

ESSAS MULHERES MAL COMPORTADAS

INQUIETAÇÕES DE UMA MULHER CASADA

Depois de *Todas as Mulheres, do Mundo, A Mulher de Todos, A Melhor Mulher, Mulher Mulher, Mulher Nua, Malu Mulher, Mulher na Tua, Mulher Etéria, Mulher Histeria, Mulher Inquieta, Mulher na Certa*, chega recém-liberado: *Inquietações de uma mulher casada*, um filme que conta uma história, mais um brinde à mulher dos anos 70. Com respaldo do Women's Liberation (ou não), colocou-se a mulher na berlinda. Desde a mais certinha ou "careta" como queiram, até o gênero mais solto, descontraindo e liberal, a mulher do dia. Homenageada pela televisão e o cinema, ela definitivamente entra no palco das discussões, desnuda, uma vez que despida já foi há muito. Hoje, além de seu corpo, é seu interior que importa desvendar.

É este o caminho do abrir e fechar de portas íntimas de *Inquietações de uma mulher casada*, um filme de Alberto Salvá. Em primeiríssimo plano, o rosto de Luiza (Denise Bandeira) estoura a tela. Um lento *zoom* abre o espaço, colocando em cena os seios caídos de Luiza, que assiste ao seu próprio espetáculo refletido no espelho; puxa sua pele com as mãos, levanta seu seio direito, na procura de encontrar talvez a imagem guardada pelas lembranças de seu corpo no passado, retoca a maquiagem de seus lábios, tornando-os com os dedos, sua expressão confirma em sua imagem espelhada as marcas da velhice (ou da vida, quem sabe).

Presente no cinema o mesmo espelho que foi introduzido durante a Renascença na pintura européia, na categoria do nu, tendo como o seu principal sujeito a mulher. O espelho utilizado, entretanto, para simbolizar a vaidade, ostentação, futilidade, ou orgulho feminino. Nesta perspectiva dois aspectos apontados por John Berger devem ser lembrados: Primeiro: o homem olha a mulher, a mulher vendo-se olhada. Isto determina não apenas a maioria das relações entre o homem e a mulher, mas também a relação da mulher consigo mesma. O observador da mulher em si mesma é masculino, o observado é feminino. Assim ela se transforma a si mesma num objeto, e mais particularmente num objeto de visão: um espetáculo. Segundo: você pinta a mulher nua porque se deleita olhando-a, você coloca em

Direção, roteiro, fotografia e câmera

Alberto Salvá

Cenografia e figurinos

Regis Monteiro

Música

Miguel Oniga

Montagem

Manoel Oliveira

Elenco

Denise Bandeira

Otávio Augusto

Nuno Leal Maia

Miguel Oniga

Jonas Bloch

Imara Reis

Tony Ferreira

Gracinda Freire

35 mm, cor
1978



suas mãos um espelho e chama a isto de vaidade, para condenar moralmente a mulher cuja nudez você retratou para seu próprio prazer.

A função real do espelho não foi outra senão tornar a mulher conivente em tratar a si mesma, primeiramente e antes de tudo, um espetáculo.

Pensar o filme a partir de tais observações nos leva a refletir sobre qual a real função do espelho em *Inquietações de uma mulher casada*: seria o filme o próprio espelho das experiências de Alberto Salvá com as mulheres que amou ou que ama?

A relação que o filme estabelece com o espelho pode ser vista em diferentes níveis. Partindo da personagem Luiza, que tem sua trajetória propositalmente registrada no espelho: o primeiro contato que o espectador tem com o texto fílmico se dá pela imagem de Luiza moldurada pelo espelho, e aqui já não só se configura o quadro das inquietações desta mulher casada, como também se define sob que perspectiva o filme enfocará esta personagem feminina. O que torna significativo que o filme coloque no espelho a



mulher e é a partir da trajetória desta, que discutirá a relação do casal.

O banheiro, lugar de intimidade, onde em geral se pensa estar definitivamente só, é escolhido como palco de representação. É onde o filme começa e termina flagrando momentos íntimos de Luiza, porém marcados pela cumulidade com o espectador que a surpreende em meio ao seu próprio espetáculo, o espetáculo de todos nós. É no espelho do banheiro que se tem a primeira imagem de Luiza, como foi descrito anteriormente. É no espelho do banheiro que o espectador tem seu primeiro contato com a relação íntima do casal. É onde se retorna mais tarde para se comentar novamente as preocupações de Luiza com as marcas da velhice estampadas em seu rosto. É finalmente num espelho de banheiro que Luiza se reconhece e reencontra a própria imagem, desta vez num banheiro de uma estação de serviço, à margem de uma auto-estrada.

