



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

RITA DE CÁSSIA FERNANDES PÁTARO

**ENTRE RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO
DESEJO FEMININO EM *A BELA DA TARDE***

Campinas

2023

RITA DE CÁSSIA FERNANDES PÁTARO

**ENTRE RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO
DESEJO FEMININO EM *A BELA DA TARDE***

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Educação da Faculdade de Educação
da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para
a obtenção do título de Mestra em
Educação, na área de Educação

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DE DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA RITA DE CÁSSIA FERNANDES PÁTARO, E ORIENTADA
PELO PROFESSOR DOUTOR ANDERSON RICARDO TREVISAN

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

P27e Pátaro, Rita de Cássia Fernandes, 1979-
Entre rupturas e permanências : uma análise sociológica do desejo
feminino em *A Bela da Tarde* / Rita de Cássia Fernandes Pátaro. – Campinas,
SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Desejo - Aspectos sociais. 2. Sociologia. 3. Cinema. I. Trevisan,
Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Between ruptures and permanences : a sociological analysis of
feminine desire in *A Bela da Tarde*

Palavras-chave em inglês:

Desire - Social aspects

Sociology

Cinema

Área de concentração: Educação

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Anderson Ricardo Trevisan [Orientador]

Carmen Lucia Soares

Cristian Carla Bernava

Data de defesa: 16-06-2023

Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0008-4503-2889>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0323671633610072>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Entre rupturas e permanências: uma análise sociológica do desejo feminino em A
Bela da Tarde

Autora: Rita de Cássia Fernandes Pátaro

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan
Prof^a Dr^a Carmen Lucia Soares
Prof^a Dr^a Cristian Carla Bernava

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no
SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação /Tese na Secretaria do Programa da
Unidade.

Campinas

2023

Ao meu querido Papai Virgílio Pátaro (in memorian),
que nos deixou abruptamente vítima da covid 19,
com todo o meu amor, gratidão e saudade.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador Anderson Ricardo Trevisan, pela forma acolhedora com que me recebeu na sala de aula em 2017 – acolhimento este que foi essencial após eu ter ficado nove anos sem estudar e para quem tinha acabado de chegar em uma instituição –, por me orientar, pela paciência com as minhas dificuldades e pela humanidade em lidar no momento mais doloroso e difícil da minha vida que atravessei na pandemia da Covi-19.

À professora Carmen Lucia Soares, por me receber como aluna especial em 2018, pelo profissionalismo, orientações e carinho raros nos dias de hoje, e pela qual tenho uma profunda admiração e respeito.

À professora Cristian Carla Bernava, pelos apontamentos minuciosos.

Ao meu pai, Virgílio Pátaro, pelo amor, dedicação, esforços e sacrifícios na minha formação humana e como estudante.

À minha mãe, Maria Júlia Fernandes, pelo amor, dedicação, esforços e apoio (emocional e financeiro) incansável nos dias mais difíceis.

Aos meus irmãos, Ricardo e Daniel.

A todas as minhas amigas e amigos, em especial ao meu amigo Eduardo Santos de Oliveira, pelo apoio em todos os momentos.

A todos os integrantes do Laboratório de Investigação em Sociologia da Arte (LAISA).

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo estudar como o desejo feminino aparece nas imagens fílmicas do filme francês *A bela da tarde*, do cineasta espanhol Luis Buñuel. Com o aporte da sociologia da arte, buscamos identificar como as imagens fílmicas refletem discursos que construíram os modos de ver a sexualidade feminina. Assim, investigamos: como a imagem feminina aparece no gênero nu, e os discursos que construíram um ideário do comportamento feminino e de uma sexualidade feminina pautada na oposição mulher santa x prostituta, bem como suas relações de poder.

Palavras-chave: Desejo feminino, sociologia, cinema.

ABSTRACT

The present work aimed to study how female desire appears in the filmic images of the French film *A Bela da tarde*, by the Spanish filmmaker Luis Buñuel. With the contribution of the sociology of art, we seek to identify how filmic images reflect discourses that built the ways of seeing female sexuality. Thus, we investigated: how the female image appears in the nude gender, and the discourses that built an ideology of female behavior and female sexuality based on the opposition holy woman x prostitute, as well as their power relations.

Keywords: Desire feminine, sociology, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: DA CONSTRUÇÃO DO FEMININO, DE SUA IMAGEM E SEXUALIDADE	15
1.1 A imagem e o feminino.....	15
1.2 Sexualidade feminina em construção	27
1.3 O feminino e suas representações no cinema.....	31
CAPÍTULO 2 : <i>A Bela da Tarde</i> : da perfeição À subversão.....	34
2.1 <i>A Bela da Tarde</i> : análise fílmica.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS.....	69

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar como o desejo feminino foi construído a partir das imagens presentes no filme *La Belle de Jour*, de 1967 (em português, *A bela da tarde*) do cineasta espanhol Luis Buñuel e as questões referentes a educação do corpo feminino de acordo com comportamentos sociais que foram construídos, considerados e valorados como normativos e como esses determinaram modos de vivenciar, e conseqüentemente, de restringir, a sexualidade feminina também construída socialmente e dentro de padrões religiosos, morais e burgueses. Assim, analisamos como o desejo feminino é construído nas imagens fílmicas e quais elementos de ordem cultural, simbólica e social acompanham as cenas de transgressões das personagens e em que medida estas representam uma mulher sujeito de sua própria sexualidade ou não. Partimos do princípio de que ao longo do desenvolvimento da sociedade ocidental foram definidas determinadas jeitos de ser mulher, modelando atitudes, comportamentos e conseqüentemente modos de vida.

Nossa hipótese é refletir sobre o filme a partir da interpretação de que a protagonista não submete seu corpo a dispositivos sociais e normativos e a uma sexualidade normativa e tampouco afetiva.

Para Soares¹, uma educação do corpo se dá por toda realidade que os circunda, por todas as coisas com as quais convivem, pelas relações que se estabelecem em espaços definidos e delimitados por atos do conhecimento e possui uma face polissêmica, se processa de modo singular: dá-se não por palavras, mas por olhares, gestos, coisas e pelo lugar onde vivem.

Desta forma o modo como as imagens fílmicas foram organizadas e construídas podem nos encaminhar para determinados discursos normativos sobre os comportamentos e sobre a sexualidade feminina. Nossa maneira de apreender tais comportamentos são carregados de uma complexa memória social e cultural, a qual foi construída no decorrer de toda a civilização ocidental. Normas histórico-culturais que criaram uma memória social e conseqüentemente uma educação do

¹ SOARES, Carmen Lucia. *Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas*. In: SOARES, Carmen Lúcia (org) *Corpo e História*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2004.

olhar, e é justamente a ruptura desses modos de olhar o comportamento feminino que as imagens dos filmes podem nos propor.

Assim, no primeiro capítulo, discutimos acerca da importância da análise das imagens como via de acesso ao conhecimento da vida sócio cultural. Para isto traçamos um panorama do desenvolvimento de estudos mais sistematizados das imagens proporcionado pelos estudiosos da área do conhecimento chamada de História Cultural.

Um destes estudiosos foi Erwin Panofsky o qual escreveu uma hermenêutica visual em um clássico ensaio sobre interpretação de imagens o qual distinguia iconografia como: ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem das obras de arte, de iconologia: termo amplo, que elucida a visão de mundo de um grupo social concentrada em uma obra. O método apresentado por Panofsky constitui uma análise em três estratos: análise pré-iconográfica, iconográfica e iconológica e favoreceu a busca pelo sentido das imagens. O primeiro nível da análise compreende a análise pré-iconográfica: neste momento buscamos a percepção “natural”, identificamos os objetos representados, figurados. No segundo momento da análise iconográfica partimos para o conhecimento iconográfico e na interpretação iconológica é necessário buscar o entrelaçamento dos elementos internos da obra, partindo de dentro para fora para tecer os significados.

Para Francastel², historiador e sociólogo da arte, uma grande importância foi atribuída ao testemunho visual na vida das sociedades contemporâneas. Para este autor, existe um pensamento visual assim como existe um pensamento matemático, biológico e político. Berger, nos diz que todas as imagens são feitas pelo homem . Dessa maneira, a imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida, tornando-se assim uma aparência, ou um conjunto de aparências destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou, seja por alguns momentos ou por séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver³. Portanto, uma imagem não é natural, ela traz consigo um conjunto de elementos formadores e reorganizados localizados tanto no contexto sócio-cultural na qual ela foi criada, bem como a visão de seu criador e traços da tradição e técnica artística da época de sua criação.

² FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 3-5.

³ BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 11-12

Segundo este mesmo autor, em nenhum momento olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre a olhar para as relações entre as coisas e nós mesmos. Ou seja: uma imagem estabelece uma relação de diálogo com quem a observa.

Além disto, as imagens também podem ser compreendidas em seu potencial educativo, visto que estudos sobre educação visual e da memória produzidas sobre as imagens são relevantes para entendermos de maneira ampla a educação cultural, científica e política⁴ de uma sociedade. Para Francastel, a memória repousa sobre um ato de reconhecimento⁵, ou seja, a identificação e atribuição de sentidos as imagens ocorre pela educação ou pela imaginação individual. É na memória e na imaginação que as imagens se arranjam em sistemas portadores de significações⁶. Lauretis⁷ advoga que a memória é um aspecto do pré-consciente, como um reservatório de recordações e imagens vistas e colhidas no curso da vida social.

No que tange as imagens femininas estas podem nos revelar discursos que orientaram, incitaram e formaram modos de ser femininos no que refere-se ao corpo e sua sexualidade. E em relação as imagens do desejo feminino que aparecem no filme iremos trabalhar com o pressuposto de que a forma com que as imagens fílmicas foram construídas nos encaminham para determinados discursos normativos sobre a condição e sexualidade feminina.

Ainda no primeiro capítulo discorreremos sobre a construção da sexualidade feminina sendo o discurso médico do final do século XIX e início do século XX central para o desenvolvimento de uma concepção da sexualidade da mulher vinculada a maternidade e ao matrimônio. O prazer feminino foi negado, controlado e reprovado quando vivido fora do tripé de mãe, esposa e dona de casa.

Outro discurso a se ressaltar e que foi amplamente dirigido as mulheres é que, para o filósofo Lipovetsky, as sociedades modernas estabeleceram o amor como parte constitutiva da identidade feminina⁸. Consequentemente, vemos surgir nas sociedades modernas a promoção e a legitimação do casamento por amor.

⁴ ALMEIDA, José Milton de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. *Pro-Posições*, Campinas, São Paulo, vol. 10 (2), julho de 1999, p. 9.

⁵ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 70.

⁶ Ibid, p. 70.

⁷ LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 1, nº 1, 1993, p. 96-122.

⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 23.

Temos assim a fórmula ideal para surgir a junção de um comportamento feminino mais completo na relação amorosa, de uma “sexualidade afetiva” que favorece o amor romântico. Sendo assim, dentro de uma cultura amorosa para a identidade feminina amor e sexo são indissociáveis, além disso, para Lipovetsky o culto feminino do amor deve ser interpretado a luz dos valores modernos, fiel á lógica da divisão tradicional dos sexos.⁹ Logo, o feminino é associado ao amor e o masculino ao desejo carnal.

No cinema clássico de Hollywood da década de 20 as imagens representavam e seguiam os modelos de comportamento previstos para os corpos femininos e masculinos, ou seja, enquanto o corpo das atrizes foram transformados em objeto de consumo a narrativa era liderada pelo personagem masculino, tornando assim o sujeito da história. Para Mulvey¹⁰, essas representações são comandadas por uma lógica masculina do olhar, em que a mulher é posicionada como objeto de contemplação e desejo e conseqüentemente é o prazer visual masculino que se deseja satisfazer.

No capítulo 2 vamos para as análises das imagens fílmicas e supomos que a personagem principal Séverine incorpora em partes a representação feminina de objeto de contemplação e desejo somado a uma postura ativa de seus desejos sexuais.

O filme relata a vida de Séverine (interpretada pela atriz Catherine Deneuve), uma jovem e bela mulher sofisticada, casada e que se prostitui apenas no período da tarde em um discreto bordel parisiense. Podemos supor que no filme tal comportamento que não advém de necessidades materiais, transgrediu com os comportamentos sociais e sexuais tidos como adequados para uma mulher de sua época.

Supomos que a personagem principal feminina possui uma vida dupla, uma vez que parte de suas atividades diárias seguem os padrões familiares e em outra parte se lançam a prostituição sem necessidade material aparente e sem razão explicitada nos filmes. A personagem demonstra desassociar sexo, amor e emoção, vivenciando sua sexualidade de uma forma que rompe com padrões estabelecidos.

⁹ LIPOVETSKY, 2007, p. 47.

¹⁰ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. p. 437-453.

Aqui podemos sugerir que a personagem não disciplinam a realização de seus desejos sexuais dentro do casamento ou de um relacionamento único e encontram na prostituição a realização desses e supomos que possui um modo particular de vivenciar os seus desejos e sexualidade o que contrasta em partes do modo como outras personagens prostitutas foram habitualmente representadas no cinema.

CAPÍTULO 1: DA CONSTRUÇÃO DO FEMININO, DE SUA IMAGEM E SEXUALIDADE

1.1 A imagem e o feminino

A escolha pela análise de imagens se dá pela importância que estas podem ter como via de acesso ao conhecimento da vida social e cultural. Como área do conhecimento foi a História Cultural que possibilitou os primeiros passos para que as imagens fizessem parte de estudos mais sistematizados¹¹. Isto ocorreu com a obra do historiador suíço Jacob Burckhardt *A cultura do Renascimento na Itália* (publicado em 1860) e *O Outono da Idade Média* de 1919 do historiador holandês Johan Huizinga. Ambos fazem parte da fase intitulada História Cultural Clássica, período compreendido entre 1800 e 1950 em que os historiadores culturais centralizaram seus estudos na história dos grandes clássicos (daí a referência para o nome da fase) das obras de arte, da filosofia, literatura, ciência, etc, colocando-os em paralelo com o seu contexto histórico, dessa maneira as conexões e relações entre as diferentes artes configuraram uma análise voltada para o todo, a qual foi chamado, segundo Hegel e outros filósofos, como “o espírito da época”. Anos mais tarde, em 1929, Huizinga declarou em um ensaio que o historiador cultural tinha como principal objetivo descrever, retratar pensamentos, sentimentos, comportamentos e expressões características de uma época. Além disso, ao se debruçar sobre “temas”, “símbolos”, o historiador tem acesso aos padrões culturais e como estes eram incorporados em obras literárias e artísticas¹². Dessa forma, compreendia-se que padrões culturais, sejam eles de pensamentos ou simbólicos podiam caracterizar o espírito da época ou Zeiteist.

Como referência na construção de uma “ciência da cultura” que partisse da análise e interpretação de imagens podemos citar o historiador alemão Aby Warburg (1866-1926), contemporâneo de Huizinga¹³ e admirador de Burckhardt seu trabalho foi mais rico e fragmentado, uma vez que deu atenção aos detalhes (é sua a memorável frase “Deus está no detalhe”) como por exemplo, os gestos que expressavam emoções particulares e como os poetas e pintores representavam o

¹¹ TREVISAN, Anderson Ricardo. Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 37, n. 77, p. 113-128, 2019.

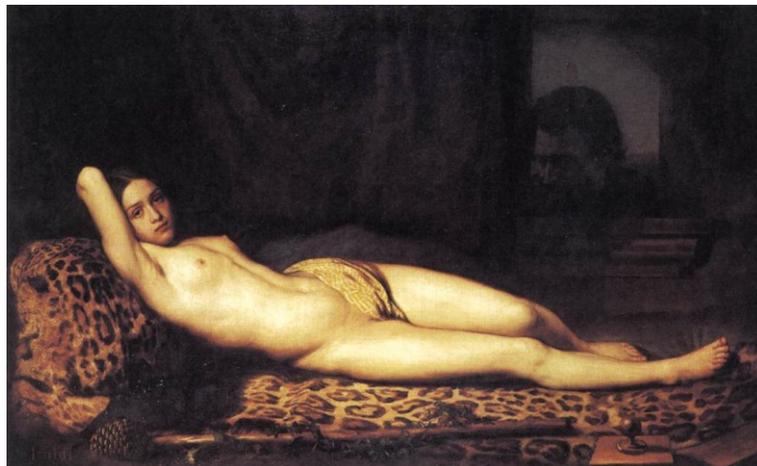
¹² BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹³ TREVISAN, loc.cit.

vento no cabelo de uma moça. Dessa maneira, o foco de seus estudos dirigiram-se para os esquemas ou fórmulas culturais e perceptivas, os quais mais tarde atingiram seu completo desenvolvimento com Ernst Gombrich. A importância de Aby Warburg também advém de sua biblioteca (núcleo do que mais tarde se tornaria o Instituto Warburg) a qual reuniu um grupo de estudiosos interessados nos estudos relativos a história dos símbolos e da tradição clássica¹⁴.

