

# O homem que amava as pernas

Raffaella de Antonellis\*

A PRIMAZIA DO ROSTO<sup>1</sup> na caracterização dos planos cinematográficos que retratam o corpo levou a uma limitação das definições da gramática do cinema, entre close-up (cabeça até o pescoço) e plano americano (cabeça até o joelho). O plano que queremos analisar não foi padronizado, mas poderia ser considerado complementar ao plano americano: é o plano das pernas.

José Miguel Wisnik, na conferência *O corpo*, do ciclo *O Homem Máquina*, falando a respeito da peça homônima de Arnaldo Antunes, identificou uma tendência a desmetaforização do corpo e um deslocamento para a rede metonímica das coisas. No nosso caso, há um uso da parte (plano das pernas) pelo todo (corpo), por isso, achamos mais exato usar a definição de sinédoque. Não nos referimos às pernas como ponto de partida de um olhar sobre um corpo, mas como o único elemento para defini-lo.

Parece existir desde as origens do cinema alguma relação privilegiada ligando pernas e cinema. Em 1914, o futurista Marcel Fabre realiza o filme *Amor pedestre*, onde uma história de amor é contada só através de planos de pernas. Ele abriu um caminho, percorrido após por alguns autores em seqüências de destaque.

O objetivo do nosso trabalho é analisar como o plano das pernas significa numa filmografia selecionada de François Truffaut, composta de sete filmes, entre os catorze visionados e os vinte e cinco realizados pelo diretor (ver filmografia). Para Truffaut: "Les jambes de femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tout sens, lui donnant son équilibre et son harmonie".

## Scopophilia, narcisismo, fetichismo, voyeurismo

O horizonte teórico será aquele psicanalítico freudiano e lacaniano, introduzido na teoria feminista por Laura Mulvey, no seu texto fundador "Visual pleasure and narrative cinema", de 1975. Vai ser aplicável à filmografia do autor da *nouvelle vague* a análise de Mulvey, surgida numa operação crítica em relação ao cinema hollywoodiano e na busca de

um cinema de vanguarda? Esse texto tão debatido pode ser ainda considerado na sua originalidade apesar das críticas posteriormente movidas?

Mulvey respondeu a essas críticas, que vertiam do fato de não considerar a mulher espectadora e reduzi-la ao papel masoquista, com o artigo "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the sun*", que não conseguiu superar, porém, os limites do perfil dessa mulher espectadora: branca, heterossexual e da classe média, ainda adotando uma perspectiva masculina. Assumindo esses limites, queremos considerar a análise de Mulvey ainda válida para nos ajudar a identificar alguns mecanismos estético-simbólicos do universo Truffaut.

Antes de proceder à análise dos textos filmicos, achamos necessário esclarecer os pressupostos da teoria de Mulvey. Segundo ela, a interpretação inconsciente da sociedade patriarcal estabelecida da diversidade sexual controla a forma do filme. A posição do espectador é masculinizada em relação à representação da mulher, estabelecendo uma dicotomia entre o sujeito masculino, ativo (espectador, protagonista) e um objeto feminino, passivo (imagem mulher). O olhar do espectador homem seria então dobro enquanto olha para o objeto feminino e, ao mesmo tempo, se identifica com o protagonista.

A função dessa diversidade sexual é a produção do prazer que se manifesta em duas formas diferentes. Na scopophilia, ou seja no olhar o objeto, que, segundo Freud, seria um instinto sexual ativo, e no narcisismo<sup>2</sup>, que, conforme Lacan, é uma libido do ego, uma atitude passiva feminina que atua no processo de identificação numa relação espelhada. O escuro da sala e o contrastante brilhar da tela ajudariam a construir essa ilusão da separação voyeurística. O



espelho, como o plano, fragmentaria o corpo, recortando-o no espaço.

Assim, as pernas da Dietrich destruiriam o espaço renascentista:

“... conventional close-ups of legs (Dietrich, for instance) or a face (Garbo) integrate into the narrative a different mode of eroticism. One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative; it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen”<sup>3</sup>.

