

Provocações feministas: Alain Bergala diante de *Monika* e seus desejos

Feminist provocations: Alain Bergala on *Summer with Monika* and their desires

Pedro Maciel Guimarães

Professor do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes – Unicamp). Autor de *Helena Ignez, actrice expérimentale* (ACCRA/Univ. de Strasburgo, 2018), coordena o Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual (GEAs/Unicamp) e é membro do ACCRA (Laboratório Approches contemporaines de la création et recherche en arts/Universidade de Strasbourg-França). Desenvolve pesquisas sobre estudos atorais, gêneros cinematográficos e estética e história do cinema.

Karla Bessa

Pesquisadora do Núcleo de Estudos de gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas. Possui Doutorado em História Social, com formação na área de Estudos de Gênero. Em 2014 foi pesquisadora visitante junto ao Film Institute do King's College, em Londres. Atualmente desenvolve pesquisas sobre cinema, audiovisual, gênero e sexualidade. É coordenadora do projeto CinePagu e professora dos Programas de Pós-graduação em Multimeios/IA e Ciências Sociais da Unicamp.

Submetido em: 05/05/2019

Aceito em: 21/05/2019

RESUMO

O livro “Monika”, de Alain Bergala, publicado na França em 2005, propunha uma leitura poética do filme homônimo de Ingmar Bergman (1953) do ponto de vista da criação. Como o fato de um diretor homem estabelecer relações pessoais e afetivas com sua atriz determinam a forma final da obra. Bergala defende que alguns filmes na história do cinema, dos quais *Monika* e *o Desejo* é o caso exemplar, merecem ser analisados para além da sua fábula ou da análise semiológica mais estrita. Necessita-se pensar como as relações pessoais entre diretor e atriz determinam a construção de planos e sequências e a atuação da atriz principal (Harriet Andersson). Propomos fazer uma leitura socio-cultural feminista trazendo-a para a perspectiva da crítica e pesquisa universitária contemporâneas, pois as relações de gênero fora e dentro das multitelas passaram por profundos questionamentos relativos às desigualdades e violências nas

estruturas sociais e representacionais que emolduram e normatizam as diferenças entre masculinidades e feminilidades.

PALAVRAS-CHAVE : atores de cinema; análise fílmica; teorias feministas

ABSTRACT

The livro “Monika”, by Alain Bergala, published in France in 2005, proposed a poetic reading of the film of the same name by Ingmar Bergman (1953) from the point of view of creation. Bergala asked himself how the fact that a male director establishes personal and affective relations with his actress determines the final form of the picture. Bergala argues that some films in the history of cinema, of which *Monika* are the exemplary case, deserve to be analyzed beyond their fable or the more strict semiological analysis. It is necessary to think how the personal relations between director and actress determine the construction of plans and sequences and the acting of the main actress (Harriet Andersson). We propose to make a feminist socio-cultural reading bringing it to the perspective of contemporary university research and criticism, since the gender relations outside and within the screens have undergone profound questions regarding inequalities and violence in the social and representational structures that frame and normalize the differences between masculinities and femininities.

KEYWORDS : film actors; film analysis; feminist theories

Introdução

Ir além da história ficcional de um filme, da sua fábula ou até mesmo da análise formal mais estrita para se entender toda a abrangência de uma obra cinematográfica, na sua capacidade de falar sobre o seu tempo e sobre as relações extrafílmicas que se travaram para que ela exista. Esse é projeto do texto de Alain Bergala sobre *Monika e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953). Publicado em 2006, sob encomenda para a coleção *Côté films*, da editora belga Yellow Now, o livro de pouco mais de 100 páginas, pequeno formato, inaugura o selo de textos curtos escritos sobre um filme por um crítico ou acadêmico. Bergala leva para a obra a sua abordagem metodológica de leitura fílmica já desenvolvida na universidade e propõe usar o filme de Bergman como epítome desses filmes nos quais é preciso ir além da análise conteudística e da leitura semiológica para entender a verdadeira importância da obra.

Traduzimos grande parte dessa obra nesse dossier e queremos, com esse artigo, complexificar a leitura proposta por Bergala, acrescentando a ela uma abordagem sócio-cultural feminista trazendo-a para a perspectiva da crítica e pesquisa universitária contemporâneas. De 2006 para 2019, muita coisa mudou nos diversos campos teóricos que abrangem os estudos de cinema e audiovisual, assim como, não seria exagerado ou clichê afirmar que o mundo das comunicações e das artes também mudou. As relações de gênero fora e dentro das multtelas passaram por profundos questionamentos relativos às desigualdades e violências nas estruturas sociais e representacionais que emolduram e normatizam as diferenças entre masculinidades e feminilidades, sejam em identidades (mulheres-cis, mulheres-trans, homens-cis, homens-trans, não binários) ou sexualidades (heterossexual, homossexual, bissexual, assexual, queer...) para além dos padrões hegemônicos. O cinema é um indício de produção e percepção de valores e participa ativamente das tecnologias de gênero, ao criar e disseminar fantasias e comportamentos (Lauretis,1987). O cinema e a reflexão que nasce a partir dele.

Da poética à estética

O texto de Bergala se inscreve numa dimensão metodológica que flerta com alguns preceitos da poética histórica de David Bordwell e também com os estudos da *poïetica* e da crítica genética. Embora Bordwell divida de um lado a poética histórica e do outro o trabalho hermenêutico de frequência detalhada de um texto para se revelar seus sentidos escondidos, é preciso pensar que ambas podem andar juntas. “A polarização entre poética histórica e interpretação é enganosa. O oposto da poética histórica não é a interpretação, mas uma poética a-histórica” (STAM, 2001, p. 219). O espectador atencioso de Monika que é Bergala exerce assim um dos mandamentos da poética histórica bordweliana : o de ir atrás dos rastros da ação do realizador dentro do filme como maneira de “executar operações determináveis das quais a construção de todos os tipos de sentidos será parte constitutiva” (Bordwell, 1985, p. 270).

