



Os 120 Minutos de Sodoma Percepções de corpo e sexualidade no filme *8½ mulheres*, de Peter Greenaway¹

Ricardo Sékula²

Janaína Schwambach³

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise dos elementos semióticos presentes no filme *8 ½ mulheres*, de Peter Greenaway, a partir das noções de corporeidade e sexualidade presentes na narrativa. Isso acontece através da ideia de oposição, proposta por Greimas, estabelecendo co-relações entre o sagrado e o profano, o pecado e a virtude, o masculino e o feminino, o corpo e a alma. Da mesma forma, trabalha com as noções de primeiridade, secundidade e terceiridade, presente na obra de Charles S. Peirce para propor um olhar sobre o cinema de Greenaway.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica, corpo e sexualidade, masculino e feminino.

O prazer dos sentidos é sempre regulado pela imaginação. O homem só pode pretender felicidade servindo-se de todos os caprichos da imaginação.
(Marquês de Sade)

Em entrevista dada em 1999 acerca de sua percepção sobre o cinema, Peter Greenaway expõe que, para fazer cinema, “não se deve partir, essencialmente, do mundo real, mas das nossas imaginações ou do mundo real concebido pelas nossas imaginações”⁴. Para defender seu ponto de vista, cita Picasso, que disse ter pintado o que pensou e não o que viu, e Eisenstein, que quando encontrou Walt Disney, disse ser este o único que verdadeiramente fazia filmes. No mesmo ano, o cineasta inglês lança *8½ mulheres*, filme que propõe uma representação da realidade pouco convencional a partir de uma série de símbolos⁵ sexuais femininos que permeiam o imaginário sexual masculino.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Jornalismo do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

² Autor do trabalho. Pós-graduado em Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná, email: rike_s@hotmail.com.

³ Co-autora do trabalho. Mestrada em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas, e-mail: janainaschwambach@yahoo.com.br.

⁴ Entrevista concedida a Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann, para revista *Sexta-feira*.

⁵ Para Charles Sanders Peirce, o símbolo é um signo cujo caráter representativo consiste em ser uma regra que determinará o Interpretante. O signo, por sua vez, é tudo aquilo que representa alguma coisa para alguém em determinada circunstância. Nesse sentido, o símbolo pode ser lido como uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu Interpretante deve obedecer à mesma descrição, e o mesmo deve acontecer com o Objeto imediato completo, ou significado.



Este artigo irá trabalhar com significações e re-significações para tais símbolos a partir do confronto de diferentes percepções de corpo e sexualidade presentes em *8½ mulheres*. Para tanto, serão utilizadas as idéias de semiótica abordadas por Peirce, as quais se apóiam na lógica, nas estruturas do pensamento e nos processos mentais utilizados para organizar os símbolos. Nesse sentido, o significado será sempre o resultante de experiências, vivências, sentimentos e do contexto cultural no qual o indivíduo está inserido.

Em primeiro lugar, *8½ mulheres* não tem esse nome por acaso. É, antes de tudo, uma homenagem a Fellini e seu *Fellini 8½*⁶, filme no qual o diretor italiano faz uma reflexão sobre o processo de construção do filme, o qual está diretamente ligado ao processo da imaginação. Em vários momentos Greenaway propõe essa mesma discussão. A mais evidente seja, talvez, o diálogo que se estabelece entre seus dois personagens centrais, Philip e Storey Emmenthal, pai e filho, logo após uma sessão de cinema de *Fellini 8½*:

Philip: Por que Fellini inventa esse monte de mulheres deslumbrantes? Acha que amava todas elas? Que dormia com todas? Ou com alguma? Ou pedia ao Mastroianni que o fizesse por ele? (...) Quantos diretores fazem filmes para satisfazer suas fantasias sexuais?

