

LEONILIA MENDES MAGALHÃES

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CINEMA: WANDA E ALICE
NÃO MORA MAIS AQUI. EUA, 1970-1974.**

**PUC
São Paulo
2014**

Leonilia Mendes Magalhães

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CINEMA: WANDA E
ALICE NÃO MORA MAIS AQUI. EUA, 1970-1974.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção do título de Especialista em História, Sociedade e Cultura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^ª. Me. Sandra Regina Colucci.

**PUC
São Paulo
2014**

Dedicatória

In memoriam a minha avó, de quem herdei o nome, que me ensinou a força e o orgulho de ser mulher. Também dedico a todas as mulheres que lutaram e lutam por menos opressão, que o gênero/sexo /sexualidade não sejam uma prisão. E finalmente a todos os meus amigos, que são tanto e tão diferenciados, e que sempre me apoiam, mesmo em minhas ideias mais loucas, que é impossível citar só um.

Agradecimentos

A Minha orientadora Sandra Regina Colucci por sua imensa paciência e por saber com delicadeza indicar os meus erros. Os meus amigos do curso por todas as nossas discussões e a todos que direta ou indiretamente contribuíram com este trabalho.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar representações de Gênero nos filmes *Wanda* (1970), dirigido Barbara Loden, e *Alice não mora mais aqui* (1974), dirigido por Martin Scorsese. Neste sentido, buscou-se apontar estratégias de poder e táticas de resistência abordadas pelas diferentes perspectivas respectivas ao olhar masculino e ao feminino, entendendo-se, conforme Marc Ferro, que “qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como verdadeira a premissa de que todo filme é um documento, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto”. Os filmes analisados falam das experiências vividas por duas mulheres na década de 1970, indicando mudanças e permanências das relações de gênero.

Palavras Chaves: Cinema; Representações; Gênero; Poder; Resistência.

Abstract

This paper's objective is to analyse Gender representation in the movies *Wanda* (1970), directed by Barbara Loden, and *Alice doesn't live here anymore* (1974), directed by Martin Scorsese. In order to achieve its goal, power strategies and resistance tactics approached by different perspectives from the male and female point of view were established, based on the fact that, in according with Marc Ferro, “any reflection about the relationship between film and history assumes as true the premise that every movie is a document, since it's related to traces of a fact that took place in the past, being it recent or ancient”. The analysed movies talk about experiences lived by two women in the 70's, indicating changes and continuities in the gender relationships.

Keywords: Cinema; Film; Representation; Gender; Power; Resistance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Wanda interpretada por Barbara Loden	18
Imagem 2: Wanda nas minas de carvão.	21
Imagem 3: Wanda no ônibus.	21
Imagem 4: Wanda e Sr. Dennis.	23
Imagem 5: Wanda na cena final.	25
Imagem 6: Alice, interpretada por Ellen Burstyn, e Tommy, interpretado por, Alfred Lutter III.	26
Imagem 7: As três garçonetes.....	29
Imagem 8: Alice e David.....	31
Imagem 9: Alice e Tommy brincando.....	34
Imagem 10: Alice e Tommy jantando.	34
Imagem 11: Tommy e a andrógina Andrey/Doris.....	35
Imagem 12: Alice e Tommy na cena final.	36
Imagem 13: Wanda no tribunal.	38
Imagem 14: O bom humor de Alice.	38

SUMÁRIO

Introdução.....	5
I. Capítulo I.....	7
I.1 As mulheres, o feminismo e o gênero.....	7
I.2 Cinema e História.....	9
I.3 Cinema e Gênero.....	11
I.4. O Cinema Alternativo.....	12
II. Capítulo II.....	15
II.1 Wanda.....	15
II.2 Alice não mora mais aqui.....	23
II.3 Comparando os filmes.....	33
III. Considerações finais.....	38
IV. Fontes e Bibliografia.....	39

Introdução

Na década de 1970, as feministas ergueram a bandeira sobre a definição do que é ser mulher, e ela se mantém erguida até a atualidade, pois quais subjetividades carregamos ao nos definir como pertencente a determinado gênero? Margareth Rago escreve: “a afirmação da identidade-mulher como base para uma política feminista restringe as possibilidades culturais que o feminismo deveria abrir...”.¹ Mas, no início do assim chamado feminismo segunda onda² havia a necessidade de reconfigurar padrões, criar novas formas de relações, que pusessem fim ao papel secundário e à opressão que a mulher sofria, buscava-se novas identidades, diferentes das já definidas pelas religiões, família ou Estado, tentava-se uma tomada de consciência do “ser mulher”.

Para se averiguar quais representações ocorriam na época, privilegiou-se neste trabalho o cinema, pois os filmes são como um falar de si da sociedade, mesmo nos denominados filmes não realistas, como filmes de ficção científica, o cinema está representando um momento da sociedade, está refletindo as ideias que ocorrem naquele momento. E o feminismo com a sua abrangência e relevância social, impactou as maneiras como homens e mulheres são mostradas nos filmes.

A indústria de cinema hollywoodiana capitalizou a arte cinematográfica e a transformou em grande arte das massas, seus filmes

¹ Rago, Margareth. Subjetividades, feminismos e poder, ou podemos ser outra. In. (Org.) Pedro, Joana; Isaia, Artur C.; Ditzel, Carmencita de H. M. Relação de poder e subjetividades. Ponta Grossa: Todopalavra, 2011. p.27

² Costuma-se definir como “Primeira Onda” o movimento feminista que, no final do século XIX e início do século XX, reivindicava para as mulheres direitos políticos (votar e ser eleita), direito à educação com currículos iguais aos dos homens e direito ao trabalho remunerado com salário igual por trabalho igual. “Segunda Onda” denomina o movimento iniciado a partir dos meados dos anos 1960 e que acrescenta reivindicações referentes à sexualidade (direito ao prazer), ao corpo (aborto e contracepção). Pedro, J.M. Corpo, prazer e trabalho. In. (Org) Pinsky, C.B.; Pedro J. M. Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto 2012. p.256.

foram utilizados tanto para tentar devolver a mulher a seu “lugar de origem”, que seria o lar e a família, e mostrar o quanto eram perigosos os questionamentos sobre o papel social da mulher, quanto para mostrar não apenas a nova mulher, mas também novos comportamentos de gênero. Tendo em consideração isso, foram analisados dois filmes produzidos em Hollywood, um dentro da indústria cinematográfica, *Alice não mora mais aqui*, dirigido por Martins Scorsese, e outro fora dela, *Wanda*, dirigido por Barbara Londen.

Com estes filmes, pretende-se analisar as representações de gênero, as construções e as desconstruções de identidades no advento do movimento feminista e os novos ou velhos olhares que são lançados sobre os papéis de ser homem/ser mulher na década de setenta. Também se pretende comparar o olhar de uma diretora e de um diretor com relação as representações de gênero.

Capítulo I

I.1 As mulheres, o feminismo e o gênero.