Do estudo da *poïetica* e da crítica genética, Bergala utiliza o recurso à investigação dos momentos concretos e simbólicos de criação/execução da obra como manancial analítico para se entender o filme terminado. A *poïetica* de Paul Valéry, debitária obviamente da poética aristotélica, prega a volta da atenção do analista para os passos do processo criativo. “Fazer um poema [já é] um poema”, escreve ele, voltando sua atenção para o passo a passo da construção da obra como legítimo de ser objeto de uma apreciação estética. No entanto, o método de Bergala não pretende entender o filme como acessório – assim como Valéry propunha¹. Ao contrário, ele pretende submeter a compreensão do *produto acabado* (o filme), portanto a análise estética, aos fatores determinantes do *produto sendo feito*, a dimensão poética.

O “rapto” da atriz

O método de Bergala pressupõe então um trabalho de análise de imagem para depreender, na construção de determinados planos e no trabalho com os atores, como a dimensão pessoal que unia realizador e atriz – Harriet Andersson e Ingmar Bergman tinham um relacionamento amoroso na época das filmagens² – foi determinante para a elaboração da forma fílmica. Para além de entender o ator como criador do personagem fílmico, Bergala pretende mostrar como Andersson, sua persona e seu corpo, singularizados pelo fato de ser mulher do realizador, tem influência direta em determinadas escolhas de *mise-en-scène*. Desconsiderar que tal fato, para além do anedótico, pode ser determinante para a construção fílmica, significaria passar ao lado da importância histórica do filme para falar do momento da sua filmagem e das relações que se estabelecem no âmbito parafílmico.

¹ “Considerar a composição como principal e trata-la como obra[...] o fazer como principal, e a coisa feita como acessório”, Valery, Paul. *Ego Scriptor*, Paris, Gallimard, 1992, p. 171

² Segundo o artigo de Azadeh Jafari (2018, TIFF, <https://www.tiff.net/the-review/harriet-andersson-bergmans-aphrodite>), Bergman chegou a deixar sua esposa na época (Gunvor Bergman) para viver esse romance. Se o romance dura ou não, não conseguimos apurar, mas a parceria profissional entre Bergman e Andersson segue por mais pelo menos 05 filmes (Noites de Circo (1953); Sorrisos de Uma Noite de Amor (1955); Através de um espelho (1961); Para não falar de todas essas mulheres (1964); Gritos e Sussurros (1972) e Fanny and Alexander (1982).

Bergala enumera as três maneiras de se inventar o novo no cinema. O caso de *Monika e o desejo* se adequaria à terceira categoria, que, ao lado de *Acossado* (Godard, 1960) inova por deixar que as circunstâncias do acaso processual contaminassem o fazer fílmico e o produto; uma inovação não programada, mas cujos rastros acidentais guiaram as escolhas de posicionamento de câmera, de montagem e de agenciamento das figuras humanas no plano. Acrescenta-se a isso o fato de a modernidade cinematográfica dos anos 1950 ter se construído em filmes rodados em lugares exíguos, geralmente ilhas. A imposição de se filmar em lugares com poucos recursos, onde a equipe e os atores acabam vivendo uma lógica parecida à da trupe teatral em viagem, com intimidades e afetos sendo despertados pela convivência, possibilitou filmes como *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1953), *A Aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) e *O Demônio das Onze Horas* (Jean-Luc Godard, 1965) definirem novos rumos de relacionamento entre atores e realizadores, dentro e fora dos sets.

Na ilha de *Monika e o Desejo*, segundo Bergala, Bergman pôde demonstrar toda a capacidade do criador cinematográfico a dominar sua criatura, mesmo que ela tente escapar dele. A criatura cinematográfica, segundo ele, é esse híbrido nascente da junção do personagem imaginado (na folha do roteiro, na cabeça do cineasta) e do ator em carne e osso escolhido ou encontrado fortuitamente. O texto descreve assim os momentos em que Bergman ousa descer do pedestal do artista-criador, equiparável ao do marionetista, e vir se misturar aos seus personagens-atores de carne e osso, para estabelecer relações com eles pelo intermédio do olho da câmera.

A empreitada analítica de Bergala evoca ainda outros filmes de diretores que filmam as mulheres com quem tem uma relação pessoal, para tentar, a partir do paradigma de *Monika e o Desejo*, investigar situações fílmicas em que o criador-realizador inventa “desculpas narrativas” para ficar sozinho filmando o corpo da mulher que ama ou ainda roubando-lhe ao seu rival intradieético, geralmente os personagens masculinos com quem essas mulheres vivem relações amorosas ficcionais. A isso ele chama de “raptó” da atriz, como os velhos códigos civis

definiam muitas vezes a atitude de ocultação e cárcere privado a que mulheres eram submetidas por homens para fins sexuais. O panteão de autores homens que realizam tais proezas é de relevo, e vai de Godard a Rossellini, passando por Renoir e Mizoguchi. Nenhuma palavra é mencionada sobre a relação que une diretores a atores ou ainda diretoras a seus atores ou atrizes.

Partindo da premissa de que Bergala propôs um recorte ideológico e partidário da história do cinema e tendo em vista a necessidade de problematizar tal escolha, nossa reflexão não tem por objetivo condenar ou desmerecer o paradigma de análise criado pelo autor francês. Faz-se necessário, no entanto, atualizá-la segundo outras leituras e modelos de relação realizador(a)-ator/atriz.