As estratégias do inconsciente masculino para a superação da ansiedade da castração seriam a desmistificação da mulher, a sua desvalorização numa atitude punitiva ou num *fetichismo scopophilo*<sup>4</sup> substitutivo, que se manifesta no culto das estrelas. Isso para não tirar o prazer visual que o público experimenta comparando o corpo feminino na sua integridade e a ameaça que representa para o espectador masculino, condicionado pelos códigos narrativos e o olhar patriarcal da câmera. Seguindo essas premissas teóricas, vamos começar descrevendo os filmes, considerados em ordem cronológica:

### Entre as pernas de Truffaut

*Les quatre cents coups* é o primeiro longa de Truffaut, que o faz célebre, e é, também, a primeira aparição da personagem Antoine Doinel, que irá retornar em mais quatro filmes durante duas décadas, interpretado sempre por Jean-Pierre L aud<sup>5</sup>. No primeiro filme da série, Antoine Doinel   um adolescente de 14 anos, com problemas na escola e com os pais, que acabam por mand -lo a um centro de observa o para menores delinqüentes, do qual ele fugir  para alcançar o mar.

Quando ainda mora com os pais, enquanto Antoine está deitado no seu quatinho, ocupando o lado esquerdo do plano, entram as pernas do pai de pijama, cortadas até a cintura, indo e voltando, ocupando o lado direito do plano. O contra-plano que segue mostra Antoine deitado dessa vez do lado direito do plano, entrando, então, as pernas da mãe que, no mesmo corte, preenchem o lado esquerdo do plano. A cena fica meio escura, sendo iluminada só pela luz que entra pela porta. Segue como voz em off a briga dos pais a respeito da chegada noturna da mãe, surpreendida por Antoine com o amante na mesma tarde. Revela-se, neste momento, o fato de o homem não ser o pai de Antoine, sendo descarregada toda a responsabilidade pelos problemas da família sobre o menino, que deveria ser mandado   escola militar. Essa cena

das pernas, que parece sublinhar a indiferença dos pais em rela o ao filho, numa total ausência de troca de olhares, precede a uma série de revela es da situa o de Antoine e do seu destino.

Em outro momento, voltando de uma saída familiar e subindo a escada do prédio, o padrasto faz um comentário sobre as pernas da mãe na frente de Antoine: “veja que pernas lindas sua mãe tem”. E eleva uma perna dela. Aparece, assim, o elemento da escada, que vamos ver recorrente numa rela o privilegiada com as pernas. Além dos filmes que serão citados adiante, queremos lembrar que, em *La mariée était en noir*, Morane olha para as pernas de Julie Kohler, através das barras de uma escada. Também Mulvey afirma que “scale, space, stories are all Anthropomorph”<sup>6</sup>. Não podemos esquecer, ainda, de sublinhar a carga autobiográfica desse filme, como de outros, sobretudo, a respeito da rela o com a mãe.



Jean-Pierre L aud em *Antoine et Colette*

Antoine Doinel cresce, e nós o reencontramos com vinte e dois anos, namorando Colette e mudando de trabalho várias vezes. Exercendo a profissão de detetive, Antoine trabalha em uma loja de sapatos para investigar um caso: estamos em *Baisers vol s*. Na loja de sapatos, em cima de uma escada portátil, ficam as pernas da balconista, ocupando a metade superior do quadro. Ela procura um par de sapatos para o chefe chato, que está esperando   sua esquerda. No começo do filme, ele vai a um bordel e, subindo a escada, olha as pernas de uma prostituta. Outra escada   aquela que leva ao porão da casa de Colette, onde Antoine tenta beij -la: passam as pernas dos dois. Aqui,   introduzido outro elemento que volta nos filmes a seguir: o subsolo.