Nas décadas de 1960 e 1970 ocorreu no mundo ocidental uma revolução cultural que mudou as feições da sociedade, e de acordo com Eric Hobsbawm:

As mulheres foram cruciais nessa revolução cultural, que girou em torno das mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas – e nelas encontraram expressão – de que as mulheres sempre tinham sido o elemento central³.

Mas, as mudanças citadas só foram possíveis por causa do movimento feminista, e focarei principalmente o americano, que desde o fim do século XIX luta por direitos políticos, pelo direito na participação pública e principalmente pelo direito de votar. Mas a luta que ocorreu no meio do século XX, não foi apenas uma luta pelo direito de representação política foi também social e de novas definições de identidade. O movimento feminista deste período quebrou tabus com relação à família, maternidade e principalmente sobre a relação homem-mulher.

Uma das grandes bandeiras do feminismo foi a noção de que o feminino é uma criação cultural, ao tomar as palavras de Simone de Beauvoir de que não se nasce mulher, torna-se mulher⁴, foi feita uma desconstrução das identidades femininas, de uma essência que foi construída para colocar as mulheres em determinados lugares, colocando abaixo estereótipos e abrindo novas oportunidades para além do gênero.

³ Hobsbawm, Eric. Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 313.

⁴ Beauvoir, Simone. O segundo sexo, vol 2. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 9.

Mas o movimento possuía suas fragilidades, pois existem diferentes mulheres na sociedade, e o feminismo deste período falava principalmente a uma delas, a mulher branca, burguesa, intelectualizada. A não representação das outras mulheres fez surgir um revisionismo para ampliar o escopo de atuação, que definiu o feminismo não apenas como a luta pela igualdade, mas uma luta contra a opressão. Na luta contra a opressão surgiram outros atores como raça, classe e a sexualidade, que foram além da dicotomia sexo/gênero.

O conceito gênero sofreu mutações no decorrer dos estudos sobre a mulher e do feminismo, deixando de ser apenas diferenças sexuais socialmente construídas e passando a ser também a discussão da relação entre homem e mulher e a sociedade que o construiu. Sendo gênero representação, ele cria identidade na qual a pessoa se reconhece e se perpetua. E o sexo também foi desconstruído, pois de acordo com Judith Butler⁵ a relação sexo/gênero seria uma atitude performativa que cria corpos masculinos e femininos. Pois, se uma pessoa se definiu como determinado sexo, logo dão a ela atitude imitativa a qual gênero ela deveria pertencer.

Esta definição é interessante para mostrar que somos corpos constituídos por cópias e atitudes que surgem antes de nossos nascimentos, mas de que maneira assimilaríamos estas atitudes na vida cotidiana? Pois apesar de todas as teorias que mostram que a sociedade fez a diferença entre os corpos, o fato de estarmos em uma sociedade historicamente dominada pelo gênero homem, fez com que o gênero mulher lhe fosse submisso, que as características consideradas femininas fossem inferiores, e a maternidade um motivo para a mulher ficar no âmbito privado, e isto fosse interiorizado de tal forma que se mantém até a atualidade.

⁵ Butler, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Michel Foucault, no livro *A História da Sexualidade I - Avontade de Saber*⁶, discute a questão do sexo e a educação dos corpos. Diz que a sociedade, em suas várias instâncias, define qual é o comportamento sexual aceito e a própria sociedade faz a regulamentação. Esta regulamentação seria feita nos discursos médicos, educacionais e na Igreja. Logo, há todo um aparato, historicamente constituído, que cria corpos sexuais e sexuados. Teresa de Lauretis, no texto *Tecnologia do Gênero*⁷, escreveu “... o gênero como representação e auto representação é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema...”.

Sendo o cinema uma das tecnologias que constroem identidades de gênero, então vamos falar dele.

I.2 Cinema e História.

O cinema não surgiu para servir à História, no entanto os historiadores usam os filmes para estudar a sociedade, as ideais, as ideologias, as formas de representações ou identidades culturais. O cinema começou a fazer parte das fontes históricas no meio do século XX, quando surgiu a necessidade de buscar ferramentas que permitisse nos aproximar das pessoas comuns, que mostrassem o cotidiano, a vida além dos vencedores, e principalmente, que tivesse relação com tempos mais recentes. Um dos pioneiros neste discurso foi Marc Ferro, que escreveu: “entre cinema e história as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre história que se faz e história compreendida como relação

⁶ Foucault, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

⁷ De Lauretis, T. "A Tecnologia do Gênero" in: (org.) Hollanda, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

do nosso tempo, como explicação do devir da sociedade”.⁸ O cinema se insere na história quando é percebida a grande carga de ideologia⁹ que ele pode conter. O governo russo, logo após a Revolução, usou os seus grandes cineastas para educar o povo¹⁰, e Hitler utilizou o cinema para difundir a ideologia nazista¹¹, pois percebiam o alcance e o potencial do cinema. Se o cinema é um produto da sociedade e da época que o produziu, ele é uma ferramenta importante para estudar não as grandes rupturas, mas as fissuras que surgem em uma sociedade.

Um dos grandes debates que rondam o cinema é o fato de ele ser um produto da indústria cultural, sob principalmente a égide dos grandes estúdios norte-americanos. Adorno e Horkheimer afirmaram no fim da II Grande Guerra, que a indústria cultural tende a padronizar a individualidade transformando a todos em cópia de uma moda, formas de comportamentos e ideias similares: “o cinema reduz o amor ao romance, o belo a própria cópia do belo e uma pornografia que leva ao puritanismo”¹². No entanto, Walter Benjamin nos primórdios do cinema, antes de Adorno e Horkheimer, defendeu o cinema escrevendo que este é uma forma de catarse, que apesar do problema da massificação “o cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho”¹³.

⁸ Ferro, M. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13.

⁹ Neste caso, estou definindo ideologia como “processo pelo qual as ideias da classe dominante se tornam ideias de todas as classes sociais”. Chauí, Marilena. O que é ideologia. São Paulo, 1980.

¹⁰ Um dos principais diretores soviéticos foi Sergei Eisenstein, considerado o criador da escola de montagem soviética e que influenciou e revolucionou o cinema mundial. O filme Encouraçado Potemkin, foi um marco do cinema soviético e mundial, além de ser um panfleto contra a burguesia e o estado que oprimia os marinheiros e o povo.

¹¹ Um grande exemplo do cinema nazista foi o documentário Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl, que mostrou o 6º Congresso do Partido Nazista e retratou um Hitler messiânico.

¹² Adorno, T.W. Horkheimer, M.. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985. p. 131.

¹³ Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: Magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.189.

No entanto, qual seria a diferença do cinema com relação aos outros documentos? Assim como qualquer documento histórico, é necessário fazer a pergunta certa. O cinema nos faz pensar a historicidade da história nos levando a refletir sobre verdade, ilusão, representação na história e nas formas e modalidades de narrativas. Com o cinema podemos perceber todas as incongruências do que chamamos de tempo da história. Suas múltiplas formas de narrativas, também podem ser as múltiplas narrativas da história. Logo, um historiador tem que ter em mente, quando for analisar um filme, todas as idiossincrasias que o cinema carrega.

