reivindicações a favor do aborto legalizado em que quem tem de decidir se fará ou não é a própria mulher. Vemos o desenvolver do movimento feminista a partir da visão de duas jovens que se transformam em militantes e veem suas vidas se desenvolverem de forma mais livre ao entenderem tais conceitos e conseguirem agir por si mesmas. Além de tratar de questões de extrema relevância para o movimento feminista, o longa mostra a união entre duas mulheres que com suas amigas criam um laço quase familiar e terminam sendo o ponto de apoio uma da outra independente do que acontece em suas vidas. Focando menos em como o homem oprime a mulher e mais nas relações humanas de igualdade das mulheres, o filme gera a reflexão de liberdade e independência necessários para o tema. As duas se deparam com situações em que se veem permissivas e submissas e lutam para voltarem a ter voz e comandarem suas vidas, e

após suas vivências passam isso para as gerações futuras facilitando o diálogo e entendimento das possibilidades de ser mulher.

Em seu desfecho vemos as duas unidas com suas respectivas famílias e amigos e uma narração final dizendo que apesar de suas diferenças as duas se tornam iguais em objetivo e "Haviam lutado para conquistar a felicidade de serem mulheres". Com isso podemos entender a forte crítica em relação ao simples fato de "ser mulher" em uma sociedade que restringe tanto as possibilidades da mesma.

5. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS, FILME *LE BONHEUR*

Le Bonheur, no Brasil como "As Duas Faces da Felicidade", já nos gera curiosidade pelo seu título, tanto original quanto sua tradução brasileira que diz muito sobre o seu enredo trazendo a construção dos típicos clichês da felicidade. O filme gera o entendimento de múltiplas possibilidades do que é ser feliz, dentro de um contexto tão restrito como o casamento tradicional. As duas faces da felicidade se tornam duas mulheres na vida de um homem que juntas formam sua alegria plena, contrariando o ponto de vista habitual monogâmico do casamento.

A sequência inicial dos créditos de *Le Bonheur* varia, a partir de cortes bruscos, entre radiantes girassóis abertos e voltados ao sol e outros mais lânguidos e já murchos, representando muito a ambiguidade que o filme irá passar, o radiar do contentamento e do amor misturado a frustração das incertezas. Então, o filme começa como uma bela pintura de um domingo de sol no campo. As cores vivas das flores, da luz do dia e o amplo sorriso das crianças e dos casais se abraçando compõe esse ideal de felicidade que Varda deseja passar. É uma felicidade simples e luminosa, apresentada por uma paleta de cores impressionistas, que tem como referência principalmente Renoir.

Imagem 1: Girassóis



Imagem 2: Girassóis caídos



Acompanhamos o caminhar de Thérèse (Claire Drouot), que junto a seus dois filhos e seu marido François (Jean-Claude Drouot), aproveitam um belo dia de verão em um parque. Desta maneira, começamos a nos inserir em um contexto que a partir

do título do filme já poderíamos imaginar: a idealização da felicidade para muitos seria essa calmaria passada por essa família em perfeita harmonia. Em seguida somos levados a uma pequena casa no campo em um encontro com outra parte da família, no qual já conseguimos observar as sutilezas que o filme irá transpassar suas mensagens. Em uma cena quase idêntica às primeiras no campo, uma televisão mostra uma jovem mulher que leva uma bebida e se senta ao lado de um homem ao pé de uma árvore e inicia-se o diálogo:

"Senhor, você não deseja me dizer qualquer coisa?"

"Te dizer o quê?"

"Não importa o quê! Desde que você fale.. Ontem você começou a falar da revolução das espécies!"

"A evolução das espécies" ele a corrige.¹²

A partir de tal conversa o homem assume o papel de sábio e a jovem moça se torna ignorante que se impressiona com as sabedorias do mesmo. Tal diálogo pode ser entendido, como uma crítica à própria representação feminina na televisão e cinema, que traduz esse papel da mulher na sociedade patriarcal como ser passivo não capaz de entendimento e reflexão sozinha. Thérèse é o exemplo típico da mulher dos anos 60, uma esposa perfeita, dona de casa, mãe carinhosa, possui um emprego, mas se trata de um trabalho típico feminino da época: costureira que trabalha em casa. Enquanto isso, François, possui um emprego típico masculino, marceneiro, e a representação de seu ambiente de trabalho também se faz a partir de muitos objetos usuais de um ambiente masculino, como um armário repleto de fotos recortadas e coladas de atrizes famosas e símbolos sexuais da época, como Brigitte Bardot e Jeanne Moreau.