Três anos depois Antoine está casado com Christine (Claude Jade), em *Domicile conjugal*<sup>7</sup>. O filme   aberto com um plano das pernas de Christine, que anda da esquerda para direita, carregando um violino e vestindo sapatos e impermeável claros, quase a se confundir com a pele das pernas. Um cachorro passa. Ela está indo da direita para esquerda e volta um pouco atrás para comprar



umas tangerinas. Vai da esquerda para direita por trás da grade do metrô, e o plano se abre até o geral dela, em frente à banca de jornais. O vendedor a chama de Made-moiselle e ela o corrige: é Madame. Ela sobe a escada e um homem a olha de baixo. Nessa primeira seqüência, as pernas da Madame nos conduzem. Em outro momento, Christine está em cima de uma cadeira, treinando para não ter vertigens no palco. Antoine entra em casa, acaricia a perna, que é cortada até os quadris, e leva como surpresa uma escada de biblioteca que ele comprou, em cima da qual Christine sobe para depois descer.

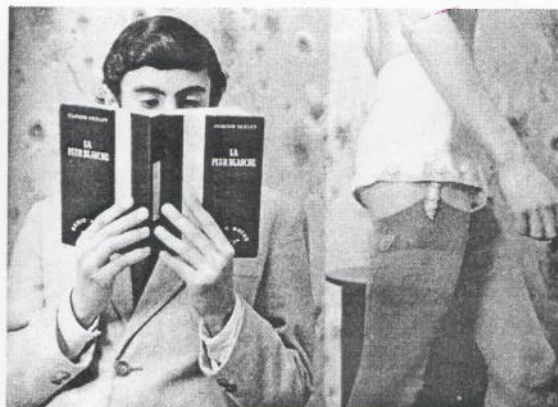
*L'argent de poche* é a homenagem de Truffaut ao mundo da infância. No caso, os alunos de uma escola de Thiers. As únicas pernas femininas que aparecem são as de uma lanterninha que passa em frente à primeira fila de uma sala de cinema. Ela anda da esquerda para direita; as pernas aparecem cortadas até os quadris, com a luz da lanterna iluminando o chão. São pernas ameaçadoras, sendo que uma criança entrou pela saída de emergência. A adolescência de Truffaut está em cena.

Em *L'homme que aimait les femmes*, Bertrand Morane (Charles Denner<sup>8</sup>) é um escritor que ama as mulheres. Nesse filme, as pernas são o leitmotiv, aparecendo até no cartaz. Na seqüência inicial, referente ao enterro do protagonista, as pernas de cinco mulheres desfilam da esquerda para direita. No final do filme, a mesma cena é apresentada mostrando o plano complementar dos rostos.

Logo ao início do filme, é apresentada a cena da tinturaria onde Bertrand vê as pernas de uma mulher de saia branca franjada. A mulher sobe uns degraus<sup>9</sup> e se afasta. Enquanto Bertrand fica procurando de carro essa mulher misteriosa, percorrendo a estrada de Montpellier para Béziers, aparecem em fusão as mesmas pernas<sup>10</sup>, visualizando as imagens mentais do desejo. Jane Gaines, no ensaio sobre o figurino no cinema narrativo, afirma: "costuming's primary function is to serve the higher purpose of the narrative. Clothes reinforce narrative ideas"<sup>11</sup>. A franja da saia deveria então reforçar uma certa idéia de fugacidade.



Na rua, Bertrand observa várias pernas em movimento. Todas andando da direita para esquerda. No aeroporto<sup>12</sup>, uma panorâmica esquerda-direita mostra as pernas acavaladas das mulheres, enquanto dos homens são mostradas as maletas de trabalho. Ele corre atrás das pernas de duas mulheres que andam da esquerda para direita e é atropelado por um carro. No hospital, ao alongar os braços em direção à sombra das pernas da enfermeira, ele cai junto com o soro. O voyeurismo por pernas o leva ao fim da vida e lhe tira o último suspiro.



Durante os créditos, um par de pernas fica andando em fusão com as capas do livro autobiográfico de Morane, *L'homme que aimait les femmes*, colocadas em diferentes posições, por onze vezes. Morane escreve: "Je m'aperçus, que la compagnie des femmes m'étaient indispensable, sinon leur compagnie en tout cas leur vision".

