



## **A CIDADE DAS MULHERES (1980): O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM FELLINI**

Maria do Socorro Aguiar Pontes

As mulheres têm sido representadas, nas diversas artes, muito mais marcadamente até o século XX, ao longo do qual as mulheres obtiveram muitas conquistas, em menor ou maior grau, a partir de um conjunto de estereótipos que colocam em causa. É importante que se produza uma arte que possa ir além dos preconceitos; uma arte que traga as contribuições, entre outras, dos estudos feministas. Pensar estas perspectivas traz novas diretrizes para o próprio fazer artístico.

Alguém poderia argumentar que, em realidade, as obras de arte retratam a própria época em que foram concebidas, não podendo, por esta razão, serem criticadas. Ora, embora a obra de arte não possa ser julgada tão-só e meramente pelo seu conteúdo, tampouco é inocente, pois o/a artista que a produziu tem um sexo, uma cor, provém de uma determinada camada social, ou seja, está atravessado/a por idéias da sociedade que não lhe pertencem direta e exclusivamente enquanto indivíduo. Portanto, ele/ela acabará, se não prestar muita atenção, quase que inelutavelmente, por mostrar alguma idéia pré-concebida a respeito de algum grupo social.

Existe mesmo um questionamento que me parece essencial no que tange às obras de arte: até que ponto anula-se e/ou finge-se não ver os preconceitos que uma determinada obra de arte pode evocar em prol de uma dita estética? (observe-se, por exemplo, a obra de Jules Verne, atravessada de preconceitos relativos a povos não-europeus, ou mesmo *Nascimento de uma nação* de Griffith, filme no qual os negros são retratados como selvagens, em que pese o reconhecimento do nome deste cineasta enquanto alguém que muito contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica). A arte pode fazer tanto o movimento de espelhar aquilo que a sociedade pensa quanto pode esse pensamento, ir além dele mesmo – daí também advém a genialidade da arte – na medida em que ela põe em xeque visões preconceituosas. Parece mesmo ser um papel essencial da arte o de antecipar determinados debates para os quais a sociedade ainda não está preparada.

Em se tratando de cinema, os filmes de arte, em particular, podem suscitar tamanha inclinação para a imediata admiração pela sua forma tão-somente que não se presta atenção, numa possível aproximação e interpretação da obra, em questões tão importantes quanto aos preconceitos nela subjacentes. Em outras palavras, é importante preocupar-se não apenas com a forma da obra de arte, isto é, a maneira como foi feita, mas também com os conteúdos que a atravessam e com as idéias da sociedade em que seus/suas autores/as vivem.



Em *Stalker* (1979) de Tarkovski, quando uma mulher deseja ir até a zona, lugar no qual os desejos mais inconscientes das pessoas são realizados, um personagem a define como mulher corajosa, como se fosse um epíteto bastante inaugural para uma mulher, uma exceção à regra. Quando outro personagem chega, ela logo percebe que não poderá ir junto com eles e simplesmente é excluída daquela narrativa; afinal, ir até a zona revela-se extremamente desafiador. Trata-se de uma tríade que se dirige até lá; na tríade não existe nenhuma mulher, apenas homens: o cientista, o escritor e o *stalker*, que faz do fato de levar as pessoas até a zona uma espécie de profissão. Há que se objetar dizendo que se trata de um filme de outra época – como pensa geralmente grande parte dos críticos literários – mas é necessário não deixar escapar uma ampla gama de possibilidades de análise.

Este artigo tem por finalidade analisar e problematizar a representação das mulheres no filme *Cidade das mulheres* (1980) de Fellini porquanto, de algum modo, acaba ele mesmo, pelos conteúdos abordados, fazendo instigar e suscitar tais debates. O filme, pelo próprio título, conversa com o livro homônimo de Cristina de Pizan (1365-1431), obra na qual a escritora, de origem italiana, questiona os pressupostos dos considerados grandes pensadores do sexo masculino da história da humanidade.