Fantasia e Fetiches

Uma das principais críticas feministas ao cinema como um todo e ao cinema hollywoodiano em sua hegemonia é o uso do corpo das mulheres como elemento da objetificação da *mise-en-scène* dos filmes clássicos. O conhecido e respeitado trabalho de crítica realizado por Laura Mulvey em *Fetichism and Curiosity - Cinema and the mind's eye*, argumenta que tanto Freud quanto Marx utilizaram-se da noção de fetiche para mencionar um processo de transformação de algo real (material- corpos- forças produtivas) em formas espetaculares de troca, vistos por Marx na forma do fetichismo da mercadoria e por Freud na feminilidade fetichizada. O processo de fetichização se dá justamente na denegação de algo, seja a castração (Freud), seja a exploração (valor do trabalho) para Marx. Mulvey retoma este debate com a intenção de pensar como os filmes, lidando com a fantasia e o imaginário, utilizam-se da feminilidade-fetiche para realizar um apagamento entre o corpo/mulher real e aquela desejada e exposta na tela.

Toda essa reflexão, embora datada, ajuda-nos a problematizar o olhar também fantasioso de Bergala sobre o modo como Bergman se apropriou (nos dois sentidos da palavra) do corpo de Andersson. Todo esse imaginário do rapto da atriz, ou do modo como propositalmente Bergman subtrai do olhar do espectador

o desfrute do corpo jovem da atriz, revela mais sobre os desejos de Bergala do que do próprio Bergman. Como contra-leitura, pode-se argumentar que, por exemplo, não mostrar os seios (na famosa cena da praia) fosse parte da construção de um modo de filmar uma feminilidade rebelde, reformulando os padrões tanto morais quanto estéticos do cinema *mainstream* da época, evitando transformá-la em um mero objeto de desejo.

Retornemos ao filme, no entanto no sentido de expandir a leitura semiológica pura. Uma primeira parada na duração diegética da narrativa; antes, durante e depois da fuga para a ilha. O que essa duração cronológica linear tem a nos dizer sobre a construção da personagem? Como a duração não se dá fora de uma espacialidade, seria também importante nos atermos a pelo menos quatro espacialidades co-penetrantes. O trabalho (de Monika e de Harry); a casa/família; o espaço dedicado ao lazer, seja no pub onde ela encontra Harry e lhe pede que acenda seu cigarro³, seja no cinema, restaurantes, enfim, lugares de entretenimento e sociabilidade que fomentam as condições propícias para a corte; e, por último, mas igualmente estruturante é o espaço da ilha para onde vão gozar de sua (ainda que limitada e curta) liberdade das amarras sociais que os prendem ao mundo do trabalho e da casa.

As sequências que antecedem os momentos de prazer e gozo na ilha idílica mostram: 1) Monika, uma jovem sendo persistentemente assediada no ambiente de trabalho, como se isso fosse cotidiano e naturalizado. Ela se defende, sem muitos traumas, apenas demonstra insatisfação com o desmedido desrespeito para com seu corpo e vontades. 2) Monika nos arredores de sua casa, sendo simbolicamente bulinada por crianças e adolescentes e, ao chegar em casa, enfrenta a fúria de seu pai alcoólatra. 3) no pub, onde vai relaxar sozinha, como os demais trabalhadores, depara-se com um decadente cenário de homens mais velhos, destituídos de vigor e viço, embebedando-se no famoso momento de *happy-hour* pós rotina exaustiva de trabalho. Nessas três situações, as mulheres

³ Gesto clássico na filmografia, quando mulheres ousadas são “acendidas” por um interlocutor (em geral homem) a quem a personagem pretende seduzir. O expediente ficou ainda mais conhecido na composição tragicômica que lhe deu Giuseppe Tornatore, em *Malena* (2000), que coloca a atriz Monica Bellucci em situação constrangedora pelo assédio de vários homens da cidade para acenderem seu cigarro.

que a rodeiam são mais velhas (sua mãe em casa e uma garçonete do pub) e estão também inseridas em uma rotina estressante e sem graça. Sua mãe cuida de numerosos filhos pequenos e se alegra com um singelo gesto de delicadeza do marido/pai de Monika. As feminilidades convencionais que a rodeiam são marcadas pelo sacrifício e abnegação. Nem mesmo o cigarro transforma em cinzas suas angústias de querer um outro destino para si mesma.

Nas cenas descritas acima, a câmera explora ângulos do corpo de Monika que exibem ao mesmo tempo sua vitalidade e sua energia libidinosa sendo exaurida na cobiça de homens também explorados em suas forças de trabalho e descrentes com a vida. A câmera não explora visualmente o corpo de Monika, mas mostra a exploração do toque, do olhar, do ambiente, das instituições que condicionam um modo de vida estreito e escuro, pois sem perspectiva de mudança.

A ilha, momento intermediário, de aparente ruptura e suspensão destas fronteiras bem delimitadas do que esperar de uma feminilidade trabalhadora, maternal e obediente, é o lugar diegético da produção de novas convenções do fazer amoroso que, por iniciativa dela (a maioria das iniciativas do filme provém de Monika, o que a faz uma personagem altamente moderna, no sentido libertário e anti-heroína) mobiliza Harry numa aventura muito além de suas capacidades.

No paralelo, um momento de atenção para o modo como a masculinidade de Harry se constrói tanto em contraste com a feminilidade não convencional de Monika, quanto em contraste com a rotina resignada de seus superiores e colegas de trabalho. Harry é tutelado por uma tia, medroso para correr riscos (a cena do roubo de comida é exemplar de sua incapacidade de agir) e, ao mesmo tempo, sua beleza e jovialidade o tornam atrativo aos olhos de Monika. Ela o enlaça nessa aventura e rouba (sim, o rapto quem faz é Monika) a inocência, rompendo a inércia de Harry. Por sinal, nada mais simbólico de construção de masculinidade viril, que esconde o homem inseguro e amedrontado, do que a cena em que Harry, embriagado, lança-se em gestos agressivos (bate - ainda que suavemente - na cara de Monika) para a conquista sexual de Monika. Essa cena, mistura de desejo e rejeição, é filmada em plano americano frontal que abarca linearmente ambos na

cena e aos poucos, conforme a “luta” erótico-agressiva se desenvolve, a câmera se distancia e logo chegamos a uma panorâmica que minimiza ambos no cenário maior do mar e da montanha.