Nesse filme se introduz o olhar subjetivo do ponto de vista do protagonista, que, segundo Patrizia Calefato<sup>13</sup>, seria também um olhar neutro. O olhar "neutro", segundo ela, representa publicamente e constrói socialmente o desejo masculino como desejo universal, mediado pelo olhar objetivo da câmera, que o faz, natural e agradavelmente, compartilhado por homens e mulheres como forma neutra da representação. A autora dá exemplos nos quais o olhar feminino da protagonista em cima de um objeto de desejo não coincide com o olhar da câmera e o do público. Nesse caso, a espectadora poderá, se quiser, se concentrar no objeto de desejo, mas esse será um olhar particular em comparação com o universal, marcado em relação ao "neutro", como em muitas gramáticas das línguas faladas o feminino é marcado em relação ao masculino.

Em *L'homme qui aimait les femmes* essa relação entre olhar da câmera e olhar masculino é indicado com ironia metalingüística, numa ostentação dos mecanismos através dos quais se produz o desejo masculino como desejo universal do cinema e dos homens.



A mãe parece responsável pelo fetichismo de Bertrand<sup>14</sup>. Morane escreve:

“Je ne devais pas quitter la chaise Qui m’était allonée? Mais par contre je pouvais lire à volonté à condition de tourner les pages sans faire de bruit. Ma mère avait l’habitude de se promener à demi nue devant moi, non pour me provoquer évidemment mais plutôt, je suppose, pour se confirmer à elle-même que je n’existais pas”<sup>15</sup>.



Martine Simonet, Deneuve e Sabine Haudepin em *O último metrô*

*Le dernier métro* passa-se na Paris de 1942, durante a ocupação alemã, quando é montada uma peça teatral, cujo diretor, judeu, constringido ao exílio, permanece, clandestinamente, vivendo no subsolo do teatro. As pernas da mulher, Marion Steiner (Catherine Deneuve), sobem e descem (duas vezes) a escada de caracol que liga o subsolo ao teatro. No final, quando ela se envolve com o ator Bernard Granger (Gerard Depardieu), vemos as pernas dela deitadas atrás de uma mesa.

Segundo Anne Gillain<sup>16</sup>, Marion seria uma figura maternal, como o espaço do teatro: “...avec ses corridors, ses escaliers, ses trappes, ses sorties derobées, le théâtre évoque le labyrinthe que le corps maternel constitue pour l’enfant”. E a criança pode ser Bernard como pode ser Truffaut que quase nunca faz uma representação direta da sua infância, mas usa sempre material dela, como o subsolo que lembra as noites em que ele passou dormindo no metrô nos anos da ocupação. São os “souvenirs-écran” que Freud define como nítidos e aparentemente insignificantes.

Em *Vivement dimanche!*, voltando ao preto-e-branco e ao noir<sup>17</sup>, Truffaut nos conta de Julien Vercel (Jean-Louis Trintignant), diretor de uma agência imobiliária, que, acusado de um duplo crime, esconde-se no subsolo da loja, e é ajudado pela sua secretária Bárbara (Fanny Ardant), que acredita na inocência dele.

Julien, passando dias escondido, não cansa de

observar as pernas que passam atrás do vidro de um basculante. Na primeira vez, vemos a parede e o basculante: passam da esquerda para a direita uma bicicleta e umas pernas. Um corte leva a um plano mais próximo do basculante, ouvindo-se um ruído de passos. Na segunda vez, há um plano próximo do basculante com uma bicicleta que passa da esquerda para a direita e, sempre, os ruídos de passos. Na terceira vez, faz-se uma panorâmica direita-esquerda até o basculante. Um corte leva ao plano de Bárbara andando na escada, virando um pouco para trás e passando da direita para a esquerda e vice-versa na frente do basculante. O plano do basculante é, claramente, a subjetiva de Julien. Mulvey sublinha claramente três pontos de vista na recepção cinematográfica:

“There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the profilmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate”<sup>18</sup>.



Trintignant e Caroline Sihole em *De repente num domingo*

### Atrás das pernas de Truffaut

Truffaut não é um cineasta da paisagem, mas um “cinéaste du corps, du corps pris dans un mouvement vers l’avant, fuite, engrange, passion”<sup>19</sup>. Junto com Carole La Berre podemos afirmar isso, mas também podemos considerar que, no cinema de Truffaut, o corpo mede e cria espaço nos seus movimentos horizontais e verticais. Nesse sentido, ele inverte o desconstrutivismo que Mulvey identificava nos planos fragmentados de certas estrelas.