I.3 Cinema e Gênero

Laura Mulvey¹⁴ diz que o cinema joga diretamente com os estereótipos de gênero. O Cinema, sendo produto ideológico, é um dos mantenedores da ideologia do gênero, filmes como o melodrama *A Dama das Camélias* de George Cukor¹⁵ são considerados na indústria como um gênero cinematográfico destinado à mulher, pois discute normalmente a relação entre pais e filhos, marido e esposa, dissolução familiar, assuntos considerados femininos, e focando em estereótipos, que cria divas, megeras e vítimas, mostrando um machismo multiforme que vai da idealização das mulheres como seres superiores, até uma mulher castradora e assexuada, sempre sob o olhar masculino. Mas também criam os lugares masculinos, o homem racional, enérgico, pronto para lutar por sua amada, que não chora e é sempre inteligente, forte e corajoso. Ambos, mulheres e homens, presos em papéis demarcados e fixos.

¹⁴ Mulvey, L. “Prazer visual e cinema narrativo (1975)”. In: (Org.) Xavier, I. A experiência do cinema. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983.

¹⁵ George Cukor, cineasta americano que iniciou sua carreira na década de 1930, é conhecido por seus melodramas. *A Dama das Camélias* foi lançado em 1936. WWW.imdb.com, consultado em 08/08/2014.

Outra autora que também falou do olhar masculino foi E. Ann Kaplan que escreveu:

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão¹⁶.

Portanto, para discutirmos a mulher que surgiu na década de setenta, é necessário buscar novas alternativas de olhares, Laura Mulvey escreve: “O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de outro cinema, radical tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante”¹⁷, logo o cinema considerado alternativo é uma possibilidade para descobrir novos olhares.

Sendo assim, vamos ao cinema alternativo para com ele analisar o gênero.

I.4 O Cinema Alternativo.

O cinema alternativo, independente ou *underground*, são denominações similares para o mesmo estilo de filmes, pode ser definido como qualquer filme feito fora dos grandes estúdios, neste caso o cinema feito em Hollywood, e abarcaria não só a confecção, como a produção e a distribuição. Normalmente estes filmes possuem baixo orçamento, um estilo e assuntos fora do padrão, e expressa a visão pessoal do diretor. O

¹⁶ Kaplan A.E. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Tradução Helen Marcia P. Pessoa. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1983. p.52.

¹⁷ Mulvey, L. “Prazer visual e cinema narrativo (1975)”. In: (Org.) Xavier, I. A experiência do cinem. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983. p. 439.

cinema independente abarca desde filmes não comerciais, a filmes que agradam ao grande público.

O cinema independente americano existe desde 1908, ou seja, desde os primórdios do cinema nos Estados Unidos, e era composto por pequenas empresas que se opunham às maiores, e se ampliam como consequência do pós-guerra. Naquele período, o cinema hollywoodiano estava em crise, e em 1948, o governo obrigou os grandes estúdios a vender o seu braço de exibição¹⁸, foi neste período que tivemos também o nascimento da televisão, que invadiu as casas e causou uma queda de público nos cinemas.

A crise na grande indústria possibilitou a ampliação de novas linguagens cinematográficas e entre as décadas de 1960 e 1970, surgiram o *New American Cinema* e o *American Art Film*; ambos influenciados pelo cinema que era feito na Europa, e utilizando das novas tecnologias, bem mais simples e leves, possibilitando a saída dos estúdios e filmagens mais realistas.

O *New American Cinema* é considerado herdeiro de linguagem alternativa feita por Maya Deren, diretora que nos anos de 1940, criou uma estética inovadora. Nascido da frustração com a falta de oportunidade na grande indústria de fazer filmes com forma ou com temáticas não usuais, surgiu em seu bojo tanto filmes experimentais, como documentários e ficções. Um grande diretor de filmes de ficção desta linguagem foi John Cassavetes.

O *American Art Film* seria menos experimental, mais próximo da indústria cinematográfica, aliando procedimentos clássicos e modernos. Inserido na contra cultura da década de 1960, com uma visão crítica da sociedade norte-americana, explora temáticas consideradas ousadas como a

¹⁸ O que chamo de braço de exibição, é um dos vários departamentos em que a grande indústria de Hollywood (studio system ou *majors*) possuíam. Elas, além do financiamento, produção e distribuição, até este período, também eram responsáveis pela exibição, ou seja, as salas de cinemas.

representação da violência e da sexualidade. Grandes diretores surgiram à partir de *American Art Film*, como Francis Ford Copolla, Stanley Kubrick e Martins Scorsese.

Para este projeto, foi usado um filme do *New American Cinema*, *Wanda*, da Barbara Loden e um filme do *American Art Film* dirigido por Martin Scorsese, *Alice não mora mais aqui*.

Capítulo II: Análise dos filmes

II.1 Wanda

Imagem 1: Wanda interpretada por Barbara Loden



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

O filme é sobre Wanda (Barbara Loden), uma mulher que após se separar do marido, um minerador da Pensilvânia, e abandonar seus filhos, envolve-se com um ladrão mequetrefe, o Sr. Dennis (Michael Higgins), e parte em *road movie*¹⁹ com ele.

Wanda foi lançado em 1970, o único filme de Barbara Loden, que foi diretora e roteirista do filme. O filme por sua estética é muitas vezes comparado aos filmes John Cassavetes, pois neles temos máximo de naturalismo, com personagens no limiar do desespero. Apesar de ser atriz e esposa do grande cineasta Elia Kazan²⁰, e de ter acesso à indústria

¹⁹ Road-movie é um subgênero cinematográfico em que os personagens atravessam estradas ou outras redes viárias em busca de um objeto, quase sempre sofrendo transformações na sua visão do mundo ou de si mesmo no percurso.

²⁰ Elia Kazan foi um diretor americano, ganhador de dois Oscar como melhor diretor: *A Luz é para Todos* (1947) e *Sindicatos dos Ladrões* (1963). WWW.imdb.com, consultado em 08/08/2014.

cinematográfica, Barbara fez um filme com baixo orçamento, independente e à margem de Hollywood.

Teve sucesso de crítica, mas não alcançou o grande público, foi redescoberto na década de oitenta e virou *cult*²¹. Alguns admiradores falam que dariam a obra inteira de Kazan por um único filme de Loden, pois ela ousou mais na estética e no tema, e devido a sua morte prematura este filme ficou sendo seu legado.

O filme tem uma imagem granulada, que provoca uma sensação de estranhamento. As cores são frias, e as locações são feias, o que mais aparece é a cor cinza das minas e das estradas. Os sons são diegéticos, ouvimos o barulho do carro no asfalto, do caminhar nas pedras etc... Não há trilha sonora no filme, a única música que ouviremos será no fim do filme, quando uma banda está tocando em um bar onde se encontra Wanda.