São muitas as referências ao modo sem glamour no qual Bergman filma Monika, não só no vestuário de uma trabalhadora, mas no apagamento de qualquer referência a seu corpo como um corpo produzido. Pelo contrário, sua ênfase é na naturalização, ingênua e intuitiva daquela jovem selvagem que sem qualquer vestígio de “bom senso”, cava na sua própria história um não lugar social. Chegamos ao ponto em que, neste transcorrer da narrativa, nos indagamos se faria algum sentido expor erotizadamente e voluptuosamente o corpo de Andersson-Monika ao desfrute dos espectadores. Seria ali uma prudência de um homem apaixonado, enciumado, ou de um diretor que não quer criar naquela criatura mais um corpo-mercadoria, corpo-espetáculo? Mostrar/esconder seria uma escolha ético-estética? Como poderíamos arriscar uma resposta que saia da especulação arbitrária?

Poderíamos nos perguntar se há outras mulheres no filme, outras personagens femininas que foram dissecadas em suas partes eróticas e, por outro lado, uma determinação explícita de poupar a amante, no entanto, em se tratando de um filme praticamente centrado no enlace do casal e no protagonismo de Monika, não há nada a comparar. No tocante ao protagonismo de Monika, é importante frisar que a narrativa formaliza-se a partir do ponto de vista de Harry, desde o título - Verão com Monika (seria uma tradução mais literal), a abertura – é o primeiro personagem a entrar no quadro e é a partir dele que a trama se faz, e no fechamento- é ele quem encerra o ciclo, assumindo a responsabilidade dos cuidados da criança, fruto desta relação e se olhando no espelho - gesto de Monika no primeiro plano em que aparece no filme. Talvez sem saber, o distribuidor brasileiro do filme, ao transformá-lo em *Monika e o Desejo*, já desse conta desse trajeto do protagonismo do homem para a mulher, pegando carona nos textos parafilms produzidos por críticos e teóricos sobre a obra.

O não lugar (depois do paraíso)

Após saber-se grávida e passando dificuldades, bem como entediada daquela vida isolada, que era o paraíso insular quando do momento de negação da realidade bruta da vida do trabalho, o casal deixa a ilha e encara a difícil tarefa de viver o romance no mundo adulto. Primeira providência, legitimar a união (a tia, com forte ascendência sobre Harry, é quem providencia tudo). Harry arruma emprego e se recoloca na rotina do trabalho e dos estudos. Monika, ainda relativamente assustada, recebe a criança nos braços como quem diz não saber do que “se trata” (a maternidade não é inata). Ela ainda é muito jovem e é assim que se vê, o que significa que quer se divertir e não sacrificar sua vida em prol de uma criança dependente e vulnerável. Sua incompreensão sobre seus deveres maternos causa espanto tanto nas outras mulheres do filme quanto nos homens que a rodeiam. Enquanto vemos Harry se enquadrando perfeitamente nas normas, complacente com seu destino, também acompanhamos o contínuo desencantamento de Monika com aquele projeto romântico pequeno burguês que não lhe pertence.

É bem verdade que a cena de ruptura da quarta parede, quando Monika interpela o espectador a julgá-la, segundo leituras feitas por Bergala na esteira de Godard, em sua insidiosa decisão de trair Harry - na verdade traindo toda uma expectativa social sobre sua maternidade e seu lugar de mulher casada e trabalhadora - é uma das mais comentadas pelos críticos e cinéfilos. Na revista *Arts*, Godard a chamou de “o plano mais triste da história do cinema”, quando a personagem toma o espectador por testemunha “do desprezo que ela tem dela mesma de optar voluntariamente pelo inferno em detrimento ao céu”. O diretor francês, conhecido por sua misoginia, já coloca em sua leitura um julgamento de valor, partindo do princípio que o céu, nos relacionamentos, está sempre na conformidade aos padrões, ainda que custem a felicidade da personagem.

No entanto, a cena mais marcante enquanto desconstrução de uma feminilidade dócil e obediente poderia ser a do livre e belo lançar-se no mar nua, cena sem dúvida inesquecível, em especial pelo modo como a nudez era pouco exposta em cinemas narrativos da década de 50, tornando-se mais eloquente na década de 70. No entanto, não seria esse uso da nudez mais uma vez um recurso voltado para o prazer visual do espectador e não um recurso de visualização de autonomia da personagem? Se Bergman tivesse adicionado duração ao plano, evidenciado os seios e mostrado o desfrute de Monika e Harry de todo aquele contado carnal, teria sido mais eficaz na construção do perfil audacioso e irreverente de Monika?

Provavelmente não há resposta à essa pergunta, mas sua retórica pode ser deslocada para a compreensão e destaque de outra importante cena poético-narrativa, mas também fundamentalmente política, do momento em que Monika foge em disparada pela floresta, após roubar uma carne gigante e a come, sem deixar que Harry desfrute de sua caça. Sentada no chão e comendo com as mãos aquele pedaço desproporcional de carne, Monika retira de Harry a chance de ser o homem provedor, ela come sua própria caça. Neste gesto autossuficiente, qualquer fantasia erótica fica em segundo plano, pois o que sobressai são os desejos e necessidades de Monika. O modo como a personagem assume o controle da narrativa não é necessariamente pela nudez, ainda que o gesto de se desnudar para entrar no mar tenha se dado num contexto diegético de sua própria vontade de liberdade e prazer⁴.