Storey: Imagino que a maioria.⁷

Porém, mais do que a suposta representação das fantasias de Greenaway, *8½ mulheres* trabalha com arquétipos de mulheres que permeiam o universo imaginário masculino através dos tempos e que foram retratados, inclusive, por outras formas de arte, como o teatro, a música, a pintura e a literatura. É possível perceber referências a Delacroix, Flaubert, Matisse, Rembrandt, Diderot, Marquês de Sade, Rubens, Klimt, Picasso, entre outros, que pintaram, compuseram ou escreveram sobre o assunto. A fonte da qual bebem Fellini e Greenaway, contudo, é a mesma: o processo mental que permite criar e recriar diferentes realidades.

Em *8½ mulheres* estão presentes a gueixa, a submissa, a casta, a fértil, a mulher masculinizada, a misteriosa e a puta, além da meia mulher ao qual o título faz menção e sobre a qual é possível levantar diferentes hipóteses. Exponho aqui duas, ambas relacionadas à imagem de uma mulher incompleta, seja pela falta de parte de seu corpo, o qual se encontra mutilado, seja pelo fato de ainda não ter se tornado uma mulher, ou seja, ainda é uma criança.

⁶ *Fellini 8½*, filme do diretor italiano Federico Fellini, 1963, com o ator Marcelo Mastroianni.

⁷ Diálogo transcrito do filme *8½ mulheres*.



Assim como no filme de Fellini, quando o personagem de Mastroianni, em um de seus delírios fantasiosos, chega ao seu harém particular, Philip e Storey fazem de sua mansão em Genebra um espaço para realização de seus desejos mais íntimos, numa alusão direta também à obra *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade. A partir disso Greenaway passa a brincar com a imaginação do público. Ao invés de mostrar, ele sugere, e ao sugerir deixa sua própria obra em aberto, permitindo que diferentes leituras sejam feitas a partir da combinação dos elementos dispostos na narrativa.

Na obra *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, Santaella e Nöth (2005, p.15) destacam que a imagem irá se dividir em dois domínios: o das imagens como “objetos materiais, como signos que representam o nosso meio ambiente visual” e ao qual pertencem os desenhos, as pinturas, as fotografias, as imagens cinematográficas, etc. E das imagens enquanto “domínio imaterial” em nossas mentes, no qual estas aparecem como visões, fantasias, imaginações e representações mentais como um todo. Segundo eles, os “conceitos unificadores dos dois domínios são os conceitos de signo e representação”. Nesse sentido, em *8½ mulheres*, bem como em toda obra de Greenaway, o mais importante não é o que está sendo dito, mas como está sendo dito.

Corpo, nudez e o corpo nu

Philip: Você é bem mais encorpado do que eu fui nesta idade. A quem puxou?
À sua mãe é que não foi. Você tem um belo traseiro.
Storey: Posso me sentar nele.
Philip: Pode mesmo. Você nu me parece um estranho.
Storey: Também acho. Levante-se, quero ver como serei aos 57.⁸

O diálogo acima acontece em frente ao espelho (frame 1)⁹, no quarto de Storey, diante do qual pai e filho estão nus e se observam. A discussão sobre o corpo de cada um se inicia algumas cenas antes, com Philip demonstrando sua preocupação com a velhice e Storey falando de como admirava o próprio corpo, mais especificamente o pênis.

A materialidade do corpo humano, de uma maneira geral, sempre esteve presente nos filmes de Greenaway. Em *8½ mulheres* não é diferente. O corpo, especialmente o corpo nu, aparece aqui como um símbolo da própria condição humana. Segundo o cineasta, como “a base dos nossos sentidos e da nossa apreciação do mundo”. Greenaway faz ainda uma distinção importante entre o corpo nu (nude) e a nudez (nakedness), no qual

⁸ Diálogo transcrito do filme *8½ mulheres*.

⁹ Todos os frames presentes no artigo foram capturados pelo autor diretamente do DVD do filme.

o primeiro possui uma “conotação positiva e um aspecto sereno e exibicionista”, enquanto a segunda carrega o “peso da culpa e da vergonha”¹⁰.