Fritz Lang dizia que o “CinemaScope is fine for snakes and coffins, but not for people”, mas Truffaut teria demonstrado o contrário com a sua habilidade em aproveitar a horizontalidade do plano mesmo com um



elemento corporal<sup>20</sup>. Ele “ergonomizou” o plano, fazendo dele um espaço ideal para a manifestação de elementos antrópicos.

Temos reparado no curso da análise dos filmes como existem dois elementos recorrentes ligados aos planos de pernas. Ambos têm uma forte carga de “interpretabilidade” em termos freudianos.



Fanny Ardant em *De repente num domingo*

A escada é um símbolo onírico do ato sexual, a partir de *A interpretação dos sonhos* (1899), de Freud<sup>21</sup>. Ela se apresenta em várias morfologias e usos: de prédio, de biblioteca, de caracol, portátil. É ela que conduz ao segundo elemento: o subsolo. O subsolo é o inconsciente, o intra-uterino.

Relendo Mulvey e tentando aplicar a sua teoria a um expoente da Política dos Autores, devemos considerar um quarto olhar que é aquele do autor. Esse olhar corresponde a aquele “olhar neutro” do qual falamos e a um olhar objetivo. Não é um caso em que os únicos filmes onde o olhar sobre as pernas é subjetivado sejam aqueles não pertencentes a série Doinel, sendo Antoine uma espécie de alter ego do diretor. Nos filmes de Doinel, o olhar objetivo é já subjetivo do autor: é o “souvenir-écran” de François Truffaut. É o fetichismo substitutivo, é o voyeurismo compensatório, causado pela ausência de algo importante na biografia do diretor. As pernas da mulheres, como sinédoque da mulher, são a busca da mãe perdida.

## Filmografia de François Truffaut (1932-1984)

- 1954 - *Une visite* (curta)
- 1958 - *Les mistons* (curta)
- 1958 - *Une histoire d'eau*, co-direção: Jean-Luc Godard (curta)
- 1959 - *Les quatre cents coups / Os incompreendidos*
- 1960 - *Tirez sur le pianiste*
- 1961 - *Jules et Jim / Uma mulher para dois*
- 1962 - *L'amour à vingt ans / Amor aos vinte anos*, episódio: *Antoine et Colette*
- 1964 - *La peau douce / Um só pecado*
- 1966 - *Fahrenheit 451*
- 1967 - *La mariée était en noir / A noiva estava de preto*
- 1968 - *Baisers volés / Beijos proibidos*
- 1969 - *La sirène du Mississippi / A sereia do Mississippi*
- 1969 - *L'enfant sauvage / O garoto selvagem*
- 1970 - *Domicile conjugal / Domicílio conjugal*
- 1971 - *Les deux anglaises et le continent / As duas inglesas e o amor*
- 1972 - *Une belle fille comme moi / Uma jovem tão bela como eu*
- 1973 - *La nuit américaine / A noite americana*
- 1975 - *L'histoire d'Adèle H. / A história de Adèle H.*
- 1976 - *L'argent de poche / Na idade da inocência*
- 1977 - *L'homme qui aimait les femmes / O homem que amava as mulheres*
- 1978 - *La chambre verte / O quarto verde*
- 1979 - *L'amour en fuite / O amor em fuga*
- 1980 - *Le dernier métro / O último metrô*
- 1981 - *La femme d'à côté / A mulher do lado*
- 1983 - *Vivement dimanche! / De repente num domingo*

## Documentário sobre Truffaut

- 1993 - *Portraits volés*, de Serge Toubiana e Michel Pascal

## Notas

- \* Mestranda em Comunicação, Imagem e Informação na Universidade Federal Fluminense.
- 1 AUMONT, Jacques. *Du visage au cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- 2 Como no mito de Narciso que se apaixona por sua imagem, refletida em uma fonte de água, acreditando se tratar de outra pessoa, assim a psicanálise estuda quem se olha no espelho e se ama.