¹² Do original: "Monsieur, vous ne voulez pas me dire quelque chose ?" "Te dire quoi ?"

"A evolução das espécies" ele a corrige."

"N'importe pas ! Pourvu que vous parlie... Hier vous aviez commencé à parler de la révolution des espèces !"

"L'évolution des espèces" ("Le Bonheur" direção Agnès Varda 1965)

No decorrer do enredo somos levados à inserção na vida dessa clássica família, com os hábitos usuais de trabalho dentro e fora de casa. Vemos o recinto de trabalho de seu marido e o retorno ao lar, no qual Thérèse se encarrega das tarefas domésticas, cuidando das crianças e cozinhando as refeições para poder recebê-lo da melhor forma possível. A dupla função da mulher, um tema que se instaura até hoje, é elucidada para então promover o indagar da expectativa das diversas responsabilidades da mulher moderna, que é esperada na época, aquela que cuida da maior parte do trabalho de casa, cuida das crianças e ainda trabalha fora, sobrando muito pouco tempo para sua individualidade. Tal não acontece com o homem que ao sair do trabalho se ausenta totalmente das suas obrigações para apenas ser bem recebido e poder apreciar seu momento de lazer em casa. A vida de Thérèse e seu trabalho são muito mais solitários do que os de seu marido, que aparece em diversos momentos de convívio com seus colegas, conversando, lanchando e bebendo. Thérèse apesar de possuir tantas funções e por muitas vezes ficar sobrecarregada se mantém em silêncio e indiferente ao cansaço que lhe é proporcionado por sua rotina diária.

Posteriormente, somos surpreendidos por uma traição de François, que quebra nossa expectativa de continuação de observação dessa família impecável, agregando a isso o que se imaginava como consequência de uma traição, a insatisfação daquele que traiu pela parte traída. Porém, não o acontece e verdadeiramente o que se observa é o oposto: a plena felicidade encontrada no somar das duas mulheres, sua esposa e a amante. A amante, Emilie (Marie-France Boyer), é uma mulher mais extrovertida e ousada que ao julgar a ação feita diz: "Não se preocupe, eu sou livre, feliz e você não é o primeiro."¹³

François, que antes imaginava-se completo, se vê diante de uma situação em que se sente verdadeiramente feliz com a combinação de características das duas mulheres. Ao descrever sua felicidade do encontro das duas, profere o seguinte diálogo em que faz uma metáfora as duas mulheres em relação a natureza: "Thérèse é como uma planta vivaz, você é como um animal em liberdade, e eu amo a natureza."¹⁴

¹³ Do original: "T'inquiète pas, je suis libre, heureuse, et tu n'es pas le premier" ("Le Bonheur" direção Agnès Varda 1965)

¹⁴ Do original: "Thérèse est comme une plante vivace, toi, tu es comme un animal en liberté, et moi, j'aime la nature". ("Le Bonheur" direção Agnès Varda 1965)

A relação com as duas continua até um determinado momento em que Thérèse notando o contentamento maior que o normal de seu marido o questiona e então sem querer mentir, ele decide contar à esposa e tentar uma aceitação da nova situação. A conversa se dá no mesmo parque da sequência de início e para a surpresa de muitos a reação de Thérèse é primeiramente um estranhamento, mas logo em seguida ao discurso do marido ela é levada por um sorriso e a aceitação da situação, e se diz ainda mais feliz. Tal reação quebra com todas as expectativas e costumes da sociedade tradicional, questionando a noção clássica monogâmica do casamento e explorando aspectos do “amor livre”¹⁵. As concepções do matrimônio clássico são postas em dúvida e o que inicialmente esperávamos do filme é totalmente quebrado pela inserção de tamanho tabu ainda na época. Essa reação inesperada de Thérèse, na qual provavelmente nenhuma mulher agiria da mesma forma, se torna a partir da construção da narrativa a única resposta possível que ela poderia ter. Sua vida se resumia a prover a seus filhos e marido o maior conforto possível em seu lar, sua identidade era definida, portanto, somente como a esposa e dona de casa, jamais tendo tempo para ser singular como pessoa.