Frame 1: pai e filho e o estranhamento do corpo nu

É o sentido do corpo nu que está presente em *8½ mulheres*, criando uma contraposição ao cinema tipicamente hollywoodiano, o qual sempre priorizou as noções do corpo vestido. O ato de esconder certas partes de nossos corpos acontece, segundo Nabor Nunes Filho (1994, p.94), pelos preconceitos criados pela cultura burguesa que subdividem o corpo em partes nobres e não nobres. A noção de pudor “leva-nos a considerar certas regiões e órgãos do corpo como sendo vergonhosos por natureza, por isso precisam ser encobertos e deles se falar pouco”.

Voltemos assim à seqüência na qual pai e filho encontram-se nus em frente ao espelho. Eles estranham seus corpos. Esse estranhamento é o início de um processo de libertação dos conceitos éticos e morais que guiam suas vidas e que os separam de seus desejos, fantasias, e, por extensão, daquilo que é eroticamente masculino. Segundo Francesco Alberoni (1997, p.57), o desejo erótico masculino, ao contrário do feminino, trata seu objeto como um meio, e não como um fim, assim “como o alimento, como a água, como a cama para quem tem sono”.

Greenaway irá, contudo, re-significar essa leitura a partir de uma série de elementos simbólicos e das noções que irá propor do corpo e da sexualidade. Nesse sentido, a roupa ganha um peso simbólico mais amplo, pois representa a primeira barreira a ser vencida, derrubada, na obtenção do prazer carnal, instintivo, sem o peso dos julgamentos morais proferidos pela sociedade ou pela cultura da qual o indivíduo que rompe essa barreira faz parte.

¹⁰ Trechos extraídos da entrevista para a revista *Sexta-feira*.

No filme também é possível perceber o contraste do corpo vestido e do corpo desnudo nas cenas que envolvem os personagens femininos, como na seqüência em que Griselda, a freira, se despe de suas vestes (frames 10 e 11), ou no momento em que Beryl, a amazona, está cavalgando nua (frame 3), em contraponto à primeira cena em que aparece vestida com roupas do século passado (frame 2). Em tais momentos, contudo, o corpo feminino nu aparece não como um processo de libertação, mas como um símbolo da realização das fantasias e dos desejos masculinos. A roupa ganha aqui um significado de obstáculo, uma vez que a mulher vestida “está distante, protegida”.



Frames 2 e 3: Beryl vestida e nua, o início e o fim

Vemos ainda nos corpos nus do pai e do filho diante do espelho um contraste delimitado pela idade. De um lado o corpo jovem, sadio, no auge de sua forma física, de outro, o corpo velho, marcado, em decadência. O pai vê no filho aquilo que foi e que, de alguma maneira, gostaria de resgatar. O filho enxerga no pai aquilo que será, e no que projeta, portanto, suas esperanças. Ele precisa acreditar que aos 57 anos poderá continuar obtendo prazer a partir de seu corpo. O espelho aparece aqui como um signo representativo da alma e do confronto entre o corpo físico e corpo espiritual, um embate entre divino e o terreno, o etéreo e o passageiro.

Essa maneira de pensar o homem, dividindo-o em corpo e alma, que teve início na primeira metade do século 18 com a revolução francesa, permitiu o que Nabor Nunes Filho (1994. p.92) chama de “a dessacralização do corpo”, que passa a ser um objeto de estudo científico e “uma máquina de produzir bens de consumo”. Sendo assim, as questões relacionadas ao prazer ficam em segundo plano e são, muitas vezes, vistas como impuras. O que Greenaway propõe, entretanto, é uma percepção de corporeidade e do corpo nu como uma “espécie de retorno ao estado primordial, à perspectiva central”. Um processo de libertação através do qual o corpo não aparecerá dissociado da alma, mas como símbolo daquilo que irá tornar realidade os anseios da mesma.