Todo este retorno à narrativa e ao modo como ela é encenada é fundamental para relativizar o rapto da criatura. Independente das marcas subjetivas que tenham guiado o diretor em seu fazer amoroso e fílmico, e pensar sobre isso no contexto da análise fílmica é por si uma empreitada fascinante, há uma coerência viva (nem onisciente, nem angelical) nas escolhas que foram feitas

⁴ Diferente, por exemplo, da nudez de Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962), em que a frontalidade do nu foi usada narrativamente como um dispositivo de humilhação da mulher/amante e afirmação do controle masculino, representação fina de uma virilidade cafajeste.

que pode ser flagrada quando se desloca do eixo a questão do corpo-fantasia fruto do desejo de um espectador voyeur e fetichista, suposto na análise de Bergala.

Embora tenha recebido elogios preciosos de Godard, ainda na década de 50, com o reconhecimento deste filme como uma obra de relevância para o cinema como um todo, pouca alusão é feita à personagem Monika em especial⁵. Enquanto personagem que fica na interface entre uma libertina/libertária e uma revolucionária, Monica passa longe de ser representada como uma jovem portadora de consciência social feminista, que nomeia as hipocrisias da sociedade patriarcal que a cerceia e a coloca na posição de marginal e inconsequente. Seus atos foram lidos (diegeticamente e por uma maioria de críticos contemporâneos e atuais) numa chave muito mais narcisista, talvez por isso mesmo tão moderna⁶. Provavelmente decorre daí o modo como transpassa códigos e condutas considerados pertencentes à masculinidade, criticados, mas muito aceitos (abandono do lar, infidelidade, rejeição da filha) para uma feminilidade totalmente desprezada e sem lugar, por ser de tal modo subversiva em relação às normas e convenções de seu gênero, que esbarra no não reconhecimento de sua diferença, ou melhor, das diferenças de gênero na construção das subjetividades em conflito (Chaudhuri, 2006).

A crítica aponta este filme e parte da filmografia posterior de Bergman como sendo um misto, de um lado, uma inspiração neorrealista, com foco na desmontagem do glamour em torno dos atores/atrizes e do uso de locações fora

⁵ É possível acompanhar as várias releituras do filme Monika, por ocasião das muitas retrospectivas da obra de Bergman em vários países nas últimas duas décadas. Destacamos a que foi feita em Nova Iorque na década de 90 (<https://www.nytimes.com/1995/05/05/movies/critic-s-notebook-sweden-s-poet-of-film-and-stagecraft.html?searchResultPosition=1>), a crítica publicada pela revista *Senses of Cinema* -- http://sensesofcinema.com/2003/cteq/summer_monika/ e em Londres *Ingmar Bergman: A Definitive Film Season is at the BFI Southbank, London (Fevereiro de 2018)* <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/04/bfi-bergman-why-are-the-great-directors-women-all-tragi-sexual-goddesses>

⁶ Christopher Lasch, no seu diagnóstico do mundo capitalista, *Cultura do Narcisismo*, escrito ainda na década de 70, fala do “desinvestimento das relações com os outros e com a experiência”. Seria esse um dos sentidos com os quais o gesto de Monika (de abandonar tudo) fora compreendido e que talvez tenha dado espaço para a versão disponibilizada para o mercado estadunidense nos anos 50, divulgado sob o título “Monika, the bad girl” (Monika, a garota má)?

de estúdios, ou seja, um cinema que produz fantasia sem cair na fantasmagoria. De outro, a força poética e intensa do cinema asiático e da *nouvelle vague*. Não cabe aqui definir ou mesmo argumentar em torno das muitas referências estéticas mobilizadoras do modo singular de Bergman criar seu próprio estilo de filmes. Apenas urge mencionar que, se os tempos incitavam diálogos com crítica social de fundo marxista, *Monika e o Desejo* está longe de _constituir uma película marxista, que dificilmente se deteria em uma protagonista que rompe com a sociedade do trabalho sem se opor a ela (não é no movimento sindical, operário, nem no enfrentamento do patrão que a subversão de Monika se dá). No entanto, é uma película sem dúvida crítica do que virou a sociedade de trabalho, consumista e sem futuro naqueles primeiros anos do pós-guerra. Assim como muito claramente aponta os laços entre a exploração do trabalho e do corpo das mulheres, extraindo não só mais-valia da sua mão de obra, mas controlando sua sexualidade no seio do casamento e da maternidade⁷. No entanto, no meio dessa nuvem sem brilho, *Mônica e o desejo* flerta (não se filia) com o existencialismo, com o que as escolhas e suas consequências provocam no nosso cotidiano em termos de dar respostas a quem somos e ao que queremos.

A presença do espelho neste filme e em vários outros do Bergman, se por um lado parece remeter à reflexividade do ser sobre si mesmo e possivelmente uma tentativa de fazer sentido, buscando uma imagem-união do eu (Lacan-seminário 11), remete também ao caráter metanarrativo do cinema enquanto reflexividade, tela de projeção dos que se deixam afetar pelas imagens que veem (Metz,). Essa reflexividade cinematográfica foi muito usada no cinema de entretenimento de massa como disseminador de modos de ser idealizados. Pois, de maneira geral (o pouco que é possível generalizar em se tratando de cinema), “o

⁷ Neste sentido, Bergman estaria, naquele momento do início da década de 50, caminhando próximo de um importante princípio feminista já presente no *O Segundo Sexo* (1949), recentemente retomado no manifesto anti-capitalista, “*Feminismo para os 99%*”, de que o “capitalismo tenta regular a sexualidade, nós (feministas) queremos libertá-la”. O manifesto atualiza o debate e traz uma reflexão muito cara à realidade brasileira atual, do retorno de duas forças, de um lado o reacionarismo sexual e de outro o liberalismo sexual. Ambas possuem em comum o foco na reprodução capitalista da subjetividade, longe de permitirem a “real libertação, são normatizadoras, estatistas e consumistas”. (p. 67-68)

espelho do cinema não nos reflete como somos, mas como gostaríamos de ser⁸.” Daí o apelo de *encantamento*, e a reiterada utilização da feminilidade como espetáculo.⁹ (Mulvey, 2001).

