



A Representação de um Feminino em *As Amoras*¹

Thalita Aragão Ramalho²

RESUMO

O artigo busca analisar o personagem tipo “vulgar”, representado no filme *As Amoras*, de Walter Hugo Khouri. Parte do princípio que o filme pode ser compreendido como recusa ou reflexo da sociedade da qual é contemporâneo, e que, por isso, constitui um ponto de vista sobre algum aspecto do mundo. Tem por finalidade compreender o sentido do autor, o que ele queria expressar ao produzir determinadas sequências do filme, buscando resgatar a memória da sociedade em que foi produzido e, mais especificamente, da mulher por ele representada.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; mulher; representação; Valter Hugo Khouri.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma análise do filme “*As amoras*” (1968), de Walter Hugo Khouri, que tem como foco a mulher. Críticos cinematográficos como PUCCI JR. (2001), STTIGER (2006) e RAMOS (1987), ao analisarem a obra do diretor, costumam colocar em primeiro plano o personagem Marcelo, que está presente em dez dos vinte e quatro longas-metragens por ele dirigidos. No entanto, esses críticos não têm como objetivo de estudo a análise das personagens femininas que, mesmo quando não são as protagonistas dos filmes, ocupam papéis de destaque nas produções, com uma presença de cena muito forte e uma complexidade na composição das personagens.

Um desses estudiosos do cinema, Renato Luiz Pucci Jr, declara, entretanto, ser possível analisar os filmes do diretor diferenciando pelo menos três personagens-tipo femininas. A primeira seria a “vulgar”, normalmente representada por vedetes ou prostitutas, que usam seu corpo e aparência física para alcançar posições sociais e demais benefícios; a segunda seria a apaixonada e sonhadora, normalmente

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Mestranda em Memória Social (UNIRIO), email:taaragao@hotmail.com



abandonadas pelo amado; a terceira seria a “mulher superior”, ou seja, que está acima de tudo e todos, que não dão tanta importância ao amor ou a posição social.

Em “As amorosas” as três personagens tipo estão presentes, porém esse trabalho analisa somente uma delas, a “vulgar”, representada pela personagem Marta, uma vedete. Por meio dela analisa-se como esse estereótipo de mulher foi colocado para o olhar da câmera no filme em questão, levando em consideração o contexto histórico da produção, quando o Brasil e o mundo viviam uma série de mudanças de cunho sociocultural, como a Revolução Sexual e o Movimento Feminista, esse último compreendido por Miriam Goldenberg e Moema Toscano (1992) como “um elemento crucial na mudança de comportamentos que se observam hoje, em diferentes níveis: sexualidade, casamento, filhos, trabalho, política, em todos os níveis da vida de cada homem e de cada mulher deste país.”

Ao contextualizarmos a época da produção do filme, vamos ao encontro das considerações feitas por VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ (1994) sobre como analisar um filme. Segundo as autoras, o cinema, incluindo o filme de ficção, é um produto cultural que, como tal, está inserido ao contexto sócio-histórico ao qual é contemporâneo. Sendo assim, embora usufrua de uma relativa autonomia como arte, os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores da sociedade que os produz, posto que ele sofre influências e influencia a época de sua produção, além de transmitir representações que nos permite compreender a sociedade em que estava inserido o seu imaginário.

Isso não quer dizer, entretanto, que a sociedade nele representada seja uma copiada fiel, tal qual a “realidade”. Pelo contrário, essa sociedade é, na verdade, encenada através das escolhas feitas em sua produção, por meio da decupagem, da montagem e de diversos outros mecanismos cinematográficos, como luz, posicionamento da câmera, música etc.

Sendo assim, podemos compreender que o cinema tanto pode funcionar como introdutório de novas ideias, como pode romper com práticas sociais vigentes e influenciar gerações, tornando-se reflexo ou recusa da sociedade da qual é contemporâneo. Além disso, o cinema também pode desempenhar um papel de conciliação entre uma sociedade e sua memória, em uma determinada época histórica, conforme nos afirma Morin:



Todo sistema de ficção é, por si próprio, um conjunto histórico e social determinado. (...) se as cristalizações fílmicas se acham em contínuo movimento é porque são precisamente sensíveis às transformações do mundo real; estas transformações agem como emissões radioativas que, mediante uma série de mutações químicas ou formações de isótopos, desequilibram e reequilibram o sistema. (MORIN, 1970, p.201)

Independente de ser recusa ou reflexo da sociedade da qual é contemporâneo, o fato é que todo filme constitui um ponto de vista sobre algum aspecto do mundo, o que nos permite compreender o sentido do autor, o que ele queria expressar ao produzir determinada sequência e filme.