Enunciações do masculino

A primeira cena do filme (frame 4) já nos revela que *8½ mulheres* é um filme masculino, ou melhor, dos desejos e fantasias do imaginário masculino. Três antenas em forma triângulos apontados para cima ocupam o quadro. Eles simbolizam “o fogo e o sexo masculino”¹¹. Por serem triângulos equiláteros simbolizam também a divindade, a harmonia, a proporção. Na cultura judaica é a representação do próprio Deus. O fato da estrutura desses triângulos ser formada a partir de outros triângulos também é significativo. A divisão em dois triângulos retângulos corresponde, por exemplo, ao homem e, segundo Platão, a Terra. Essa “transformação do triângulo equilátero em triângulo retângulo traduz-se por uma perda do equilíbrio”.



Frame 4: o triângulo como representação do masculino

O fato de serem três triângulos torna a cena ainda mais representativa. O três é um número fundamental universalmente, pois “exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem”. Na cultura chinesa, é o número perfeito, ao qual nada pode ser acrescentado. “É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra”. Já na cultura cristã representa a perfeição da Unidade divina, o Deus que é um em três Pessoas. O três irá designar ainda os níveis da vida humana: material, racional e espiritual, bem como as três fases da evolução mítica: purgativa, iluminativa e unitiva. E do ponto de vista evolutivo, também são três as fases pela qual o homem passa: nascimento, crescimento e morte, que transposto para o campo social pode ser lido como aparecimento, evolução e destruição (ou transformação).

Todos esses signos aos quais nos remete Greenaway já na primeira cena do filme irão se desenvolver de maneira mais efetiva no decorrer da narrativa enquanto representações

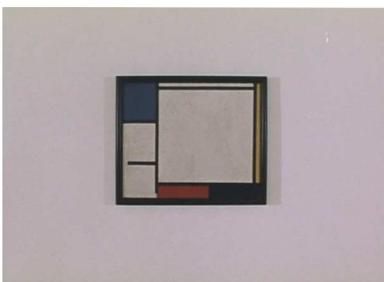
¹¹ Todas as citações referentes a interpretação dos símbolos foram retiradas do *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, GHEERBRANT).

do masculino e na busca por um equilíbrio entre corpo e alma através da realização física dos desejos. Tem-se assim uma nova tríade, formada pelo criador (aquele que deseja), a criação (o desejo) e a criatura (a concretização do desejo), sugerindo um reencontro do homem (o eu masculino) com sua própria sexualidade.

Considerando que toda história é sustentada por uma enunciação¹², ou seja, os elementos que a compõe são utilizados para reforçar o discurso, é possível perceber desde a primeira cena não apenas uma busca pela representação do masculino, mas uma aproximação deste com aquilo que é perfeito, divino. Em um viés cristão, seria a tentativa de aproximação com o próprio Deus. Essa percepção tornaria divinos não apenas o corpo, mas todas as manifestações por ele produzidas, inclusive as do desejo.

Ao analisarmos, a maneira proporcional, matemática com que Greenaway constrói a grande maioria dos enquadramentos do filme e dos elementos neles dispostos, é possível perceber uma busca pela beleza da cena a partir da perfeição das formas. Umberto Eco (2004, 90.) expõe que a “teoria da proporção sempre esteve ligada a uma filosofia de molde platônico, segundo a qual o modelo de realidade são as idéias, das quais as coisas são apenas pálidas e imperfeitas imitações”.

O que está sugerido em *8½ mulheres* é uma tentativa de aproximar ao máximo as coisas das idéias, a realidade da imaginação. Basta pensar no “ideal abstrato de beleza e proporção que os quadros de Mondrian encarnam” (ECO, 2004, p.91), e ao qual Greenaway evoca com bastante nitidez, enunciando as próprias obras do pintor. O enunciado é assim, sustentado pela enunciação dos enquadramentos, que buscam reproduzir com perfeição os quadros de Mondrian. (frames 5, 6, 7 e 8).