Laura Mulvey escreveu que o papel do homem no filme clássico é do ativo, “no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos²²”, mas aqui os acontecimentos são feitos por Wanda, ela deflagra a história, o olhar é dela, mesmo sendo às vezes um olhar perdido.

Mas quem é Wanda? De acordo com as palavras do ex-marido (Jereme Theier) para o juiz:

-Não se importa com nada. É uma péssima mulher. Vive vadiando e bebendo. Nunca se importou comigo ou com as crianças. Eu acordava para trabalhar, eu mesmo fazia o café, vestia as crianças e quando voltava do trabalho, ela estava deitada no sofá, as crianças sujas, as fraldas espalhadas no chão. Às vezes as crianças estavam na rua, sem ninguém tomando conta²³.

²¹ Filmes *Cult* são obras que adquirem valor cinematográfico e mesmo cultural, são filmes que todo amante de cinema “tem que ver”.

²² Mulvey, L. “Prazer visual e cinema narrativo (1975)”. In: (Org.) Xavier, I. A experiência do cinem. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrasil, 1983. p.445.

²³ O marido não possui nome, assim como a maioria dos personagens, Barbara talvez quisesse passar a ideia de para a sociedade americana aquelas pessoas eram invisíveis, assim não foram nominadas.

Ao solicitar um emprego, respondem:

- Você é muito lenta.

Nas palavras de Sr. Dennis, após uma conversa em que Wanda afirma que nunca teve nada:

-Se não quiser nada, não terá nada. Quando não se tem nada, você se torna nada! Melhor estar morto. Nem sequer é um cidadão americano²⁴.

Nas palavras da própria Wanda:

-Não tenho nada, nunca terei nada.

-Sou estúpida.

Quando perguntada por seu marido e seus filhos, responde:

-Deve ter encontrado uma boa esposa de verdade.

-Eu não presto.

Wanda não é considerada uma boa mulher por não querer ser mãe e esposa padrão, não serve para produção do capitalismo norte-americano, e de acordo com ela própria “não presta”. Wanda não se enquadrava no padrão de pessoa útil à sociedade, ela casou e teve filhos, mas não parecia interessada por eles, possivelmente ela fez o esperado no período e na sociedade onde ela vivia; na década de setenta, em uma classe baixa, onde não haveria acesso à educação, Wanda só poderia ser esposa e mãe.

Em umas das cenas iniciais, ela anda por entre as minas de carvão, a câmera no alto a faz parecer um ponto branco no meio do cinza, um astronauta andando em planeta que não é o seu. Na sua ida para o juiz para fazer o divórcio, ela é filmada dentro do ônibus, sozinha, a câmera fica

²⁴ Sr. Dennis interpretado pelo ator Michael Higgins.

longe, e ela fica lá, em seu mundo. Nunca se sabe o que ela pensa, muitas vezes ela não consegue nem levantar os olhos, olhando para baixo, como se pedisse desculpa por estar ali.

Imagem 2: Wanda nas minas de carvão.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Imagem 3: Wanda no ônibus.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

No tribunal, enquanto todos esperam por ela, o ex-marido fala que é típico dela o desrespeito às normas, no entanto ela está lá fora, em frente ao tribunal, com medo, receio, vergonha? E quando entra, apesar de fumando, parece tímida, braços cruzados, ombro curvados, cabeça baixa. Não

responde quando o juiz perguntou se ela abandonou a família, apenas fala, “*se ele quer o divórcio, dê a ele*”, ou quando perguntada sobre as crianças, fala “*vão ficar melhor com ele*”. Ela não se mostra, nem como a irresponsável vagabunda, bêbada, descrita pelo ex-marido, nem como uma militante feminista que luta pelo direito de escolher seu próprio caminho.

Carente, está sempre pronta para catar migalhas de carinho, de aceitar qualquer forma de contato. Ela conhece o Sr. Dennis, o ladrão a quem ela vai se vincular, quando entra em bar que ele está assaltando para ir ao banheiro. Ela nunca deixa de tratá-lo por *senhor*, nunca critica o modo como ele consegue dinheiro, aceita os desmandos do mesmo jeito que aceita os poucos carinhos, há uma submissão que vem da necessidade de ter alguém ao lado.

Wanda não é a mulher do feminismo militante daquele período, nem a conservadora que mantém os pressupostos sociais, Wanda não é um grupo, ela é um indivíduo, ela é a mulher não atingida pelas teorias feministas, apesar de estar oprimida por uma sociedade.

Mas as atitudes de gênero esperado de uma mulher estão presentes no filme. Na cena inicial, Wanda acorda na casa de uma mulher, que pode ser a sua irmã, e na cena vemos a irmã acordar cedo, cuidar das crianças, preparar o café, e o marido sair sem dar um bom dia, resmungando, em uma relação conflituosa. O discurso do ex-marido para querer o divórcio e casar novamente é a necessidade dos filhos terem uma mãe. O Sr. Dennis obriga Wanda a usar vestido, pois para ele é a única roupa apropriada à mulher. Ele faz uso constante da ameaça ou da violência física, e Wanda, apesar de algumas vezes reclamar timidamente, obedece; a violência fazia partes das relações. Todas são relações de opressão historicamente construídas, sendo o papel da mulher, ser mãe e esposa, aceitar os desmandos do homem e colaborar com as suas atitudes.

O Sr. Dennis tem atitudes consideradas machistas, como o uso da violência, obriga Wanda a tomar determinadas atitudes e se considera o líder da dupla, mas ele também é cobrado a se enquadrar no padrão social esperado para um homem de bem, como ter um emprego fixo, casar, estabelecer residência.

A relação dele com Wanda é uma relação entre perdidos, entre marginais, pessoas que não se enquadram na sociedade do período, não por não seguirem o sexo/gênero/sexualidade exigidos culturalmente naquele momento, mas por não se inserirem dentro do meio da produção capitalista, o filme é sobre isso, pessoas que não se encaixam, seres fracassados socialmente. Eles não estão juntos por amor, é apenas a necessidade de ter outro ser humano por perto.

Imagem 4: Wanda e Sr. Dennis.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Outro ponto interessante é o lugar do trabalho, pois nas minas são todos homens, e quando Wanda vai à fábrica de roupa são todas mulheres, mostrando assim lugares específicos de trabalho para cada gênero.

O Sr. Dennis planeja um assalto a banco, que terá a participação de Wanda, que fingindo estar grávida e passando mal, fará com que eles entrem na casa do gerente de banco, consigam prender a família e sob a ameaça de uma bomba deixada na casa e desativada assim que terminar o assalto, o Sr. Dennis forçará o gerente a levá-lo até o banco. Apesar de inicialmente se recusar a participar de algo contra a lei, Wanda aos pouco se envolve com o plano e durante a execução, quando há uma briga entre o gerente e o Sr. Dennis e este solta o revolver, Wanda automaticamente o pega e rende novamente o gerente, continuando o assalto. Após esta cena, Sr. Dennis elogia sua atitude, e Wanda sorri satisfeita. Percebemos toda a carência de Wanda em ser reconhecida, elogiada, a necessidade de fazer parte de algo, mesmo que seja um plano de assalto, em uma atitude de total marginalidade.