Entre esses estudiosos estava Erwin Panofsky que escreveu uma hermêutica visual em um clássico ensaio sobre interpretação de imagens o qual distinguia iconografia como: ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem das obras de arte, de iconologia: termo amplo, que elucida a visão de mundo de um grupo social concentrada em uma obra¹⁵. O método apresentado por Panofsky constitui uma análise em três estratos: análise pré-iconográfica, iconográfica e iconológica e favorece a busca pelo sentido das imagens. Para exemplificar brevemente esses níveis analíticos podemos recorrer ao quadro *A Mulher Nua*, conhecido como *Descanso e Desejo* ou *La Bacchante* de Félix Trutat, pintado em 1844 (Figura 1).

Figura 1: A mulher nua, de Felix Trutat



Fonte: Wikipedia¹⁶.

¹⁴ BURKE, 2005.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Trutat#. Acesso em: 23 jun. 2022.

O primeiro nível da análise compreende a análise pré-iconográfica: neste momento buscamos a percepção “natural”, identificamos os objetos representados, figurados. No caso da imagem pintada por Félix Trutat identificamos se há pessoas, se estas são homens ou mulheres, os objetos, etc. Neste quadro podemos notar que há uma mulher deitada em um móvel o qual assemelha-se a um divã coberto por uma manta ou uma pele com estampa de animal felino. Ela está com os seios a mostra, sua genitália está coberta por um tecido e seus olhos cabisbaixo olham para frente. O fundo do quadro é totalmente de cor preta e nota-se uma janela com a cabeça inclinada de um homem que olha em direção a essa mulher.

No segundo momento da análise iconográfica partimos para o conhecimento iconográfico e supomos que esse homem observa, suponho-se que ele fiscaliza uma mulher em seus aposentos. Na interpretação iconológica é necessário buscar o entrelaçamento dos elementos internos da obra, partindo de dentro para fora para tecer os significados. Para Berger¹⁷, o nu é um gênero de pintura a óleo europeia que pressupõe as mulheres serem o motivo principal. Em seus estudos desde os primeiros nus o autor constatou que nos quadros de nus femininos a mulher tem consciência de estar sendo observada por um espectador, portanto a mulher era tratada acima de tudo como objeto de uma vista, um objeto “para ver” e o espectador diante do quadro presume-se que seja um homem e que tudo é dirigido a ele¹⁸.

Peter Burke nos diz que para Panofsky as imagens são parte de toda uma cultura e assim não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura.¹⁹ Ernest Gombrich (outro herdeito do Instituto Warburg) em uma concepção anti-historicista criticou a relação imediata entre arte e história. Para o autor, ao associarmos as obras com seu contexto histórico sujeitamos a arte a um reflexo do meio social. Para fugir desse historicismo Gombrich elaborou um percurso alternativo de análise visual que considerava os esquemas de representação.²⁰ Para ele, um artista ao criar algo (como por exemplo a pintura de uma paisagem) utiliza referentes para esta criação que não passa necessariamente pela realidade ou pelo mundo visível. A referência para a realização de uma obra ocorre por meio da tradição visual precedente, por esquemas de representação compartilhados pelo

¹⁷ BERGER, 1999.

¹⁸ Ibid., p. 56.

¹⁹ TREVISAN, 2019, p. 119.

²⁰ Ibid., p. 120-121.

artista e pelo público. Peter Burke lembrou-nos que para os psicólogos ao termos uma lembrança ou percepção sobre algo que existe, estas ocorrem por esquemas e isto é inevitável. Todos vemos o mundo por eles e a percepção, e aqui nós acrescentamos, a lembrança como parte constituinte da memória, é culturalmente construída.

Para Francastel²¹, historiador e sociólogo da arte, uma grande importância foi atribuída ao testemunho visual na vida das sociedades contemporâneas, porém o autor admite que as imagens por serem uma nova fonte de emoção e de informação ainda são pouco exploradas para enriquecer o conhecimento geral das sociedades. Para esse autor, existe um pensamento visual assim como existe um pensamento matemático, biológico e político. Mas, esse pensamento plástico (visual) foi mal estudado até hoje e isto por diversos motivos, tais como: a supremacia da linguagem verbal e também por não utilizar o veículo língua para se exprimir. Porém, em uma sociedade em que a comunicação se torna cada vez mais veloz e utiliza sentidos figurativos, torna-se necessário e imprescindível a relevância desse tipo de análise. Além disso, o autor nos lembra que a arte e o modo figurativo é natural e necessário às sociedades tanto quanto a linguagem discursiva e escrita. Todavia, neste momento cabe-nos uma reflexão sobre o “natural” nas obras de arte e, por extensão, as imagens. Berger, nos diz que todas as imagens são feitas pelo homem. Dessa maneira, a imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida, tornando-se assim uma aparência, ou um conjunto de aparências destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou, seja por alguns momentos ou por séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver²². Portanto, uma imagem não é natural, ela traz consigo um conjunto de elementos formadores e reorganizados localizados tanto no contexto sócio-cultural na qual ela foi criada, bem como a visão de seu criador e traços da tradição e técnica artística da época de sua criação.

Outro ponto importante a ressaltar é que uma imagem estabelece uma relação de diálogo com quem a observa. Segundo Berger, nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre a olhar para as relações entre as coisas e nós mesmos. Nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende de nosso

²¹ FRANCASTEL, 1982, p. 3-5.

²² BERGER, 1999, p. 11-12.

próprio modo de ver²³, isto é, quando observamos uma imagem estamos olhando também para a relação que instalamos com ela por intermédio de nossa experiência. Ao contemplarmos uma obra de arte ou uma imagem como por exemplo de uma propaganda destinada ao consumidor masculino ou feminino estamos produzindo sentidos e significados ao levarmos nossas experiências para essa relação de diálogo que se estabelece entre o objeto visual (o qual pode ser um quadro, obra de arte, imagem, filme, dentre outros) e seu observador. Francastel acrescenta que o fenômeno da imagem, do pensamento traduzido em imagens, deve ser analisada como um fenômeno intelectual, ligado ao mecanismo da percepção, sendo a imagem em sua essência mental.²⁴

Otimista ou em um afã visionário, o historiador e sociólogo francês da arte acreditava que o signo figurado e as técnicas artísticas irão superar o signo escrito²⁵. Para Foucault a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita e são irreduzíveis uma a outra²⁶. Para esse autor, a chave para a análise de imagens encontra-se nas sucessões de sintaxe que uma pode trazer a outra.

Cientes de que ambas as áreas do conhecimento são necessárias, a importância das artes visuais são inquestionáveis, bem como, as análises históricas e sociológicas que podemos desenvolver ao analisá-las.

Podem ainda as imagens serem apreendidas em seu potencial educativo, uma vez que estudos sobre educação visual e da memória produzidas sobre as imagens (sejam elas da televisão, e como no caso desta pesquisa dentre outras, do cinema) são importantes para entender de maneira ampla a educação cultural, científica e política²⁷ de uma sociedade.

As imagens femininas podem nos revelar discursos que orientaram, incitaram e formaram modos de ser femininos no que refere-se ao corpo e sua sexualidade. A gênese dos discursos que iremos abordar estão dispersos em diferentes momentos da civilização ocidental e neste trabalho iremos levantar a hipótese de que a exposição e reprodução desses discursos através das imagens formaram uma

²³ BERGER, 1999, p. 11-12.

²⁴ FRANCASTEL, 1998. p. 176-177.

²⁵ Ibid., p. 35.

²⁶ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

²⁷ ALMEIDA, 1999.

“pedagogia visual” que estimularam uma determinada educação do corpo e sexualidade feminina e se as imagens do filme aqui analisado podem corresponder a uma permanência ou ruptura desse tipo de pedagogia.

Para Francastel, a memória repousa sobre um ato de reconhecimento²⁸, ou seja, a identificação e atribuição de sentidos as imagens ocorre pela educação ou pela imaginação individual. É na memória e na imaginação que as imagens se arranjam em sistemas portadores de significações²⁹. Lauretis³⁰ advoga que a memória é um aspecto do pré-consciente, como um reservatório de recordações e imagens vistas e colhidas no curso da vida social.

Pierre Francastel nos diz que “uma obra de arte é fixa, mas sua interpretação é móvel” e ainda acrescenta que para se realizar a leitura de uma obra de arte, qualquer que seja ela, quadro, monumento, filme, etc, requer tempo.³¹ No caso da análise de imagens fílmicas se faz necessário ver e rever várias vezes o mesmo filme. Cientes de que existe um leque de inúmeras possibilidades para realizar a interpretação de um filme, é necessário fazer um recorte sobre o que iremos salientar neles. Sorlin vai ao encontro de Francastel quando nos diz que o recorte se dá pelas hipóteses de investigação levantadas pelo pesquisador, “não há um significado inerente ao filme: são as hipóteses de pesquisa que permitem descobrir conjuntos significativos”³². Logo, um filme sugere múltiplos sentidos, desdobrando-se em interpretações.

Em relação as imagens do desejo feminino que aparecem no filme iremos trabalhar com o pressuposto de que a forma com que as imagens fílmicas foram construídas nos encaminham para determinados discursos normativos sobre a condição e sexualidade feminina. Sobre isso Berger nos diz: “Num filme, o modo pelo qual uma imagem segue a outra, sua sequência, constrói um argumento que se torna irreversível”³³. Para esse autor uma imagem muda de significado de acordo com o que é visto ao seu lado bem como com o que vem depois dela³⁴. Uma vez

²⁸ FRANCASTEL, 1982, p.70.

²⁹ Ibid, p. 70.

³⁰ LAURETIS, 1993, p. 96-122

³¹ Ibid., p. 122.

³² SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de cultura economica, 1985, p. 49.

³³ BERGER, 1999, p. 28.

³⁴ Ibid., p. 31.

que a imagem constitui o elemento base da linguagem cinematográfica³⁵ é na montagem (organização dos planos de um filme) que encontramos o fundamento mais específico da linguagem fílmica³⁶, sendo a montagem o resultado de uma intervenção humana e assim “não indica nada senão o ato de manipulação”³⁷, é por meio da disposição das montagens que buscamos a criação de significados das imagens fílmicas. Além disso, Almeida ainda acrescenta que nestas o intervalo (corte) entre uma imagem e outra não é um intervalo vazio, pelo contrário, é o mais rico de significações, uma vez que é neste momento que a história do filme age com a história do espectador tal como com a do pesquisador, a história aqui é compreendida como memória, experiências e sentimentos individuais e coletivos que participam da construção dos sentidos de um filme³⁸.

Para Sorlin, “o cinema é ao mesmo tempo repertório e produtor de imagens. Não mostra “o real”, mas fragmentos deste que o público aceita e reconhece”³⁹, ou seja, as imagens do cinema possuem elementos do real que provocam nos espectadores uma identificação. Ismail Xavier⁴⁰ nos diz que os processos de recepção do público, isto é, aquilo que ele reconhece está ancorado em muitas circunstâncias, como sociais, psicológicas e culturais. Para Béla Balázs, a participação do espectador no cinema ocorre quando esse realiza uma associação de ideias, uma síntese de consciência e imaginação⁴¹. Francastel fizera essa observação em relação as imagens quando disse: “ver um quadro é estabelecer um diálogo não com o visível, mas com uma experiência humana”⁴², ou seja, há uma reflexão contínua passível de múltiplos significados que podemos dar a uma obra de arte e também aos filmes que perpassa os processos de recepção tanto do espectador como pelo pesquisador. Portanto, são inúmeras as possibilidades de construção de significados que as imagens podem portar e propor

³⁵ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 147.

³⁷ ALMEIDA, 1999.

³⁸ *Ibid.*, p. 15-16

³⁹ SORLIN, 1985, p. 60.

⁴⁰ XAVIER, Ismail. Entrevista Um cinema que “Educa” é um cinema que (nos) faz pensar. *Educação & Realidade*, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan/jun 2008.

⁴¹ BALÁZS, Béla. *A face das coisas* In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. p. 87-91.

⁴² FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 23.

Francastel ainda nos adverte a não cair no erro de analisar filmes como se estes nos pusessem em “presença de um duplo da realidade”, pois “não se deve esquecer que a imagem – o objeto plástico – nunca é um duplo do real”⁴³.

Sobre esse assunto, Paulo Menezes acrescenta:

O cinema não é o duplo de qualquer realidade, mas ele sempre nos ajuda a olhar para essa mesma realidade. Ele é uma ficção que nos permite uma aproximação maior com essa realidade do que se víssemos o seu duplo reproduzido. Justamente por não ser o real, ele vai nos permitir perceber os tempos e espaços que o compõem, a dissolução de tempos que comporta e a articulação de memórias que engendra.⁴⁴

Dessa maneira analisar as imagens fílmicas é se afastar da perspectiva errônea de que essas reproduzem a realidade e tampouco são um duplo ou uma representação da realidade. O cinema, sendo um objeto cultural traz elementos do real, os quais são reorganizados no filme em uma configuração social que evoca o meio do qual saiu, mas que é uma transcrição. Os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, como: cores, luzes, sons, ângulos de filmagens, cortes, closes, montagens, etc, compõem uma narrativa particular do cinema e de cada filme. Pois como afirma Francastel, a imagem tem uma existência autônoma, existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência da realidade⁴⁵. Portanto, realizamos um ato de escolha ao delimitarmos o que será analisado nas imagens de um filme, para Berger: “só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha (...) estamos sempre olhando para a relação entre as coisas”⁴⁶. Portanto, sendo o filme, uma “construção que deve ser desvendada”⁴⁷, devemos analisar nos filmes escolhidos para a forma que a sexualidade feminina e os comportamentos femininos foram “reconstruídos em imagens para serem levados às telas”⁴⁸.

⁴³ FRANCASTEL, Pierre. Objecto fílmico e objecto plástico. p. 172 e 173

⁴⁴ MENEZES, PAULO, MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social* São Paulo, v. 8, n. 2, p. 98, 1996.

⁴⁵ FRANCASTEL, Pierre. Objecto fílmico e objecto plástico. p. 177

⁴⁶ BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 10 e 11

⁴⁷ MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Revista Teoria e cultura*, 2017, p. 25.

⁴⁸ Ibid.

Para isto, utilizaremos as proposições de caráter teórico metodológicas da sociologia do cinema proposto por Pierre Sorlin⁴⁹. Para este autor francês, uma análise fílmica inicia-se no processo de decupagem do filme, ou seja, separá-lo por planos e analisá-los individualmente para em seguida relacionar com o conjunto das imagens. Por meio da análise dessas intrincadas relações podemos compreender as relações, valores e possíveis questionamentos que estão sendo colocados na película, ou seja, buscar compreender nos encadeamentos das imagens as relações, hierarquias e valorações da trama composta pelos personagens, suas relações entre si, a maneira pela qual a organização social aparece e como tudo isso foi construído para chegar até nós. Essa sistematização da obra foi chamada por Sorlin de sistemas relacionais.

Quando os filmes são analisados sob uma proposta de questionamentos podem adquirir uma dimensão educativa. No que se refere ao campo da educação, Ismail Xavier afirma que:

O cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável.⁵⁰

Como a protagonista do filme em questão é autônoma e agente em relação a maneira como lida com os seus desejos sexuais, isto ocasiona um deslocamento da ordem social, ela desafia determinadas normas sociais, e com isso, transgridem, subvertem normas sociais impostas aos comportamentos femininos vigentes há séculos. Dessa maneira, a forma como a personagem feminina é retratada no filme pode sugerir uma versão não usual de retratar as mulheres no cinema. Dessa maneira as imagens fílmicas podem nos propor uma ruptura, uma quebra de expectativas, gerando, ocasionando até mesmo uma desnaturalização desse olhar sobre o comportamento feminino no cinema. Logo, podemos refletir que uma educação visual também pode ser realizada através de uma desnaturalização do olhar cultural, de uma análise crítica das instituições que proporcionaram a criação e

⁴⁹ SORLIN, Pierre. Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de cultura económica, 1985.

⁵⁰ XAVIER, Ismail. Entrevista Um cinema que “Educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Educação & Realidade, 33(1): 13-20, jan/jun 2008

institucionalização desse olhar e de sua ressignificação histórica. Para Menezes (1997), “nossa compreensão do que vemos depende de nossa capacidade de perceber o que está incorporado na constituição de uma imagem, seus conceitos, suas referências – enfim, seu diálogo – para perceber a profundidade de suas implicações”. Portanto, sugerimos que o filme nos possibilita esse tipo de olhar, de uma interpretação sócio cultural, uma vez que “o olho, mais do que qualquer outro órgão, não pode esquecer o que deve à educação, à socialização e à cultura”⁵¹.

Na direção de como as imagens podem sugerir uma educação do olhar, Miranda⁵² nos diz que:

O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória. [...] Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político, enquanto constrói e reconstrói a memória deste momento.

Dizer que algo participa da educação não é propor conteúdos, objetivos e delinear métodos. Dizer que algo participa da educação é mostrar que determinado entendimento, sentimento ou julgamento não é natural, ou seja, aprendemos a tê-los. No caso das imagens, é dizer que vemos porque aprendemos a olhar.