O filme já começa com um olhar de um homem sobre uma mulher; no trem, ambos se olham, e a mulher aparece, na dimensão do olhar masculino, como bela, atraente, com quem sente imediatamente vontade de fazer sexo. O espectador ainda não sabe que toda aquela cena seria apenas um sonho do personagem Snàporaz, representado por Marcello Mastroianni. O espectador é levado a crer que todo o filme se dá como realidade ficcional e só ao final descobre que tudo não passava de um sonho de Snàporaz. É importante dizer que a câmera acompanha, quase o tempo todo, o personagem principal, como num sonho mesmo, mas esta escolha estética também revela uma postura, qual seja, a visão sobre as mulheres na perspectiva do olhar de Snàporaz. Afinal, a arte não tem como ser inocente; mesmo que se pretenda arte pela arte, ela também possui uma marca ideológica. Isso porque os filmes de arte, uma vez que seus diretores ocupem o proscênio, são focalizados muito mais numa análise estruturalista do ponto de vista estritamente estético do que se procura uma visão crítica acerca das mensagens nele encerradas. Gullar (1965, p. 20) faz importante observação acerca do fato de ser impossível a arte não possuir uma postura ideológica, portanto, política:

De fato, essa concepção da obra de arte, como entidade desvinculada das contingências concretas e das idéias geradas por essas contingências, é uma balela. Os “descomprometidos” são, na verdade, comprometidos de maneira imediata como idéias estéticas e, de maneira mediata com idéias filosóficas e políticas. Noutras palavras: seu comportamento “puramente estético” – decorre de uma visão conceitual acerca da arte que, por



sua vez, decorre de uma visão geral do mundo – uma filosofia. Quer estejam ou não conscientes dos pressupostos filosóficos que sustentam sua posição “puramente estética”, esses pressupostos existem e funcionam, e deles pode-se deduzir um comportamento político.

As primeiras palavras que o personagem pronuncia são “super bumbum”, o que dará sinal de toda a atmosfera do filme que se delineará. A mulher já é marcada pelos adjetivos “estupenda” e “belíssima”, ou seja, relativos ao corpo e à sexualidade. Mais uma vez, redundando no discurso machista que reduz a mulher ao seu sexo, enquanto alguém que está a serviço dos desejos do sexo masculino, em detrimento da sua própria individualidade, o que reforça o sistema patriarcal. Quando a mulher desaparece, a câmera continua acompanhando Snàporaz. Ele a chama de “puta” e “porca”. No discurso aí implícito, ele é casado, porém pode desejar e ficar com outras mulheres, enquanto a mulher só pode e deve ficar apenas com um único homem, outra milenar postura machista.

Há mesmo um binarismo basilar: o homem em contraposição à mulher (havendo até uma polícia constituída por mulheres), pois se trata da *Cidade das mulheres*, ou seja, uma espécie de reduto num mundo que é eminentemente patriarcal (aparentemente um filme cujo título parece até insinuar alguma crítica, já que remete à obra da escritora Cristina de Pizan). Pode-se dizer que as mulheres – mormente o feminismo – são caricaturadas a partir do olhar masculino, uma vez que tudo nasce a partir da imaginação de Snàporaz. Quando ele chega à Cidade das mulheres, onde está sendo realizado um congresso feminista, as mulheres olham-no como um intruso, aliás, como qualquer homem que estivesse ali. Existem representações extremamente caricatas a propósito do feminismo, por exemplo: uma das personagens diz “estou de ovários cheios”, ou ainda “somos contra a penetração porque é por onde nos invadem e não podemos nos defender” ou ainda “a penetração é um crime que devia ser punido de 1 a dez milhões”, etc.