O fim do filme é emblemático, mais perdida que nunca após a morte do Sr. Dennis no assalto que deu errado, Wanda olha para a câmera assustada, confusa. Vai para um bar onde conhece um homem que a leva de carro até umas pedreiras, lá ele tenta fazer sexo com ela, e ela parece aceitar apaticamente, mas de repente começa a gritar, se debater e a bater no homem, fugindo do carro, não está mais tão apática, ela corre chorando, está só, entre as árvores. Já noite, andando, chega a um conglomerado de casas, há música tocando e risos, uma mulher passa por ela, entra em uma casa e depois observa Wanda da janela, que está lá de braços cruzados, triste e perdida. Ao voltar pergunta se ela espera por alguém, é a primeira mulher a interagir com Wanda e a lhe oferecer ajuda. Ela leva Wanda até uma festa, é a primeira vez que ela aparece num contexto onde há música e alegria e a câmera passeia por entre as pessoas, mostrando a festa, mas termina no rosto de Wanda, que quieta, fumando, de olhos baixos; nada expressa.

Imagem 5: Wanda na cena final.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

O filme em nenhum momento julga Wanda ou o Sr. Dennis, ou os seus atos. Podemos dizer que no caso do filme *Wanda*, mesmo não mostrando uma nova forma de representação de gênero, ele questiona as escolhas que havia na época, pois quando a pessoa não se enquadra, a única saída é a margem da sociedade. Essas opções temáticas, só são possíveis em um filme fora do contexto dos grandes estúdios, e a ternura com que a personagem é tratada, indica que há uma identificação entre diretora/personagem.

II.2 Alice não mora mais aqui

Imagem 6: Alice, interpretada por Ellen Burstyn, e Tommy, interpretado por, Alfred Lutter III.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Alice não mora mais aqui, fala de Alice (Ellen Burstyn), que no início do filme é uma dona de casa dedicada, que faz o possível para ter uma família feliz. O marido, Donald (Billy Green Bush), que é motorista de caminhão de entrega da Coca-Cola, morre em um acidente, deixando-a sem nada. Ela vende o que pode e parte com o objetivo de chegar a Monterey, sua cidade natal, com o filho Tommy, mas antes ela para em várias cidades em busca de sobrevivência.

Alice não mora mais aqui, é um filme de 1974, produzido, lançado e distribuído pela Warner Bros., foi o quarto filme de Martin Scorsese, o seu primeiro na grande indústria e o único sobre uma mulher, foi estrelado por Ellen Burstyn, que ganhou o Oscar de melhor atriz pelo filme .

No *Digital Versatile Disc*²⁵ (DVD) lançado em 2004, há uma entrevista da atriz que fala sobre como surgiu o filme. Ellen explica que tendo estrelado com grande sucesso pela Warner o terror *O Exorcista*, foi convidada pelo estúdio a fazer outro filme, no entanto, todo roteiro que

²⁵ Disco Digital Versátil.

chegava a suas mãos, as mulheres eram retratadas como “esposa, mãe ou prostituta” e todos eram história sobre homens; e ela queria um filme que falasse das mudanças que ocorriam naquela década, e queria que fosse feito pela perspectiva da mulher, Ellen queria se sentir representada.

Quando encontrou e se identificou com roteiro de Robert Getchell, havia o problema de escolher o diretor certo. Ellen queria um diretor jovem, novo, excitante e aparentemente em nenhum momento ela pensou em uma diretora, talvez algo inexistente naquele momento, sendo Scorsese indicado pelo Coppola.

A abertura do filme é similar aos da época clássica de Hollywood, com uma música de fundo e um plano em que mostra os nomes dos atores e diretor. As primeiras cenas são de cenário e lembra o clássico *Mágico de Oz*²⁶, idílico, bucólico, quase onírico. Ela nos mostra Alice criança, em Monterey, com o sonho de se tornar cantora e ser mais famosa e melhor que Alice Faye²⁷. Mas logo o plano se fecha e somos literalmente lançados em Socorro, New México, Alice 27 anos depois. Esta cena inicial nos mostra que não estamos mais no universo fantasioso de uma antiga Hollywood de sonhos e cenários, agora são locações e realidade, a vida tal como ela se apresenta, uma New Hollywood.

Neste filme, em que o charme da Hollywood clássica foi abolido, de que maneira a mulher e o homem são representados?

Laura Mulvey fala da questão do olhar, que no cinema tradicional narrativo de Hollywood foi sempre masculino, com o homem sendo o sujeito e a mulher o objeto. A mulher até poderia ser o motivo para ação do homem, mas ele era o dono da cena. Mas em *Alice*, o olhar é da mulher, e este olhar está voltado não para o homem, mas para dentro de si mesma.

²⁶ *O Mágico de Oz*, filme lançado em 1939, tendo como principal diretor Victor Fleming. WWW.imdb.com, consultado em 08/08/2014.

²⁷ Alice Faye foi uma atriz e cantora famosa de Hollywood entre 1930-1940. WWW.imdb.com, consultado em 08/08/2014.

Alice nas cenas iniciais é uma dona de casa, que quer ter uma família unida. Ela teme o marido, mas tenta agradá-lo, pois parece acreditar que a felicidade no lar está na felicidade do marido, em nenhum momento ela o critica ou reclama do matrimônio. No entanto, após a morte do marido, ela está disposta a ter uma nova vida com o filho, e nela não há menção de um novo casamento.

Em uma conversa que teve com a amiga e vizinha Bea (Lelia Goldoni), esta comentou que não viveria sem um homem, enquanto Alice disse que provavelmente preferiria ficar só, neste momento a câmera filma Alice de baixo para cima, em meio corpo, fazendo-a parecer maior do que é, dominando o espaço.

As relações entre as mulheres são trabalhadas em forma de apoio, amizade, troca de experiências, fazendo lembrança ao grupo de consciências²⁸, comum neste período.

Uma das mulheres presentes no filme são a já comentada Béa, com quem Alice troca confiança, conta piadas de cunho sexual, fala de sonhos, costura roupas. Béa, aparentemente tem uma relação melhor com o marido, mas isso não a impede de falar, quando Alice está indo embora, que ela poderia ir com ela e abandonar tudo.

O primeiro homem com quem Alice irá se relacionar será Ben (Harvey Keitel); ela descobre que ele é casado quando Rita (Lane Bradbury), a esposa, aparece na porta de sua casa. Ela não está ali para pedir satisfação, ou solicitar que Alice se afaste, ela quer apenas que o marido não falte tanto ao emprego, explicando que ela precisa do dinheiro para cuidar do filho. Há entre as duas uma compreensão de que ambas

²⁸ Os grupos de consciência ou reflexão foi uma tática adotada de divulgação de ideias do movimento feministas. Mulheres se reuniam em salas, cafés, bibliotecas para discutirem problemas específicos do período, falar do machismo e da opressão. Pedro. J.M. Corpo, prazer e trabalho. In. (Org) Pinsky, C.B.; Pedro J. M. Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto 2012. p.241.

foram enganadas. A câmera permanece baixa, parada, enquanto elas se olham em um entendimento mudo.