A câmera espectadora flagra através do espelho momentos de intimidade desta personagem, ao mesmo tempo que aproxima o espectador pelo uso constante de planos próximos, evocando uma linguagem telenovelsca. Faz da tela o espelho onde o espectador é chamado a identificar-se ou a projetar-se em tais personagens. Cabe neste momento lembrar o próprio Luza, "personagem espelho" assim definido por Alberto Salvá: "um personagem branco, ou seja, ele não podia ter contornos definidos. Se ele se qualificasse como isto ou aquilo em termos de personagem, perderia o seu poder de 'espelho', de possibilitar aos outros personagens se verem refletidos nele. Esta era a missão do Miguel Oniga: estar o tempo inteiro presente e continuar 'misterioso', sem forçar a barra. Permitir que o espectador projete nele qualquer coisa que desejar. Um certo sentimento reflexo que o filme tem se deve à justeza com que Miguel entendeu e executou a sua parte de ator".

Este sentimento reflexo mencionado por Alberto Salvá não parece se esgotar no quadro deste personagem, mas sim permeia por



todo o filme. Como um espelho, o filme representa a imagem do objeto, ao mesmo tempo em que é espelhado ao mostrar em *close*, seu roteiro. Apesar da tentativa de referência metalingüística (cinema dentro do cinema, confissão do trabalho de filmagem), sua atitude é bastante complacente para com o espectador, tomando os devidos cuidados para não o agredir ou violentar. Este comentário entra suavemente como parte de uma narrativa linear, lisa e polida, ao contrário de provocar qualquer distanciamento reflexivo.

O filme tem a preocupação de orientar a leitura do espectador. Apesar dos cortes, por vezes bruscos, o arranjo é feito para que seja aceitável pelo espectador dentro de uma continuidade harmoniosa. Quando a imagem não fornece os dados informativos necessários à compreensão linear da história, a trilha sonora executa seu papel explicativo, seja pela música ou pela fala dos personagens, de situar o espectador no tempo e no espaço. Observada a cronologia de um antes e depois, as informações dadas em cada plano, tanto através da imagem como da fala, são colocadas com o propósito de clarificar a narrativa, nunca com informações densas ou fora de lugar, mas sempre facilmente digeríveis.

Um filme sem mistérios, sem magia, basta-lhe contar uma história. E isto ele o faz com a costureira atenção de todos os filmes que se propõem ao exercício arduo de contar uma história. Assim num abrir e fechar obcecado de portas íntimas, portas que também têm a função de marcar os clichês de transições de um plano a outro, o filme conta a história de Luiza (Denise Bandeira) uma dona de casa comum, classe média, casada com Luiz Antonio (Otávio Augusto), bem sucedido

Pinturas da Renascença:

Vaidade

Memling (1435-1494)

Suzana e os anciãos

Tintoretto (1518-1594)

advogado de uma construtora civil, pais de uma menina de oito anos. O casamento já falido marcado pelas brigas constantes, leva Luiza a uma crise nervosa e numa tentativa de reaproximação ela propõe que façam juntos uma viagem.

No decorrer dos preparativos para a viagem, visitam um casal de amigos: Vera (Imara Reis) e David (Jonas Bloch), cujo astral é outro apesar de serem classe média. Aqui conhecem também Lula, o "personagem espelho" (Miguel Oniga) e esta visita acaba se transformando numa tentativa de amor a quatro, frustrada pela protagonista, que interrompe com seus "fantasmas" o coito grupal.

No dia seguinte, Luiz Antonio resolve convidar para a viagem outro casal de amigos, desta vez Telmo (Toni Ferreira) e Loli (Lenita Plonciński). Ao chegarem no apartamento destes, onde se realiza uma filmagem, Luiz Antonio e Telmo vão ao futebol. Luiza permanece e encontra um velho colega de faculdade, Marcos (Nuno Leal Maia), ex-namorado e ex-companheiro de lutas plásticas. Os dois redescobrem então o amor que ainda existe entre eles.

De volta pra casa, Luiza encontra o marido impaciente a sua espera; ela relata sua "transa" ou "confessa sua infidelidade", o que resulta em luta corporal entre os dois e por fim numa amarga tentativa de amor.

No dia seguinte ela deixa o marido, a casa, a filha, a cidade, sem pensar no rumo a tomar, mas ciente de que todos os caminhos a levarão a uma vida nova.

Inquietações de uma mulher casada chama à memória *Mar de Rosas* de Ana Carolina, não apenas ao dividir ator (Oxávio Augusto); em ambos os filmes é abordado um quadro familiar limitado, com a proposta de discutir-se o cotidiano. Porém, abrem portas marcadamente distintas.

O primeiro tem a sua narrativa centrada em uma personagem chamada Luiza, dona-de-casa classe média. O segundo, é um filme somatório. As três mulheres de *Mar de Rosas* são uma só, como os homens. Os acontecimentos não se sucedem, somam-se, sua construção se compõe de várias representações de uma mesma situação.