Frames 5 e 6: enquadramentos que sugerem as proporções de Mondrian

¹² O conceito de enunciado e enunciação foi trabalhado por Guattari em *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*, no sentido de que tudo aquilo que se diz ou mostra (enunciado), é sustentado por elementos que reforçam seu discurso (enunciação). (GUATTARI, 1987) Em Peirce essa idéia corresponde ao predicado e à predicação, sendo que o primeiro, dentro da visão da lógica pragmática, possui a função de afirmar as “condições necessárias da verdade dos signos”, ao passo que a segunda irá perceber essa verdade de várias formas, “de acordo com a concepção que se tem da dissecação de uma proposição em sujeito e predicado”. (PEIRCE, 2003, p.103)



Frames 7 e 8: mais enquadramentos inspirados na obra de Mondrian

O sentido de corpo aparece aqui a partir da idéia levantada por Assmann, *apud*. Nunes Filho (1994), na qual a espiritualidade está vinculada a existência do nosso corpo. Um resgate do corpo como objeto através do qual será possível a alma adquirir vivências e evoluir. Ao contrário das percepções que tratam o corpo como uma espécie de prisão da alma, o que Greenaway propõe é exatamente o oposto. Ele sugere que é justamente a relação que o homem estabelece com o próprio corpo e seus sentidos que lhe permitirá chegar à perfeição. Ao que Nietzsche nos coloca que “o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade dotada dum sentido único”, e conclui dizendo que “há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria”. (Apud. NUNES FILHO, 1994, p.90)

A mulher no imaginário masculino

Em *8 1/2 mulheres* Greenaway trabalha com oito e meia representações do feminino no imaginário masculino. A maneira com que isso vai se construindo no enunciado fílmico dá-se a partir de enunciações que evocam tais conceitos através dos tempos e de outras manifestações de arte, em especial, a pintura. A seqüência na qual Mio, a gueixa, está sendo preparada para aquilo que parece ser o prelúdio da realização das fantasias sexuais dos personagens masculinos do filme (frame 9), por exemplo, é mais do que um enfeite com os elementos de seus imaginários. Eles fazem dela uma tela em branco na qual vão pintando traço a traço, cor a cor, os elementos representativos de suas fantasias, os signos de suas subjetividades, as “pulsões” de seus desejos¹³. Pintam assim a sua própria Afrodite, a sua própria Vênus. Ao mesmo tempo em que a cena torna-se um quadro do processo mental que nos permite criar fantasias e delas se alimentar,

¹³ Segundo as idéias de GUATARI e DELEUZE a subjetividade está articulada nos processos de produção social material e imaterial. Assim sendo, a subjetividade é aqui entendida como uma “pulsão” do inconsciente humano, essencialmente social, assumida e vivida pelos sujeitos em suas existências particulares, oscilantes, por sua vez, entre uma relação de castração e submissão das subjetividades, como numa relação de expressão e criação, onde prevalecem as “reapropriações” dos componentes subjetivos singularizados. “Os desejos mais autênticos”.

Greenaway compõe seu quadro fílmico a partir de uma relação direta com a pintura. É o diretor, antes de tudo um artista que trabalha com elementos simbólicos para compor uma enunciação capaz de passar da terceiridade novamente para a primeiridade¹⁴.



Frame 9: a Vênus de Greenaway



Imagem 1: Vênus adormecida, Giorgione, 1509; Imagem 2: Vênus de Urbino, Ticiano Vecellio, 1538; Imagem 3: Olympia, Édouard Manet, 1863.

Essa seqüência é especialmente representativa, pois trabalha de maneira singular as enunciações contidas no filme. É a Vênus/Afrodite, em primeiro lugar, uma deusa da mais sedutora beleza. Símbolo das “forças irremovíveis da fecundidade, não em seus frutos, mas no desejo apaixonado que acendem entre os vivos”¹⁵. A Vênus/Afrodite é o que podemos chamar de representação física do amor, do desejo e do prazer.