Quando Snàporaz entra no Grand Hotel Miramare (aliás, o diretor usa uma câmera subjetiva, mostrando a intenção bem clara de que tudo se dá a partir da perspectiva do olhar masculino), onde a vasta maioria é constituída de mulheres, assiste aos diversos debates que se instauram em torno das questões feministas. Há vários espetáculos que caricaturam, técnica mediante a qual se estabelece, *a priori*, uma crítica mordaz à sociedade machista, os papéis atribuídos à mulher (uma boneca vestida de noiva aparece acorrentada e depois é queimada; outra mulher representa, ao mesmo tempo, uma “santa” e uma “puta”, como poderíamos inferir; outra personagem faz uma performance sobre a rotina de uma típica dona de casa cujo marido é o próprio Frankstein, após o que as mulheres dizem “matrimônio, manicômio”). É importante mencionar também que aparece uma mulher, a senhora Small, que possui seis maridos de nacionalidades diferentes como uma



possibilidade de poliandria no seio de uma sociedade patriarcal. Há, com efeito, nas discussões das feministas de *Cidade das mulheres*, um binarismo que opõe mulheres e homens. A personagem, sem nome na narrativa de Fellini, que Snàporaz encontrou no trem e que ele está perseguindo, diz:

Desejaria lhes dizer algo, ainda que seja inútil, irmãs. Fomos enganadas mais uma vez. De modo sutil, como é do seu estilo. Fomos generosas e hospitaleiras, maternas. Falamos, discutimos, cantamos. Exibimos nosso ritual sem pudores femininos na esperança absurda de fazer entender quem não entende. E não quer entender. Quanta liberdade, quanta autenticidade... Quanto amor, quanta vida nos foi negada. Foi tudo inútil, irmãs. Os olhos deste homem que circula entre nós com o rosto falsamente respeitoso, que diz que quer nos conhecer melhor, pois só assim poderá mudar sua relação conosco.

Na fala da personagem, é possível perceber, manifestamente, um discurso que opõe homens e mulheres. Nesse evidente binarismo, observa-se muito mais uma caricatura do feminismo, num discurso de revolta, sem muita elaboração, contra um homem, do que uma crítica feminista bem argumentada.

Num outro determinado momento, uma professora ensina suas alunas a como chutar melhor o genital masculino, o que, mais uma vez, corrobora a idéia de antagonismo, transformando-se, desse modo, numa caricatura do próprio feminismo. Também existe a idéia de violência para com o sexo masculino, e Snàporaz sente-se intimidado frente aos discursos feministas. Existe até mesmo uma dualidade no seguinte sentido: Snàporaz é um homem extremamente machista que cai de pára-quadras num congresso feminista.

O filme todo é atravessado por uma atmosfera jocosa e também onírica; trata-se apenas de um sonho, um sonho de um homem, correlato a uma visão, sobretudo, masculina. Sempre conduzido por mulheres, deixando-se guiar por elas, Snàporaz nunca consegue sair dali para chegar à estação de trem. Essas várias mulheres aterrorizam-no, fazendo-o sentir-se ameaçado, uma vez que são a grande maioria e colocam-se contra ele, o elemento estrangeiro. Apenas, sente-se mais confortável quando encontra um antigo colega de escola e é recebido na casa dele; isto é, somente quando encontra outro homem, um igual, Dr. Santo Katzone, que parece ter sido o único ser do sexo masculino que restou naquela cidade.

Snàporaz encontra-se, então, na casa de Katzone, com sua própria mulher, Elena. Depois, ele observa várias mulheres mais jovens e sente-se atraído por elas, em contraposição ao olhar que lança à esposa. Daí pode-se inferir a seguinte leitura: a mulher só é valorizada na medida em que possui juventude – e esta, no filme, está diretamente associada à beleza – como se o seu único valor se reduzisse à esfera do que para o homem é, sexualmente, apetecível, fato este que está intrinsecamente ligado à alteridade da mulher, isto é, a dependência da existência desta com relação ao homem: um “Outro através do qual ele busca a si próprio” (BEAUVOIR, 1970, p. 79).