Porém, a aceitação eminente e o contentamento são subitamente suprimidos por um fato inesperado. Thérèse se afoga no lago, o filme lança uma ambiguidade sobre o acontecido: suicídio ou uma tragédia acidental que gera o desfecho do filme. François, ao perder sua esposa e se encontrar sozinho para criar seus filhos, rapidamente encontra a solução de substituição da sua falecida mulher por sua amante. Desta forma o núcleo familiar fora reconstruída e *Le bonheur* continua. Todas as funções que Thérèse fazia agora são feitas por Emilie, a mesma situação de multi tarefas é realocada e é feita tão bem quanto a quem substituiu. A substituição tão ágil de sua esposa sugere a profunda perda de identidade da mulher que trabalha em casa, seja Thérèse ou Emilie. O que pode ser exemplificado a partir da análise da sequência

¹⁵ O termo amor livre tem sido utilizado desde o século XIX para descrever o movimento social que rejeita o casamento e despreza estereótipos e que acredita no amor sem posse, controle ou nome. O amor livre surgiu enquadrado no seio do movimento anarquista, em conjunto com a rejeição da interferência do Estado e da Igreja na vida e nas relações pessoais. Alguns defensores do amor livre consideravam que tanto os homens como as mulheres tinham direito ao prazer sexual, o que na era vitoriana era profundamente radical. Wikipedia Brasil 2015 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_livre Acesso em 20 fevereiro 2016

seguinte em que Emilie e François tomam a decisão da tomada do lugar de Thérèse na família.

"De início Emilie é filmada em longas sequências de corpo todo, e desta forma uma pessoa completa, como quando ela está indo pegar as crianças na escola. Em casa closes médios são usados, para que desta forma ainda possamos saber sua identidade enquanto ela substitui o lugar de Thérèse, mesmo mais apaixonada no leito conjugal." Em contraste ao gradual e completo desaparecer de Emilie/Thérèse identidade, embora François continue com sua identidade total." (CHICK, Kristine Robbyn. Re-framing French culture: Transformation and renewal in the films of Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda and Jacques Tati (1954-1968), Tese de PhD Op. cit p. 159, 2011 tradução nossa)¹⁶

Varda, então constrói mais uma ironia no filme, Emilie que inicialmente na narrativa era descrita como “o animal rebelde” e a mulher moderna, segura e confiante que vivia sozinha e era economicamente independente, tem seu desfecho reduzido ao da tradicional dona de casa. A partir de uma narrativa que primeiramente pode ser considerada clássica, Varda questiona o papel da mulher e a subjetividade do feminino na sociedade. A felicidade criada no enredo é dada a partir do negar da contradição, e assim levando a submissão e passividade que a mulher é condicionada.

De uma forma leve e irônica, Varda consegue atingir um grande e diversificado público que acredita que verá um típico filme francês, mas se depara com uma forte crítica à sociedade e ao papel da mulher que está presente em todo os momentos do filme. Varda, portanto, não se insere somente como uma diretora mulher que fala do ponto de vista feminino, mas também consegue traçar uma estratégia para que aquilo que ela deseja falar seja recebido pela maior parte de espectadores possíveis através de um jogo de ironias e entrelinhas.

¹⁶ Do original: “At first Emilie is filmed in long shots as an integral body, and therefore integral person, such as collecting the children from school. In the home medium close shots are used, so that we’re still aware of her identity as she takes Thérèse’s place, though more passionately, in the marital bed. Gradually though the camera moves closer and the focus shifts from Emilie’s body to that of objects. Shots of François at work meanwhile confirm that he retains his identity, while eventually back at home only the little pearl ring that Emilie wears on her finger enables the spectator to identify her. In contrast to this gradual and complete effacement of Emilie/Thérèse’s identity, François retains his full identity throughout.” (CHICK, Kristine Robbyn Re-framing French culture: Transformation and renewal in the films of Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda and Jacques Tati (1954-1968). Tese de PhD Op cit. p. 159, 2011)

6. CONCLUSÃO

Após a análise dos argumentos apresentados, podemos concluir como ainda na época atual a mulher não possui igualdade de cargos e representatividade na indústria cinematográfica. Tal fato se torna profundamente relevante se pensarmos que o cinema e a arte em geral são características culturais essenciais que representam e difundem ideias sobre o povo, costumes e valores. O cinema transpassa a história que ocorre naquele momento interpretado e sofre total influência do contexto que se insere, sendo um meio profundamente essencial para gerar questionamentos e críticas para como consequência ocorrer mudanças sociais.