Amplamente pintada através dos tempos (imagens de 1 a 3), dentro das mais diversas percepções de corpo e beleza, a Vênus/Afrodite pode ser entendida como um símbolo que sintetiza os elementos necessários para tornar físicas as imaginações, as fantasias, os desejos. Ela rompe com uma idéia religiosa da sexualidade apenas para fins de fecundidade para elevá-la a um estado de humanização. Sendo assim, ela “sublima o

¹⁴ A noção de primeiridade, secundidade e terceiridade proposta por Peirce sugere que a primeira fará uma interpretação mais livre da obra e seus signos, a segunda, uma interpretação mais abstrata, mas com alguma ligação direta, e a terceira, dependerá diretamente do conhecimento e sua automação. Sendo assim, o objetivo do artista sempre será o de transformar a terceiridade em primeiridade, construindo algo novo através do processo de desautomação.

¹⁵ Dicionário de símbolos (CHEVALIER, GHEERBRANT).



amor selvagem, integrando-a a uma vida verdadeiramente humana”¹⁶, na qual a alma não se encontra dissociada do corpo, mas em comum união com ele.

O culto a essa deusa, de origem asiático, está presente na figura de Mio (frame 9), da mesma maneira que Greenaway propõe em *8½ mulheres* um culto ao corpo e satisfação dos desejos do mesmo. Não ao corpo físico, simplesmente, mas ao corpo como carne, mente e espírito. Uma tentativa de concretizar, através da arte cinematográfica, assim como o fizeram diferentes pintores em suas telas, uma idéia de humanidade ao mesmo tempo instintiva e dividida. São os homens criados à imagem e semelhança dos deuses ou o contrário?

O pecado como fonte de virtude

Griselda: Com licença irmãs. Tenho que servir a estes senhores, meus bem feitos que me salvaram da perfídia, do perigo e da tentação.¹⁷

É com essas palavras que Griselda, a freira, explica às demais irmãs que vieram orar pela casa e seus moradores, que irá realizar as fantasias sexuais de Philip e Storey. Enquanto despe-se (frames 10 e 11) ela sugere que seja aberta uma comunidade religiosa, para a qual ela poderia servir de exemplo, “um objeto de sofrimento”. A seqüência é entrecortada por duas cenas de banho. Na primeira, Beryl, nua, lava sua porca gigante em uma banheira (frame 12). Na segunda Storey e Giaconda trocam carícias enquanto banham-se em uma banheira (frame 13).

A imagem da freira, intercalada pelas cenas de banho, carrega um peso simbólico diretamente ligado ao pecado e a virtude, ou, purificação. Sendo uma mulher que escolheu deixar a vida em sociedade para se consagrar a Deus, assumindo compromissos de castidade, obediência e pobreza, a freira, a irmã casta, é uma figura recorrente nas fantasias sexuais masculinas. Porém, aqui, ela simboliza não apenas a mulher inatingível, para quem o sexo é algo proibido, mas a própria a institucionalidade da religião e seus preceitos morais diretamente vinculados ao pecado, a culpa e a dualidade corpo e espírito.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Diálogo extraído do filme *8½ mulheres*.



Frames 10, 11, 12 e 13: pecado e virtude, purificação e fertilidade

A idéia de pecado difundida pela Igreja está diretamente vinculada aos desejos e ao sexo, vistos como males a serem combatidos em busca da libertação do espírito. O que arcebispo Ancelmo relata,

Existe um mal, um mal acima de todos os males, que tenho consciência de que está sempre comigo, que dolorosa e penosamente dilacera e aflige minha alma. Esteve comigo desde o berço, cresceu comigo na infância, na adolescência, na juventude e sempre permaneceu comigo, e não me abandona mesmo agora que os meus membros estão fraquejando por causa da minha velhice. Este mal é o desejo sexual, o deleite carnal, a tempestade de luxúria que esmagou e demoliu minha alma infeliz, sugando dela toda sua força e deixando-a fraca e vazia (ARCEBISPO ANCELMO *apud*. RICHARDS, 1993, p.34).

O que o arcebispo Ancelmo tenta combater, sufocar, Greenaway procura libertar, trazer à tona. Os “arroubos cálidos” do desejo que, segundo Foucault (2006), eram constante e sumariamente controlados por uma estilização do ser por ele mesmo, na tentativa de construir um esquema de controle dos desejos, serão aqui liberados e até procurados. O desejo sexual que destruiu a alma do arcebispo, é o mesmo desejo que vai construir nos personagens centrais do filme uma nova perspectiva a cerca da mesma e da vida.