A própria câmera explora também corpos de mulheres quando mostra, num determinado momento, as nádegas de uma mulher se mexendo, aliás, em outros filmes, Fellini também mostra corpos de mulheres seminuas, como por exemplo em *Mulheres e Luzes*. Mostram-se também mulheres em várias idades. Inclusive, há uma câmera subjetiva, na perspectiva de Snàporaz, que foca, diversas vezes, as nádegas das mulheres. Em outro momento, Katzzone joga champanhe nos seios de uma mulher, isto é: as mulheres são reduzidas ao sexual por uma câmera masculina.

Quando Snàporaz percebe que não vai dormir com as mulheres jovens fica extremamente decepcionado. Entra em cena, logo em seguida, sua esposa, que diz: “quero fazer amor”, ao que ele responde: “mas com este tempo!” e subtrai-se às invectivas da esposa. Elena chama as outras de “putas”, revelando também um comportamento machista, ao perceber que ele está excitado por conta delas. A partir do momento em que a esposa chega, uma atmosfera não mais de sedução instaura-se, mas de terror, personificada e desencadeada pela figura da mulher mais velha, a companheira de toda a vida.

De repente, a mulher ideal, Donatella, é justamente a que aterroriza Snàporaz e que, no final, lhe faz mal. Parece estarem em jogo questões da própria psique dele, inclusive seu imaginário falocêntrico. A figura da mulher, ao mesmo tempo, que lhe dá prazer, é capaz de, além de lhe causar profundo desprazer, matá-lo. De repente, acorda no trem justamente em frente à sua esposa, como, no começo, estava na frente da mulher que o tinha, na perspectiva de Snàporaz, seduzido e levado para a dita Cidade das mulheres. E o filme termina como começa: com o trem em marcha, numa clara alusão, diga-se de passagem, ao primeiro filme dos irmãos Lumière, *A chegada do trem à cidade* (1895).

O fato de haver poucas mulheres, comparativamente ao número de homens, que produzem obras, ainda mais cinematográficas, tem a ver com aquilo de que Virginia Woolf falou em *Um teto para toda a mulher*: da necessidade de se ter uma estrutura econômica para produzir; infelizmente, em que pese as conquistas feministas, as mulheres, em todos os países, ainda ganham menos que os homens, segundo dados do PNUD. O que a autora inglesa falou para todas as mulheres que querem tornar-se escritoras vale também para aquelas que querem tornar-se cineastas, afinal, trata-se de uma atividade para a qual se exige muito mais dinheiro do que para aquela. Apesar disso, é bastante significativo o número de mulheres, das mais diversas nacionalidades, que fazem filmes, tais como Lucrecia Martel (Argentina), Maria Von Heland (Alemanha), Liliana Cavani (Itália), Laís Bodanzki (Brasil), etc.



Os filmes de Fellini são bastante reconhecidos pelo trabalho estético; não seria interessante questionar essa própria estetização, na medida em que acaba por não se fazer suficientemente crítica com aqueles conteúdos que propõe inserir em seu *corpus*? O próprio Fellini declarou, a respeito deste filme, que as pessoas não deveriam se preocupar tanto em entendê-lo, elas, contudo, deveriam debruçar-se sobre o inconsciente, fala esta que revela seu esquivo diante da discussão e das possíveis discórdias em torno da maneira como aborda as mulheres (ESCREVER CINEMA). O fato é que o filme, embora o título seja *Cidade das mulheres*, não foi dirigido por uma mulher, e, além disso, não se constitui tal Cidade de mulheres, segundo a proposta de Fellini, enquanto um reduto de minoria em que se procura debater questões para as quais a sociedade faz vista grossa; é Snàporaz que as percebe, a partir do seu olhar masculino. O filme diz muito mais respeito a um homem que se vê acabrunhado e deslocado diante das conquistas feministas, em fins de século XX, do que pretende debater, de fato, questões relativas ao feminismo.

