

# «Género, Identidade e Desejo»<sup>1</sup>: a construção do feminino nos filmes de Jane Campion

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA  
(ILCH, CEHUM)

## Abstract

### *Gender, Identity and Desire: constructing the feminine in Jane Campion's films*

This paper aims at addressing the cinematography of the New Zealander director Jane Campion, taking into account the way she deconstructs preestablished notions of the feminine. It is argued here that the work of Jane Campion shows a deep feminist disposition in the way it builds narratives that operate a transformation in traditional film patterns where woman always appears stereotypically projected as an object of the "masculine gaze". On the contrary, in her films the focus is always set on the female protagonist, who is in search of her self-knowledge; this is, in turn, linked to the self-discovery of the truth of her own (female) body; here, the "female gaze" seems to impose itself.

## 1. Introdução

Este ensaio parte da premissa (e da minha convicção pessoal) de que não será possível abordarmos a obra cinematográfica de Jane Campion, seja no seu conjunto, seja em casos particulares, sem termos em conta a questão do género e o modo como esta se inter-relaciona

---

<sup>1</sup> O título deste ensaio é devedor do título de uma antologia sobre o feminismo contemporâneo, organizada por Ana Gabriela Macedo, intitulada, precisamente, *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (2002).

com a construção da identidade feminina e com a questão do desejo. Basta pensarmos no filme *O Piano* (1993), que, definitivamente, lançou a realizadora neozelandesa para a ribalta, para constatar o óbvio interesse de uma discussão dos filmes de Jane Campion nesta perspectiva. Na verdade, o sucesso de crítica e de bilheteira que *O Piano* conquistou está intimamente ligado ao modo como aí se abordam as questões do feminino<sup>2</sup>, aliado, sem dúvida, a todo um conjunto de estratégias cinematográficas utilizadas e que fazem realçar a liricidade e o romantismo do filme (como, por exemplo, a utilização de uma banda sonora original encomendada a Michael Nyman, perfeitamente conjugada com as imagens da agreste paisagem neozelandeza, de uma extrema beleza natural). Como é referido em várias críticas<sup>3</sup>, *O Piano* despoletou um debate contundente sobre questões de nacionalidade e de género, tendo sido projectado para o grande público com essa marca de cinema feminino ou cinema de mulher.

Mais do que um cinema no feminino, aquilo que me parece que Jane Campion introduz através dos seus filmes é um cinema com preocupações claramente feministas, algo que é visível em todos os filmes, todos eles centrados em personagens femininas, mas também é abordado pela realizadora em entrevistas, por exemplo.

Jane Campion, também porque é uma das poucas realizadoras (mulheres) com uma projecção internacional em grande escala – note-se que, até à data, por exemplo, ela é a única mulher a ter recebido a Palma de Ouro em Cannes<sup>4</sup> –, impõe-se como uma autora cujos filmes põem em destaque uma particular visão do feminino. Assim, pretende-se aqui discutir de que modo os seus filmes podem ser lidos como rompendo com uma visão acentuadamente masculina que a história do cinema tem perpetuado. Jane Campion surge deste modo como um bom exemplo de um cinema feminino ou de uma visão feminina no cinema, demonstrando como o cinema feito por mulheres

<sup>2</sup> A este propósito veja-se, sobretudo, as discussões tidas em dois números da conceituada revista de crítica cinematográfica *Screen* (Autumn 1995, vol. 36: 3; Summer 1996, vol. 37: 2).

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, o seguinte comentário de Fincina Hogood: «In discussions focusing on the nature of *The Piano* as 'women's cinema', some praised the film for its exploration of female desire and sensibility, while others criticised it for aestheticising female masochism and presenting a universalising view of femininity at the expense of New Zealand's indigenous population» (Hopgood, 2002: 1).

<sup>4</sup> Tendo sido, simultaneamente, uma das duas únicas mulheres nomeadas para o prémio de Melhor Realizador, nos Óscares da Academia de Cinema Norte-Americana. A outra nomeada foi Sofia Coppola com *Lost in Translation* (2003).

pode ensaiar uma desconstrução do estereótipo do olhar masculino, tal como teorizado por Laura Mulvey no ensaio «Visual Pleasure and Narrative Cinema», de 1975.