Monika não é um reflexo de fácil identificação e talvez por isso a escassez de leituras acadêmicas, inclusive feministas, desta jovem e transgressiva personagem. Neste sentido, talvez o grande incômodo de Bergman ao lidar com o protótipo da garota má por quem ele se apaixona (na tela e fora dela) seja justamente o que fazer com essa personagem¹⁰ que escapa ao controle dos homens em cena e, talvez, fora dela.

A narrativa, apesar de mostrar todo o protagonismo de Monika, reafirma o olhar a partir do ponto de vista masculino, quando retorna para Harry a ação de finalizar a história, reiterando a incapacidade de Monika de lidar com a realidade como um “defeito” dela e não de toda uma conjuntura sócia-histórica partilhada por muitas mulheres, mas vivenciada de forma mais resignada (como sua mãe, por exemplo). Neste sentido, há uma baliza ético-estética no filme que embora aluda ao enamoramento de vários homens pela ingenuidade cativante de Monika/Harriet, possui como *régua de medida* o centramento da perspectiva nos homens apaixonados como aqueles que olham (Harry/Lars Ekborg, os figurantes, o próprio Bergman e, por que não, Bergala) e a mulher (Monika) como aquela que é objeto do olhar. Uma clássica estrutura do aparelho cinematográfico (Mayne, 1990) que foi tensionada ao longo do filme, mas nunca rompida.

Voltando ao início desta reflexão, cabe retornar à questão da presença da subjetividade da relação criador/criatura, ou seja, das possíveis relações entre diretores e atrizes/atores, na produção do resultado fílmico como um todo. No caso de Monika, há ainda alguns elementos que são da esfera subjetiva e que poderiam adicionar sentidos a mais para algumas escolhas estético-narrativas.

⁸ Andrew Butler, Film Studies. The mirror phase and the imaginary. P. 76.

⁹ Mulvey, L. Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. In, Lectora 7, 2001. pp 05-14.

¹⁰ Ela se vai, desaparece do filme, vira uma memória de um verão vivido na juventude. Isso lembra a pioneira análise de Lauretis, quando fazia a crítica ao livro de Italo Calvino sobre a Cidade Invisível, “A cidade é um texto que conta a história do desejo do homem através da dramatização da ausência da mulher, produzindo-a como texto, como pura representação”. (Revista Estudos Feministas- 1993).

Uma delas o fato de ser Monika uma atriz desconhecida, de aproximadamente 20 anos de idade, desempenhando o papel de uma adolescente de 17 anos, no início da década de 50. Bergman, além de mais velho, já estava no seu segundo casamento. As diferenças entre ambos padecem de encontros/desencontros que perpassam para além das hierarquias de gênero ao qual estão imersas, as hierarquias sociais (ela é amante, iniciante nas artes do cinema, ele ainda não era o Bergman que vamos conhecer uma década depois, com a credibilidade internacional já estabelecida, mas sem dúvida um jovem cineasta promissor). Neste cenário, o filme como um todo é pura ousadia e ao mesmo tempo repousa na ambiguidade de não romper de todo com a expectativa patriarcal, deixando-a abalada pelo caráter excepcional da relação Monika/Harry.

Neste sentido, pode-se fazer um exercício de redirecionar a questão de Bergala, centrada no desejo erótico-romântico de Bergman, para os desejos erótico-românticos e profissionais de Harriett. Em entrevista¹¹ concedida a Peter Cowie sobre o filme, Harriett traça um retrospecto de como foi sua formação como atriz no teatro, sua primeira inserção no cinema e depois seu encontro com Bergman. A entrevista fica interessante quando o entrevistador indaga o que ela pensava do Bergman quando se viram pela primeira vez: “todo mundo tinha medo dele”. Antes da escolha dela para o filme eles haviam se encontrado uma única vez e segundo ela, por dez segundos (ten seconds). |Quando soube que havia passado no teste para atuar como Monika, ela disse “era um papel fantástico”. O entrevistador questiona: você se identificou com a personagem? Ela simplesmente diz que não, que não era assim, mas que em relação às personagens menores que havia feito, era uma personagem importante na trama (protagonista). Ela ainda conta que levou para o set de filmagens suas próprias roupas e que tinha alguma liberdade para sugerir coisas para o Bergman. Neste momento, ela fala de um jeito bem irônico “talvez ele estivesse um pouco enamorado por mim, então ele me deixou fazer o que fiz”. Continua descrevendo sua participação ao comentar as cenas na ilha, como parte de uma proposta estética de filmar o mais natural

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GT4yzObluMs> (consultado dia 10/04/2019)

possível, “dry in the Summer”, ou seja, entrar na água livremente e (sem roupas) e deixar-se secar ao sol, ela diz : “não tive problemas com a cena. Era uma equipe pequena e estávamos isolados na ilha”. Cowie lhe pergunta se havia um sentido “rebelde” no momento, por parte da juventude, e ela surpreendentemente responde que estava alheia, que não tinha posicionamentos políticos sobre aquilo tudo. Estava ali para uma atuação e se a personagem era rebelde, ela seria. Há um corte na entrevista e Harriett começa a contar como aconteceu, aproximadamente duas semanas depois das filmagens na ilha, mas ainda durante a produção do filme, o primeiro beijo entre atriz e diretor. Eles estavam todos hospedados em um mesmo lugar, ele a convidou para ir ao quarto dele tomar um chá, ela foi e ele a beijou (timidamente) e ela o beijou (com mais volúpia) na sequência.