Por outro lado, ao pensarmos no outro lado da produção cinematográfica, encontramos o espectador e a maneira que ele apreende a mensagem fílmica. Com relação a isso, ocorre um processo classificado por Edgar Morin (1970) como “*identificação-projeção*”, ou simplesmente, *participação afetiva*, a partir do qual seria possível por meio do cinema, a constituição de um mundo imaginário, que seria o lugar da manifestação dos desejos, dos sonhos e dos mitos do homem. Esse imaginário formaria o vínculo entre a identificação do espectador e o próprio cinema.

Dessa forma, a participação afetiva desempenha continuamente o seu papel na vida cotidiana, privada e social de cada pessoa e estende-se dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos. Sendo assim, na medida em que identificamos as imagens do cinema com a vida real, colocamos as nossas projeções-identificações em movimento.

Ao nos identificarmos com o que está sendo representado ocorre o processo da participação afetiva, que é fortalecido por inúmeros mecanismos do cinema, como a música e o posicionamento da câmera, entre outros, sendo o movimento o fator culminante, aquele que diferencia e dá mais vida ao cinema do que a qualquer outra arte. Por isso, embora esse fenômeno já ocorresse com a fotografia, ele se mostra muito mais forte com o filme, visto que o movimento, aliado às aparências das formas, detona a forte *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme, tal qual nos ensina Morin.



De acordo com METZ (2004), mais do que qualquer outra arte, o filme traz a sensação de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo real, desencadeando no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, que dotado de uma forte credibilidade.

Ainda assim, como nos lembra MORIN (1970), é preciso destacar que existem dois tipos de identificação possíveis entre o espectador e a personagem. Na primeira o espectador tende a incorporar-se e a nele incorporar as personagens em função de semelhança físicas ou morais que nelas encontra. É por isso que, os homens preferem os heróis masculinos, as mulheres as vedetas femininas e as pessoas de idade, as personagens maduras.

O segundo tipo de identificação, ainda segundo o autor, é denominada *ego-involvement*. Esse ocorre quando o espectador identifica-se com uma personagem a sua dissemelhança, ou seja, o espectador se identifica com uma personagem que é o oposto de sua identidade — ele, simpático, aventureiro, vivo e alegre, enquanto o espectador é antipático, moribundo, pacato, triste.

Nota-se, com isso, que o filme proporciona tanto uma identificação com o semelhante como uma identificação com o estranho, tanto com o que você é quanto com aquilo que você gostaria ou não de ser.

Dito isso, a fim de analisar a sequência escolhida e a personagem-tipo “vulgar”, parto dos apontamentos de SOUZA (2001) de que a imagem é multidirecionada, dependendo do olhar da cada “leitor”, e que sua análise pressupõe a relação com a cultura, o social, o histórico. Busco nas imagens os implícitos que funcionam como pistas que favorecem a compreensão das associações de ordem simbólica e ideológica.

Os trechos analisados buscam, para além da análise do verbal, a análise do não verbal, por considerar que a imagem deve ser explorada como forma de linguagem que é e não como cenário. Para tal o conceito de *policromia* (SOUZA, 2001) tem muito a acrescentar, ao propor a análise da imagem em si, no que diz respeito às formas, as cores, ao detalhe, ao ângulo da câmara, luz e sombra etc.

Considerando os apontamentos de Sorlin (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 1994), a análise atenta para os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade (a mulher fatal e a mulher benéfica),



e o que se solicita por parte do espectador: identificações, simpatia, rejeição, emoção com relação a determinado papel ou determinado grupo social etc.

MARTA, O TIPO “VULGAR”

As amorosas é um filme estreado em 1968, ano marcado por muitas transformações mundiais, como os movimentos estudantis e feministas e a revolução sexual. No Brasil, mais especificamente, esse ano é o marco do início da fase mais repressiva da ditadura militar, com a decretação do AI-5, precedida pelo aumento das passeatas de protesto da sociedade civil, bem como pela mobilização dos estudantes por meio da organização dos movimentos estudantis e grupos de guerrilha contra a ditadura.