Interessante observar como, ainda que uma obra pareça interessante e, de algum modo, crítica pode acabar reproduzindo clichês e preconceitos. Ao final, sabe-se que *Cidade das mulheres* não passou de um delírio do personagem. Importante perceber como um filme, tido como altamente artístico, que se pretende falar acerca das mulheres, acaba sendo talvez tão, ou até mais, sexista quanto qualquer outro, dito comercial, que traga estereótipos e preconceitos sexistas.

Também é pertinente observar como o próprio feminismo pode sofrer uma espécie de inversão por parte dos misóginos, ao ser caricaturado, desautorizando e rechaçando uma contra-argumentação no seio do patriarcado. Uma leitura reverenciadora acaba por ignorar ou querer ignorar, numa postura mais uma vez marcadamente ideológica, conteúdos bastante pungentes da própria obra de arte.

Schmidt (2006, p.770), ao considerar o discurso antifeminista no Brasil, analisando algumas matérias do jornalismo cultural, produzidas neste país, que preconceituam a crítica feminista, faz uma observação bastante pertinente à crítica contra aquele discurso:

...o rechaço assume variadas formas, quer pela via da retórica do declínio e da forma caricata, quer pela via do fraseado erudito, uma armadilha para leitores/as não versados/as nas sutilezas de um discurso que não tem outro propósito a não ser descartar tudo o que estiver relacionado ao feminismo. Poder-se-ia dizer que as matérias referidas acima se sustentam sob as mesmas bases ideológicas na medida em que produzem efeitos discursivos derivados de uma mesma matriz hegemônica que é a misoginia, cujo intento sempre foi o de normatizar, regular e controlar o espaço, os papéis e as intervenções das mulheres na vida social.

*Cidade das mulheres* está ao largo de configurar-se crítico com relações a questões relativas às mulheres e ao feminismo; ele não traz nenhuma idéia avançada neste sentido e não só não o faz como também acaba reproduzindo determinados preconceitos, como o próprio fato de reduzir a



mulher ao sexual pela perspectiva de Snàporaz (o extremo enfoque da câmera nos corpos de mulheres seminuas ou mesmo em suas nádegas). Através da caricatura que o diretor faz do feminismo, estabelece uma ridicularização do mesmo, o que ratifica o discurso misógino.

Muitas vezes, sob o pretexto de uma obra pertencer a um determinado cânone, seja literário, seja cinematográfico, fica-se tão-somente na contemplação sem uma reflexão que desmantele certos pressupostos provindos de leituras empedernidas ou vai-se até onde a crítica não fira os princípios compartilhados por muitos críticos e não se questiona ou até não se acredita possível levantar determinados questionamentos, pura e simplesmente, pelo fato de se tratar de um “grande autor”, portanto inquestionável. Não só o cânone cinematográfico é tautológico, grande porque é grande, mas também o são as possíveis leituras, não raras vezes inflexíveis, que dele se fazem. Existe, tacitamente, uma fronteira de interpretação além da qual é de bom tom não ir.

Faz-se mister buscar novas interpretações até mesmo deslocando antigas formas de leitura a fim de ampliar o debate e, de tal modo, fazer crescer o próprio celeiro de obras de arte que, além de pensar questões relativas ao feminismo, re-pensem também e principalmente a própria representação das mulheres. A presença de mulheres escritoras e/ou cineastas que pensam, entre outras coisas, as representações de gênero faz-se essencial para o desmantelamento dos cânones tradicionais, literário e cinematográfico.

O cinema, vale ressaltar, tem uma grande capacidade para exercer crítica, grande capacidade para provocar questionamentos e suscitar debates em torno de problemas tão espinhosos. Faz-se necessário que, ao propor novas configurações críticas, proponham-se igualmente obras proporcionalmente críticas que tenham a dever tanto à forma quanto ao conteúdo, uma vez que qualquer estética acaba carregada de ideologia, ainda que não se pretenda enquanto tal.