Cinema e História, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O cinema enquanto „forma de expressão“ será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, enquanto área de conhecimento. Como „meio de representação“, abre para esta mesma História possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores [e/ou sociólogos], para muito além da tradicional modalidade de literatura que se apresenta sob a forma de livro. (REIS DE JESUS, Altair, O cinema como registro histórico da sociedade, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH, São Paulo. 2008. Op cit. p.80).

Desta forma, uma arte popular de grande alcance não deve reafirmar padrões ultrapassados que denigrem e renegam povos, culturas, raças ou neste caso, gênero. E sim, servir como instrumento de luta contra tais preconceitos e difamações, fazendo com que isso gere reflexões que possam difundir ideias que permitam mudanças positivas para toda a sociedade. Como visto anteriormente, a própria *Nouvelle Vague* é um exemplo de como o cinema reflete o contexto vivido, o desejo de uma revolução política e de valores influenciados por muitos movimentos mundiais que foram demonstrados através de uma estética inovadora com caráter transformador. Produzindo filmes de baixo orçamento, com o auxílio dos parceiros fazendo praticamente todas as tarefas do filme, os jovens cineastas conseguiram dar voz as mudanças que muitos desejavam realizar. Através da própria imagem, ao transgredir tradicionais padrões estéticos de filmagem os diretores diziam visualmente que não estavam satisfeitos, desejavam e iriam fazer a mudança. A quebra de expectativa em acreditar assistir um filme como de costume com todos os cortes e edições tradicionais

e ser surpreendido por um outro olhar, e conseqüentemente ao encarar ao espectador pressiona e diz que as mudanças estavam acontecendo e você do outro lado também deve fazer sua parte.

Os pensamentos daquela sociedade influenciada por guerras, manifestações e reivindicações de direitos geraram essa fruição artística que traduzia nesses meios culturais suas vontades e desejos de mudança. O cinema, portanto, se torna porta-voz para a crítica e a revolução ao despertar reflexão de um número considerável de espectadores. Inegavelmente não devemos esquecer que todos os meios artísticos também são formas de lazer e entretenimento para aqueles que as procuram, não estando assim restrito a uma arte política que aborda somente temas revolucionários.

Por conseqüência, um certo cinema que vemos hoje ainda, muitas vezes, trata de reafirmar a mulher como submissa e inferior em relação aos demais. Essa exposição se dá ao criar e reproduzir personagens que se limitam a um aspecto da vida, principalmente o amoroso, podendo ser interpretado como totalmente sentimental sem o âmbito racional e ambicioso de descobrir e crescer na vida em outros aspectos como o trabalho, pesquisa e compreensão de si mesma.

Inicialmente podemos problematizar a encenação das personagens femininos como um questão muito mais abrangente que envolve o questionamento da representação que definiria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. E com isso o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres.

Para Butler (1990 p. 20), o cinema justamente não cumpre essa função por se tratar de uma produção norteada por uma sociedade patriarcal que deseja expor realmente o que lhe convém e é fixado: a imagem de uma mulher submissa que se baseia em um produto estético que agrada aos olhos daqueles que a veem. Isto posto, muitas vezes como analisamos anteriormente quem escreve esses personagens são os próprios homens que na maioria das vezes não desejam desfazer tais clichês por estarem confortáveis em seu lugar. Para isso não ser repetido deve haver a equiparação de cargos e temas entre mulheres e homens. A contratação de mulheres para cargos superiores é necessária para haver um tratamento mais igualitário e divisão

de tarefas que realmente espelhem a composição dessa sociedade, que é feita por 1/2 de mulheres. Havendo uma equipe mais bem balanceada e o trabalho e a avaliação de ambos é assim mais provável de termos roteiros e personagens mais bem escritos que realmente reflitam os múltiplos ângulos das mulheres.