O filme é considerado atípico na carreira de Walter Hugo Khouri, pois é o único, de todo o conjunto de sua obra, em que as agitações marcadas pelas modificações sociais da sociedade brasileira ficaram em evidência (STIGGER, 2006).

Ao longo de sua carreira, Khouri nunca se ligou diretamente a nenhum dos movimentos cinematográficos pelos quais passou, entre eles, o Cinema Novo e o cinema Cinema Marginal. Uma das características principais de Khouri era a de perpassar por esses movimentos, apropriando-se de algumas de suas linguagens sem, no entanto, participar efetivamente de nenhum deles. Com isso, o diretor foi muito criticado, pois sua temática estava longe do comprometimento sócio-político do Cinema Novo. Ainda segundo Stigger, Khouri foi acusado muitas vezes de pequeno burguês, pois não estava interessado na denúncia social, nem na euforia da televisão, nem no progresso do país, muito menos na formação de uma identidade nacional.

Sua produção sofria influência do diretor Antonioni, ao qual se assemelhava pelo uso da imagem, mais do que da fala, da psicologia das personagens e do mínimo uso som, preferindo utilizar ruídos à música. Seus filmes se caracterizam por serem extremamente intimistas, buscando focar as questões de cunho psicológico e existenciais de seus personagens, abordando os temas: tédio, angústia, sexo, vazio.

As amorosas, embora mantenha a característica do diretor de produzir filmes de caráter intimista, aborda também questões relacionadas à conjuntura sócio-política em vigor, tal como o movimento estudantil, sem que com isso se alie ao cinemanovismo, visto que a proposta do filme continua não sendo a de fazer uma crítica à conjuntura político-social da época ou tenha qualquer intenção de conscientização da sociedade.



No entanto, é preciso deixar claro que esse não será o foco deste trabalho. Sobre a conjuntura, o que interessa saber, por hora, diz respeito a questão da libertação sexual e a emancipação feminina.

De acordo com VENTURA (2008), nessa época a moda entre as mulheres que tinham entre 20 e 30 anos consistia em questionar os valores institucionais que davam sustentação ao que chamavam com desdém de “casamento burguês”: a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. Na prática, isso significava para elas deixar a confortável condição de apêndice econômico, a segurança psicológica de um lar, e partir para a arriscada aventura da experimentação existencial, que se podia traduzir na busca de uma profissão ou em novas e descomprometidas relações.

Essas jovens chamadas pelo autor como “de vanguarda”, no entanto, sofriam inúmeros tipos de preconceito, tanto dos setores da esquerda quanto dos de direita, em uma sociedade tradicional, patriarcal. Curiosamente, as transformações de costumes que começavam a se operar na época, principalmente no campo sexual, nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo ou aliado. A esquerda manifestava um soberano desdém ideológico pelas chamadas “travessuras comportamentais da geração Leila Diniz”. A pílula anticoncepcional era vista com maus olhos por vários setores da sociedade, devido ao pouco conhecimento sobre seus efeitos (que ocasionava um certo receio por parte das mulheres que a consumiriam) e também porque o remédio era considerado por alguns como um instrumento de promoção da promiscuidade.

De acordo com Miriam Goldenberg e Moema Toscano em seu livro *A Revolução das Mulheres* (1992), o conservadorismo se manifestava sempre que alguma mulher tentava inovar no costume, na moda, no comportamento cotidiano. Segundo elas, a parcela mais conservadora da sociedade temia que tais atos de ruptura com os padrões tradicionais se refletissem sobre a família, “célula básica da sociedade, da qual a mulher era fiel guardiã.”

Uma das figuras que se tornou ícone desse conflito entre os novos e os velhos comportamentos sociais e da emancipação feminina no Brasil foi Leila Diniz. Em seu estudo de caráter sociológico, *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Miriam Goldenberg (2011) analisa a trajetória de Leila para discutir as transformações dos papéis femininos na sociedade. Miriam destaca que o comportamento de Leila é um importante retrato das transformações dos papéis femininos em sua geração, que também ficou conhecida



como geração Leila Diniz. A socióloga declara que esse comportamento era exercido, mas escondido por algumas mulheres (por parecer vergonhoso para uma mulher assumir sua sexualidade livremente) ou reprimido pela grande maioria delas.