Ainda mais se pensarmos como ao próprio cinema, talvez até mais dificilmente do que às outras artes, o acesso da mulher ainda é restrito. Basta ir a uma locadora ou a um festival de cinema para perceber que mesmo as poucas cineastas que conseguem uma visibilidade no mercado raramente são devidamente valorizadas e/ou conhecidas em detrimento dos nomes dos denominados grandes gênios da humanidade, como se houvesse um *non plus ultra*, uma sacralização de determinados autores, considerados, aprioristicamente, insuperáveis.

Uma luta maior no sentido de fazer um cinema produzido por mulheres com novas visões críticas acerca dos papéis exercidos por ambos os sexos no seio da sociedade surge como uma proposta. É importante que as mulheres conquistem postos, cada vez mais, não apenas enquanto atrizes, mas enquanto cineastas e roteiristas, profissões eminentemente masculinas, para que as



conquistas da crítica feminista cheguem também à sétima arte de maneira mais pungente. Essa idéia é interessante porque o debate não ficaria restrito tão somente à esfera acadêmica, mas expandir-se-ia por toda a sociedade, uma vez que o cinema tem essa capacidade de alcançar, muito mais do que a escrita, públicos bastante vastos, ainda que restritos por razões econômicas e sociais. Muitas vezes, debates que já foram até superados pela academia, ainda no campo social, continuam a desejar em muitos aspectos; infelizmente, os avanços das pesquisas nas teorias feministas não correspondem necessariamente e no mesmo grau à evolução da mesma discussão na sociedade.

Nossa educação, desde a mais tenra idade, não nos move ao questionamento, mas, muito ao contrário disto, a uma postura conservadora e reverenciadora face às artes e às ciências. A crítica literária e a literatura brasileiras têm sido campos de saber extremamente conservadores Schmidt (2006). Aliás, a própria literatura e o próprio cinema acabam sendo artes muito conservadoras; filmes feitos por homens baseados em livros de outros homens – a mulher figurando aí geralmente como personagem/atriz, não freqüentemente em posição de comando. Tais verdades são ditas e repisadas inclusive na própria academia que, a priori, deveria ser um espaço muito mais crítico. A crítica feminista da literatura, como bem observa Schmidt (2006), ainda sofre muitos preconceitos no seio mesmo da academia e não alcançou, frente às outras, grande vulto. Por isso, a crítica literária, bem como a cinematográfica, por extensão, uma vez que o diálogo entre cinema e literatura, desde o nascimento do cinema, tem-se feito produtivamente, ainda precisa tornar-se mais porosa às críticas feministas.

Freqüentemente, ignora-se ou finge-se que não se vê pendências as mais evidentes e gritantes nas obras de um modo geral, muitas vezes, por uma postura conservadora, ainda que se pretenda sempre renovada, para elogiar determinada obra, o que acaba reproduzindo discursos e leituras que já foram por demais ensinados. Essa postura, reverenciadora frente à obra de arte, dissimula, em realidade, uma ideologia hegemônica. Fazer uma leitura mais crítica não apenas estabelece novas propostas, mas também coloca em questão a necessidade de trabalhar a arte sob novos prismas.

### *Bibliografia*

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Vol. 1. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.



SCHMDIT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira. Santa Catarina, *Revista Estudos Feministas*. v. 14, n. 3, set./dez., 2006. p. 765-799. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/381/38114311.pdf>> Acessado em 15 jun. 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Nova Fronteira.

*Mulher recebe menos em todos os países*. Disponível em <[http://www.pnud.org.br/pobreza\\_desigualdade/reportagens/index.php?id01=3133&lay=pde=](http://www.pnud.org.br/pobreza_desigualdade/reportagens/index.php?id01=3133&lay=pde=)> Acessado em 15 jun. 2010.

*Sonhadores do mundo todo, uni-vos*. Disponível em <[http://www.escrevercinema.com/Fellini\\_Bob\\_Fosse.htm](http://www.escrevercinema.com/Fellini_Bob_Fosse.htm)> Acessado em 15 jun. 2010.

FELLINI, Frederico. *Cidade das mulheres*. 1980.

\_\_\_\_\_, *Mulheres e luzes*. 1950.

TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*. 1979.