Como mostra o relatório de 2015 feito pelo site *Women in Tv Film* (LAUZEN, Martha. **Moving Beyond the Bechdel** Test. WMC Features. Women in Tv Film 2014 Disponível em: < <http://www.womensmediacenter.com/feature/entry/moving-beyond-the-bechdel-test>>. Acesso em 10 fevereiro 2016.) as chances de protagonismo feminino aumentam quando há profissionais femininas por trás das câmeras. Em filmes com ao menos uma diretora ou roteirista, mulheres representaram 50% das protagonistas, 29% das antagonistas e 40% de todos os papéis com fala. Quando a equipe é exclusivamente masculina, os índices caem, respectivamente, para 13%, 15% e 30%. Tornando-se assim necessário a alteração desse cenário e o diálogo para que mais mulheres possam ser contratadas para a indústria. Começando pelo estímulo à capacitação da mulher para conseguir esses cargos, o estímulo que é feito para os homens desde crianças para que cresçam e sejam e sonhem com o futuro, sendo engenheiros, cientistas, cineastas ou qualquer outra profissão, deve ser estimulado para as jovens meninas também. O não estímulo e o dito "profissões para cada gênero", como exemplo o homem jogador de futebol e a mulher dona de casa, pode ser uma das grandes causas para o baixo número de mulheres nessas profissões também. Há sim profissionais capacitadas que não conseguem se inserir no mercado devido à segregação masculina, mas deve-se também investir no estímulo às mulheres em se capacitarem e aumentarem o número de profissionais capacitadas para essas áreas repletas de homens. As oportunidades para ambos os sexos devem ser as mesmas e deve haver o espaço de fala e de criação de ambos os gêneros em todas as profissões, principalmente nesta que difunde sua própria identidade.

Após uma maior uniformidade na representação desses cargos nos meios artísticos e aqui especificamente focado no cinema, há também a preocupação de como propagar tais ideais e pensamentos subversivos que rompam com os tradicionais estereótipos. A propagação de personagens concretos, que realmente difundam as mais variadas personalidades e ângulos da mulher é fundamental para que assim

possa se construir um modo de representação da mulher mais de acordo com a realidade. Indiscutivelmente tal representação deve ser desconstruída na própria sociedade e situações rotineiras de todos, porém, sendo origem ou consequência, o cinema exerce um papel indispensável para a construção desse papel e assim deve ser mecanismo de modificação ou no mínimo indagação desses valores. Historicamente vemos muitos filmes que cumprem tal objetivo, mas a grande maioria de grandes bilheterias e sucessos comerciais ainda reforçam tal padrão.

Tendo em vista esses aspectos observados o exemplo citado, da diretora Agnès Varda se destaca como uma artista que precedeu e participou de um movimento de contra cultura que visava quebrar padrões e proporcionar questionamentos e reflexões à sociedade estabelecida, além disso é um modelo de como uma mulher consegue se inserir e se impor dentro de um ambiente masculino que restringe suas ideias. Ela se destaca também por saber como realizar filmes sobre temas específicos que refletem suas experiências, mas que não se restringem àqueles que compreendem ou já passaram por esse tipo de situação, e sim abrange um público maior conseguindo fazê-los ter empatia e compreensão sobre o assunto tratado mesmo sem fazer parte de sua realidade. Portanto, Varda se revela como um exemplo bem sucedido de diretora que consegue transmitir tais valores e construir personagens mais concretos e reais sem precisar necessariamente ter como tema principal do filme o feminismo em si. Ou seja, a partir das histórias e do acompanhar da vida das personagens nas mais variadas situações contadas ela consegue transpor os valores, necessidades e questionamentos de uma mulher que podem ser compreendidos por homens também.

A partir das palavras da própria diretora: "Eu não penso em meus personagens somente como mulheres, eu penso em seres humanos."¹⁷. Tal frase expressa muito do que é visto em seus filmes, não há questões que somente mulheres entenderiam, os personagens são formados por suas incertezas como seres humanos levando suas vidas, o primordial não se trata ser do sexo feminino ou masculino. Daí então os questionamentos variam de acordo com a vida de cada personagem, e a mesma se tratando de uma mulher suas preocupações serão aquelas passadas por ela desde o machismo cotidiano ou questões referentes ao seu corpo e mente. É interessante

¹⁷ Comunicação pessoal ao autor em 10 de dezembro de 2015 no prêmio Jean Vigo, Paris.

pensar se o discurso sexista não estivesse tão presente no dia a dia, tais conflitos podiam não aparecer nos filmes por não representarem tão fortemente a realidade. As mudanças que acontecem refletem em todos os ambientes, principalmente os artísticos que veiculam aspirações e sentimentos.