Assim, Goldenberg declara que o comportamento de Leila Diniz foi considerado, por muitos, um valor positivo, visto que contribuiu para o reconhecimento de comportamentos femininos que contestavam a ética e a estética existentes. Ela fazia e dizia, o que muitas mulheres tinha o desejo de fazer e de dizer, mas não tinham coragem. Sendo assim, a “revolução” de Leila foi trazer à tona comportamentos femininos já existentes, mas que eram vividos como estigmas proibidos, ocultos, recalçados.

No fim da década de 1960, muitos jovens substituíram os temas políticos pelo tema da liberdade individual. A repressão a ser combatida, por uma parcela da juventude brasileira, deixou de ser repressão do regime militar e passou a ser repressão sexual, a repressão familiar, a repressão internalizada em cada indivíduo (GOLDENBERG, 2011).

De acordo com Toscano e Goldenberg (1992), essa mudança comportamental iniciada nos anos 60, foi registrada através de uma verdadeira renovação na literatura feminista, e o ponto de partida foi a obra de Simone Beauvoir, *O segundo sexo*. A célebre frase com que Simone inicia o segundo tomo: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” seria, daí pra frente, fundamental para o movimento feminista do mundo inteiro.

As revistas femininas também começaram a modificar o conteúdo de suas matérias, que até então estavam mais voltadas para culinária, corte e costura, decoração, moda e beleza. Ainda segundo Toscano e Goldenberg, a grande protagonista dessa história foi Carmen da Silva, que de 1963 até sua morte, 1985, escreveu a coluna “A arte de ser mulher” para as leitoras da revista *Claudia*. Carmen enfatizava a necessidade de as mulheres questionarem o seu papel de dona-de-casa, buscarem outras formas de auto-realização e não mais aceitarem o paternalismo e o machismo brasileiros.

Por sua vez, Zuenir Ventura nos fala que em 1968, Carmen Silva foi na imprensa uma divulgadora da Revolução Sexual. Segundo o jornalista, ela mostrava que as formas de pensar e exercer a sexualidade variava não só conforme as classes sociais, mas também de acordo com as gerações. Sendo assim, as mulheres de quarenta anos, por exemplo, ainda estavam presas aos tabus do passado recente e uma hipócrita



santificação da maternidade, que dava ao homem o alibi de que precisava para buscar fora de casa, nos prostíbulos ou na casa das amantes, o livre exercício da sua sexualidade e de suas fantasias. (Ventura, 2008, p.38).

A prática de diferenciar a mulher de casa da mulher da rua é reforçada por Toscano e Goldenberg (1992) ao declararem que o sexo era um tema tabu até a década de 60. Sendo assim, ter orgasmo era algo que ocorria com poucas mulheres, que poderiam se considerar privilegiadas, já que a maior parte delas nem sabia o que era isso. Segundo as autoras, o titular do prazer era o homem, que agia movido apenas pelos seus desejos e necessidades. O desejo da mulher não existia e quando existia deveria ser reprimido. A mulher “fogosa”, sexualmente ativa e exigente era confundida com uma “mulher” da rua, prostituta. A mulher de casa deveria ser santa, ou melhor, assexuada.

Foi só a partir dos anos 60 que começou a tomar forma uma nova visão da sexualidade feminina. A mulher, gradativamente, passa a ser percebida como um ser com desejos, cujas necessidades sexuais devem ser satisfeitas pelo parceiro, no relacionamento amoroso.

No entanto, a autora (GOLDENBERG, 2011) destaca que essa mudança comportamental não era unânime visto que nessa época existia uma disputa entre os diferentes modelos de ser mulher: o religioso, que exige da mulher a negação de sua sexualidade (virgindade) ou a contenção de seu exercício nos limites do casamento (tendo como fim a procriação), e outro, que pode ser pensado como o mais próximo do difundido pela psicanálise e pelas lutas feministas, que buscava a igualdade entre os homens e mulheres nos mundos público e privado, defendendo o controle feminino sobre sua própria vida e o livre exercício da sexualidade.

Para os que seguiam o segundo modelo, Toscano e Goldenberg (1992) afirmam que os anos 1960 foram uma verdadeira explosão da sexualidade. Se até então perder a virgindade antes do casamento era proibido, a partir de agora essa prática começava a mudar e a ganhar adeptos. Dessa forma, perder a virgindade o mais cedo possível e ter múltiplos parceiros começava a ser a regra para uma parcela da sociedade, em especial as das camadas sociais mais privilegiadas.