Numa entrevista dada aquando da estreia de um outro filme seu, *The Portrait of a Lady* (1996), Jane Campion refere-se à masculinidade do cinema de Hollywood nos seguintes termos: «The Hollywood scene is very male dominated, and not incredibly intelligently so [...]. A lot of it is about exploring concepts of masculinity and virility, which make men feel strong and proud» (Fraser 1999, 195). Pelo contrário, nos seus próprios filmes, Jane Campion tem conseguido estabelecer uma centralidade do feminino (desde logo pelo modo como todos os seus filmes se baseiam em mulheres, fazendo delas as personagens centrais), tentando desse modo explorar conceitos de feminilidade, nomeadamente, no que diz respeito à sexualidade e à forma como esta interfere com a construção de uma identidade feminina.

Na entrevista anteriormente referida, a realizadora diz, ainda, que o que mais lhe interessa é a busca da verdade mais íntima de cada ser humano, referindo, a esse propósito, que para as mulheres isso poderá ser mais fácil, uma vez que estão mais habituadas a confessar entre si as suas verdades. Afirma a realizadora:

«That culture of private truth-speaking is the compensation for not having power,» she said. «You shut up, you see what's going on. Growing up as a woman – without power – is very interesting. You learn to get around it. To work without power but still feel expressed. It makes you very observant» (Fraser, 1999: 195).

Essa centralidade do olhar feminino, que tem sido recorrentemente enfatizada pela crítica<sup>5</sup>, é patente ao longo de uma singular filmografia, que se inicia com algumas curtas-metragens, onde desde logo se evidencia essa preocupação com a expressão da verdade, que é referida por Campion na entrevista supra-citada. Filmes como *A Girl's Own Story* (1983/4), *Sweetie* (1989), *An Angel at My Table* (1990), *The Piano* (1993), *The Portrait of a Lady* (1996), *Holy Smoke* (1999), *In the*

<sup>5</sup> O que é visível em muitas das entrevistas compiladas no livro de Virginia Wright Wexman, *Jane Campion: Interviews* (1999). A título de exemplo, veja-se o que é dito numa entrevista dada a Sharon Waxman, em 1993, publicada no Washington Post: «Campion's movies are not at all about sexual politics, but it seems clear that she makes films for and about women. Even as a Victorian woman sold into wedlock, Campion's Ada [from *The Piano*] is a remarkably strong, complete person, the sort of female role that too rarely seems to come from Hollywood» (Waxman, 1999: 135).

*Cut* (2003) não só têm em comum o terem mulheres como protagonistas (e, nesse sentido, serem todos eles filmes sobre mulheres), mas o tentarem expressar uma certa intimidade feminina, seja ela demonstrada nas relações com a família (muitas vezes disfuncional), com o parceiro sexual ou num processo de auto-conhecimento da personagem feminina.

O que aqui se pretende é, pois, tentar perceber em que sentido é que essa exploração da sexualidade feminina se poderá constituir na filmografia de Jane Campion como um projecto revisionista conscientemente empenhado com uma política feminista.

## 2. Laura Mulvey e o olhar masculino

Laura Mulvey teoriza a preponderância do masculino como o apelo que o cinema faz ao prazer visual numa sociedade fortemente patriarcal, o que promove, no entender de Mulvey, a codificação do erótico «para a linguagem da ordem patriarcal dominante» (Mulvey 1992, 24). O ensaio histórico de Laura Mulvey tem o grande mérito de, pela primeira vez, estabelecer a questão de género do cinema narrativo clássico como algo que é intrínseco ao próprio sistema cinematográfico, que, assim, reproduz a ideologia dominante da sociedade patriarcal. Acima de tudo, Mulvey faz a ligação entre o apelo do filme ao prazer visual e a «gendarização» desse olhar, afirmando que o cinema apela ao olhar masculino, aquilo que denomina de «male gaze», pela forma como objectifica o feminino e o promove como coisa a ser consumida pelo sujeito que olha. Recorrendo aos conceitos da psicanálise freudiana e lacaniana, Mulvey distingue dois tipos de prazer perpetuados pelo cinema realista clássico, a saber: a) a *scopofilia*, isto é, o prazer do *voyeur*, em que o ecrã funciona na distância como algo que apela ao olhar mais íntimo do espectador; b) o *narcisismo*, no sentido em que, por outro lado, o ecrã funciona como o espelho onde o espectador se pode identificar com uma imagem idealizada de si próprio. Essa identificação, no entender de Mulvey, é feita com o herói masculino, que assim funciona como o sujeito activo que promove a acção e que, concomitantemente, ajuda a objectificar a mulher, que é alvo de um duplo olhar *voyeurístico*, o do herói masculino e o do espectador.