À primeira vista, os dois filmes parecem se aproximar. No entanto *Mar de Rosas* vai muito além em termos de linguagem cinematográfica e na exposição de suas propostas críticas, enquanto *Inquietações de uma mulher casada*, apesar de seu deslumbramento de portas abertas, mantém-se bem comportado e junta-se a tantos outros que espelham muito e entendem pouco as "mulheres mal comportadas".

Maria José Castro Ferreira

NARRATIVA E IMAGEM



NA BOCA DO MUNDO

Direção
Antonio Pitanga
Roteiro
Leopoldo Serran
Fotografia
Fernando Duarte
Cenografia
Regis Monteiro
Montagem
Sérgio Sanz
Elenco
Norma Bengell
Antonio Pitanga
Sybelle Rúbia
Angelito Mello
Milton Gonçalves
Thelma Reston

35 mm, cor
1979

Na Boca do Mundo, é o filme de estréia na direção do ator negro Antonio Pitanga e foi rodado na cidade de Atafona, comunidade de pescadores e local de veraneio, a quarenta e três quilômetros de Campos, no Estado do Rio.

De maneira circunstancial o filme remonta ao cinema da década de sessenta, particularmente ao Cinema Novo. A colaboração de Carlos Diegues no argumento, a fotografia de Fernando Duarte, as presenças de Norma Benguel, Milton Gonçalves e principalmente do próprio Pitanga, levam o espectador, por meio de uma rápida marcha à ré associativa, ao cinema da década anterior. O amplo uso da música (como parte integrante e comentário da ação) aliada a algumas tomadas, familiares ao espectador de cinema brasileiro, de atmosfera praiaira (figuras andando sem rumo pela praia, as roupas infladas pelo vento, a praia quase vazia como espaço natural para o homem, no amor, no ódio, na confidência), superficialmente recordam "Barravento" e confirmam a filiação. Porém esta filiação uma vez reconhecida deve ser posta de lado; episódica, não leva a um melhor entendimento do filme.

Trata-se de uma fita curiosa, viva e que interessa; mas o conjunto é ruim. *Na Boca do Mundo*, alinhava banalidades sobre a existência, escamoteia a realidade social de Atafona assim como das relações inter-raciais no Brasil; contudo não fica nisso; no seu corpo-a-corpo com a imagem, a câmera destaca falas e gestos que escapam à banalização do conjunto e insinuam um outro possível filme sob a pele do primeiro.

A narrativa se apoia no seguinte triângulo amoroso: mulher rica, Clarice (interpretada por Norma Benguel) vinda da cidade, chega à Atafona e conhece Antonio (Antonio Pitanga) empregado de um posto de gasolina e noivo de Therezinha (Sybelle Rúbia), vendedora de caranguejos.

A estória, da mulher rica, de meia-idade, sofisticada, atraente, desiludida, próxima ao suicídio e que procura uma saída para a sua existência no contato com a natureza, é bastante conhecida e aqui vem tratada a partir dos estereótipos da ficção cinematográfica. A visualização desse complexo psicológico beira o cômico: Clarice instala-se em Atafona cercada pela mísera população local, vestida com finos trajes de praia, vasta cabeleira solta, saltos altos e tendo sempre ao lado, o gravador, caixa mágica que guarda e esconjura seus dramas pessoais e suas tiradas filosofantes. A sensibilidade e o belo físico de Norma Benguel, a sua interpretação convincente na fala e no gesto cotidianos, contradizem a figura fantasiada de "mulher em crise" da personagem Clarice. A cada tomada, Norma Benguel salva Clarice do ridículo mas a compromete com um nível de realidade que a fragilidade da personagem não sustenta. Clarice, conforme ela própria narra, teve dois maridos, vinte namorados, passeou pelo mundo inteiro, perdeu tempo em boutiques, gastou dinheiro com roupas e jóias para, em Atafona, descobrir o amor das coisas simples na figura do "bom (bela) selvagem" de Rousseau (citado em francês) e encarnado, segundo ela, por Antonio. Ora, Antonio, cuja maior ambição é possuir Therezinha, dome com a mulher da cidade porque esta é "rica e bonita" e "porque Therezinha teima em se manter virgem até o casamento" mas recusa qualquer identificação com selvagens, belos ou bons. Pretende simplesmente terminar o curso de mecânico por correspondência e sair da cidade com a noiva, à procura de um emprego melhor. Trata-se assim de um "primitivo" visto sempre de macacão e que idealiza com a companheira, planos bastante razoáveis de melhora social. (A contradição entre a literatice exaltada de Clarice e o cotidiano terra à terra de Antonio oferece uma boa possibilidade de tratamento irônico, não desenvolvida). Therezinha, a noiva, "segura" a virgindade como instrumento de pressão, arma e força. O tipo de ambição que a sustenta