- 3 MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, p.20, 16 mar. 1975.
- 4 Fetichismo é o deslocamento do objeto sexual de uma pessoa viva na sua integridade a um substituto que pode ser uma parte do corpo ou uma roupa ou um outro objeto. O conceito de fetichismo ficou inicialmente restrito ao campo da antropologia, mas foi depois utilizado pela psicologia, principalmente por Freud (ver FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: *Obras completas de Sigmund Freud: vol. XXI (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996) e pela sociologia, sobretudo por Marx. Quando no século XVIII, os mercadores de escravos portugueses entraram pela primeira vez em contato com as religiões animistas da África, aplicaram aos objetos de culto o termo feitiço, do latim *factitius* (= artificial), objeto produzido tecnicamente em substituição da força da natureza. Somente o psicólogo experimental francês Alfred Binet (1857-1911) transferiu o *fetichismo* à sexologia. O voyeurismo é um fetichismo fixado nas impressões óticas.
- 5 Os filmes são os seguintes: *Antoine et Colette*; *Baisers volés*; *Domicile conjugal*; *L'amour en fuite*.
- 6 MULVEY, op. cit., p.17.
- 7 Segundo dos oito filmes fotografados por Nestor Almendros para Truffaut: *L'enfant sauvage*; *Les deux anglaises et le continent*; *L'histoire d'Adèle H.*; *L'homme qui aimait les femmes*; *La chambre verte*; *L'amour en fuite*; *Le dernier métro*.
- 8 O filme foi escrito para esse ator que tinha já feito com Truffaut o pintor Fergus em *La mariée était en noir*.
- 9 A tinturaria se encontra no subsolo como o esconderijo do marido de Marion Steiner em *Le dernier métro*, a loja de imóveis de *Vivement dimanche!* e o porão de *Baisers volés* (NdA). Cf. LE BERRE, Carole. *François Truffaut*. Paris: L'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1993, p.146.
- 10 A prima da desconhecida não interessa porque está de calças. Cf. LE BERRE, op. cit., p.147.
- 11 GAINES, Jane. Costume and narrative. In: *Fabrications*. New York: AFI / Routledge Press, 1990.
- 12 A cena do aeroporto devia ser filmada no avião. Cf. LE BERRE, op. cit., p.19.
- 13 CALEFATO, Patrizia. Le donne e il cinema. *Lexia*, n.11-12, p.19, 1997.
- 14 LE BERRE, op. cit., p.148.
- 15 COLLET Jean. *François Truffaut*. Paris: Lherminier, 1985, p.110-111.
- 16 GILLAIN, Anne. Fantasma originaire: le plaisir narratif. *CinémaAction: cinéma et psychanalyse*, Paris, n.50, p.62-64, 1989.
- 17 Noir foi uma definição dos críticos franceses do pós-guerra quando chegaram os filmes americanos feitos de 1939 a 1945. A inspiração para o termo foi a coleção de livros policiais chamada Série Noire, da editora Gallimard. As fontes do noir são literárias (contos e novelas publicados nos *pulp magazines*, geralmente com duas colunas de texto por página e com desenhos a traço e capas coloridas sensacionalistas). O plano de pernas no noir aproveita-se da sua não identificação facial, para desenvolver o enigmático e o clima de suspense. As pernas podem fornecer indícios, mas não revelam diretamente, apagam as individualidades, mas não o sexo, a raça, a classe social. Hyde Flippo estabeleceu algumas características do filme noir: imagens contrastantes, sombrias, escuras, preto-e-branco, noturnas e urbanas; personagens durões, cínicos, desiludidos, às vezes simpáticos; protagonista masculino que enfrenta um dilema moral e/ou alguma espécie de ameaça; mulher atraente, atrevida, independente e, geralmente, perigosa; história criminal ou de detetive; narração em voice-over; diálogo áspero, cortante, irônico; final não feliz.
- 18 MULVEY, op. cit., p.26.
- 19 LA BERRE, op. cit., p.187.
- 20 A maioria dos filmes de Truffaut é em formato europeu standard (1:66) e alguns no formato menor (1:33).
- 21 Os primeiros textos de Freud levam a considerar a contemporaneidade do nascimento da psicanálise e do cinema.



Bernadette Lafont em *Uma jovem tão bela como eu*