A freira que se despe e oferece o corpo em benefício dos desejos dos personagens masculinos re-significa a noção religiosa, transformando o pecado em virtude. Essa



sensação é reforçada pelas cenas de banho que entrecortam a seqüência. “A virtude purificadora e regeneradora do banho é bem conhecida e atestada, tanto no âmbito do profano, como no do sagrado”¹⁸. Somando-se a isso a simbologia da água, que além da purificação está diretamente ligada à fertilidade¹⁹, temos uma enunciação que busca transgredir a noção religiosa do sexo e da própria virtude. Ao que Sade nos diz, através de um de seus personagens,

Dolmancé: Ah, renuncia às virtudes, Eugénie! Haverá algum sacrifício feito a essas falsas divindades que valha um só minuto dos prazeres que sentimos ultrajando-as? Ora, a virtude não passa de uma quimera cujo culto consiste em imolações perpétuas, em inúmeras revoltas contra as inspirações do temperamento. (SADE, 2003, p.37)

O que Greenaway propõe, portanto, não é uma purificação dos pecados da carne, mas justamente o oposto. Os signos presentes durante todo filme, e em especial nessa seqüência, sugerem que é essa uma purificação dos preceitos morais, das normas sociais castrativas do desejo, para atingir a virtude a partir do “uso dos prazeres”²⁰ e do próprio corpo.

A mulher como centro

Desde o início do filme é possível notar a alusão que Greenaway faz da mulher ao centro (frames 14 a 19). Estrategicamente posicionada, ela aparece na parte central da tela, cercada, na maioria das vezes, pelos personagens masculinos. Um dos quatro símbolos fundamentais²¹, o centro é, antes de tudo, o Princípio, o Real absoluto, e nesse sentido a posição da figura feminina no centro em *8½ mulheres* remete a intenção do cineasta de mostrar a mulher como parte fundamental da história. Mesmo sendo um filme permeado de símbolos masculinos, é por causa das mulheres que ele acontece. É a figura feminina dentro do imaginário masculino que gera todas as ações e que guia a conduta, ou quebra de conduta, de Philip e Storey.

¹⁸ Conceito retirado do Dicionário de símbolos.

¹⁹ Há na seqüência pelo menos mais dois símbolos representativos da fertilidade. O primeiro deles, é a porca, divinizada em diversas culturas como símbolo de fecundidade e abundância. O segundo encontra-se na figura da própria Gioconda, uma vez que no filme ela representa o estereótipo da mulher fértil, da grande mãe, da terra.

²⁰ Referenciando a obra de FOUCAULT: História da sexualidade 2, o uso dos prazeres.

²¹ Segundo Chas, em o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, GHEERBRANT).; juntamente com o quadrado, o círculo e a cruz.

Para Nicolau de Cusa o centro “é o lugar de condensação e de coexistência de forças opostas, o lugar da mais concentrada das energias”. Ocupando esse lugar, a mulher passa a ser, no filme, o elemento representativo de um poder extraordinário: o da imaginação, bem como da possibilidade de tornar os desejos contidos no íntimo do imaginário masculino em realidade. Caso pensarmos o centro em sentido figurado, ao qual cada indivíduo teria em seu “ponto de vista” o centro do próprio mundo, poderíamos dizer que o centro do mundo é justamente o “ponto onde se juntam desejo e poder”. Para Viri,

Na piscoterapia, reconhecem-se três funções essenciais do centro, quer ele seja arquétipo, totem, símbolo, mito, conceito ou, mas simplesmente, pulsão bem definida ainda que mal-conceituada: a primeira é a de sistematizar progressivamente o conteúdo representativo ou psíquico do Imaginário; a segunda é a de agravar a intensidade das ambivalências internas e, conseqüentemente, de dinamizar idéias motoras e inibições; a terceira será a de inclinar para a projeção externa, através da criação ou da ação (Apud. CHEVALIER, GHEERBRANT, p.219)