Flor (Diane Ladd), companheira de trabalho na lanchonete onde Alice vai trabalhar em Tucson depois de sair de Fénix para fugir de Ben, é uma mulher desbocada, vulgar, que inicialmente choca Alice com seu jeito um pouco grosseiro, mas que assim como Alice, está sozinha cuidando da filha.

Em uma cena em que Flo com sua maneira grosseira diz que a outra garçonete, Vera (Valeria Curtin), morreu e foi comida por porcos, Alice vira de costas e parece em choque, mas quando ela se volta está gargalhando por causa do comentário. As três garçonetes se abraçam com carinho e cumplicidade. A câmera as coloca em primeiro plano e ao fundo os homens olham, excluídos e admirados.

Imagem 7: As três garçonetes.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

As mulheres no filme são sempre retratadas com dignidade, luminosidade, pessoas que apesar das dificuldades estão sempre tentando fazer com que a vida funcione. Se houvesse tal classificação, *Alice não mora mais aqui*, seria um filme de autoajuda para aquele período. Naquele

momento, as mulheres já tinham ido às ruas, queimado sutiãs, gritado palavras de ordem, mas ainda sofriam preconceitos, era como se filme dissesse, “vão lá, vocês podem e merecem”.

Os homens não tem o mesmo tratamento carinhoso. São mostrados irritados, violentos, às vezes quase irracionais. A violência contra a mulher aparece tanto de forma velada, como nas ameaças do marido, ou em uma briga que Alice ouve ocorrendo no hotel. Ou de forma explícita na figura de Ben, que inicialmente é mostrado como uma pessoa divertida, persistente, para depois se transforma em um homem violento, que se acha no direito de bater nas mulheres se essas atrapalharem sua vida. Estes momentos de violência não aparecem como uma exceção, eram a regra. Alice não denuncia Ben, ela apenas foge assustada com o filho.

As relações entre os homens e as mulheres são conflituosas. Em um teste para cantora, Alice pergunta se havia uma música especial que o dono do bar gostaria de ouvir, ele canta uma canção intitulada “*Do que adianta se casar?*” que tem o seguinte trecho: “*nunca deixe uma garota mandar só por causa de carinho e um beijo*”. Um conselho para ter atenção às artimanhas amorosas de uma mulher. Em briga entre o marido e o filho, Donald acusa Alice de ser a principal responsável do desrespeito do filho, pois ela também não tinha respeito por ele e a ameaça, e ela em vez de se defender, xinga a cidade de Socorro, como se a cidade fosse a causa de sua infelicidade e não o seu relacionamento.

Em outro momento, Alice cansada de tanta indiferença do marido, vira para o lado da cama e chora, neste momento a câmera dá um *close* no rosto do marido que também parece sofrer com aquela situação, talvez ele não saiba agir de outra forma, um homem talvez não possa demonstrar sensibilidade.

Outro ponto a ser destacado, por fazer parte das discussões que ocorriam no período, é o da sexualidade. No filme ela é discutida sem

tabus, fala-se da relação que pode haver entre o número do sapato e o tamanho do pênis, e sobre a possibilidade de se ter vários amantes, e quando Alice e David (Kris Kristofferson), seu namorado na última parte do filme, ficam juntos pela primeira vez, ela é quem toma a iniciativa. Na cena em que eles se beijam o olhar dela reflete o desejo por ele, assumindo claramente a sua vontade.

Alice e David seriam o casal romântico da narrativa tradicional, e que adotam algumas atitudes tradicionais. Na primeira vez na casa dele, enquanto ele e Tommy tocam violão, Alice lava a louça, na ida para casa, ela acende o cigarro para ele, no entanto eles são mais próximo do que ela é com marido, um ouve o outro, se tratam como iguais, a câmera sempre os mostra no mesmo nível.

Imagem 8: Alice e David.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Na parte final do filme há uma briga de David com Tommy, David bate nele e Alice defende Tommy questionando qual o poder que David teria para usar de violência, provocando uma briga entre o casal. No outro dia, Alice triste por causa da briga tem uma conversa com Flo sobre o que ela quer. Nesta conversa Alice admite que apesar de ter muito medo de

Donald, ela sentia que ele cuidava dela só pelo fato de ele estar lá e ser homem, e que talvez ela não saiba viver sem a figura masculina; então Flo diz que ela é bonita, tem uma profissão e um talento que é cantar, que é muito mais que do que ela, Flo, tem, mas nem por isso ela desiste da luta. Alice toma consciência que é a vida dela, como mulher, que está em jogo, não a de um homem.

Flo pergunta “*mas o que você quer?*” e ouve a resposta “*se eu soubesse não estaria chorando no banheiro*”. Então Flo comenta sobre um colar que está em seu pescoço e que ela fez com alfinete de fraldas, ele a ajudava a lembrar de seus objetivos e manter a sanidade, e que a primeira coisa que Alice tinha que descobrir era o que ela queria, e assim que soubesse mergulhasse de cabeça e “*deixe que o diabo se estrepe*”.

Na cena seguinte, David aparece na lanchonete e Alice quer fugir, mas é impedida por Flo, que manda que ela tome uma atitude, que diga que as regras são ditadas por ela, caso eles queiram continuar. Ele fala que quer voltar, que ela e Tommy devem ir morar com ele, que ele sabe que as coisas têm que ser diferentes, mas Alice fica apenas olhando para ele, sem tomar atitude, de maneira submissa e sempre respondendo com voz baixa. Ele diz a ela “*por favor*”, ela abaixa a cabeça e volta para o trabalho sem responder. Ele levanta e vira-se para ir embora, mas retorna e grita “*Droga Alice, eu disse por favor*”, isso acende uma chama no olhar de Alice que a faz responder “*É, grande coisa*”, com deboche. Ele pergunta o que ela quer, e a resposta é: “*Eu sou uma cantora, e tudo que eu fizer de agora em diante terá que envolver isso*”. Ele pergunta se ela canta bem e ouve “*Eu canto tão bem quanto eu canto. É assim que eu canto.*” Ele fala que não parece haver segurança financeira no que ela quer, e Alice reafirma que não importa a segurança, mas o que ela quer. Ele pergunta se isso que ela procura só pode se encontrada em Monterey, ou se poderia ser feliz ali, e ouve que ninguém iria impedi-la de ser feliz desta vez. Então ele fala se a

felicidade dela está em Monterey ele iria levá-la, abandonaria tudo, e eles se beijam ao som dos aplausos de todos na lanchonete.