Portanto, no decorrer das análises das imagens fílmicas podemos estabelecer relações entre as imagens e a educação cultural que essas desencadearam ao longo do tempo e como o cinema pode articular tanto a memória dessas imagens como seus significados sócio culturais. Uma análise sociológica que pode nos permitir mobilizar essas questões é o conceito de “representificação”, proposto por Menezes⁵³ “através do qual realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas [...]”. A representificação seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula”.

⁵¹ PASSERON, Jean-Claude. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *Tempo Social*, São Paulo, v.3, n1-2, p. 41-75, 1991.

⁵² MIRANDA, Carlos Eduardo. A fisiognomia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar. *Revista Pro-posições*, Campinas, v. 16, n. 2, p. 17-18, mai/ago. 2005.

⁵³ MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 94, 2003.

O modo como vemos e apreendemos as imagens e comportamentos femininos são demasiadamente repletos por uma intensa e complexa memória social a qual foi construída ao longo de toda cultura ocidental. Para John Berger, uma especificidade de um olhar cultural que recai sobre a representação feminina provém da arte tradicional europeia na qual, por meio do gênero nu, a mulher foi um tema recorrente e solidificou assim uma imagem feminina de “objeto a ser visto” de um olhar masculino, tanto do pintor, do espectador ou de um comprador. Assim, os homens olham as mulheres e estas são olhadas por eles, o que nas palavras do autor pode ser simplificado como “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Dessa forma, o gênero nu de pintura a óleo europeia consolidou uma concepção da imagem feminina de submissão e passividade ao olhar masculino⁵⁴, a mulher nua surge e é retratada em um universo masculino onde a sexualidade feminina não pertence a ela e sim a sexualidade de um suposto espectador ou comprador masculino, o protagonista do nu tradicional não está na representação dentro do quadro, quem ocupa esse papel ultrapassa a moldura, é o homem que está fora do quadro.⁵⁵

Portanto, as imagens pictóricas da arte europeia conceberam um determinado modo de contemplar o corpo feminino bem como sua sexualidade produzido a partir da regência do olhar masculino, visto que “o nu é um quadro para ser olhado por homens, no qual a mulher é construída como objeto de desejo de outra pessoa”.⁵⁶

Diferentemente do quadro de Félix Trutat, esse ideal fragmentou-se com o quadro *Olympia* de Manet. Pintado em 1863, ao contrário dos padrões visuais citados acima, a prostituta representada pelo quadro que podemos observar abaixo possui uma postura de confrontação, seu olhar fixa-se para fora da tela de maneira ativa e seu semblante é ao mesmo tempo instigadora e instigante e nos parece revelar que “retira do homem seu lugar de comando”⁵⁷.

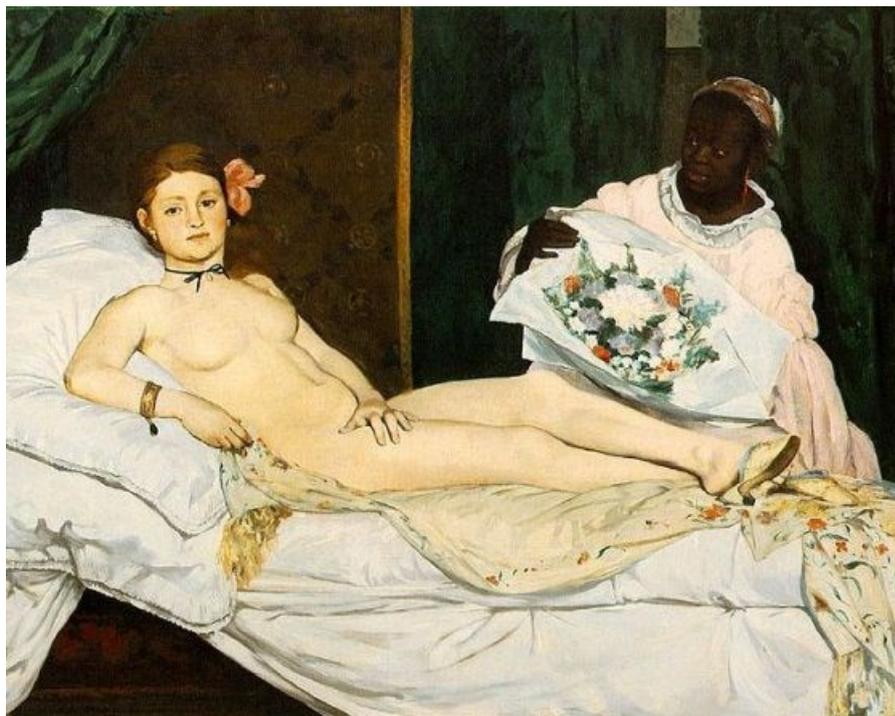
⁵⁴ BERGER, 1999, p. 47-65.

⁵⁵ MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp, 1997, p.51.

⁵⁶ CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 190

⁵⁷ MENEZES, op. cit., p., 52.

Figura 2: *Olympia*, de Édouard Manet



Fonte: História das artes, 2017⁵⁸.

Para o historiador de arte britânico T.J. Clark, a proeza de *Olympia* reside em sua sexualidade particular, em oposição a uma sexualidade geral e submissa de outras pinturas de nu.

Se por um lado podemos conceber *Olympia* como uma imagem que tensiona a construção da figura feminina até então na arte ocidental europeia, de outra parte Loponte discute que quando a sexualidade feminina é colocada em discurso por meio de imagens, produz-se uma pedagogia do feminino, sendo esta uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, pois partem de um olhar masculino⁵⁹. Para a autora:

Embora o corpo feminino na arte ocidental estivesse em evidência, isso necessariamente não queria dizer que a própria mulher (como um sujeito com vontade própria) e a sua sexualidade também o estivessem. Na verdade, nas representações dos nus femininos, é a se-

⁵⁸ Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/olympia-edouard-manet/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

⁵⁹ LOPONTE, Luciana. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. 2005. 208 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005 p. 56. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6346>. Acesso em: 21 jun. 2022.

xualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina⁶⁰.

Lopes⁶¹ nos chama a atenção para que a sexualidade vai além de ser uma questão pessoal, ela também é social, política e construída ao longo de toda uma vida, construção esta realizada de muitos modos, por todos os sujeitos e que envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções, imagens de nus como vimos acima, etc. A construção de uma sexualidade seja ela feminina ou masculina envolve profundos processos sociais e plurais. O que é ou não natural é definido por processos culturais e assim os corpos ganham sentido socialmente, isto é: a sexualidade é um dispositivo histórico⁶², onde todos esses discursos (um conjunto de enunciados de um determinado campo de saber) encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e de poder. Para Foucault, o poder está por toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares⁶³.

1.2 Sexualidade feminina em construção

Foucault salienta que as estratégias de saber e poder estão dissipadas por todos os lugares, por todos os discursos e áreas do conhecimento. No que tange o corpo feminino este foi alvo de diferentes representações na diversas áreas do saber, como na escultura, pintura, literatura, discursos médicos jurídicos, publicidade, religioso e no cinema. Como exemplo podemos citar o discurso científico da medicina⁶⁴ do final do século XIX e início do século XX⁶⁵, no qual os médicos enquadravam a mulher como produto do seu sistema reprodutivo, o qual configurava-se como a base de sua função social e características comportamentais. Dessa forma, o discurso médico salientava conexões existentes entre o útero e o sistema nervoso central, o cérebro feminino e os ovários não poderiam se desenvolver simultaneamente podendo produzir debilidades nervosas, esterelidades e pior: gerar crianças doentes ou malformadas. Frágeis do ponto de vista físico e ao

⁶⁰ LOPONTE, 2005.

⁶¹ LOPES, Guacira. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira. Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

⁶² FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ O principal expoente foi o médico e higienista francês Alexandre Parent du-Châtelet.

⁶⁵ Com o desenvolvimento das cidades e uma maior circulação das mulheres nos espaços públicos proliferaram discursos que limitavam as mulheres no espaço privado doméstico e uma educação voltada ao recato e afazeres domésticos.

mesmo tempo sensíveis emocionalmente as mulheres não deveriam abusar das atividades intelectuais, poupando esforços e canalizando suas energias a mulher tornava-se assim preparada e pré destinada a procriação e criação dos filhos. Dessa maneira, o discurso médico tornava-se a base de sustentação para uma educação feminina que aprisionava as mulheres em sua função reprodutora. A educação feminina tornou-se assim um ponto chave para a medicina pois com isso pretendia-se o aperfeiçoamento da mulher e conseqüentemente da mãe, o que as tornava o alicerce da moral da sociedade⁶⁶.

As restrições sexuais e moralizantes aconteciam tanto para os homens como para as mulheres, porém as tolerâncias com os homens era maior. Para eles o apetite sexual mais intenso era visto como algo dentro da normalidade e a prática sexual deveria ser aprendida na prostituição, difundia-se que por meio desta o homem adquiria conhecimento da psicologia feminina⁶⁷. Neste momento podemos perceber que embora a prostituição fosse vista pela sociedade como uma prática imoral e uma ameaça (sífilis moral que decorre da prostituição) era ao mesmo tempo tolerada sob o véu do acesso ao conhecimento da psicologia feminina. Para Simmel⁶⁸, a posição da prostituição depende dos sentimentos sociais que ela desperta, e uma vez que exigia-se dos homens maturidade sexual e maturidade nupcial as quais eram adquiridas por meio da prostituição.

Em relação á sexualidade feminina esta foi constantemente controlada e vigiada pelo discurso médico científico tornando-se ocultada, “o prazer feminino negado ou até mesmo reprovado “coisa de prostitutas”⁶⁹. Os discursos de controle para as mulheres eram maiores uma vez que as mulheres eram vistas como um “mero receptáculo da vivência erótica e sexual masculina”⁷⁰. A sexualidade feminina foi condicionada ao instinto maternal, circunscrita ao matrimônio. Uma mulher grávida abrangia diferentes representações, símbolo da maternidade e ao mesmo tempo da virilidade do marido, a virgindade era um elemento de pureza do sangue, perpetuava-se assim a família e a propriedade, a saúde da prole e mantinha distante

⁶⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁶⁹ PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁷⁰ MATOS, op. cit., p. 117.

o perigo das doenças venéreas. Neste momento, surgem dois pólos opostos e estereotipados da natureza da mulher: a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente (a prostituta)⁷¹ a santa e a devassa.

Vista como um fantasma no imaginário social, ameaça a moralidade de todas as mulheres, das famílias e da vida recatada do lar, viu-se crescer a preocupação dos discursos médicos higienistas, da polícia, etc, de delimitar, separar, distanciar os espaços ocupados pelas moças de boa família e as prostitutas, com isso constituíram-se espaços destinados a prática da prostituição, como cabarés, bordéis de luxo, reaturantes, cafés concerto, teatro⁷². Para Rago⁷³, a discussão em torno da prostituição efetivou a demarcação conceitual entre duas figuras polarizadas de mulher, a casta e a devassa que deveriam orientar o comportamento das mulheres. Nas revistas femininas, nas leituras destinadas as moças, nas conversas entre as mulheres, não haviam assuntos que remetiam ao desejo e sexualidade feminina e a prostituta era vista como um fantasma, uma ameaça, pois era a mulher que era capaz de sentir prazer, que era lugar de prazer, ela simbolizava a fragmentação entre o erótico e o amor⁷⁴.

Com isto, podemos concluir que o conjunto dos discursos médicos normativos constituíram uma rede intrincada de regulações (que passaram por constantes mecanismos de ajustes e contínuas reformulações) que determinaram o lugar das sexualidades masculinas e femininas no tecido social, atribuindo a cada um sua função: para a mulher um espaço restrito a esfera privada no centro da família, do lar, subordinando-a a uma matriz biológica e procriadora, em um modelo de moralidade e dedicação. Para o homem a posição de comando, o homem urbano imbuído de poder e inteligência, ao destacar as potencialidades masculinas, o discurso médico - elaborado por homens - acabava assim por legitimar o domínio do homem sobre a mulher, nestes discursos diferenças foram produzidas e hierarquias institucionalizadas.

⁷¹ MATOS, loc. cit.

⁷² RAGO, Luzia Margareth. Imagens da prostituição na belle époque paulistana. *Cadernos Pagu*, v. 1, p. 31–44, 2005.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ RAGO, Luzia Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1578475>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Outro discurso a se ressaltar e que foi amplamente dirigido as mulheres é que, para o filósofo Lipovetsky, as sociedades modernas estabeleceram o amor como parte constitutiva da identidade feminina⁷⁵, comparada a uma criatura, frágil, maternal, a mulher é supostamente predisposta por sua natureza as paixões do coração. O filósofo ainda menciona que desde a era clássica a expressão do sentimento é considerada mais adequada ao feminino do que ao masculino, no século XIX Balzac proclama “a vida da mulher é o amor”, para Michelet a mulher não pode viver sem o homem e sem lar, seu ideal supremo não pode ser senão o amor⁷⁶. Em Rousseau, vemos que a divisão sexual dos papéis afetivos se enraiza em uma representação da feminidade cuja essência é dar-se, existir para o outro, dedicar sua vida à felicidade do homem⁷⁷, ou seja, mais uma vez nota-se a associação de uma suposta potencialidade feminina, ou seja, o amor, visto como algo dado, natural, oferecido a mulher pela natureza. O filósofo então conclui:

Celebrando o poder do sentimento sobre a mulher, definindo-a pelo amor, os modernos legitimaram seu confinamento na esfera privada: a ideologia do amor contribui para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si⁷⁸.

Somado a isso vemos surgir nas sociedades modernas a promoção e a legitimação do casamento por amor. Temos assim a fórmula ideal para surgir a junção de um comportamento feminino mais completo na relação amorosa, de uma “sexualidade afetiva” que favorece o amor romântico. Portanto, dentro de uma cultura amorosa para a identidade feminina amor e sexo são indissociáveis, além disso, para Lipovetsky, o culto feminino do amor deve ser interpretado a luz dos valores modernos, fiel à lógica da divisão tradicional dos sexos⁷⁹. Logo, o feminino é associado ao amor e o masculino ao desejo carnal.

Podemos notar que é por meio do controle dos discursos sobre sexualidade, amor e o feminino que se exerce o poder do masculino sobre o feminino. Longe de ser algo natural, o sexo manifesta-se como um instrumento do poder masculino

⁷⁵ LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁷⁶ Ibid., p. 23.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., p.24.

⁷⁹ Ibid.

sobre as mulheres. Ao longo da década de 60 a sexualidade não é mais pensada no âmbito do espaço privado e sim como uma relação de poder entre os gêneros, “um dispositivo de essência política”⁸⁰.

Veremos agora como as imagens da mulher foram representadas no cinema.

1.3 O feminino e suas representações no cinema

O *star system* surgiu na década de 1920 nos Estados Unidos e teve origem com a concorrência entre os grandes estúdios cinematográficos os quais captaram que o quê chamava a atenção do público eram os nomes das atrizes e atores. Com isto, houve um alto investimento na aparência das atrizes com maquiagem e figurinos, bem como iluminação e enquadramentos que realçassem a beleza das atrizes e o vigor físico dos atores em suas cenas heróicas, as mocinhas e o heróis na ficção. As imagens representadas pelo cinema clássico narrativo seguiam os modelos de comportamento previstos para os corpos femininos e masculinos, reproduziam representações das relações familiares, da sexualidade e até hoje influenciam padrões de beleza na tv e publicidade. O cinema clássico de Hollywood transformou o corpo feminino das atrizes em objeto de consumo enquanto a narrativa era comandada e dirigida pelo personagem masculino, tornando assim o sujeito da história.

Em relação as imagens femininas no cinema clássico, Mulvey, partindo de uma abordagem psicanalítica, considera e relata que esse é comandado por uma lógica masculina do olhar, no qual a mulher é colocada como objeto de desejo e contemplação. Dessa maneira, é o prazer visual masculino que se deseja satisfazer, dessa forma a mulher existe como o significante de um outro masculino, a mulher então estaria presa a uma ordem simbólica na qual o homem exterioriza suas fantasias e obsessões impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, a qual permanece presa a seu lugar histórico de portadora de significado e não como produtora de significado⁸¹. Portanto, o olhar masculino é determinante para projetar suas fantasias na figura feminina a qual torna-se estilizada de acordo com essa fantasia. Mulvey vai ao encontro de Berger, quando nos diz que “em seu papel

⁸⁰ LIPOVETSKY, 2007, p. 68.

⁸¹ MULVEY, 1983.

tradicional as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas em uma condição de para-ser-olhada⁸², o prazer no olhar foi então dividido em ativo/masculino e passivo/feminino.

Para Lauretis⁸³, o cinema é a um só tempo um aparato material e uma prática significadora que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não se esgota e acrescenta que o cinema dominante delimitou para a mulher uma ordem social e natural específica fixando-a em uma determinada identificação.