Frames 14, 15, 16, 17, 18 e 19: a representação da mulher ao centro

Sendo assim, a mulher ao centro, exerce sobre o imaginário masculino um poder extraordinário, justamente por despertar nos homens um desejo quase hipnótico e ao qual acabam inevitavelmente sucumbindo. Para Greenaway, contudo, esse é o caminho mais certo para tornar real aquilo que se idealiza. E eis que surge aqui o próprio cinema como uma referência à grande fantasia, invenção que irá sugerir para o campo social e psíquico uma nova construção da realidade.



A violação do ritmo no cinema de Greenaway

Philip: O pênis, se pensar bem, é o maior feito da engenharia que existe. Hidráulica, compressão, propulsão, sensível ao calor. Praticamente todas as características da engenharia. Torres, pontes levadiças, foguetes. Nenhuma estrutura feita pelo homem é páreo. A anatomia involuntária do meu pai guiou minha carreira.²²

O trecho acima faz parte do diálogo entre Philip e Storey na seqüência em que vão ao cinema assistir o filme *8½*, de Fellini. Já na entrada da sessão eles conversam sobre o que parece ter sido uma relação incestuosa entre pai e filho. O que se segue é a confissão de Philip acerca da admiração pelo pênis do próprio pai.

A conversa continua em cenas descontínuas que se intercalam entre a bilheteria e a sala de cinema, sem interferir na ordem do diálogo e com a participação, inclusive, de outras pessoas ali presentes. Não por acaso Greenaway faz seus personagens tratarem de um assunto tão íntimo num espaço público. É, em primeiro lugar, um exercício metalingüístico, uma vez que o próprio filme *8½ mulheres* trata desse assunto tendo como meio o cinema. Essa brincadeira proposta pelo cineasta, através da qual estabelece a quebra de um tabu social, pode ser interpretada como um convite para que o próprio telespectador fale abertamente sobre o assunto. E esse exercício não para por aí. Uma vez que os personagens estão assistindo justamente ao filme no qual o diretor italiano trata do processo mental e criativo que busca a essência do fazer cinema, podemos ler essa cena como o resultado de um jogo simbólico muito mais amplo.

Segundo Guattari, que desenvolve a idéia de “equipamentos coletivos de enunciação” como mecanismos de retomada das subjetividades pelos processos maquínicos e serializantes das subjetividades capitalísticas, dos quais o cinema – pelo menos o cinema tipicamente hollywoodiano – faz parte,

É por que o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação, pelos Equipamentos Coletivos, pelos especialistas de todo o tipo, que não podemos mais nos contentar hoje em defini-los simplesmente em termos de entidade intrapsíquica, como fazia Freud na época em que elaborou suas diferentes tópicas (GUATTARI, 1987, p. 167).

²² Diálogo extraído do filme *8½ mulheres*.



O que Greenaway busca em *8 ½ mulheres*, bem como no restante de sua obra, é o que Sklovskji (1917) chama de “violação do ritmo” (*Apud.* ECO, 1982), buscando chamar a atenção justamente para o valor semiótico através do qual a obra é criada. É o estranhamento gerado pela primeiridade com o objetivo de permitir uma percepção particular daquilo que se vê que o estimula, e também, que diferencia arte cinematográfica de indústria cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ALBERTONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17ª edição. Grupo Editorial Record.
- ECO, Umberto. **A história da beleza** (organização). Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FELLINI, Federico. **8½**. (Otto e Mezzo). Itália: Cineri/Francinex, 1963.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2, o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2006.
- GREENAWAY, Peter. **8½ mulheres** (8 ½ women). Inglaterra: Continent Films / Delux Productions / Movie Masters / Woodline Productions, 1999.
- GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo**. Editora Brasiliense, 1987.
- NUNES FILHO, Nabor. **Eroticamente humano**. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, Desvio e Danação: As minorias na Idade Média**. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1993.
- SADE, Marquês de. **A filosofia na Alcova**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.