Este quase final, pois o filme ainda não acabou, é um contra senso, como se o filme desse um retrocesso para os finais tradicionais dos filmes clássicos, e tudo que Alice viveu até ali, a descoberta da sua própria força, a capacidade da vitória sozinha, servissem apenas para ter um final feliz com um homem. Na entrevista dada pela atriz, ela conta que o final planejado para o filme, seria Alice e o filho chegando a Monterey sozinhos, mas a Warner Bros. não aceitou, pois uma mulher ainda não poderia acabar sozinha, as palmas que se ouvem nesta cena são uma forma de protesto, para tirar a veracidade da cena.

Devido ao conflito gerado pela exigência do estúdio, o diretor e o roteirista acataram a sugestão do ator Kris Kristofferson, e em vez de Alice largar tudo para ficar com o homem, seria ele que poderia largar sua fazenda para ir com Alice para onde ela quisesse. E para subverter, o final antes dos créditos, não vemos Alice e David juntos como casal feliz, mas Alice e Tommy, que andando em uma estrada, conversam sobre o futuro. Alice fala sobre a possibilidade de não irem para Monterey, momento que Tommy concorda, pois ele tinha feito amigos e queria ficar, e ela poderia ser uma cantora em qualquer lugar, desde que não desistisse de seus sonhos e do seu recente poder, e eles caminham em direção a um bar em que está escrito Monterey.

Este final mostra mais um ponto muito importante do filme, a questão da maternagem. A relação de Alice com o filho é algo singular. Eles, mais que mãe e filho, são portos seguros um do outro, é Tommy quem fornece a Alice o motivo para ela alcançar um sonho. A maternagem é mostrada como algo que torna as mulheres fortes, quase todas as mulheres em *Alice* são mães que lutam para darem a seus filhos uma vida melhor.

Imagem 9: Alice e Tommy brincando.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Imagem 10: Alice e Tommy jantando.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

A paternagem não é vista de maneira tão natural, Ben e David renegaram seus filhos, e Donald é o pai rígido e sem amor. Alice e Tommy lutam contra a opressão desse pai, que exige um respeito baseado no fato de ele ser o homem na família. A questão do poder patriarcal é sutilmente mostrada, há uma cena na hora do jantar em que o cinto do pai fica em cima da mesa, como uma ameaça de violência e poder.

Tommy é um personagem instigante, pré-adolescente, inteligente, agitado, às vezes um pouco irritante, percebe-se que não há identificação entre ele e o pai. Em um jantar, o pai pede que ele faça a oração da família, que normalmente é feita por ele, Tommy se nega, significando a recusa dos

valores do pai? Tommy também não parece sentir ciúme da mãe, pois pergunta naturalmente se ele teria que chamar o namorado da mãe de tio, ou sobre a sua vida sexual dela. O seu único conflito com David é quando este o obriga a tomar uma atitude que ele não concorda, lutando por sua individualidade. Ele tem uma única amiga em Tucson, Andrey (Jodie Foster), que na verdade se chama Dóris, mas ela sente desprezo por este nome. Uma menina andrógina, que o instiga a ter atitudes não convencionais, como roubar corda para violão e beber vinho, ela é atrevida, revoltada, desbocada. Eles seriam a esperança do futuro? Serão os adultos que renegariam os marcadores de gênero?

Imagem 11: Tommy e a andrógina Andrey/Doris.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Alice não mora mais aqui fala sobre o empoderamento da mulher, pois a *Alice que não mora mais aqui* é a Alice submissa, com medo, a Alice que agora habita aquele corpo, pode até não saber o que quer, mas sabe o que não quer, e sabe da força que possui para chegar a qualquer lugar.

Imagem 12: Alice e Tommy na cena final.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora

II.3 Comparando os filmes.

Os filmes têm em comum o fato de serem *road movies* sobre mulheres sozinhas, tentando descobrir sua força. São mulheres de classes mais baixas, que não tiveram acesso a uma educação acadêmica e nem possuíam preparo profissional. Oprimidas pelo poder²⁹ se sentiam inferiores e submissas, sem domínio da própria vida.

A visão de Bárbara sobre os papéis e problemas das mulheres e dos homens é mais cáustico, diria menos romântico. Barbara filma no início dos anos setenta, momento em que a discussão sobre o poder e opressão

²⁹ Aqui vamos pensar em poder como definida por Bordo, que utilizando dos últimos conceitos de Foucault escreve: “temos primeiro que abandonar a ideia de que o poder é algo possuído por um grupo e dirigido contra outro e pensar, em vez disso, na rede de práticas, instituição e tecnologias que sustentam posições de dominância e subordinação dentro de um âmbito particular”. Bordo, Susan R. O Corpo e a reprodução da feminidade: Uma apropriação feminista de Foucault. In. Jaggar, A. M.;Bordo, S.R. Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1988. p.21./...o poder não é concebido como uma essência com uma identidade única, nem é um bem que um possuam em detrimento dos outros. O poder é sempre plural e relacional e se exerce com práticas heterogêneas e sujeitas a transformação; isto significa que o poder se dar em um conjunto da práticas sociais constituídas historicamente, que atuam por meio de dispositivo estratégicos que alcançam todos e dos quais ninguém pode escapar, pois não se encontra uma região da vida pessoal que esteja isenta de seus mecanismos. Duarte, A. Biopolítica e resistência, o legado de Michel Foucault. In. (org.) Rago, M. Veiga-Neto,A. Figuras de Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editorial Ltda, 2008. p.47.

começava a se expandir em todas as camadas sociais, *Wanda* é quase uma denúncia da não possibilidade de emancipação das mulheres. *Alice* é mais solar, mais esperançoso, há uma sensação, que se as mulheres realmente quiserem elas podem tomar a sua vida em suas mãos, mas nota-se nele também a opressão em que se vivia.

Outro ponto de interesse e com relação às táticas³⁰ de resistência. *Wanda* é uma mulher que resiste em seu mutismo, ela quase não reclama pouco se sabe sobre seus pensamentos, sempre de cabeça ou olhos baixos, mas em seu silêncio, ela vai resistindo aos maus tratos e tentando descobrir algum caminho. Nunca se deixar abater, se abandonada no meio da estrada por um homem que só queria sexo, toma um sorvete e vai ao cinema. Na cena do divórcio, quando entra no tribunal, está de cabeça baixa, ombros contraídos, mas fumando e de bobes nos cabelos . Se confrontada abaixa a cabeça e não responde, deixa que eles pensem o que quiserem.

Já Alice usa do humor; quando o marido a ignora quando ela faz uma pergunta, ela o imita, dando a resposta que gostaria de ouvir; quando questionada pelo atendente do motivo de comprar tanta carne de carneiro, responde que um ótimo jantar pode fazer com que o marido tenha gana de correr atrás dela até o quarto. Usa da cumplicidade com o filho, como apoio e força para manter um lar mais feliz e equilibrado.

³⁰ Utilizando a definição de Certeau: “A tática não tem por lugar senão o outro. Por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto...Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões de dela depende, sem bases para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saída. Certeau, M. A invenção do cotidiano. 1-artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012. p.94 e 95.