O filme *A Bela da Tarde*, dirigido pelo cineasta espanhol surrealista Luís Buñuel, foi produzido no final da década de 1960, período marcado pelo fortalecimento de movimentos a favor de direitos civis, como o feminismo, que contrastavam com estruturas e comportamentos repressores comuns na época. A película é baseada na obra literária *A bela da tarde*, de 1928, do romancista Josepk Kessel, contudo a pesquisa aqui proposta abrange a análise das imagens fílmicas e não ocupa-se da questão de adaptação de uma obra literária ao cinema. Considerado o filme de maior sucesso comercial de seu diretor ganhou o prêmio Leão de Ouro no aclamado Festival Internacional de Veneza (Itália), dentre outros.

O filme relata a vida de Séverine (interpretada pela atriz Catherine Deneuve), uma jovem e bela mulher sofisticada, casada e que se prostitui apenas no período da tarde em um discreto bordel parisiense. Podemos supor que no filme tal comportamento que não advém de necessidades materiais, transgrediu com os comportamentos sociais e sexuais tidos como adequados para uma mulher de sua época.

Supomos que a personagem principal feminina possui uma vida dupla, uma vez que parte de suas atividades diárias seguem os padrões familiares e em outra parte se lançam a prostituição sem necessidade material aparente e sem razão explicitada nos filmes. A personagem demonstra desassociar sexo, amor e emoção, vivenciando sua sexualidade de uma forma que rompe com padrões estabelecidos. Aqui podemos sugerir que a personagem não disciplinam a realização de seus desejos sexuais dentro do casamento ou de um relacionamento único e encontram na prostituição a realização desses e supomos que possui um modo particular de

⁸² MULVEY, 1983, p. 444.

⁸³ LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 1, n. 1, 1993.

vivenciar os seus desejos e sexualidade o que contrasta em partes do modo como outras personagens prostitutas foram habitualmente representadas no cinema.

Em um estudo com três filmes⁸⁴ protagonizados por personagens prostitutas, Souza⁸⁵ observou versões sobre as representações destas, as quais giram em torno de mulheres brancas e bonitas (que correspondem aos padrões ocidentais de beleza) e o contexto da trama narrativa envolve discriminação e rejeição dessas. O drama vivido por elas tem como causa principal o problema econômico e os três filmes analisados possuem o clássico *happy end*, onde mulheres frágeis e carentes da proteção masculina alcançam a redenção por integrar-se à sociedade por intermédio do casamento ou da maternidade.

⁸⁴ *Em luta pelo amor, Uma linda mulher e Claire Dolan – uma prostituta pós-moderna.*

⁸⁵ SOUZA, Francisca Inar de. Imagens e representações da prostituta no cinema. *Revista Ciências Administrativas*, Fortaleza, v. 13, n. 3, 2007.

CAPÍTULO 2 : A BELA DA TARDE: DA PERFEIÇÃO À SUBVERSÃO

2.1 A Bela da Tarde: análise fílmica

O filme inicia-se com um plano geral de uma longa estrada localizada na parte central da tela. A esquerda localiza-se o que parece indicar um grande bosque, um adensamento de árvores com suas folhas de coloração avermelhadas, cor típica de uma vegetação de outono no hemisfério norte. Na estrada que corta centralmente a cena, vemos ao longe um veículo se aproximar e juntamente ouvimos o som de cavalos caminhando e de cincerros. Conforme o veículo se aproxima podemos ver que se trata de uma carruagem conduzida por dois cocheiros que vestem fraque, calças e luvas brancas, cartola e botas. Envolto no tilintar agudo da carruagem, ouvimos o som de buzinas de automóveis.

Nessa carruagem aberta há dois passageiros, um homem e uma mulher. Ele está com um de seus braços sobre o ombro dela. O veículo adentra o bosque e agora vemos o casal de perto. Ele, um homem elegantemente vestido de terno e gravata e cabelos alinhados, bem penteados. A beleza da personagem feminina nos chama atenção: a pele alva e os cabelos loiros contrastam e realçam com o casaco vermelho de botões dourados que usa e que também se sobressai em relação as vestimentas de cores sóbrias dos personagens masculinos bem como as cores do outono que compõem o bosque. Eles trocam declarações de amor, o homem abraça a jovem e diz:

– Posso lhe contar um segredo, Séverine? A cada dia, eu a amo mais.

Ela responde:

– Também amo você, Pierre.

Você é tudo para mim, mas...

– Mas o quê?

E ao acariciar sua mão revela seu desejo de que tudo fosse perfeito, porém diz a ela que sente-se incomodado com sua frieza e é interrompido de forma ríspida. Mesmo assim, Pierre demonstra cuidado de não chateá-la, dizendo que se importa com ela, porém a personagem o questiona sobre o que ele entende por se importar. Até então, o diálogo entre o casal se mantinha com vozes doces e suaves, porém

nesse momento ocorre uma súbita mudança. Ele retira o braço que a envolvia e responde com voz rude “Você é muito cruel quando deseja.”

Pierre muda abruptamente de humor: seu semblante torna-se fechado, sério, com as sombancelhas franzidas, sugerindo irritação, contrariedade. Conforme a carruagem prossegue ele começa a olhar para as árvores densas do interior do bosque. Seu olhar volta-se de um lado para o outro, e quando a mata torna-se fechada e conseqüentemente com uma menor iluminação solar pede aos cocheiros para pararem e ordena a Séverine desça da carruagem. Ele a puxa pelo braço e com força e diante de sua resistência dá o comando para os condutores “fazerem o que ele mandou”. Os cocheiros, juntamente com Pierre, a arrastam para fora da carruagem. Porém, ela tenta reagir aos gritos de:

– Como ousa? Soltem-me!

A bela jovem é empurrada pelos cocheiros para dentro da mata aos gritos de:

– Não é minha culpa! Eu posso explicar!

Enquanto isso, Pierre diz aos cocheiros:

– Continuem! Vocês podem ser rudes com essa vagabunda. Vamos!

Séverine responde:

– Pierre, é sua culpa também. Eu explicarei. Posso explicar tudo.

Neste momento, é a vez dos cocheiros a ameaçarem:

– Cale-se, madame! Ou arrebento a sua boca.

Ao ser empurrada por eles, cai, e na cena seguinte temos uma tomada de câmera em que mostra ela sendo arrastada, suas alvas pernas deslizam no chão de terra, enquanto continua a ser arrastada é puxada por um braço por um cocheiro e o outro a arrasta puxando-a pela roupa. Ela é conduzida com força por eles, sua boca está tampada com um pano e suas mãos amarradas, ao se desequilibrar e quase cair, consegue soltar suas mãos e rapidamente tira o pano da boca e grita por socorro. Em vão, ali estavam três homens para imobilizá-la novamente.

Pierre amarra as mãos de Séverine e a prende a uma árvore. Ele a ameaça de morte caso grite e rasga suas roupas pelas costas. Enquanto isso, Séverine, responde:

– Pierre, eu imploro. Por favor, me perdoe. Honestamente.

Amarrada ao galho de uma árvore, com suas costas nuas, Séverine é chicoteada a mando dele. Pierre se afasta e acende um cigarro. Após as agressões físicas, ele a entrega aos cocheiros e um deles se despe de sua cartola e fraque e começa a acaricia-lá, beija-lá nas costas. Neste momento, o rosto de Séverine nos é apresentado em um plano chamado de close, seu semblante não demonstra medo, apreensão ou recusa. Seus olhos fechados e lábios entreabertos podem nos transmitir de forma requintada uma possível expressão de prazer e desejo após sofrer agressões físicas. É no primeiro plano do rosto humano, chamado de close, que a significação psicológica e dramática da imagem de um filme nos é apresentada, lendo nas fisionomias do personagem seus dramas mais íntimos⁸⁶. A personagem de Séverine nos é apresentada com imagens em conflito, após uma situação singular de agressão comandada por um homem e diante da posse agressiva de seu corpo por outro personagem sua expressão facial nos sugere uma sensação de prazer. No plano da informação narrativa, a sequência de cenas apresenta um contraste violento, tudo concerne para o enigma: quem é esse casal que após trocar declarações de amor protagoniza cenas de violência física?

A ambiguidade das cenas contrastam fortemente com a beleza do casal de personagens, ambos bem trajados, cabelos arrumados, uma assepsia milimetricamente calculada, podem nos levar para uma momentânea dúvida: seria ela a mocinha e ele o herói da película? O que esses rostos e corpos plastificados desejam performar? A passagem inesperada de uma declaração de amor para uma cena de violência física podem sugerir uma performance de uma possível cena de amor interrompida, como se as personagens tivessem prestes a performar uma atribuição de gênero socialmente construída e aceita mas que inesperadamente se rompe. Para Berger, a presença de um homem é dependente da promessa de poder que ele corporifica, esse poder pode ser moral, sexual, temperamental, físico, etc, mas seu objeto é sempre exterior ao homem⁸⁷. Nesta cena, Pierre engloba o poderio moral e temperamental sob Séverine, uma vez que podemos sugerir que ele a pune por não ser correspondido em sua declaração de amor, o poder físico dos cocheiros pois é arrastada de forma drástica por dentro da mata e o poderio sexual pois seu corpo é entregue para um dos cocheiros.

⁸⁶ MARTIN, 2011.

⁸⁷ BERGER, 1999.

Ainda sob o close em Séverine ouvimos a voz de Pierre que pergunta: “O que está pensando, Séverine?” No plano seguinte, Pierre agora está em um outro ambiente e veste-se em frente a um espelho de banheiro, e por meio deste observa Séverine. Ao sair do banheiro insiste na pergunta e agora a câmera encontra a jovem garota que está deitada em uma cama sob lençóis brancos, vestida também com uma camisola branca, levemente maquiada, unhas bem cuidadas e usando um anel que devido ao seu tamanho se sobressai em sua mão. Com a cabeça levemente inclinada para baixo, um olhar distante e um semblante inexpressivo, responde:

– Estou pensando em você. Em nós.

Estávamos andando em uma carruagem.

Ele responde:

– A carruagem de novo?

Em contraste ao poderio de Pierre e dos cocheiros na cena anterior, notamos que tudo isso foi decorrente de um devaneio de Séverine.

No percurso que Pierre faz após apagar a luz, a câmera o acompanha e mostra a decoração do ambiente onde estão, composto por luminárias tanto na parede como em cima dos móveis, quadros e uma mobília de madeira com incursões em dourado. Este personagem dirige-se a uma cama de solteiro a qual combina a cabeceira com a colcha que está sobre a cama e agora vemos que no ambiente estão duas camas de solteiro separadas por uma pequena mesa que contém uma luminária, o seu formato combina com as luminárias acima na parede e com o quadro também logo acima. Séverine está deitada em outra cama de solteiro e Pierre dirige-se a outra. Ela pede que a beije, ele atende o seu pedido e volta-se para o seu leito. Logo em seguida, ele comunica que no dia seguinte irão realizar uma viagem para comemorar o primeiro ano de seu casamento. É neste momento que sabemos que Séverine e Pierre são casados. Este celebra a felicidade pela boda, ajoelha-se ao lado da cama de sua esposa e a beija, ela também se diz feliz por estar ao seu lado e acrescenta o desejo que “estivéssemos juntos todos os minutos”. Novamente eles se beijam e ele tenta deitar-se junto a ela, mas é impedido. Ele mostra-se paciente com sua esposa e apesar de se entristecer retorna

para a sua cama. Séverine pede perdão pelo gesto e tece elogios ao comportamento de seu esposo, tais como, bom,

compreensivo. Neste instante, somos colocados diante de um embate, pois não reconhecemos nas imagens o costume matrimonial de repousar em uma cama de casal.

Nestes momentos iniciais do filme, somos inseridos no universo ambíguo da personagem de Séverine, e isso permeará toda a trama, pois, como veremos adiante, em diversas sequências de imagens do longa ocorrem uma mescla entre atividades do dia a dia da jovem esposa e seus possíveis desejos sexuais ou fantasias masoquistas, desejos reprimidos, bem como, possíveis sonhos e lembranças de seu passado, devaneios, digressões. No entanto, nada disso é óbvio, e não podemos afirmar que seja definitivo. A montagem da película transita todo o tempo entre o real e o onírico e essas dimensões tornam-se fluidas ao longo do filme, o que nos deixa em uma constante dúvida do que seria realidade na vida de Séverine ou sua imaginação.

Para comemorarem a boda de casamento o destino do casal é uma estação de esqui e durante o passeio encontram um casal de amigos, Renée e Husson. Assim como Séverine, Renée é uma mulher de pele alva, olhos claros, cabelos castanhos, lisos e cortados na altura do queixo. Suas vestimentas são elegantes e combinam com a cor de seus olhos castanhos claros. Husson aparenta ser mais velho que Pierre pois possui cabelos grisalhos e veste um pulôver cinza.

Dividindo uma mesa em um bar bastante movimentado, Husson e Renée conversam. O ambiente é descontraído, com amplas janelas com vistas para uma vegetação, vemos muitas mesas, cadeiras estofadas de vermelho as quais combinam com as cortinas do ambiente, muitos casais jovens, mulheres bebendo no balcão, um ir e vir de garçons servindo-os. Enfim, um ambiente com bastante interação social. Ela o acha aborrecido, mas Husson diz que: “Um bar nunca aborrece. Não é como uma igreja, onde fica sozinho com sua alma.”

Após essa explanação, Husson diz que gosta de Renée, e delicadamente beija-lhe sua mão. Sem demonstrar entusiasmo pelo galanteio recebido ela apenas agradece. Porém, Husson continua a cortejá-la e diz que suas mãos são suaves e beija-lhe novamente. Dessa vez, ela é incisiva e retira rapidamente a mão quando

diz: “Ora, por favor!” A câmera volta-se para a entrada em cena do casal Séverine e Pierre, ela mais uma vez devidamente bem vestida, entretanto podemos notar que sua bolsa tem o formato de bicho de pelúcia o que denota a sua aparência um ar de infantilidade. Séverine se mostra incomodada com Husson, e limita-se a dizer que não a agrada a maneira com que ele a olha, já seu marido o acha interessante e divertido. Eles dirigem-se até a mesa do casal de amigos, as personagens femininas cumprimentam-se com um beijo no rosto, o que nos indica uma aproximação anterior entre elas, uma amizade. Já os homens com um aperto de mão e é assim que Pierre cumprimenta Renée, já Husson e Séverine não trocam nenhum tipo de saudação e sentam-se um ao lado do outro. Tão logo se acomodam na mesa, Husson inicia uma série de elogios ao jovem casal, dizendo-lhes que os tinha visto passar de mãos dadas, e acrescenta: “dava gosto, pareciam recém casados”. Séverine incomoda-se e responde: “que ridículo” e mais uma vez Husson insiste com seus elogios e diz que achou bonito, tranquilizador. Agora, ele estende sua afeição ao jovem Pierre, diz que este o deixa perplexo e que jovens como ele são raros. Ao final de sua confissão sorri dizendo estar sendo sincero. Pierre demonstra um pouco de surpresa, e educado agradece. Neste momento, duas jovens, uma loira e uma morena, adentram o salão do bar e permanecem alguns segundos em pé e ao olharem de uma lado para o outro, parecem estarem a procura de uma mesa para sentarem ou procuram por alguém. Husson rapidamente nota a presença das jovens garotas e com movimentos de cabeça segue elas com o olhar. Assim como fez com os outros personagens, Husson agora tece elogios para as garotas transeuntes, dizendo para os seus amigos presentes na mesa que elas são “uma perdição”. Pierre interessa-se por saber se ele as conhece, ao que responde que não. O diálogo então prossegue:

Pierre:

– Só pensa nisso?

Husson, acendendo um cigarro, responde:

– Sim, o resto é perda de tempo.

Pierre:

– Que obsessã! Consulte um especialista.

Renée acrescenta:

– Ele é rico e ocioso – suas principais doenças.

Husson não demonstra incômodo e acrescenta:

– Não esqueça as “caçadas”. Tenho uma fraqueza pelos pobres, sobretudo quando neva e eles não têm nada.

O personagem de Husson nos é retratado como um homem sádico diante do sofrimento dos pobres, galanteador com as mulheres e tendo como doenças a riqueza e a ociosidade.

Enquanto Séverine se mantém com os olhos cabisbaixos, autoregulada em suas expressões e gestos corporais seu marido rí das palavras do amigo e ao fazer isso sua esposa rapidamente o olha mas baixa o olhar novamente. Logo em seguida, é a vez dela ser elogiada por Husson, este diz que ela é muito atraente. Ela com os olhos baixos responde: “Guardar os seus cumprimentos”. Enquanto Renée finaliza: “Pede o impossível”.

Agora em uma conversa descontraída, sobre que horas são, se está frio lá fora, Husson despede-se de Renée com um sorriso, ele dirige o olhar para Séverine que se mantém de olhos baixos, Pierre deseja-lhe um bom passeio e como se tivesse sido pego no susto por estar observando a esposa de seu amigo, sorri, levanta-se e toca os ombros do casal em um gesto de despedida, Séverine imediatamente afasta seu corpo das mãos dele. Pierre o elogia, diz que gosta dele e que é divertido, já sua esposa o adjetiva como estranho e Renée exclama: “Pior que isso”.