Se a narrativa da entrevista recria os acontecimentos fidedignamente, nunca saberemos, mas de qualquer forma é indicativa de que durante as filmagens ambos estiveram focados no filme, ao mesmo tempo em que se deixavam conduzir pelo enamoramento que acontecia (ela menciona os olhares, o charme e que embora ele tivesse fama de bravo, não fora rude em nenhum momento). Bergman era casado e depois disso, quando retornam a Estocolmo, ambos vão viver juntos. Neste período, ele escreve o roteiro do filme que veio logo a seguir, *Noites de circo*, e que, segundo ela, foi feito como uma auto-reflexão crítica e dramática sobre tudo aquilo que foi vivido.

Paixão, desejo, afeto e assédio

O que hoje intriga na descrição de Harriet Andersson é justamente a distância histórica que marca o jogo de relações entre diretores/atrizes. No enalço das muitas denúncias que são feitas de assédio nas relações de trabalho em sets de filmagens e na antessala das produções, algo que ganhou holofotes durante o #metoo e “time’s up¹²”, o depoimento de Andersson, aliado aos dados

¹² #MeToo, foi um *slogan* criado pela ativista Tarana Burke em 2006, e transformado num *hashtag* (2017) viral pela atriz Alyssa Milano. Trata-se do escândalo das múltiplas denúncias de assédio e algumas de estupro, contra o produtor hollywoodiano Harvey Weinstein, (chegou a ser

mais gerais sobre a tumultuosa vida amorosa de Bergman¹³, aludem para uma situação de sedução sem coação, porém, assimétrica. Um tipo de entrega amorosa/profissional que passou a ser muito questionada e que, de certa maneira, diferencia geracionalmente, mas não só, um modo de entender como se dão as negociações amorosas no campo artístico, algo que ficou explícito com o polêmico manifesto assinado por várias artistas, dentre elas por Catherine Deneuve¹⁴.

Seria tentador buscar a verdade de como os laços afetivos se formam ou de como a sedução opera dentro ou fora de relações assimétricas em se tratando das posições dos sujeitos nos encontros amorosos. Numa indústria e arte marcadas pelo predomínio de homens no comando das produções, os números não só tornam explícitos a relação maioria (homens), minoria (mulheres), como delegam às atrizes uma outra inferioridade, que é também a da posição em relação aos colegas (atores) e ao seu protagonismo ou não no conjunto narrativo. Ou seja, no tocante à relação profissional diretor/atriz, há uma complexa teia de aproximações, recuos e liberdades que precisariam de um espaço que garantisse segurança para que tanto o consentimento e a ausência dele fossem tratados como

denunciado por 87 mulheres). O movimento provocou abalos nas carreiras de outros homens poderosos, entre eles Bill Cosby, Kevin Spacey e Brett Ratner. Ao longo destes dois últimos anos, o debate sobre assédio e estupro em locais de trabalho e em ambientes artísticos se espalhou consideravelmente. Uma exposição – MeTooementum-foi montada em Londres para divulgar os efeitos midiáticos e mesurar o alcance político desta campanha. <http://metooementum.com/about.html> (visualizado em 10/05/2019).

¹³ O artigo de Raquel Carneiro para a Veja, “Um dos principais nomes do cinema tem sua vida e obra revisitada em ano de centenário”, comenta sobre as suas várias autobiografias (e as contradições sobre si mesmo) e sobre suas cinco esposas, muitas amantes e nove filhos. Uma vida intensa que lhe custou, segundo o artigo, uma crise nervosa ainda nos anos 1970. conf: <https://veja.abril.com.br/especiais/bergman-o-complicado-homem-para-alem-do-grande-cineasta/> (05/08/2018).

¹⁴ Em 2018 Integra do manifesto que faz a crítica ao “puritanismo sexual”, que no afã de fazer denúncias das violências sexuais contra as mulheres, transformando as redes sociais num tribunal, no qual os “porcos falocráticos” não tem voz para se defenderem, pode desembocar no oposto da liberdade sexual desejada, ou seja, segundo as signatárias do manifesto, essas manifestações utilizam práticas muito próximas das retóricas e ações de sociedades totalitárias, retrocedendo ainda para um “vitorianismo”: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/12/opinion/1515792486_891199.html https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/09/cultura/1515513768_647890.html. As críticas feministas endereçadas ao manifesto ajudaram-nas a rever alguns dos argumentos, ponderando, sobretudo pelas diferenças estruturais nas relações de poder entre mulheres/homens, considerando importantes variáveis, incluindo os casos das mulheres latinoamericanas. Elas pouco consideraram a importante noção de consentimento (mútuo) que está posta nas várias manifestações contra o assédio e estupro; em especial, a reincidência serial posta no caso Harvey Weinstein. Justiça expeditiva (tipo de justiça das que se autoneameiam feministas)

limites que estabelecem o equilíbrio da relação, sem prejuízos para quem está em situação mais vulnerável na correlação de forças.

O crescente debate crítico e teórico, aliado às manifestações políticas, dentro e fora da indústria cinematográfica tornaram essa dimensão “privada” das relações profissionais, um assunto não só público, mas sobretudo político, na gestão das relações de trabalho no mercado artístico. Há uma urgência em se estabelecer novas convenções no trato diário destas relações que considerem sobretudo o corpo das mulheres como corpos que não estão à disposição seja para mercantilização ou erotização desmedida, seja para uso dos prazeres e cobiças egocentros.

O clamor por uma judicialização destas disputas (pela imposição de um limite nas relações) revela um certo impasse. Por um lado, media os conflitos e estabelece vereditos (incluindo punições, indenizações, etc), por outro, pode levar ao enquadramento do desejo e do erotismo em um campo minado, constituído do antagonismo algozes (homens) versus vítimas (mulheres). A vitimização é sempre uma armadilha que mora ao lado, por outro lado, sem vítimas (que denunciam) não há fato jurídico. Talvez por isso, a crítica feminista sugere analisar as questões do desejo e do erotismo numa perspectiva mais ampla do que o das normas e práticas judiciais/jurídicas.