Imagem 13: Wanda no tribunal.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Imagem 14: O bom humor de Alice.



Fonte: Imagem copiada diretamente do filme pela autora.

Podemos dizer que em ambos os filmes as mulheres são representadas como se estivessem em busca de uma nova subjetividade. A família ou a constituição de um lar não representava mais a finalidade suprema. O gênero de filme escolhido, o *road-movie*, é um gênero de peregrinação, de cair na estrada, o caminho sendo mais importante que o fim da viagem, pois as vezes ela não acaba.

Na questão da maternagem, em *Wanda* há uma recusa, Wanda, apesar de carregar as fotos dos filhos, não consegue ser a mãe que a sociedade espera, já em *Alice*, a maternagem é algo que apesar de ter seus conflitos era essencial, talvez essa seja uma grande diferença em um roteiro escrito por uma mulher e um escrito por um homem. A sociedade transformou a maternidade/maternagem em um fim em si, a máxima realização de uma mulher, de acordo com a nossa cultura, todas as mulheres deveriam sonhar em serem mães. O homem, proibido biologicamente de desfrutá-la, tem uma tendência da idealização das mães, que são por excelência pessoas fortes, que lutam por seus filhos; já a mulher pode ver o quanto é massacrante a obrigação da maternagem esperada pela sociedade, nem todas nasceram para este papel, e Barbara discute este ponto, a indiferença de Wanda é a negação da maternagem como essência.

Em ambos os filmes os homens são mostrados como seres violentos, rígidos, nervosos, como se a qualquer momento eles fossem explodir. A exceção seria David, que se mostra mais sensível, para ele as necessidades de Alice são tão importante quantos as dele, não há entre os dois uma relação de desigualdade.

Uma questão muito discutida por Mulvey e Kaplan é a erotização feminina. Em *Wanda* nas cenas iniciais ela está sempre de bobes e lenço no cabelo e as roupas são mal cortadas, ela não se insere no contexto de beleza definido pela moda. Em uma cena no shopping, Wanda olha as vitrines, os manequins parecem maiores que ela, sem expressão, sem vida, ela os olha com estranhamento, quase como se eles fossem uma ameaça. No entanto, quando o Sr. Dennis dá dinheiro para ela comprar roupa, sai toda feliz e luminosa do shopping, estava se sentindo bonita e querendo ser admirada por ele. Em *Alice*, há um discurso sobre a beleza, pois Alice acha que para conseguir emprego, tem que parecer jovem e bonita, ela também aparece

raspando as pernas na pia, mostrando a necessidade de cuidar da aparência. E apesar do corpo de Alice estar mais em evidência do que o corpo de Wanda, não se pode dizer que há a mesma erotização que foi feita em uma Marilyn Monroe ou Rita Hayworth.

Considerações Finais

As décadas de 1960-1970 foram de modificações culturais, com as mulheres sendo as principais causadoras das mudanças. O cinema como uma arte da modernidade, incorporaria também as mudanças culturais e sociais, fosse criando novas linguagens cinematográficas, fosse dando voz e imagens às novas configurações que ocorriam na sociedade.

Apesar de acusado de ser utilizado pelo poder hegemônico como criador e mantenedor de ideologias, o cinema também é um reflexo da sociedade, e as alterações que ocorrem sempre farão parte dele.

Pode-se dizer, portanto, que é possível encontrar em ambos os filmes uma crítica à opressão que as mulheres viviam, e também as possibilidades de novos contextos das relações de gênero, que é mostrado nas figuras de Alice e David e Tommy e Andrey.

As ações são deflagradas pelas mulheres, o olhar dos filmes é sobre elas, que estão exigidos mais poderes e questionando os papéis que a sociedade lhes ofereceu. Não são vítimas, nem bruxas, nem manipuladores, são seres humanos com dúvidas e revoltas.

Pode-se também dizer que há uma diferença nas abordagens e visões dos diretores. Barbara Loden tem uma visão mais crua e mais triste, mostrando uma mulher em busca de um rumo e totalmente à margem daquele programado pela sociedade. Enquanto Martin Scorsese fez uma Alice, que apesar de também estar procurando sua força, está mais adequada à sociedade, sendo seu filme, talvez por exigência do estúdio mais leve e romântico.

Fontes:

Filme: Wanda (Wanda).

Direção: Barbara Loden.

Roteiro: Barbara Loden.

Lançamento: Estados Unidos, 1970.

Filme: Alice não mora mais aqui (Alice doesn't live here anymore).

Direção: Amrtin Scorsese.

Roteiro: Robert Getchell.

Lançamento: Estados Unidos, 1974.

Bibliografia

Adorno, T.W. Horkheimer, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

Almeida, M. “Gênero, Masculinidade e Poder: revendo um caso do sul de Portugal”, Anuário Antropológico/95, RJ, Tempo Brasileiro, 1996.

Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: Magia, técnica, arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Butler, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Bordo, S.R. O Corpo e a reprodução da feminidade: Uma apropriação feminista de Foucault. In. Jaggar, A. M.;Bordo, S.R. Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1988.

Certeau, M. A invenção do cotidiano. 1-artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

Costa, A. Compreender o Cinema. São Paulo, Globo, 1989.

De Lauretis, T. "A Tecnologia do Gênero" in: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), Tendências e Impasses - O Feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Duarte, A. Biopolítica e resistência, o legado de Michel Foucault. In. (org.) Rago, M. Veiga-Neto,A. Figuras de Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editorial Ltda, 2008.

Ferro, M. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Foucault, M. História da Sexualidade – A vontade de saber, Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

Foucault, M. História da Sexualidade – O uso dos prazeres, Vol. 2. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

Hobsbawm, E. Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991. São Paulo, Companhia das letras, 1995.

Kaplan, A.E. A mulher e o cinema: os dois lados da câmara. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Jaggar, A. M.;Bordo, S.R. Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1988.

Marcarello, F.(org.). Historia do cinema mundial. 2º ed. Campinas: Papirus, 2008.

Mulvey, L. “Prazer visual e cinema narrativo (1975)”. *in*: Xavier, I.(org.). A experiência do cinema. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983.

Nogueira, L. Manuais de cinema II gêneros cinematográficos. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

Pinsky, C.B.; Pedro J. M. Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto 2012.

Rago, M. "Subjetividades, feminismo e poder, ou podemos ser outras?" *in*: Pedro, J.(org.), Relações de poder e subjetividades. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

Rago, M. Veiga-Neto, A. Figuras de Foucault. Belo Horizonte: Autêntica Editorial Ltda, 2008.

Scott, J. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, Educação e Realidade, Porto Alegre, 16 (2), jul-dez 1990, pp. 5-22.

Stam, R. Introdução à teoria do cinema. Campinas, Papirus, 2003.

Suppia, A. Piedade, L. Ferraraz, R. “O cinema independente americano” *in*: Baptista, M. Mascarello, F. Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2012.