De volta da viagem, Séverine e Renée agora estão em um táxi e sua amiga comenta que uma outra mulher a qual ambas conhecem, Henriette, começou a se prostituir. Por meio de seu semblante e olhares podemos perceber que Séverine demonstra curiosidade e surpresa ao saber que esses lugares ainda existem. Renée diz com olhares e gestos de desaprovação:

– Já pensou? Uma mulher como eu ou você. Entregar-se ao primeiro que aparece. Naquele lugar você não pode escolher. Velho, jovem. Feio, bonito. Com o homem que você ama às vezes é ruim.

Séverine ouve atentamente, vira-se para Rénee e responde:

– Com um estranho deve ser horrível!

Em seguida, pergunta:

– Esses lugares ainda existem?

O motorista do táxi entra na conversa e diz que essas casas ainda existem, mas que contavam com maior discricção. Mas não são mais como antes da guerra, com lanternas vermelhas na porta. Durante o século XIX e início do século XX, as práticas sexuais desviantes cortaram verticalmente a sociedade francesa, constituindo um conjunto de atividades eróticas que envolveu camponesas sem família, viúvas, esposas burguesas, operários e banqueiros. Até os anos de 1920, as casas de prostituição francesas foram alvo de perseguição de moralistas, longos tratados médicos e policias apelavam para a manutenção da ordem pública, respeito e decoro. Foi somente após os anos 30 com a lei de 13 de abril de 1945 de Marthe Richard que a prostituição na França foi desmantelada juridicamente, tornando-se, assim, clandestina.⁸⁸

Séverine ouve a tudo paralisada, com um olhar que parece ser distante e curioso, enigmático. Ao chegar em seu apartamento, dirige-se à sala de estar e deixa suas compras em cima de uma cômoda antiga de madeira a qual possui como enfeites dois ovos Fabergé⁸⁹, nos chama atenção também que esse móvel possui pés talhados em dourado. A sala de estar é ampla, com estofados na cor caramelo, janelas e cortinas grandes, muitos abajures em cima dos móveis e luminárias nas paredes. Quadros também compõem a decoração do ambiente, dentre eles do pintor surrealista Miró e um piano. Além desses elementos, há ainda vasos de flores secas. Sua empregada Maria, que se dirige a Séverine como madame, avisa que Husson mandou-lhe um buquê de flores vermelhas. Aborrecida, tira o vaso de flores da mesa de centro e dirige-se a uma outra sala e por descuido deixa cair próximo aos pés de sua empregada, que prontamente começa a limpar os cacos. Ao fundo dessa outra sala, há um sofá em estilo vitoriano, uma cômoda talhada e um espelho também no estilo vitoriano. Ao retirar-se lentamente desse espaço de sua casa, podemos notar, mais uma vez, o semblante aéreo, evasivo de Séverine.

⁸⁸ ADLER, Laure. *Os bordéis franceses (1830-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁸⁹ Os ovos Fabergé são considerados obras primas da joalheria russa e são cuidadosamente fabricados em pedras e metais preciosos. Em seu interior escondiam surpresas em miniaturas. Foi inicialmente encomendado a Fabergé e seus ourives em 1885 pelo czar russo Alexandre III como presente de Páscoa para sua esposa. Esta ficou demasiadamente impressionada o que fez seu marido iniciar uma tradição encomendando um ovo anualmente. Tornando-se assim uma tradição e símbolo da nobreza russa.

Na decoração do espaço privado da personagem principal do filme, notamos a sugestão da predominância de elementos ornamentais da Era Vitoriana, os móveis talhados com gravações em dourado são característicos desse estilo que iniciou-se na Inglaterra no século XIX com a rainha Vitória e concebeu uma arquitetura e decoração de luxo e poder. Nesta época a burguesa inglesa despontava o seu desenvolvimento juntamente com a Revolução Industrial, ocorria então um embate na sociedade inglesa entre os costumes da nobreza vitoriana e da incipiente burguesia. Porém, soma-se a essa decoração que remonta uma tradição da nobreza quadros da arte surrealista de Joan Miró. No banheiro de sua casa Séverine esbarra em um vidro de perfume e o deixa cair. Ao sentar-se em uma panqueta leva a mão a cabeça e se pergunta: “O que há comigo hoje?”. Neste momento, temos uma cena que mostra uma criança, uma menina sendo beijada por um homem adulto vestido com um uniforme azul, sujo e com manchas marrons. Ao fundo ouvimos a voz de uma mulher chamando: “Você vem ou não, Séverine?”. A voz em *off* sugere que aquela menina é Séverine na sua infância e a imagem nos provoca a inferir que trata-se de um abuso sofrido. Contudo, não iremos trabalhar com essa associação direta ou uma possível sugestão implícita de seu comportamento sexual futuro. Isto poderia ser uma acepção precipitada e por vezes limitada, uma vez que estamos nos momentos iniciais do filme e não temos o intuito de reduzir a análise fílmica na busca do motivo pelo qual a personagem se prostitui. Entendemos que essa imagem não nos dará o ponto de vista de uma testemunha privilegiada do passado e futuro da personagem. Com isto, pretendemos ir além da irradiação mais óbvia dessa cena.

Na sequência seguinte, enquanto Pierre retira um livro de uma estante branca repleta destes sua esposa está sentada em um sofá bordando. O ambiente é iluminado por um grande abajur marrom que possui franjas douradas. Assim como podemos observar na sala de estar, nesse espaço também há muitos objetos de decoração dourados, móveis talhados com inscrições nessa cor, assim como os pés da escrivaninha de Pierre é talhado com motivos que repetem essa cor. Sua esposa trajando um roupão cor de rosa levanta-se e senta em uma poltrona também de estilo vitoriano localizada ao lado da mesa de Pierre e que a posiciona em sua frente. Séverine interessa-se por saber se o marido antes de conhecê-la frequentava aquelas “casas” e diz que pensava estarem fechadas. Enquanto Pierre fuma, com

muitos livros abertos em cima de sua mesa, responde: “Bordéis? Não muito, por quê? está interessada?” e confirma o que o motorista havia dito para ela, “agora são clandestinas”. Diante da insistência e curiosidade de sua esposa por saber desses lugares, Pierre para de trabalhar por um instante e relata sua experiência em um bordel. Ao dizer que após escolher e ficar por meia hora com uma garota fica triste o dia todo, finaliza com a frase em latim: “sêmen retentum venenum est!”⁹⁰. Séverine lenta-se rapidamente e pede para não falar mais disso. Pierre interroga sobre o seu comportamento estranho, a qual apenas responde estar cansada e nervosa. Séverine retira-se para dormir, ele pergunta se precisa de companhia, ela primeiro o rejeita, mas logo em seguida pede que fique com ela até dormir. Seu marido então afirma: “Você nunca vai crescer”. Nesta sequência de cenas podemos supor uma divisão clássica dos papéis de gênero, enquanto Séverine borda, uma atividade direcionada as mulheres, Pierre estuda imerso em seu livro e em seu trabalho como médico. O modelo normativo da mulher de interior foi construído no século XIX, uma nova categoria foi criada “a mulher do lar”, que se dedicava as tarefas manuais (bordado, costura, tocar piano). Na França o estereótipo do anjo doméstico foi forjado na segunda metade do século através dos romances, dos livros de conselhos e outras publicações sobre a família e a mulher. Tanto quanto uma condição social, a mulher do lar moderna é uma moral, uma visão normativa da mulher⁹¹.

No dia posterior, Séverine está com Renée em um clube de tênis e ao entrar no colorido saguão do clube cruza com Henriette. Henriette é uma mulher como suas colegas Séverine e Renée, branca, jovem e bonita. Ao descer as escadas da parte interna do clube, vemos que veste saia na altura dos joelhos que combinam com um casaco sobretudo mostarda o qual acompanha o comprimento da saia. Sapatos pretos com fivela dourada combinam elegantemente com uma bolsa de mão de alça dourada. A faixa estampada nos cabelos completam o seu ar jovial. Os cumprimentos entre elas são cordiais e rápidos. Séverine caminha lentamente para o interior do clube, e por uns instantes fica pensativa, cabeça e olhos baixos, segura e aperta sua raquete de tênis e olha para trás, como quem quer observar um pouco mais a garota que se prostitui. Sobre esse enquadramento da protagonista chamado

⁹⁰ Tradução livre: O sêmen retido, não ejaculado, é venenoso.

⁹¹ LIPOVETSKY, 2007.

de meio primeiro plano, ouvimos a voz de Husson dizer: “Veja só! Nossa misteriosa Henriette.” Sem saber ela também fora observada por ele que presenciou quando as duas garotas trocaram cumprimentos. Seguindo adiante em seus passos, Séverine vai em direção a ele e ainda olha mais uma vez para trás. Quando seus corpos quase se tocam, Husson continua: “A mulher com duas caras... e duas vidas. Que interessante!” Neste momento da trama, é interessante notar que o personagem ao caminhar em direção a Séverine movimenta-se ao seu redor, como que a envolvesse. Sempre com o olhar surpreso e curioso pergunta o motivo da colega se prostituir, o qual responde: “por dinheiro, simplesmente”. Ele elogia a presença de Séverine no clube, enquanto ela anda de costas e sentar-se em uma cadeira. Durante a conversa entre eles, a protagonista admite não entender as mulheres que se prostituem e ele tece algumas informações sobre isso, como: é a profissão mais velha do mundo e que hoje basta dar um telefonema. Assim como perguntou a seu marido ela também demonstra interesse em saber de Husson se ele conhece alguma casa de prostituição, mas para ele, ela não faz uma pergunta e sim afirma que ele deve conhecer. Ele confessa que sim, que já frequentou bordéis e gostava. Junto a isso emite sua opinião de que o lugar possui “Um perfume especial, de mulheres servis”. Ao dizer isto, sorri e se aproxima de Séverine mencionando o endereço de um secreto bordel de classe alta dirigido por Madame Anais e subitamente avança para dar-lhe um beijo no pescoço. Ela o repreende. Apesar disto, ele não se intimida, prossegue ao dizer que um dia gostaria de vê-la sem o marido, segura-lhe o braço e ela o retira com força.

Ao se distanciarem, ele sobe as escadas e ela pensativa, caminha lentamente envolvida com a voz de Husson que ecoa ao fundo com o nome da cafetina e o endereço do bordel: Madame Anais, Cité Jean de Saumur, 11. Novamente, o semblante e olhares de Séverine magnetizam um misto de curiosidade, surpresa e desejo de conhecer o lugar.

Após o final dessa sequência, a câmera em plano detalhe revela uma placa azul com o endereço do bordel citado acima. A câmera caminha em direção à esquina de uma rua e então surge Séverine, que continua a andar com os olhos baixos e observa timidamente a rua do bordel, porém prossegue e um pouco adiante para, olha para trás e volta e ao dirigir-se para uma loja de alimentos onde inclina o corpo para trás e novamente dirige-se para a sua direita, onde está localizado o

bordel. Ao virar o rosto para a esquerda, a câmera focaliza uma das garotas que trabalha no bordel, ela passa na frente de Séverine, a examina de maneira firme e entra no prédio. O ângulo da câmera agora mostra o número do local, 11. Através desses enquadramentos da câmera no nome da rua e no número do local, vemos que ela está na localização do prostíbulo de Madame Anais. Séverine olha atentamente, recua e deixa o local com passos rápidos. Ela vai até um parque onde crianças passam correndo e gritando, há uma mulher de costas que caminha de mãos dadas com uma criança, homens caminhando sozinhos e uma pessoa sentada em um banco segurando um carrinho de bebê. Séverine senta em um banco, retira um lenço de sua bolsa e ao som de badaladas de sino discretamente parece enxugar uma lágrima. Esta cena sugere que Séverine vive um impasse, suas ações sugestionam uma curiosidade de conhecer o bordel, por outro lado uma relutância aos seus desejos mais íntimos. Retomando Lipovetsky, Séverine foge a essa mulher normativa, idealizada no tripé esposa-mãe-dona de casa. Com a doutrina das “esferas separadas”, trabalho e família se encontram radicalmente desníveis: o homem é destinado à esfera profissional, a mulher, ao “home, sweet home”⁹².

Séverine então confere as horas em seu relógio, e agora usando óculos escuros retorna ao bordel. Ao se dirigir para a frente do prédio, olha rapidamente para trás, como se em um gesto súbito procurasse saber se tinha alguém conhecido perto. Ela aperta a campainha rapidamente e entra. A câmera então focaliza uma placa onde está escrito “Madame Anais Modes”. O prostíbulo de Madame Anais estava sinalizado como um atelier de moda, um disfarce, uma vez que bordéis são clandestinos.

Séverine sobe as escadas, olha para baixo, como se quisesse confirmar que não haveria naquele local alguém que pudesse reconhecê-la. Uma voz em latim surge de fora da cena, é referente a próxima cena que ocorre em uma igreja, onde um padre durante o rito da eucaristia e auxiliado por dois coroinhas meninos oferece a hóstia para uma menina que ao se recusar a fazer parte do ritual, fecha os olhos e aperta os lábios. Ouvimos uma voz dizer o nome de Séverine em um tom repreensivo pela recusa, o que pode sugerir que a menina é Séverine quando criança. Na religião católica a hóstia é o símbolo do corpo de Cristo e ao recusar receber o corpo de Cristo a personagem pode sinalizar uma ambiguidade e um

⁹² Tradução livre: “Lar, doce lar”.

impasse de uma moral cristã, uma vez que o casamento foi ao mesmo tempo hostilizado enquanto instituição que permitia a manifestação do desejo e o desfrute da carne, mas também foi defendido como espaço alternativo ao prazer desregrado. A defesa do casamento foi realizada por ser uma relação mais recomendável de saúde para o corpo e equilíbrio da alma⁹³.

A personagem decidi ir adiante, mas sempre observa de forma atenta os arredores, como quem confere a todo instante a possibilidade de surgir alguém. Ao se aproximar do apartamento, a câmera novamente enfoca uma placa de cor preta, escrito: Mme Anais Modes e quando está diante da campainha ouve um barulho de porta batendo, neste momento, ela disfarça e vai em direção ao elevador e aperta o botão. Nesse momento, uma senhora desce as escadas e após a sua passagem, toma a decisão de aperta a campainha. Do outro lado da porta, vemos uma mulher de costas vestida com um roupão, de cabelos curtos, brincos de argola dourada e com um cigarro no canto da boca abre o olho vivo da porta. É Madame Anais, proprietária do bordel. A cafetina a convida para entrar e sob os seus olhares atentos observa Séverine em todo o seu corpo, ambas dirigem-se a uma pequena sala de estar. De decoração modesta o ambiente assemelha-se a uma sala de estar residencial com um atelier de modas com muitos bustos ornados com lenços e chapéus, composto por um conjunto de cadeiras de madeira acolchoadas de vermelho de coloração marrom claro, no canto esquerdo uma televisão. Um abajur branco sem enfeites combina grosseiramente com uma cortina branca. Há também uma mesa com um vaso de flores secas. Para completar o espaço um bar móvel com muitas taças e garrafas de bebidas. Anais carinhosa em seus gestos e palavras esforça-se para deixá-la relaxada, toca-lhe os ombros, oferece um cigarro e diz que a jovem moça não precisa ter medo. Porém, imediatamente dá as coordenadas de como funciona o prostíbulo. Ao sentarem frente a frente, Mme elogia a meiguice e juventude de Séverine e completa: “É isso que eles querem”.

Após esse primeiro contato ela decidi ir embora, mas madame Anais a acalma com toca seu rosto com o dela. Em seguida é interrogada sobre quando deseja começar e diante da possibilidade de ser naquele mesmo dia, Séverine hesita, mas apressa-se em diz que pode apenas no período da tarde até às 5:00 horas. Elas então combinam que será das 2 às 5 horas. Ao sair do discreto bordel parisiense, ela

93 VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

vai encontrar seu marido na porta do hospital, sua esposa indica o desejo de almoçar com ele, o qual não pode por ter que almoçar com seu professor. Ele avisa a ela que de noite sairão com os Févrets. Séverine parece indicar que precisa dizer algo a seu esposo, mas se cala e eles então se despedem.

Na cena seguinte, a câmera está posicionada acima da escada e focaliza a imagem dos pés de Séverine subindo, em determinado momento seus pés fazem o movimento de ir, um pequeno recuo, mas volta a seguir em frente. Desta imagem podemos depreender um embate moral na personagem no que se refere a sua decisão de frequentar ou não o bordel.

Madame Anais demonstra surpresa e felicidade com o retorno de Séverine. Nesta ocasião, Madame Anais elege o pseudônimo de Bela da Tarde, uma vez que Séverine irá trabalhar no bordel apenas no período da tarde, das 2 às 5 horas, e assim, estará em casa quando Pierre retornar de seu trabalho como cirurgião. Aparentando já estar familiarizada com ela, Anais despe o sobretudo de Séverine e guarda-o em um armário o qual possui em suas laterais duas colunas repletas de livros. Enquanto isso, dá algumas instruções, como: “minhas meninas têm que ser educadas e muito alegres”, sendo incisiva com o dedo indicador ao dizer a palavra alegre. Além disso, “você tem que gostar de seu trabalho”. Ao sentar-se, Séverine observa taças e uma garrafa de champanhe já dispostos sobre a mesa e assusta-se quando a cafetina pergunta como se chama. Diante de seu incômodo, Anais esclarece que não quer o nome verdadeiro e revela que o seu também não o é. Enquanto isso, prepara cerejas ao álcool para brindar a chegada da jovem, mas a princípio ela não aceita. Ao fundo elas ouvem gargalhadas e conversas das duas outras prostitutas que trabalham no local (Mathilde e Charlotte) com um cliente, o Sr. Adolphe, o qual Madame Anais o classifica como um dos melhores clientes e engraçado.