Pelo contrário, no meu entender, nos filmes de Jane Campion encontramos uma tentativa de desconstrução deste prazer visual mas-

culino, através da forma como as suas heroínas acedem a uma forma de poder, aquilo que em inglês é definido pelo termo «empowerment», que se revela, acima de tudo, na centralidade atribuída ao seu próprio corpo. Essa centralidade vai permitir uma identificação do espectador, não já com a figura do herói masculino, mas, especialmente, com a figura da mulher no ecrã. Nesse sentido, nos filmes de Jane Campion, o prazer narcisista é dirigido às mulheres, que assim se poderão identificar com a heroína do filme, nela se revendo como uma projecção idealizada delas próprias. Mas para podermos avaliar a veracidade deste meu entendimento da forma como Jane Campion trata o feminino nos seus filmes, tomemos alguns exemplos.

### 3. Do olhar masculino ao olhar feminino: *O Piano*

Começamos por *O Piano*, onde a personagem de Ada, fortemente independente e radicalmente diferente na forma como expressa a sua sexualidade, poderá constituir um bom exemplo de uma forma de resistir à objectificação da mulher através do olhar masculino. Mais do que isso, Ada procede, de uma forma algo desconcertante, à objectificação do corpo masculino, através do modo como o seu olhar se detém no corpo dos homens que a desejam, seja o do bom selvagem (ou do selvagem domesticado) George Baines (Harvey Keitel), seja o do gótico barba azul em que se transforma o, inicialmente, inocente marido Alisdair Stewart (Sam Neill). Como refere Stella Bruzzi:

Ada's fierce independence is expressed through her repeated refusal to conform to the designated role of the pacified and distanced image of woman contained by the voyeuristic male gaze. In her muteness, her musicality and the expression of her sexual desire through touch, Ada represents the possibility of a radical alternative feminine and feminist mode of discourse [...] (Bruzzi, 1995: 257-8).

Talvez o que seja mais desconcertante neste filme, algo que se vai acentuar nos filmes que se lhe seguem, é a associação do feminino ao corpo e à sexualidade de forma tão abertamente central, algo que poderá entrar em choque com algumas agendas feministas menos pós-modernas, no modo como repõe a questão do género no corpo ao invés de o esconder – e, nesse sentido, seria aqui mais óbvio falarmos de sexo feminino e não de género. Perpassa, em *The Piano*, e nos filmes de Jane Campion em geral, essa particular centralidade do corpo que

acentua aquilo a que Hélène Cixous se refere como a característica definidora e diferenciadora do feminino, quando afirma: «More so than men who are coaxed toward social success, toward sublimation, women are body» (Cixous, 1981: 257). Nesse sentido, através de Ada, *Campion* demonstra essa particular característica do feminino que encontra as raízes no seu próprio corpo. No caso de Ada, essa expressão de uma linguagem feminina diferenciadora é marcada pelo seu próprio silêncio e pela forma como encontra uma linguagem outra – a música – para se exprimir. Por outro lado, o facto do seu silêncio ser explicado com referência à sua vontade (e não a uma qualquer deficiência ou incapacidade), vem acentuar, de facto, a ligação de Ada ao seu corpo e ao modo como parece exercer um controlo quase obsessivo sobre ele. Como é referido no início do filme através de um *voiceover*, emanado da mente da personagem:

The voice you hear is not my speaking voice, but my mind's voice. I have not spoken since I was six years old. No one knows why, not even me. My father says it is a dark talent and the day I take it into my head to stop breathing will be my last.

É, portanto, a personagem quem, por algum motivo, que ela própria não consegue explicar, deixa de falar, o que não implica um silenciamento total, uma vez que escolhe uma outra forma de expressão, refugiando-se, ou simplesmente procurando, um modo outro<sup>6</sup>, um modo talvez mais em sintonia com o seu próprio corpo, de se exprimir. Essa explicação é também fornecida através do *voiceover* inicial, quando a personagem afirma: «The strange thing is I don't think myself silent, that is, because of my piano». Através do piano, da linguagem gestual, da escrita, usando a voz da filha Ada McGrath ao mundo de um outro modo, forçando o espectador, que desde o início é levado a identificar-se com a perspectiva da protagonista<sup>7</sup>, a descons-

<sup>6</sup> Numa interessante análise do filme, Kathleen McHugh define a linguagem de Ada como digital, no sentido em que esta utiliza, sobretudo, os dedos para comunicar. Refere esta autora: «Mute by will, if not by choice, Ada communicates through script, sign, gesture, and, most importantly for her, by the playing of her piano. As signaled by the opening shot, her fingers constitute her perspective and her 'voice'. The alignment of her gaze and ours with her fingers constitute only the first of the many narrative concerns emanating from this visual pun – digits» (McHugh, 2007: 79).