A mulher começa a ser vista como sujeito. Goldenberg (2011) também ressalta essa característica, exemplificando-a através de Leila Diniz, que declarava acreditar em sua condição de sujeito do próprio corpo, recusando o papel de objeto e do poder



masculino. A atriz, segundo a socióloga, adotava uma posição de distância do papel da mulher “que se vende”, que troca o corpo por um emprego ou dinheiro.

Mas como é que essas mudanças comportamentais e relacionadas a sexualidade feminina são representadas por Khouri? Cabe analisar como o diretor representa em “As amorosas” a mulher que Pucci Jr. denomina como “vulgar”, ou seja, de vida livre, com relacionamentos passageiros e não convencionais.

Marta é a personagem que representa essa mulher. Ela é a personalidade “vulgar”, conforme falado por Marcelo. Ao contrário das demais personagens, inclusive Marcelo, Marta é apresentada no filme pelas suas atitudes, seus olhares e gestos. Pouco é passado sobre ela por meio da linguagem verbal.

Sua profissão, atriz, também é uma maneira de categorizá-la. Costa (1984) afirma que a artista de sucesso ou a estrela é representada como uma mulher de vida dissoluta, que não respeita o código sexual tradicional e o papel de esposa e mãe, daí sua identificação quase que imediata com a figura da “mulher da rua”. O autor lembra como era comum, anos atrás, as estrelas adotarem um nome artístico distinto do nome da família como forma de proteger a reputação familiar, já que o ambiente artístico era percebido como um local de mulheres de vida promíscua.

Marta aparece desde o começo como uma personagem “vulgar”, promíscua. O primeiro indício disso é quando Marcelo chega à casa da irmã, Lena, e ambos não podem entrar devido a uma fitinha presa na fechadura da porta, indicando que ela tinha “visitas”.

Em um segundo momento, quando de fato Marcelo e Marta se conhecem, ela faz questão de mostrar as fotos dos testes que fez para o programa que ia gravar naquele dia. Ela diz: “Eu vou cantar, vou dançar, vou recitar monólogos, vou interpretar várias personagens. Vou ser Lucrecia Borgia, Marilyn Moroe... Sabe, uma espécie de brincadeira, mas que vai me dar a chance de aparecer de várias maneiras diferentes.”

Desde esse primeiro contato, Marta é mostrada como a mulher fatal, mulher objeto de desejo e, por que não dizer, perigosa devido a sua alta capacidade de envolver os homens? O próprio posicionamento da câmera fará esse trabalho. Quando a atriz começa a falar sobre os seus personagens, Marcelo, que estava de joelhos ao lado dela, senta-se na cama. A câmera fecha somente nos dois, não sendo mais possível avistar Lena, que esta em pé atrás do irmão. Em um novo plano, é mostrado apenas um pouco do cabelo, do pescoço e do ombro da personagem; Marcelo, agora bem próximo a ela,



olha a moça com olhar de desejo, alternando o seu olhar entre a moça e as fotos que ela mostra.

Na terceira e na quarta foto, Marta aparece vestida de Marilyn, mas a quarta é ainda mais instigante. Nessa ela também representa a musa, mas está com o vestindo esvoaçante, onde aparece na totalidade suas pernas e seu olhar é mais provocativo e sedutor. Essa é a foto que mais chama a atenção de Marcelo, que pede para vê-la, segurando-a em seguida.

É também no momento que essa foto é mostrada que começa uma música de fundo, uma música instrumental, sensual. A cena fecha com Marcelo segurando a foto no quarto de Lena e a posterior abre com ele na varanda, ainda com a imagem em mãos, observando-a, como se acariciando na altura em que estão retratadas as pernas de Marta.

Ao longo da conversa, Marta convida-o para ir à gravação daquele dia e começa a falar de sua história. Em um determinado momento, quando Marcelo pergunta se ela era contratada da emissora, ela responde negativamente, alegando “*Contrato agora, só com muito dinheiro mesmo. Já ‘tô’ farta de miséria.*”

Enquanto enumera tudo o que já fez até conseguir chegar onde está, a atriz começa a caminhar em direção ao parapeito da varanda, onde se encosta. Marta diz, por fim: “*Todo mundo fala de mim, mas ninguém sabe o duro que dei. Até hoje mando dinheiro para o meu pai.*”

Nesse momento, com a música ainda ao fundo, encostada no parapeito da varanda, ela olha fixamente para Marcelo, que então é focalizado em primeiro plano. Marcelo alterna o olhar entre a foto e Marta. O seu olhar de desejo é o mesmo do início da sequência.