De longe, (o empresário que vende doces) e cliente nota a presença da novata e pede para Madame Anais apresentar Séverine. Neste momento, ela rapidamente vira-se para pegar seu casaco e bolsa para sair do bordel. Madame Anais parece não perceber a intenção de ir embora de Séverine e gentilmente coloca sua bolsa em uma bancada e a leva para apresentá-la para as outras garotas e para o cliente, nas palavras de Anais: “É um sujeito engraçado. Ele vende doces. Têm fábricas em Bordeaux. É um milionário. Venha.” Ela então segura Séverine pela

mão e a leva até o quarto. Durante toda essa sequência o plano de fundo se abre e notamos manequins de rosto espalhados pelo discreto bordel, o que podemos depreender como uma possível referência ao disfarce do bordel ser um atelier de moda.

Na próxima de cena, vemos uma das garotas de programa vestir sua meia (cinta liga) em frente a uma pequena pia localizada atrás de um biombo que faz a separação entre o espaço do quarto e esse ambiente. Sobre as imagens gargalhadas de uma conversa animada. A câmera caminha em direção ao senhor Adolphe que está sentado em uma poltrona com a outra prostituta no colo. Ele conta experiências sexuais íntimas de forma descontraída e festiva, como: “Se eu fracassar uma noite, não consigo dormir” e “Outro dia, peguei uma negrinha. Que farra!”. Madame Anais entra no quarto com Bela da tarde, e observa a todos perplexa. Por outro lado, a cafetina apressa-se para fechar a cortina, em uma rápida reação para manter a privacidade de seu prostíbulo clandestino. O rico empresário pede uma champanhe e as outras garotas de programa exaltam a sorte de Bela por ter champanhe em seu primeiro dia e Bela da tarde continua com seu olhar assustado. Enquanto isso, sr. Adolphe começa a elogiá-la, “Mulher bonita! Tudo nela é lindo.” Mas é bruscamente repreendido pela prostituta que está sentada em seu colo: “Esqueça-a! Ela é decente demais para você”, o senhor não se incomoda, beija-lhe o seio e dá tapas em seu quadril.

Durante o desenrolar de toda essa sequência, temos um conflito de classe entre Séverine e as outras prostitutas, Mathilde e Charlotte. Estas elogiam a elegância de sua roupa, dizendo “Vestido bonito”, “Que corte! os detalhes são incríveis”, “com dinheiro é fácil vestir-se bem” e Sr. Adolphe responde: “Mas classe não se compra” e ainda: “ela é distinta”. Todo o figurino de Séverine foi desenhado por Yves Saint Laurent, que é considerado um dos gênios da moda do século XX por introduzir nas roupas femininas novos elementos a partir dos anos 60, como, calças, casacos e especialmente o smoking e além disso referências orientais e russas⁹⁴. Neste momento notamos que a aparência da personagem contrasta com as demais

⁹⁴ SEELING, Charlotte. *Moda: o século dos estilistas 1900-1999*. Konemann, 2000.

em cena, desde sua roupa, seus olhares e gestos implica em um deslocamento do nosso olhar para as incompatibilidades que ali atuam. Segundo Goffman⁹⁵:

Além da esperada compatibilidade entre aparência e maneira, esperamos naturalmente certa coerência entre ambiente, aparência e maneira. Tal coerência nos representa um tipo ideal que nos fornece o meio de estimular nossa atenção e nosso interesse nas exceções.

Séverine, com olhar assustado, observa tudo e todos e quando é escolhida assusta-se e notamos o seu receio. Quando o rico empresário se aproxima dela ele arranca a taça de champanhe de suas mãos e joga longe, constrangida ela olha para Mme e para as outras garotas. Ele senta Séverine na cama e com força despe os seus ombros e a empurra para deitar na cama junto dele. Ela grita e tenta novamente fugir. Madame Anais a compreende, a orienta e diante de sua insistência para ir embora, a dona do bordel a segura forte pelo braço e a empurra para o quarto. Séverine então acata a sua ordem.

No quarto do bordel com o Sr. Adolphe, Bela da tarde, a princípio receosa, tenta pela terceira vez fugir, e após o cliente tratá-la com brutalidade, dar um tapa em seu rosto, empurrá-la na cama e puxar com força seus cabelos, ele a beija e assim Séverine desliza sua mão esquerda (o brilho de sua aliança de casamento se sobressai) suavemente sobre o cabelo dele. Durante essa cena, ela têm expressões ambíguas que parecem sugerir que sente prazer sexual com uma certa brutalidade e assim ela tem sua primeira relação sexual. A beleza e elegância de Séverine contrastam fortemente com o biotipo dele, um senhor baixinho, barriga saliente, cabelos bagunçados e com aspecto brilhante que nos remete a um cabelo besuntado e veste calças com suspensório. Características estas que se também se contrapõem ao aspecto físico bem cuidado e elegante de seu marido Pierre. Nesta cena, o comportamento de Sevérine sugere uma alternância de recusa e entrega e nos remete ao coquetismo, de acordo com Simmel⁹⁶:

A coquete desperta o prazer e o desejo por meio de uma antítese/síntese original, através da alternância ou da concomitância de atenções ou ausência de atenções, sugerindo simbolicamente ao mesmo tempo dizer-sim e o dizer-não, que atuam como que “á distância”, pela entrega ou a recusa.

⁹⁵ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 35.

⁹⁶ SIMMEL, 1993, p. 95.

Enquanto isso, Anais, Mathilde e Charlotte estão passando o tempo. Charlotte fuma enquanto joga cartas com Mme e esta comenta sobre a demora do sr. Adolphe. Enquanto diz diz que é normal enquanto Mathilde costura uma peça de tecido. As três riem.

Ao retornar para sua residência, toma banho e, além disso, joga a lingerie e as meias usadas no bordel na lareira em altas chamas, como se quisesse apagar todos os vestígios de sua ida ao prostíbulo. Bruni ⁹⁷, atribui uma simbologia a água que vai desde fonte, meio de purificação e regeneração da vida. Séverine purifica-se da sua ida ao bordel, remove com a água do banho todos os resquícios de sua pele e de seu corpo do lugar que há pouco frequentou e dessa maneira regenera-se de sua experiência adaptando-se a sua vida de esposa.

Ela ouve Pierre chegar em casa e apressa-se para deitar. Seu marido pergunta se está pronta para o compromisso que haviam combinado no horário do almoço e quando nota sua esposa deitada é atencioso como de costume verificando se esta febril, enquanto isso ela simula que adormeceu devido a uma enxaqueca e após automedicar-se. Ela sugere que ele vá sozinho a casa dos Févrets, porém Pierre diz que ficará devido a trabalho que tem por realizar. Seu marido beijá-lhe a testa, deseja que durma bem e que descanse. Séverine fecha os olhos e enquanto ouvimos os passos de seu marido deixando o quarto, a câmera aproxima-se dela enquadrando-a em plano médio . Toda essa sequência de cenas é acompanhada pelo som de tic tac de relógio. Ao ouvirmos o barulho da porta se fechando, ela, no mesmo momento, abre os olhos, leva as mãos a cabeça e as desliza sob as laterais de seu rosto, mantendo os olhos entreabertos. No momento que realiza esse gesto sob si mesma, o som agora é de cincerros aos poucos acompanhados de cavalgadas, são esses ruídos que nos introduzem à próxima cena.

Temos a visão de um plano geral de uma grande pasto e uma manada de touros todos pretos sendo conduzidos e dispersados por três cavalheiros. A câmera agora enquadra uma panela sob grandes labaredas ao seu redor quando ouvimos a voz off de Husson: "Prove a sopa". Vemos então apenas o ângulo das pernas de um homem se aproximar e tomar a sopa, a câmera então acompanha o corpo desse homem e podemos ver que é Pierre. Quem prova é Pierre em um plano de fundo

⁹⁷ BRUNI, José Carlos. A água e a vida. *Tempo Social*, São Paulo, v.5 n.1-2, p. 53-65, 1993.

composto pela manada de touros reunida ao fundo mugindo. Ele diz que a sopa está gelada e que não consegue esquentá-la. enquanto pega um pá sobre um forte mugido o plano se abre e vemos que Husson está tomando a sopa em uma cumbuca, Pierre finca a pá no chão e nela se apoia. Nisso, aponta para a manada e pergunta: “Dão nome aos touros como aos gatos?”, ao fazer essa pergunta observamos que ocorre uma sobreposição de sons, os mugidos agora são acompanhados de badaladas de sino. Husson responde que sim, sendo que maioria se chama Remorso, menos o último, cujo nome é Expição.

Ao dizer isto, levanta-se e joga a sopa para trás, tira o chapéu e o leva ao peito, e os dois amigos ficam em pé de frente para a sopa com a cabeça baixa como se tivessem fazendo um momento de reverência. Todas as imagens que acompanham o diálogo é realizado sob o som de mugidos. A câmera agora enquadra Husson a um plano médio, olhar sério, compenetrado, olha a sua frente e abaixa os olhos. Embora seus rostos não apareçam no enquadramento da próxima cena, podemos depreender que são os amigos juntos, pois por meio do plano que mostra apenas as pernas dos personagens, mas que pelas suas vestimentas podemos ver que trata-se de Pierre e Husson de sobretudo. Eles estão cada um de um lado de uma poça de lama, Pierre a esquerda e as pernas de Husson a direita da câmera e este enche um balde de lama. Sob esse enquadramento eles travam um diálogo. Husson pergunta que horas são e Pierre responde entre 2 e 5 da tarde. Em uma clara alusão ao horário que sua esposa pode trabalhar no prostíbulo. Husson prossegue e pergunta se a mulher de seu amigo está bem, ele agradece dizendo que sim e seu amigo continua, “onde ela está?” e Pierre: “Ali, quer vê-la?”

Após esse diálogo, a câmera caminha em direção à Séverine que está amarrada ao que aparece ser mesas e cadeiras de madeira, uma mão está amarrada a um banco e a outra a um pedaço de telhado (a disposição de seu corpo parece-nos indicar uma posição de crucificação. Novamente podemos notar que a cor de seu vestido branco e comprido cobrindo-lhe todo o corpo destaca-se em relação as cores do local onde está, que são escuras e cinzentas.

Eles começam a chamá-la com palavras vulgares, como: “Como vai, indecência? Está bem, vagabunda?” enquanto a xingam de cadela, vadia, rameira, prostituta, vadia, puta, vagabunda. É apenas Husson que joga lama em seu corpo e rosto, enquanto Pierre permanece imóvel e calado com os braços cruzados.

Séverine, pede por favor para Pierre parar, pois ela o ama. Em toda essa sequência de cenas e diálogos ouvimos as falas dos personagens, mas ao observarmos atentamente os vemos mudos, não percebemos as palavras saindo de suas bocas. Em um recurso chamado de focalização mental, trata-se de uma “técnica” que indica a voz interior dos personagens, o que causa um efeito de subjetividade. Sendo assim, podemos dizer que a sequência acima pode indicar os pensamentos de Séverine, sua “imaginação”, sendo punida por eles após sua primeira ida ao prostíbulo.

A palavra expiação provém do latim *expiatione* e significa reparação. As palavras remorso e expiação encontram-se no simbolismo cristão da Páscoa, Quando Séverine leva as mãos ao rosto e os ruídos dos cencerros invadem a tela somos encaminhados para a próxima imagem que pode sugerir o universo interno da personagem em uma possível alusão ao seu sentimento de culpa. O enquadramento da câmera mostra a personagem amarrada e o posicionamento de seus braços assemelha-se a de uma cruz. Séverine é assim punida, castigada pela humilhação e “crucificada” pela sua agência de ir a um bordel. A referência ao vocabulário cristão, a sutil alusão a crucificação podem sugerir o papel normatizador da religião em relação ao corpo feminino.

A cena seguinte inicia-se com um plano detalhe do trinco de uma porta, ao se abrir é Séverine que aparece de óculos escuros, toucado preto e sobretudo preto de látex (tecido comumente usado na confecção de roupas fetichistas), o tecido de látex simboliza o prenúncio das futuras experiências que irá presenciar e viver nesta tarde no bordel. Emoldurada em primeiro plano ouvimos a voz austera de Madame Anais questionado-a sobre o que deseja, ela tira os óculos, ensaia uma resposta que é imediatamente interrompida pela cafetina. Agora, é ela que se enquadra a esquerda da imagem em plano médio pela diagonal, usando um vestido verde e um luxuoso colar dourado composto por muitas voltas que cobre todo o seu colo, do lado direito da imagem vemos apenas a porta aberta sem Séverine aparecer, como se neste momento da trama a imagem indicasse e sobressaísse a autoridade de Anais sobre Séverine. A cafetina demonstra irritação e estar indignada, uma vez que a protagonista após o primeiro dia que trabalhou no bordel ficou uma semana sem aparecer e não deu satisfações para a proprietária. Séverine pede perdão mas é novamente interrompida por ela ao dizer que ali não é “lugar para amadoras, elas

ficam na rua”. Dito isto, ela subitamente começa a fechar a porta e Séverine a impede segurando a porta com as mãos e entra no bordel. Ainda em tom severo, Mme Anais diz que a protagonista tem sorte de lidar com ela, pois se fosse “outra a teria jogado na rua sem uma palavra”, Séverine ouve a tudo com os olhos em movimentos de olhar, desvia o olhar de sua cafetina e olha para baixo. Anais pede que Séverine prometa ser séria dali em diante, ela diz que sim e reitera “só até às 5.”

A Bela da tarde é recebida com alegria pela ajudante de Anais e pelas outras duas prostitutas Mathilde e Charlotte que jogavam cartas. Anais observa suas meninas com os braços cruzados. Bela retribui com sorrisos suas boas vindas e Charlotte logo quer saber “você fugiu de nós?” e Mathilde “por que você não voltou?”. Séverine apenas responde “Eu não podia”, e Mathilde a ajuda a tirar o sobretudo de látex. Ao que aproveita e pede emprestado a roupa; visivelmente sem jeito, ela diz que não será possível. Charlotte toma a frente e afirma que tudo bem, que o casaco em questão pode ser comprado em qualquer loja e começa a ajudá-la a tirar o vestido. Ao fundo, Mathilde exclama sobre o casaco: “Cardin! Que chique!” Enquanto isso, Charlotte com os olhos fixos em Bela, pergunta: “Quem é você?” Ela, constrangida olha para Mme Anais, que acende um cigarro e demonstra estar desinteressada na conversa de suas meretrizes. Mathilde pergunta se foi difícil voltar, e após a resposta enfática de Bela que não, explica que trabalha no bordel devido à invalidez de seu namorado após sofrer um acidente, ele sabe do trabalho de sua namorada e esta termina sua confissão dizendo que o ama muito. Enquanto Bela despe-se de sua combinação, Mathilde a veste com um penhoar e acrescenta que poderia trabalhar como garçonete, mas Anais logo a questiona quanto iria ganhar nessa função. Enquanto isso, Charlotte pega do chão a combinação de Bela, olha atentamente os detalhes da peça e a aproxima de seu corpo, como se indicasse o desejo de ver como ficaria a peça em seu corpo. Conjunto a isso, Mme anuncia que “o professor está chegando” e que irá apresentá-lo a Bela pois acredita ser o “tipo dele”, ela se interessa em saber quem é ele, e Mme acrescenta: “um ginecologista famoso, um nome internacional”. A campainha toca, é o professor que chega e Anais vai atendê-lo e pede para Charlotte explicar para Bela o que ele quer. Ela diz: “Não é complicado. Se todos fossem que nem ele...”

Enquanto Anais conduz o professor até o quarto, o vemos somente de costas, vestido com um sobretudo preto, calças e chapéus também preto ele traz consigo uma mala. A cafetina lhe adianta como é A Bela da tarde, “Um pouco tímida, talvez. Mas uma aristocrata”. Já no quarto, o famoso professor de ginecologia de farto bigode despe-se de seu casaco, chapéu e verifica seus dentes no espelho da penteadeira e ao abrir sua mala, tira um quepe e o experimenta em frente ao espelho e acaba jogando-o em um canto. O professor volta-se para sua mala e a tirar dali alguns objetos, como por exemplo, um chicote de tiras finas. A câmera permanece neste plano detalhe por alguns segundos, o suficiente para observarmos que dentro de sua mala estão um objeto para realização de exame íntimo feminino e uma roupa. Quando Bela entra no quarto, procura pelo seu cliente, e quando nota que ele está no banheiro começa a despir-se de seu penhoar e da parte de cima de sua lingerie. O professor, quando sai do banheiro está aparentemente vestido com uma roupa de mordomo e espanta-se de ver Séverine semi nua. Ele pede que ela vista-se, sai do quarto e após bater na porta espera a autorização dela para entrar. De cabeça baixa e com o chicote junto ao peito, dirige-se a ela da seguinte forma: “A marquesa me chamou?” Sem entender muito o que acontecia ali ela responde que sim e o professor em uma posição de um subalterno dela, continua: “A marquesa não está satisfeita com meus serviços?”. Bela responde vagarosamente que não. O professor irrita-se, chama Mme Anais e pede por Charlotte. Daqui podemos inferir que a troca de prostituta ocorre pois ela supostamente que ela conhece as fantasias sexuais do cliente e a novata prostituta não.