<sup>7</sup> Que o espectador é levado a identificar-se com a perspectiva de Ada neste filme fica claro desde logo no enigmático plano inicial do filme, em que nos é dado visualizar nêsgas de luz por entre barras de ecrã escuro, para, no plano seguinte – que nos mostra Ada a olhar por entre os seus dedos – nos apercebermos de que o que vimos através

truir o prazer *scopofílico* do *voyeur* masculino para, quando muito, se converter num *voyeur* feminino. Por outras palavras, o filme cria a possibilidade de um olhar feminino, mas um olhar «des-mascarado», isto é, indo buscar o conceito de «masquerade», tal como é explorado por Mary Ann Doane, este e outros filmes de Campion apresentam um sujeito feminino que parece apelar a um público feminino, sem que para tal precise de uma máscara, sem usar o seu próprio corpo como disfarce (cf. Doane, 1992: 235).

Não quer isto dizer que o filme não tenha também ele momentos de *voyeurismo* masculino, mas, quando acontecem estes surgem desinvestidos de poder. Acontece quando Stewart, o marido enganado, espreita os dois amantes na cabana de Baines, onde estes se encontram a fazer amor. Noutras alturas, presenciámos o gesto *voyeurista* de Baines relativamente a Ada, mas também este é algo desinvestido do poder associado ao masculino, pela forma quase impotente como tem de se ater à vontade de Ada.

Mas é, sem dúvida, através da expressão e da afirmação da sua sexualidade, tanto mais desconcertante por se tratar de uma personagem vitoriana, com todos os estereótipos de dessexualização que comumente estão associados a este período histórico, que a personagem melhor expressa a sua feminilidade, não já através da recusa do corpo, mas sim pela afirmação do desejo desse corpo feminino, de modo a desconstruir de forma evidente a dicotomia feminino-passivo/masculino-activo. É essa associação ao corpo e à descoberta e satisfação do desejo o que leva a personagem, finalmente, a transcender o seu silêncio e a partilhar (d)a linguagem, reaprendendo a falar. É porque Ada vai ao âmago da sua própria identidade que consegue transcender o silêncio e, portanto, desvincular-se daquele piano que lhe permitia expressar-se o melhor possível.

---

do primeiro plano é o olhar de Ada. Mas a identificação com Ada faz-se não só através deste olhar inicial, mas também através desse *voiceover*, já aqui referido, em que a protagonista nos informa de que o que estamos a ouvir é, não o som da sua voz, mas o da sua mente, levando-nos, portanto, ao correspondente do que na escrita seria uma focalização externa. Veja-se, a este respeito, o mesmo livro de Kathleen McHugh, na forma como esta se refere à identificação do espectador com a perspectiva de Ada, afirmando: «These two opening shots establish our identification with narrator/protagonist Ada by way of provocative enigmas in the image (an inscrutable then tactile point-of-view shot) and sound (if what we are hearing is not spoken but imagined, we are inside Ada's head, being addressed both inter- and intrasubjectively)» (McHugh, 2007: 79).

#### 4. Desejo e identidade: *The Portrait of a Lady* e *In the Cut*

O desejo torna-se, em muitos dos filmes de Jane Campion, na mola que move as suas heroínas no sentido do auto-conhecimento. Algo que surge de forma desconcertante no filme *The Portrait of a Lady* (1999), adaptado de um clássico do século XIX de Henry James, bem assim como em *In the Cut* (2003), adaptado de um *thriller* dos anos noventa da romancista Susanna Moore, com o mesmo título. No primeiro destes filmes, a heroína, Isabel Archer (Nicole Kidman), uma figura que Henry James retrata como uma mulher independente que se deixa enredar nas malhas de um sedutor, sádico e prepotente, parece ser vista por Jane Campion, não propriamente como vítima do seu destino, devido a uma noção demasiado romanceada da vida (embora também o seja), mas mais como uma mulher que, em última análise, se deixa seduzir porque é impelida pelo seu desejo. O que a move é o desejo de algo completamente desconhecido, algo que o manipulador Gilbert Osmond (John Malcovitch) está perfeitamente capaz de lhe oferecer – na verdade, ninguém sabe realmente nada sobre o seu passado, o que lhe empresta uma aura de mistério, que, aliada ao seu sentido estético, lhe confere um charme particular<sup>8</sup>. Nesse sentido, concordamos com Susan Lurie quando esta afirma que *Portrait of a Lady* é «um filme cuja principal agenda revisionista é o modo como erotiza a frequentemente feminista mas sempre dessexualizada heroína de Henry James» (Lurie, 2000: 83)<sup>9</sup>. Esta erotização da personagem é, sobretudo, visível naquela tão contestada cena do filme em que é dado ao espectador visualizar uma fantasia erótica de Isabel, em que esta se imagina na cama com os três homens que a desejam.