A análise aqui feita propõe o questionamento de representações de mulheres nos filmes que ao final da pesquisa percebe-se como reflexo dos papéis aceitos na sociedade. As representações em ambos os meios, real e ficcional, devem ser alterados para que enfim haja uma equidade entre homens e mulheres. Foi entendido que muito do gerador de tal fato são aqueles que a produzem, onde a mulher se insere de forma infinitamente menor. O tratamento e contratação de mulheres devem ser pariforme aos dos homens e sua representação, visto que é algo que afeta diretamente os pensamentos e ações da sociedade, a mulher deve ser investigada e retratada com a mesma cautela e profusão que as dos demais personagens. Tendo isso dito, com a propagação de trabalhos, estudos e projetos que abordem tal tema, a difusão é feita de forma que podemos nos posicionar para não aceitar mais tal comportamento. Tanto a análise e o estudo, quanto a realização dos projetos dos mais diversos meios culturais, aqui focado o cinema, devem levar em conta tais dados e constatações para não continuarem a propagar ideais ultrapassadas que restringem um gênero.

REFERÊNCIAS

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

CARVALHO, Luciane. *A representação feminina na Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard e Anna Karina (França, 1961 - 1964)*. Dissertação (Graduação em História, Memória e Imagem, Setor de Ciências Humanas) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CHAMARETTE, Jenny. *Spectral Bodies, Temporalised Spaces: Agnès Varda's Motile Gestures of Mourning and Memorial*. *Image & Narrative*, Vol 12, No2, 2011.

CHICK, Kristine Robbyn. *Re-framing French culture: Transformation and renewal in the films of Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda and Jacques Tati (1954-1968)*, 2011. PhD thesis

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To desire Differently Feminism and French Cinema*. Columbia University Press, 1996

GENDER: Inequality in Film. *New York Film Academy Blog* Disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>

HETI, Shiela. *Agnès Varda Filmmaker*, 2014

KAPLAN, E. ANN. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. 1995.

L. SMIT, Stacy. *Inequality in 700 Popular Films*, Universidade do Sul da Califórnia, 2014. Disponível em:

<<http://annenbergl.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%208215%20Final%20for%20Posting.ashx>> Acesso 11 jan. 2016

LAUZEN, Martha. *Moving Beyond the Bechdel Test*. Women's Media Center. WMC Features, 2014. Disponível em: <<http://www.womensmediacenter.com/feature/entry/moving-beyond-the-bechdel-test>>. Acesso em 12 jan. 2016

LEVITIN, Jacqueline. *Agnès Varda: Interviews Mother of the New Wave: an interview with Agnès Varda / 1974*

M. LAUZEN, Martha. *Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014-15 Prime-time Television*. Boxed In 2014-15

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MULVEY, Laura. *O buraco e o zero: visões do feminino em Godard*. Praga – estudos

RODRIGUES, Carla. *Butler e a desconstrução do gênero*. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2005

SELLIER, Geneviève. *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, 1999.

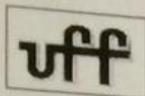
_____. *La Nouvelle Vague un cinéma au masculin singulier*. Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2005.

FILMES

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS. Direção Agnès Varda. França, 1977. 120 min, colorido.

LE BONHEUR. Direção Agnès Varda. França, 1965, 79 min, colorido.

RÉPONSE DE FEMMES: NOTRE CORPS, NOTRE SEXE. Direção Agnès Varda. França, 1975, 8 min, colorido.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 09/03/2016

Eu, **MARIANA FERREIRA DE PAULA MACHADO**, CPF 126.321.537-86 formando(a) do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“A INSERÇÃO DA MULHER NO CINEMA: AGNES VARDA E SEUS ENREDOS SUBVERSIVOS”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

Mariana Ferreira de Paula Machado

MARIANA FERREIRA DE PAULA MACHADO