Madame Anais a leva para um outro cômodo que possui um olho cego na parede o que permite observar o que acontece no outro quarto. O que Séverine vê é o desejo masoquista do professor (chamado Victor) por Charlotte. Ele entra no quarto com um semblante tolo e o mesmo chicote junto ao peito, chama a prostituta de marquesa e repete a mesma pergunta feita antes, “A marquesa não está satisfeita com meus serviços?”, Charlotte com as mãos na cintura denotando impaciência e um olhar zangado imediatamente responde que ele só faz besteiras, Victor prontamente admite que sim e revela sua admiração pela marquesa: “tão boa, tão atenciosa, tão linda!” A meretriz responde com um “insolente!” e prossegue a sua encenação apontando os locais do quarto onde está sujo para ele limpar, o que faz com o chicote. Ela segura de maneira bruca seu braço e ele confessa que quebrou

um vaso ela então o despede. Victor, desesperadamente, implora que não e ajoelha-se as pernas de Charlotte que agora senta na cama. Enquanto levanta cuidadosamente seu vestido e acaricia suas coxas ele a pede para ser castigado e que lhe bata para não ser despedido e entrega o chicote para ela. Ao subir suas mãos em direção ao seu quadril ela o chama de atrevido e dá vários tapas em sua mão, ele diz que sabe o seu lugar e confessa que ama a marquesa. Ela reage afastando-o com um chute no rosto. Victor então começa a engatinhar pelo quarto repetindo que a ama e pede: “Pise em mim. Cuspa e pise em meu rosto”. Charlotte, a marquesa de Victor, atende o pedido dizendo-lhe: “Sem vergonha! Velho asqueroso. Eu vou ensinar você!” Enquanto ele reafirma que a ama e pede “Mais duro. Mais forte”. Temos aqui uma encenação de comportamento masoquista⁹⁸ do renomado professor Victor com Charlotte. O médico, burguês em sua condição social realiza seus recônditos desejos com uma meretriz a qual chama de marquesa. O título de marquês é o segundo na escala da nobreza de hierarquia inferior apenas ao duque (primeiro escalão da nobreza, do latim dux: aquele que conduz). Na nobreza francesa o nome marquês é relativo a Provença localizada no sul da França, nesta região o marquês era o administrador de regiões fronteiriças ou não pacificadas e possuía ilimitados poderes civis e militares, em outros termos era o senhor de fronteiras. Já na nobreza britânica marquês/marquesa (sua esposa) são nobres de classificação hereditária e assemelhassem à francesa por administrarem territórios e por estarem logo abaixo do título de duque. O que queremos dar destaque aqui é para uma possível sutil menção da dinâmica de poder entre duas camadas que outrora disputaram posições sócio-econômicas e que no âmbito do desejo concorreram a sexualidade como um lugar de poder. Foucault⁹⁹ discorre que até o século XVII existia uma certa franqueza nos discursos e práticas sobre a sexualidade, foi somente com a emergência do que ele chamou de Regime Vitoriano em meados do século XIX que a sexualidade se desloca do âmbito público e passa a ser cuidadosamente delimitada, controlada e encerrada dentro de casa. Com o modelo da família burguesa vitoriana foi imposta a sexualidade o modelo normativo de reprodução.

⁹⁸ Denomina-se masoquista a pessoa que sente prazer vivenciando a dor, humilhação e sofrimento, seja física, verbal ou social ocasionada por outra pessoa, ao contrário do sádico que sente prazer em ver e provocar sofrimento em outro indivíduo.

⁹⁹ FOUCAULT, 1988.

Séverine observa atônica os tapas e gritos, Mme Anais pergunta-lhe o que achou e Bela mostra-se indignada de como alguém pode se rebaixar tanto e acha repugnante.

Porém, logo em seguida com seu próximo cliente um homem chinês alto e robusto demonstra uma maior desenvoltura ao envolver os braços em seu pescoço, bem como seus gestos e sorrisos parecem estar mais descontraídos, soltos, beija-lhe o rosto e faz carinho em seu rosto, indo abraçados para o quarto trocando beijos no rosto. O cliente de Bela possui uma caixinha, a qual não nos é mostrado o que possui em seu interior, causando-nos curiosidade. Mathilde ao ver o conteúdo fica surpresa, demonstra aversão e se recusa a atendê-lo e retira-se imediatamente da sala. Na contramão de sua colega, Séverine vê o conteúdo da caixa e apesar de também se assustar não o recusa. Esse cliente chinês só se comunica em sua língua natal e as únicas palavras que fala em francês são “não tenha medo, não tenha medo”, após Bela assustar-se com o que há dentro da caixa, que ao abrir ouvimos um zumbido sair dela. Por gestos ele indica para a protagonista não tirar o sutiã apenas a roupa de baixo de sua lingerie, após isso ele abra os braços e chacoalha dois pequenos sinos em suas mãos pronunciando, provavelmente, palavras em chinês que não nos é oferecido a tradução. Aos sorrisos, Bela o abraça e beija-lhe.

A cena que começa com Séverine vestindo um sobretudo de látex preto inicia uma série de realizações masoquistas, o látex é largamente usado para a confecção de roupas fetichistas. Sua roupa atua tanto como um elemento indicador de sua classe social burguesa o que valida sua elegância como também nos encaminha para uma série de imagens, experiências, que envolvem a fantasia sexual do fetiche.

Na cena seguinte temos a introdução de uma nova personagem na narrativa fílmica, é Cathy que chega da escola e é filha da senhora que recebeu com alegria o retorno de Bela ao prostíbulo, mas que até esse momento não nos é revelado o seu nome. Esta senhora recebe a filha com perguntas sobre se ela “estudou direitinho” e se comportou na escola e orienta a filha a mostrar as notas para sua madrinha que nada mais é que Anais. Mathilde também se mostra próxima e afetuosa com Cathy quando comenta que domingo elas irão a uma festa.

Ao sair do quarto, o chinês cruza com Cathy e a segura pelo braço acariciando seu rosto (mais uma vez dizendo palavras que supomos ser em chinês e não nos é traduzido), a garota assustada procura pela mãe com os olhos, esta chega imediatamente a puxa e segura pelo braço enquanto abre a porta para ele ir embora. E a mando da mãe sobe para ir fazer a sua lição.

A próxima cena inicia-se com um ângulo de filmagem que enquadra as pernas e os pés da personagem que pela roupa identificamos ser a mãe de Cathy, ela abaixa-se para pegar uma toalha branca, a câmera levanta-se rapidamente e essa senhora desvira a toalha notando que está suja de sangue. O quarto onde Bela recebeu seu cliente chinês está um pouco bagunçado com o abajur caído sobre a mesa e a gaveta aberta insinuando um alvoroço. A senhora observa Séverine deitada de costas na cama, cabelos desalinhados tampando seu rosto e lençol cobrindo seu quadril e complacientemente puxa levemente o lençol sobre o seu corpo e diz: “Tenho medo desse homem. Às vezes deve ser duro” e vira-se para arrumar a cama. A Bela da tarde levanta o rosto com uma expressão facial de prazer e olhos entreabertos, responde: “O que sabe disso, Pallas?” nome grego que significa virgem, pura.

Ao som de cincerros e cavalgadas inicia-se a próxima cena com um plano geral de uma rua movimentada com muitos carros trafegando e estacionados. A câmera movimenta-se para a esquerda da imagem quando vemos se aproximar uma carruagem conduzida por dois cocheiros e um passageiro que para em frente a um luxuoso estabelecimento, o qual possui na sua entrada muitas mesas ocupadas com pessoas que conversam e bebem entre si. Um dos cocheiros abre a porta da carruagem e desce um homem alto, vestido de sobretudo e luvas pretas e porta um longo e fino guarda chuva. Ele vai de encontro a Séverine que está sentada sozinha em uma das mesas e ao perguntar o seu nome responde como Bela da Tarde (é a primeira vez que apresenta-se assim em um espaço público). O homem, muito misterioso, a convida para ir a sua casa (por uma considerável quantia em dinheiro) para uma cerimônia caracterizada por ele como religiosa, emocionante e de muito apreço por ainda sentir-se tocado pela morte. Ela é a jovem que ele procura. Ele entrega o seu cartão a ela. Ao final dessa sequência, a câmera caminha pelos cavalos da carruagem e termina o seu enquadramento nos dois cocheiros, os quais podemos notar que são os mesmos das imagens iniciais do filme. Uma carruagem

conduz Séverine, o cenário é muito parecido com o plano geral inicial do filme, uma grande adensamento de árvores a esquerda e uma estrada central, ao final desta um castelo.

Essa sequência retoma alguns elementos da cena inicial do filme, a carruagem, os cavalos e os cocheiros são os mesmos nas duas cenas. Nessa alegoria a alma humana é comparada com as forças da natureza e composta por uma carruagem puxada por um par de cavalos, um cavalo é bom enquanto o outro é irrefreável. Um dos cavalos representa a inteligência e a razão e o outro o desejo. Séverine em sua vida dupla divide-se entre razão a qual pode ser representada pela manutenção da ordem social de sua condição de esposa e na realização de seus desejos sexuais através da prostituição, ou seja da ruptura com as normas sociais.

Ao chegar no castelo a imagem seguinte é de uma lareira com grandes labaredas que se desloca para as pernas de um homem, elegantemente vestido e que mesmo no interior da casa usa óculos escuros ele acomoda as roupas de Bela em cima de uma poltrona e sobre esta pega uma coroa de cor preta com flores brancas da qual estende-se um imenso tecido da mesma cor e dirige-se para vesti-la. Bela está atrás de um grande arranjo de lírios brancos, ela se interessa por saber do que se trata, ele apenas diz para não ter medo pois as outras que as precederam pedem para voltar, “mas o duque é muito restrito”, é apenas neste momento que conhecemos parte da identidade desse homem misterioso que abordou Séverine no Café. Ao acompanhar o homem que podemos identificar como um mordomo do castelo, observamos Bela com o longo véu de tule negro que recobre todo o seu corpo e revela sua nudez. O castelo é decorado com móveis almofadados em vermelho que combinam com paredes da mesma cor. Ao adentrar o castelo por longos corredores e portas acortinadas as tonalidades internas do vão escurecendo, vasos que nos parecem ser de mármore e estátuas de anjos decoram o intrigante castelo. O duque então abre uma porta espelhada e carrega em mãos um tripé com uma câmera e um ramo de lírio branco, sons de miados de gatos acompanham sua entrada. Ele dirige-se a Bela que está deitada em um caixão o qual possui nas suas extremidades imensas velas brancas. Ele acomoda os lírios em suas mãos e este personagem fica enquadrado em plano médio, ao fundo duas grandes estátuas talhadas em madeira as quais podemos sugerir que possam ser de santos, os quais carregam livros em suas mãos direitas e na esquerda um leve levantar o que parece

insinuar um gesto de pregação. O duque conversa com a suposta defunta, elogia a beleza, a pele “ainda mais” branca, toca os cabelos “ainda mais” macios, caminha ao redor do caixão e revela “minha amada menina”. Nesse clima de mistério e desconcertante obscuridade debruça-se sobre o caixão e Bela da tarde permanece deitada com os olhos fechados, cabeça inclinada sobre um travesseiro, mãos cruzadas no peito e mais abaixo o ramallete de lírios brancos. Ele fixa os olhos sobre sua face e relembra de quando brincavam, riam e cantavam e diz “será que me perdoou? A culpa não foi minha. Eu a amava”. Ao dar início a narração da morte, a câmera posiciona-se a um sutil contra-plongé, e da face de Bela vemos agora apenas a coroa de flores em sua cabeça, atrás do duque uma grande parede vermelha realçam o seu olhar inebriante para ela e o elegante tecido de veludo de sua roupa. “Seus olhos nunca mais se abrirão”, “seus membros estão rígidos”, “os vermes roem-lhe o coração”, “e esse embriagador cheiro de flores mortas”. Os olhares do duque para a encenação de Bela morta nos causam uma curiosidade nebulosa, qual a relação entre eles? O duque com um olhar aterrorizante desce sob o caixão ao som de trovoadas, Bela agora é enquadrada sozinha no caixão abre os olhos após o caixão começar a balançar em uma suposta alusão ao gesto de masturbar-se do duque. Ela levanta e boquiaberta observa o que ele faz embaixo do caixão. Após essa cena perturbadora, Séverine é colocado a força para fora do castelo pelo mordomo mesmo sob debaixo de chuva.

Notamos que as experiências sexuais de Séverine não delimita-se a um erotismo sentimental¹⁰⁰. No que se refere ao erotismo de Bataille, Linda Williams diz que para esse autor o erotismo opera em termos da tensão de continuidade e descontinuidade¹⁰¹, e a vida dupla da personagem Séverine age de certo modo dessa maneira, na linha de tensão entre a continuidade de sua vida conjugal a qual obedece a uma norma e a descontinuidade de suas experiências como meretriz.

Em seguida, temos a primeira vez no decorrer do filme que a personagem Séverine deita na mesma cama que seu marido Pierre. É ela que toma a iniciativa e, claro, ele fica muito feliz e lamenta que não faça isso mais vezes. Enquanto estão abraçados na cama, Séverine pede a ele paciência e diz se sentir cada vez mais

¹⁰⁰ Termo utilizado pelo filósofo Gilles Lipovetsky para discorrer que a liberação sexual das mulheres permanece ligada ao sentimentos e amor pelos seus parceiros.

¹⁰¹ WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 38, jan-jun, 2012.

Íntima dele, o entende melhor e além disso o ama cada dia mais. As imagens sugerem que a medida que Séverine faz programas ela se torna uma esposa mais próxima, amável e íntima de seu marido.

Posteriormente, Husson faz uma visita inesperada a Séverine em seu apartamento e se recusa atendê-lo. Após sua partida ela permanece sentada com um jornal em mãos, seu olhar se perde e ao som de tictac do relógio (assim como todas as cenas em sua residência) seu olhar nos encaminha para a próxima cena: nela eles estão frente a frente em primeiro plano, pela profundidade de campo observamos que estão no mesmo restaurante da estação de esqui que outrora encontraram-se e ambos se olham fixamente e expressam agradáveis sorrisos em seus rostos, Husson como sempre a corteja ao dizer, “como você é sedutora, Séverine” e revela o desejo de entregar-lhe uma carta, diante da afirmação da protagonista ele olha para as laterias e mostra-se incomodado por ter muita gente nesse local, fato que não a incomoda, pois sobre isso ela diz: “melhor ainda”. Husson pergunta: “Temos um acordo?” e ela responde: “Assim espero”. Neste momento o plano se abre e podemos notar que Rénee está sentada ao lado de Husson bem como Pierre ao lado de sua esposa. Nisso, Husson quebra uma garrafa de vidro verde em um cadeira e pergunta a Séverine: “Com isso?” ela sorri e diz sim. Os dois vão para debaixo da mesa, Rénee e Pierre os observam e este senta na cadeira de sua esposa e pergunta a sua amiga o que eles estão fazendo, sua amiga de leve levanta a toalha da mesa e diz que “Nada. Divertindo-se. Dê uma olhada”, mas o jovem médico fala que não que é para ela contar. Neste momento, a mesa começa a trepidar e Rénee continua a descrever o que acontece entre Husson e Séverine. Este entrega um envelope o qual contém sementes de lírio e ao pegar um maço de cigarros Pierre diz já saber o que é.

Na próxima cena temos um retorno para a cidade de Paris, que se inicia com um plano geral de uma movimentada calçada por onde circulam muitos pedestres, ao fundo podemos ver o Arco do Triunfo. Um jovem rapaz anuncia o jornal Herald Tribune e um homem de costas andando na contramão do rapaz compra esse jornal e entra em um edifício ao lado ao que parece ser pelas vitrines um centro de compras. No interior desse local está um jovem rapaz, vestido elegantemente com um sobretudo preto de couro e um bastão dourado (já foi um símbolo de elegância, fálico) ele segue um senhor que já estava no interior do prédio o qual possui em

mãos um malote e dirige-se ao elevador. Com um semblante desconfiado esse senhor protege junto ao seu corpo o malote e muda de elevador quando encontra com o outro personagem que recentemente havia comprado o jornal, quando ambos embarcam no elevador o jovem rapaz entra subitamente e pelos vãos livres da porta pantográfica juntamente com os gritos por socorro que se seguem, percebemos que ali ocorreu um assalto. Quando o elevador para em um andar, saem dali os dois criminosos, e um deles esconde o malote em seu sobretudo preto, o que pode-se concluir que ocorreu um assalto.