O novo plano abre com a vista da varanda da casa de Lena, filmada por cima do prédio, e a câmera volta a mostrar Marta em plano americano, com olhar sensual, de braços abertos e mãos apoiadas no parapeito da varanda. A câmera desce focalizando seu braço e tronco até chegar à foto que Marcelo tem em mãos. Na foto Marta está vestida de Marilyn Moroe é a sua pose e fisionomia são iguais a que Marta está fazendo no parapeito da varanda. (Fim da sequência analisada.)

Não por acaso, duas das personagens interpretadas por Marta foram, cada uma a sua maneira, mulheres ditas “fatais”. Lucrécia Borgia ficou conhecida com uma das mulheres mais cruéis da história. Filha de Joana Cattanei e do cardeal Roderigo Bórgia, que mais tarde tornou-se o Papa Alexandre VI, Lucrécia ficou conhecida como uma



mulher que teve uma vida cheia de episódios de intriga, assassinatos, luxúria, devassidão e incesto. Enterrou maridos e acabou com a fama de envenenar homens com um "pó" que guardava num compartimento secreto em seu anel, embora nunca desses envenenamentos tenham sido comprovados.

Já Marilyn é ícone do cinema mundial da década de 1960, símbolo da beleza e da sensualidade. Sua fama não se deve somente aos papéis representados nas telas, mas também ao espaço que ela ocupou na mídia, em especial nas notícias sobre sua vida pessoal, como os casamentos desfeitos, o suposto caso com o presidente norte-americano, John Kenedy etc.

Ao relacionar Marta a essas duas personalidades, Khouri traçava, através das imagens, a personalidade da personagem em questão: fria, racional, mulher-objeto, gananciosa, ardilosa.

Ao longo da narrativa, Marta estará sempre rodeada por homens, alguns dos quais ela usará apenas para satisfazer seu ego, alimentando suas fantasias sexuais sem no entanto chegar a concretizá-las. Com outros ela se relacionará por interesse, nesse caso profissional. Ao longo do filme ela demonstra a necessidade de se destacar como atriz, fazendo para isso o que fosse preciso, desde ter relações sexuais com o *camera man* até garantir, em uma conversa rápida no corredor o seu compromisso com o trabalho, ao decorar suas falas.

Mas independente de seus demais interesses, Marta é promíscua porque gosta de sexo. Ela vai para a cama com Marcelo porque gosta, tal como ele, de fazer sexo. A cena onde os dois se relacionam sexualmente é carregada de energia, *closes* de Marta e música, que denotam, em seu conjunto, o êxtase. Ao contrário de Ana, com quem Marcelo também terá uma relação, o sexo com Marta é carnal, não é comportado, convencional, não é o sexo que é tradicionalmente entendido como aquele que é feito com a esposa ou namorada, mas justamente com as mulheres da rua, que o praticam por prazer, por serem mais livres dos padrões sociais.

Marta, dessa forma, é a representação da mulher “Leila Diniz”, que escolhe os seus parceiros, que são múltiplos, que exerce livremente sua sexualidade, e que é independente. Ela foge completamente dos padrões sociais tradicionais.

Marcelo não entenderá essa natureza de Marta. Ele procura em Ana a mulher ideal, mas não a encontra. Considera um desperdício a maneira como Marta se



comporta, principalmente após vê-la chegar em casa bêbada. Mas ainda assim, torna a procurá-la no estúdio de televisão.

Quando chega, a vê saindo com um grupo de homens e a interrompe bruscamente, incomodado. Acusa-a de ser vaidosa e aconselha que abandone esse comportamento. Marta aborrece-se e, por vingança, decide acompanhar o grupo de homens que se diziam fãs da atriz e queriam levá-la para uma festa. Marcelo vai junto. Ainda no carro a situação começa a mudar. Um dos homens começa a olhar para as pernas de Marta e depois a acariciá-las. Como ela nega as carícias, começam a agarrá-la no próprio carro. Marcelo, no banco de trás, tenta, mas nada pode fazer.

A situação vai piorando até chegarem ao destino, que ao contrário do previsto, tratava-se de um campo deserto, onde o grupo tenta currar Marta. Ainda na tentativa de defender a moça, Marcelo acaba sendo espancado e humilhando pela gangue.

O grupo faz uma verdadeira algazarra, jogando a moça de um lado para o outro, cantando cantigas infantis, até rasgarem sua roupa. O ato não se consuma porque passa uma viatura da polícia e todos fogem, deixando Marta jogada no chão, seminua e chorando.