A luta contra as assimetrias e violências nas relações de gênero passa, sobretudo, por transformações nas práticas culturais, que por sua vez estão necessariamente imbricadas com estruturas sócio-econômicas que precisam igualmente serem reconfiguradas. Exemplo simbólico disso é o questionamento sobre o valor monetário recebido por atrizes em detrimento de atores, ou da participação de mulheres nos vários estágios e funções da produção cinematográfica. Mexer nestas estruturas desiguais e hierárquicas é tão fundamental quanto questionar os usos indevidos das imagens e dos corpos das atrizes dentro e fora das telas.

No entanto, na esfera do desejo e do erotismo, as convenções organizam, disciplinam, distribuem territórios e territorialidades, mas trabalham num plano

simbólico e material bastante escorregadio. Como nos ensina a antropóloga Gregori (2016), as relações entre prazer e perigo e a transformação/criação dos objetos de desejo no seio de relações fetichistas (tanto o fetichismo da mercadoria, quanto o sexual) revelam posições de dominação-submissão, que, consensualmente, podem deliberar práticas bastante libertárias, como também, em posições rígidas e não consensuais, obliterar e violentar pelo (apelo) erótico. Sua pesquisa etnográfica sobre o erotismo contemporâneo adentrou os locais de práticas de sexo sadomasoquista, bem como as lojas e vitrines de sex shoppings. Entre brinquedos eróticos de plástico colorido para o prazer homo e hetero, tanto masculino quanto feminino, visivelmente dispostos como mercantilização do prazer, a autora teve oportunidade de flagrar o que seria potencialmente transgressor, que segundo ela, encontra-se na “justaposição entre o comum e o incomum que constitui as fantasias eróticas”. Todas estas contemporâneas controvérsias (as muitas hashtags usadas para denunciar assédios, por exemplo), em primeiro plano situadas nas relações heterossexuais (homens X mulheres), mas não exclusivas, traduzem de certo modo as mudanças nas normas sexuais e recolocam a historicidade mesma do que consideramos abusivo e dos riscos que se corre na demarcação do que é prazer e do que é dor e violência. Há muito a ser pesquisado sobre o que são as novas tolerâncias e o que não é mais tolerado. Essas mediações e demarcações sofrem hoje o olhar crítico do feminismo, que interpela a retórica de passividade/atividade e uma concepção de virilidade violenta como eixos estruturantes das diferenças sexuais. (Bard, 2012).

A realidade fílmica, no caso de *Monika e o desejo* (título muito apropriado ao que aqui tentamos discutir), é um condensado de agoras, vividos, revividos e por viver. Fricção temporal esta que nem sempre deixa intacta a narrativa registrada em película ou digitalizada. Diante de novas *etiquetas sexuais* (Gregori, 2016, p.87) surgem novos parâmetros de compreensão afetiva e de racionalização das experiências vividas no campo visual e nos seus interstícios.

Sendo assim, o que fica do debate é a importância de uma leitura de gênero¹⁵, que realça o jogo das diferenças histórico-culturais entre masculinidades e feminilidades para pensar as estratégias visuais e narrativas, que nos permitem compreender outros alcances (conscientes ou não) do filme em si. De Bergala fica uma sentença certa e inescapável: *Monika e o Desejo* que é um dos mais belos protótipos desses filmes, “é um pequeno filme portador de grandes segredos sobre a criação cinematográfica”. Bergman realmente não é um único enunciador, nem a enunciação finda com o filme em si, visto que além do criador/criatura há as muitas relações intersubjetivas que possibilitam visionar o filme e revisitar sua proposta a partir de pontos de vista bem distintos, neste caso, a partir de provocações feministas.

Referências bibliográficas

Arruza, C.; Fraser, N. & Bhattacharya, T. *Feminismo para os 99%. Um manifesto*. Trad. Heci R. Candiani. Boitempo: São Paulo, 2019.

Bard, Christine. A Virilidade no espelho das mulheres. In: Corbin, A. Courtine, J. Vigarello. *História da virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX – XXI*. Tradução de Noeli Correia de Mello e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 116-153.

Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists. Mulvey, Silverman, Lauretis and Creed*. Routledge: N.Y and London, 2007.

Gregori, Maria Filomena. *Prazeres Perigosos. Erotismo, gênero e limites da Sexualidade*. Cia das Letras: São Paulo, 2016.

Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Indiana University Press. Indianapolis & Bloomington, 1990.

Mulvey, Laura. *Fetichism and Curiosity. Cinema and the Mind's Eye*. 2nd. Ed. London: BFI. 2013

¹⁵ Usamos aqui a definição de gênero de SCOTT, Joan W. On language and working-class history. In: *Gender and the politics of history*. Trad. deste fragmento Edinan J. Silva. New York: Columbia University Press. 1988. p. 55. “Por linguagem, não me refiro simplesmente às palavras em seu uso literal, mas à criação de significados pela diferenciação. Por gênero, não me refiro simplesmente aos papéis sociais de mulheres e homens, mas à articulação, em contextos específicos, de entendimentos da diferença sexual. Se o significado é construído com base na diferença (distinguindo-se o que ele é do que não é), então a diferença sexual (que é cultural e historicamente variável, mas que sempre parece fixa e incontestável por causa de sua referência a corpos físicos, naturais) é um modo importante de especificar ou estabelecer significado.”

Scott, Joan W. On language and working-class history. In: *Gender and the politics of history*. Trad. deste fragmento Edinan J. Silva. New York: Columbia University Press. 1988