Estes dois personagens se dirigem ao bordel de Mme Anais a qual se move ao homem mais velho como Hippolyte e mostra-se surpresa com sua chegada. Mathilde ouve a chegada de Hippolyte e comunica as outras prostitutas, neste momento Charlotte nos introduz a nacionalidade dele com a pergunta: “O sujeito latino? esperava que nunca voltasse.” Elas estão em uma sala, Charlotte costura enquanto as outras duas fumam. Mme as chama e as três vão ao encontro deles. A câmera em um movimento de leve panorâmica passeia pelas três prostitutas, Mathilde e Charlotte dirigem-se a Hippolyte com gestos insinuantes, quando a câmera focaliza Séverine a expressão de seu rosto destoa de suas colegas meretrizes e ergue seu rosto em um possível gesto de superioridade perante o homem.

Durante o tempo que Mathilde e Charlotte acariciam Hippolyte, seu amigo, até então distante olhando pela janela e de costas para os outros personagens em cena, vira-se e se aproxima ao mesmo tempo em que observa Bela, esta que apenas observava suas colegas e o outro cliente, nota que é observada pelo outro e ambos trocam olhares. Hippolyte dispensa as outras prostitutas e se interessa por Bela, mas é impedido pelo seu amigo que coloca sua bengala entre os dois (disputa de poder masculino). Hippolyte reaje mas cede Bela para ele, pois são da mesma idade. Porém, para as outras prostitutas ele reafirma a sua masculinidade ao dizer: “Mataria meu pai por menos que isso. Mas não vamos brigar por uma puta”.

Saindo da tela de costas em direção ao centro do quarto no bordel, o cliente de Bela quer saber o seu verdadeiro nome, ele não aceita apenas conhecer o seu codinome e insiste em saber o que ela faz depois. Habilmente ela elogia as botas de látex que ele carregava nos ombros e lhe beija, ela percebe algo estranho em seus dentes possui a maior parte dos dentes de ouro pois perdeu em uma briga.

Enquanto se despem, esse cliente investiga a prostituta ao fazer perguntas, como: sua idade, se tem algum protetor, se é livre ou não, o quanto ganha no bordel e se está bem lá. Diferente dos outros clientes, para ele Séverine diz que não irá cobrar pelo programa. Ao fiscalizar seu corpo e perceber uma mancha de Séverine, diz não gostar de manchas de nascença e pede que ela se vista. A narrativa fílmica então vai para outro local no bordel, as outras prostitutas tomam champagne com Hippolyte e Charlotte lê o jornal dele. Quando Madame Anais chega com outra garrafa ele fala que essa outra garrafa é para Marcel, é apenas neste momento que ficamos sabendo o nome do cliente que Bela está.

Roupas espalhadas por uma poltrona e pelo jogão nos revela a relação sexual dos dois e Bela diz que pensou que ele iria embora, Marcel confessa que ela lhe agrada. Ela diz que sua mão ainda treme, em um claro sinal de entrega e intensidade do ato, eles se beijam e Bela ao abraça-lo sente uma cicatriz nas costas de seu amante, ela pergunta sobre ser uma facada e ele apenas responde que “talvez”, ao que nos parece ele não entra em detalhes sobre sua vida assim como quer que ela faça.

Com um olhar fixo e penetrante Marcel lhe interroga sobre a sua participação no bordel e ela recusa a lhe dar uma resposta. A brancura da pele dos personagens nos chama atenção, mostrados em primeiro plano a cor alva de seus corpos parecem confundirem-se e fundirem-se, o que pode sugerir uma fusão das fantasias de prazer e violência de Bela apresentadas na sequência inicial do filme, uma fusão de sua fantasia com a realidade. Entre olhares apaixonados, Bela da Tarde diz gostar dele também e pergunta se ele irá voltar o que é respondido novamente com um “talvez”. O casal de amantes se despedem com um beijo.

Após o programa com Marcel, Séverine se ausenta novamente do bordel parisiense e em viagem com Pierre este o questiona sobre seu distanciamento. O casal está em uma praia deserta com longos troncos secos de árvores espalhados, o mar revoltado, com fortes ondas quebrando na praia. Pierre caminha e olha ao redor, enquanto Séverine permanece sentada em um desses troncos. Pierre demonstra incômodo pelo fato de sua esposa estar entediada e ela afirma não querer voltar a Paris. Seu esposo a questiona sobre ela estar escondendo algo e apesar de referir que sua própria esposa gosta de outra pessoa, ele demonstra que se ela confessar ele pode ajudá-la. Séverine demonstra irritação. Falam em culpa e perdão.

Ao voltar para o bordel e receber a notícia que Marcel a espera, Bela levanta-se rapidamente e vai ansiosa ao seu encontro. Ao encontrá-lo em seu quarto, seu olhar é de apreensão e Marcel está agressivo devido à sua ausência. Ao tirar o cinto de sua roupa, ameaça bater nela e marcá-la, ele prossegue em sua tentativa e Séverine pede que não bata em seu rosto e o protege com o braço. Após a insistência de querer agredi-la, Séverine o olha firmemente e diz que se continuar ele nunca mais a verá. Marcel recua, e desconta seu desequilíbrio em um quadro na parede, quebrando-o. Os dois sentam lado a lado na cama e Marcel diz que sentia a sua falta e que gostaria de vê-la também no período da noite. Após se beijarem, e permanecerem deitados na cama, Bela da Tarde acaricia seu pescoço e novamente trocam olhares apaixonados. Marcel percebe que agrada Bela da Tarde e ela confirma o seu interesse, mas logo diz que não é suficiente e responde que gosta de outra pessoa. Marcel continua a não entender o porquê de ela frequentar o bordel e a protagonista afirma que não sabe, que “são coisas diferentes”. O casal se beija novamente e ficam juntos mais uma vez no bordel.

Na cena seguinte, Séverine está com Pierre no espaço externo do hospital onde ele trabalha, os dois conversam animadamente e riem alto. O casal está com expressões faciais leves, descontraídas, Séverine está com um sorriso no rosto e andam abraçados, o braço de Marcel envolve o ombro de sua esposa. Séverine afirma se sentir bem melhor e seu esposo expõe seu sonho de terem um filho, imediatamente Séverine se assusta e volta a ter uma expressão séria que nos remete a dúvidas quanto ao seu verdadeiro sentimento. Ao saírem do hospital, Pierre observa levemente uma cadeira de rodas.

No bordel de Madame Anais, esta anuncia às meninas a visita de um velho amigo, Husson. Ao apresentar todas as meninas, Husson tira os óculos escuros e repete o pseudônimo de Séverine, Bela da Tarde. Ela, que até então se mantinha um pouco afastada fisicamente, levanta o rosto e o olhar, se assusta e vira o rosto para baixo, em uma tentativa em vão de se esconder e mais acertadamente de não encarar o amigo de seu marido. Bela da Tarde permanece de costas, inquieta, o que a faz andar sutilmente de um lado para o outro e com a cabeça baixa, seu corpo parece desequilibrar-se e apoia uma das mãos em uma cômoda, enquanto isso Husson recorda-se de que nada mudou naquele lugar, a acolhida franca, cortinas, uma poltrona de madeira e o perfume de jasmim. Husson pede para ficar a sós com

Bela da Tarde, que recusa, e a mando de Madame Anais ela fica. Husson permanece sentado na poltrona de madeira em uma posição de domínio, postura e rosto inclinados, já Séverine fica com os braços cruzados andando lentamente pelo quarto e o interroga se ele está satisfeito ao vê-la no bordel, ela o culpa, lembrando que foi ele que deu o endereço para ela. Husson se levanta e vai em sua direção respondendo que ela está enganada, Séverine se descontrola, fala alta, ameaça pedir socorro e jogar-se pela janela. Husson dá um passo atrás, mas vai em direção a cama do quarto de Séverine e afirma que ela gosta de ser humilhada, enquanto ele, não. Posicionado a esquerda da cena a posição vertical de Husson comparada a Bela é de maior destaque no vídeo, o que pode sugerir a superioridade masculina dele em relação a ela.

Agora com uma voz mais , ela o pede que não conte nada a seu marido. Séverine começa a se defender, diz que tudo acontece apesar dela, que sabe que terá que pagar por isso, mas que não pode viver sem isso. Ela se rende a Husson, mas ele a recusa, pois o que mais o atraía nela era a sua virtude e com um leve sorriso nos lábios diz que agora tudo mudou e que ele tem princípios, diferente dela. Ele cruza os braços, fica frente a ela e com um sorriso sarcástico e humilhante diz que não tem interesse nela. Séverine deixa seu corpo cair, cabisbaixa, sobre a mesma cadeira que outrora Husson estava em uma atitude dominadora e de controle da situação. Husson continua a humilhar com suas palavras e em uma atitude petulante deixa dinheiro para ela comprar chocolates para Pierre.

A próxima cena é de um duelo entre Pierre e Husson, eles estão em um bosque e após atirarem quem é atingida pela bala é Séverine, que se encontra amarrada a uma árvore. Pierre se aproxima da esposa e a beija. Sobre o duelo, Elias conceitua que na Alemanha até as primeiras décadas do século XX manteve um papel crucial o código de honra de guerreiros que via na obrigação de arriscar a vida em um duelo para provar que se é digno de pertencer a elite social, isto é, aquela que possui “honra”, Em outros países europeus como na França, o costume aristocrático de duelar como um meio nas classes altas, através do qual a honra impugnada de um indivíduo era fisicamente defendida. Ao se propagar a sua função foi transformada: o código de honra e o duelo converteram-se em um meio de disciplina e ao mesmo tempo em um símbolo de pertencimento. O duelo seria então um remanescente dos tempos em que mesmo dentro da sociedade a que se

pertencia , o uso da violência em desavenças era a regra, quando a pessoa mais fraca, ficava totalmente a mercê daqueles que eram mais fortes¹⁰². A pessoa, aparentemente, fraca é Séverine, a qual como um símbolo dos discursos que moldaram a sexualidade feminina sempre emoldurada em padrões que restringiram a um tripé de mãe esposa e dona de casa. O duelo no filme sugere ao mesmo tempo um possível meio para disciplinar o corpo de Séverine já que ela pertence ao matrimônio com Pierre e uma maneira de defender uma possível honra pela parte de seu marido, uma vez que seu esposo não tinha conhecimentos de sua vida dupla.

Madame Anais e a protagonista da trama conversam e esta decide se ausentar de vez do bordel e apesar de se mostrar surpresa e de não querer perder uma meretriz requisitada, Anais compreende, uma vez que sabe do envolvimento de Marcel com Séverine. Bela da Tarde permanece firme em sua decisão e durante toda a cena aparece com uma postura altiva e fumando um cigarro.

Porém, a saída de Séverine do bordel não é suficiente para Marcel esquecê-la e este vai até sua residência e novamente exige que fiquem juntos. Ao ver um porta retrato com a foto de Pierre, Marcel elogia sua beleza e simpatia. Neste momento temos três personagens em cena, Séverine, Pierre e Marcel. Ele insiste muito em continuar encontrando Séverine, que o repreende e pede que vá embora. Após se beijarem, Marcel compreende que o obstáculo entre eles é Pierre. Minutos após Marcel sair da casa de Séverine esta ouve disparos e vê pela janela que seu marido foi baleado.

Em uma sequência que assemelha-se ao gênero melodramático Marcel acaba morto após uma perseguição policial e supomos que Pierre fica paraplégico e cego, dependente dos cuidados de sua esposa. Segundo Peter Brooks, o essencial no gênero de cinema melodramático é “uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar”¹⁰³. Os imperativos éticos que precisam ser esclarecidos se referem a não permanência de Séverine em sua vida dupla de mulher casada, esposa e prostituta. O que está em jogo nessa cena é a manutenção da ordem social proporcionado pelos discursos do matrimônio e família burguesa, bem como o desejo e a sexualidade feminina circunscritos e regulados.

¹⁰² ELIAS, Norbert. *Os alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

¹⁰³ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 46

Em um desfecho tenso, agora é a vez de Husson ir a residência dos Serigy e contar tudo o que sabe a respeito da vida dupla de Séverine para Pierre. Séverine sem muita resistência fica tensa e apenas espera o que irá acontecer. Husson vai embora e quando Séverine adentra a sala de estar do casal vê uma lágrima escorrer sob os óculos escuros do rosto de seu marido. Ao som de sinos, de tilintar de carruagem e miados de gatos (como que por meio desses sons entrássemos no universo dúbio de Séverine), Pierre sorri, se levanta da cadeira de rodas e ela também sorri. Séverine se dirige a janela e observa uma carruagem passando, agora somente com os cocheiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *A Bela da Tarde* nos conta a história de uma mulher casada que vai em busca de realizar os seus desejos na prostituição. Os atributos físicos de Séverine, suas elegantes roupas, seus gestos meticulosamente executados, a beleza limpa e de extremo cuidado a aproximam das construções simbólicas burguesas de beleza e asseio. Ela apresenta-se como uma objetificação burguesa, mas dentro de si traz desejos sexuais considerados desviantes moralmente e socialmente. A oferta de seu corpo para o outro sem necessidade econômica é um ultraje a tudo o que ela representa.

A película levanta a possibilidade de desnaturalização desse olhar, isto é, o filme traz uma outra forma da mulher ser vista, em uma tentativa de ser sujeito de seu próprio corpo e sexualidade e uma relativa independência em relação aos seus desejos sexuais, o que caracteriza uma recusa dos padrões e normas de comportamento socialmente esperados para a personagem. Porém, Séverine é a um só tempo objeto de desejo dos homens que frequentam o bordel e esses são os seus objetos de descoberta e realização de suas fantasias.

Esta pesquisa deteve-se na discussão de como o desejo feminino e conseqüentemente o corpo feminino da personagem Séverine desobedeceram uma conduta moral vigente a qual foi criada por diferentes discursos, dentre eles o discurso médico, de como a mulher deveria atuar em relação ao seu comportamento sexual. A personagem não disciplinou a realização de seus desejos sexuais dentro do matrimônio, neste ponto a personagem pode indicar uma ruptura, uma outra perspectiva de uma experiência sexual desarticulada de um papel afetivo. Ao se prostituir sem necessidade financeira a personagem rompe com a visão tradicional da mulher em relação ao amor, que unem o sentimento amoroso ao desejo sexual. Dessa maneira o filme joga com posições preestabelecidas, une a uma mesma personagem feminina a santa e a devassa.

Ao ter um posicionamento feminino que se afasta do que somos acostumados a ver representado nas imagens fílmicas sobre as mulheres ocorre uma suspensão, uma descontinuação da memória e do olhar cultural construído no decorrer da história sobre o que uma mulher pode ou deveria realizar com seu corpo e sexualidade.

Podemos dizer que a personagem é sujeito, agente de seu próprio desejo. Porém esse avanço sugerido não significa a aniquilação dos dispositivos de construção de normas reguladoras e que controlam as maneiras de ser mulher. Por esse motivo as imagens sugerem rupturas subordinadas as permanências.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ADLER, Laure. *Os bordéis franceses (1830-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BALÁZS, Béla. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. p. 87-91.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNAVA, Cristian Carla. *Violência e Feminino no Cinema Contemporâneo*. 2010. Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, 2010.
- BRUNI, José Carlos. A água e a vida. *Tempo Social*. São Paulo, v. 5, n.1-2 Jan./Dec. 1993, p. 53-65.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Os alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: Mulher, cinema e linguagem. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Guacira. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira. Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LOPONTE, Luciana. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. 2005. 208 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005 p. 56. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6346>. Acesso em: 21 jun. 2022.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*; São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, 1996.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Revista Teoria e cultura*, 2017.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 94, 2003.

MIRANDA, Carlos Eduardo. A fisiognomia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar. *Revista Pro-posições*, Campinas, v. 16, n. 2, p. 17-18, mai/ago. 2005.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. p. 437-453.

PASSERON, Jean-Claude. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *Tempo Social*, São Paulo, v. 3, n. 1-2, p. 41-75, 1991.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- RAGO, Luzia Margareth. Imagens da prostituição na belle epoque paulistana. *Cadernos Pagu*, v. 1, 31–44, 2005.
- RAGO, Luzia Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 1990. 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1578475>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In Soares, Carmen Lúcia (org). *Corpo e História*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2004.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de cultura economica, 1985.
- SOUZA, Francisca Inar de. Imagens e representações da prostituta no cinema. *Revista Ciências administrativas*. Fortaleza, v. 13, n. 3, 2007, p. 85-90.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. Imagem, sociedade e conhecimento: da história Cultural à Sociologia da Arte. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 37, n. 77, p.113-128, 2019. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/810>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- XAVIER, Ismail. Um cinema que “Educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Entrevista. *Educação & Realidade*, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan./jun. 2008.
- WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo”. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 38, p. 13-51, jan./jun., 2012.

FILMOGRAFIA

A Bela da Tarde - Título original: Belle de Jour.

Origem: França, 1967

Longa metragem, duração 1h40m, cor.

Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière (baseado no livro de Joseph Kessel)

Direção: Luis Buñuel

Elenco: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clémenti