Marcelo tenta cobrir o corpo nu de Marta com o seu casaco, mas a moça repele-o, irritada, pedindo para ele sumir da sua vida. Depois ela se cobre com o casaco e caminha em direção à estrada, deixando-o sozinho.

Marta é a típica personagem feminina criticada por Laura Mulvey (1999). De acordo com a autora, no cinema narrativo clássico ocorre o predomínio do olhar masculino, ao qual corresponde a imagem da mulher como objeto passivo de olhar. Sendo assim, haveria duas possibilidades de uso de imagem: a primeira coloca a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (o voyeurismo), a segunda transforma o feminino em um fetiche.

Marta reúne em si as duas possibilidades. Ao ser representada como Marilyn ela é relacionada com todas as características que tal personalidade concentra em si. Ela é sinônimo de *glamour*, de sensualidade, de sexualidade, de mulher moderna, é símbolo sexual, mas também carrega o estigma de se relacionar com homens casados, do divórcio e escândalos. Essa relação objetifica a personagem, tornando-a um fetiche no imaginário masculino.

O voyeurismo é observado justamente com o desfecho do filme. Apesar de considerá-la “vulgar”, burra etc, Marcelo volta a procurá-la. O seu objetivo era tirá-la da



vida que levava, incluindo o tipo de trabalho que a moça realizava. Ao encontrá-la rodeada de homens, tenta impedi-la de estar com eles. Não obtendo sucesso, vai com os demais para a suposta festa. Ele quer o tempo todo salvá-la.

A curra, no entanto, seria justamente a punição que ela merecia por levar a vida que levava. O fato é que Marcelo não a salva de nada. Pelo contrário, ele mesmo percebe a sua impotência diante daquela situação. Marta, por sua vez, deixa claro que não precisava dele, recusa a sua ajuda e diz para ele sumir da vida dela. Ela assume as consequências de ser quem ela é, como ela é. Assume sua condição de vanguarda, de mulher que vive sua vida fora dos padrões convencionados pela sociedade, mas que nem por isso deixa de ser trabalhadora, de ajudar os pais, de pagar suas contas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Khouri se mostra sintonizado com a sociedade em que vive e com seus novos rumos. De maneira indireta faz uma crítica aos padrões estabelecidos, através da personagem de Marta. Usa dos estereótipos da mulher objeto para mostrar que ela não precisa ser salva ou punida, mas sim que ela tem o direito e a condição de decidir como acha melhor direcionar e viver a sua vida.

REFERÊNCIAS

COSTA, Alberto Coelho G. **Cantoras do rádio: Estudos sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade**, 1984. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGAS/MN, Rio de Janeiro, 1984.

GOLDENBERG, Miriam. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, 2ª edição.

GOLDENBERG, Miriam, TOSCANO, Moema. **A revolução das mulheres**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.15-22.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Moraes Editores, Lisboa, 1970.



MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema: Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Choen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

PUCCI JR., Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. 2000a. As mulheres nos filmes de Khouri. In: **Estudos de Cinema – Socine II e III**. São Paulo: Annablume, 2000, p.333-338.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

SILVEIRA, Eduardo Guimarães da. **As mulheres de Khouri: a importância das personagens femininas em As Deusas**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, setembro de 2002.

STIGGER, Helena. **As amorosas: um encontro com os anseios humanos**. Sessões do imaginário Cinema. Cibercultura Tecnologias da Imagem, Porto Alegre, n. 16, p.81-88, Dezembro de 2006; Famecos/PUCRS.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. **A análise do não verbal: os usos da imagem nos meios de comunicação**. Ciberlegenda. 6, 2001. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>.

VANOYE, Francis, GOLIOT -LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. 3a ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

Referência fílmica

As amorosas. Dirigido por: Walter Hugo Khouri



Ficha técnica

País: Brasil

Gênero: Drama

Direção: Walter Hugo Khouri

Roteiro: Walter Hugo Khouri

Produção: Walter Hugo Khouri

Música Origina: Rogério Duprat

Fotografia: Pio Zamuner

Ano de produção: 1969

Elenco

Marcelo: Paulo José

Marta: Jaqueline Myrna

Lena: Lilian Lemmertz

Ana: Anecy Rocha

Zeca: Stênio Garcia

Roberto: Newton Prado