Se é certo, pois, que tal como a de Henry James, a Isabel Archer de Campion se apresenta como uma protagonista fortemente independente e determinada, que se deixa manipular por um ser sombrio,

<sup>8</sup> No romance, quando Isabel pergunta a Ralph Touchett o que sabe sobre Osmond este responde: «Who is he, what is he? He's a vague, unexplained American who has been living these thirty years, or less, in Italy. [...] I don't know his antecedents, his family, his origin. For all I do know he may be a Prince in disguise; he rather looks like one, by the way [...]» (James, 1986: 299).

<sup>9</sup> Embora para Lurie esta erotização da personagem, ao invés de aproximar de um feminismo pós-moderno, que assume o sexo e a sexualidade como parte integrante do ser mulher, a torne permeável ao poder da sociedade patriarcal, que assim vira o feminismo da personagem contra si própria. Nas palavras da autora: «I will argue, the movie shifts from what is recognizable as a 'pro-sex', postmodern feminism that uncritically and ahistorically embraces eroticizing discourses to a postmodern feminist analysis of how power can turn feminists against their own best interests» (Lurie, 2000: 84).

também é certo que, diferentemente da de Henry James, esta Isabel surge bem mais consciente da sua sexualidade, o que, de algum modo, a poderá tornar mais significativa para um público contemporâneo, particularmente, para um público feminino. Trata-se, como é referido por Julianne Pidduck, de uma Isabel Archer reescrita para uma forma cinemática que lhe dá contornos atenuados de desejo feminino e de autonomia agencial, apesar dos constrangimentos patriarcais que tem de enfrentar<sup>10</sup>.

Nesse sentido, é uma personagem semelhante a várias outras personagens de Campion, as quais revelam esse outro lado obscuro do desejo feminino, que não raro as coloca nos limites do aceitável para um feminismo apostado em denunciar a libertação do feminino relativamente à sociedade patriarcal. No caso de Isabel Archer esse limite é transposto, por exemplo, quando a heroína é vítima de maus tratos, através de uma agressão física perpetrada por Gilbert Osmond (que no filme de Campion surge um pouco mais agressivo do que no romance de James), parecendo sentir-se masoquisticamente atraída por esta crueldade. Na cena em que o marido a agride, Isabel, depois de ter sido esbofetada, cede ao impulso erótico de o beijar, embora esse beijo seja desprezado por Osmond.

Este masoquismo é perturbadoramente comum a várias heroínas de Campion e parece colidir com uma agenda feminista, que, noutros momentos, é tão obviamente inerente aos filmes desta realizadora. Numa entrevista dada após o lançamento de *The Portrait*, Jane Campion refere-se à sua heroína do seguinte modo:

She has that kind of conviction that she's worth more than most and she's been told so. (...) But also she's feeling. She's sensitive. She participates in her fate. She's not just a sad victim to it. She participates in the decisions that occur through her blindness and her own self-inflation, and also through things deeper than any of us can imagine» (Abramowitz, 1999: 187).

Portanto, na visão de Campion, o desejo da heroína por Osmond é real e não pode ser escamoteado por uma interpretação da narra-

<sup>10</sup> No capítulo terceiro do seu livro *Contemporary Costume Film*, Julianne Pidduck analisa *The Portrait of a Lady*, de Campion, a par de *Washington Square*, a adaptação do romance de Henry James pela realizadora Agnieszka Holland (US, 1997) e de *The House of Mirth*, a adaptação do romance de Edith Wharton por Terence Davies (US/UK, 2000), afirmando que cada um destes três filmes «grapples with cinematic form to convey attenuated accounts of feminine desire and agency against powerful constraining forces» (Pidduck, 2004: 64).

tiva que a apresente tão-somente como uma vítima. Para Campion a importância e a centralidade dos afectos na vida das pessoas tem sido relegada para um lugar demasiado invisível na sociedade contemporânea, tendo deixado, de algum modo, espaço a um discurso estereotipado sobre o romance, discurso esse que, muitas vezes, se vira contra as mulheres. Na mesma entrevista, muito a propósito, a realizadora faz o seguinte comentário, a este respeito:

I think it is a really important issue for women today, or men and women today, [to realize] that life is not made of career choices. One of the most important things is to participate in relationships and friendships and particularly in the mythology of love. I have a deep need for intimacy. Almost every human being has it, and how you reconcile that with everything else in your life is a problem that comes up. (Abramowitz, 1999: 187)

Esta asserção parece levar-nos ao âmago dos filmes de Campion, que exploram todos eles a busca da identidade [feminina] através dos afectos e do desejo, o que parece à primeira vista estar em completa oposição com uma visão feminista, pelo modo como parece reconduzir as mulheres para o mundo privado dos afectos, quando só há tão pouco tempo elas o relegaram por uma vida na esfera pública. Assim sendo, penso que através dos seus filmes Campion parece configurar um feminismo pós-moderno (ou um pós-feminismo), no sentido em que desloca a questão política e social da luta pela igualdade de direitos para a questão psico-social da afirmação da diferença, pretendendo, antes, afirmar um feminismo da diferença/*différance* (no sentido derrideano do termo), mais do que da igualdade. Na verdade, mais do que pelos afectos, a construção da identidade feminina, nos filmes de Campion, passa pelo conhecimento do desejo e, nesse sentido, do próprio corpo. Campion parece assim proceder a uma espécie de *écriture féminine*. Mas, ao fazê-lo, Campion tenta também muito visivelmente desconstruir estereótipos enraizados na sociedade patriarcal, que constroem as mulheres a determinadas escolhas.

Isso torna-se muito visível no filme *In the Cut*, provavelmente, mais do que em qualquer outro, pois, aí, Jane Campion escolhe utilizar um género predominantemente masculino, como é o *thriller*, neste caso, um *thriller noir*, impregnando-o de uma feminilidade central. Sobretudo, vai utilizar esse género cinematográfico de uma forma auto-referencial, no sentido de desconstruir os seus próprios estereótipos masculinizantes. Desde logo, porque o filme de Campion coloca

no centro da intriga os estereótipos do amor romântico tal como ele é comercializado pela sociedade patriarcal contemporânea, e não menos pela indústria cinematográfica, seja ela americana ou não. *In the Cut* é, sem dúvida, como é referido por Kathleen McHugh, o seu primeiro filme facilmente categorizável com um gênero (cf. McHugh, 2007: 123), mas esse é, provavelmente, apenas a primeira das desconstruções aqui ensaiadas. Quebrando todas as expectativas do gênero, o filme não gira, primordialmente, em torno do suspense, pois o espectador só é confrontado com as mortes depois da sua ocorrência; estas acontecem sempre *off screen*. Um thriller sem suspense parece, acima de tudo, uma contradição.

Por outro lado, este é um *thriller* adaptado de um romance dentro do mesmo gênero, o livro de Susanna Moore com o mesmo título (de 1995), que é, acima de tudo, um romance radicalmente auto-referencial, um romance que vive, essencialmente, da manipulação e dos jogos de linguagem. Essa é uma característica que é também transferida para o filme. A protagonista, Frannie Avery (Meg Ryan) é, tal como no romance, uma professora de Inglês que vive obcecada com as palavras; que coleciona palavras, cuja vida parece concretizar-se através da linguagem e não da realidade. Esta duplicidade entre a realidade e a linguagem vai colocá-la na situação irônica de fazer a escolha errada. O romance começa, precisamente, pela enunciação da dificuldade da ironia relativamente ao realismo, da seguinte forma:

I don't usually go to a bar with one of my students. It is almost always a mistake.

But Cornelius was having trouble with irony.

The whole class was having trouble with irony. They do much better with realism (Moore, 1995: 3).

Mais adiante, depois de umas quantas referências a alguns romances que notoriamente servem de referente à violência que a seguir se encontrará no romance (como o *Guerrillas* de V. S. Naipul ou *Brighton Rock* de Graham Greene), a narradora homodiegética insiste na oposição entre ironia e realismo da seguinte forma:

But irony terrifies them. To begin with, they don't understand it. It's not easy to explain irony. Either you get it or you don't. I am reduced to giving examples, like the baby who is saved from death in the emergency room only to be hit by a bus on the way home (Moore, 1995: 5).

Esta é, tal como anunciada no início do romance, a ironia de Frannie. Ela, que tão completamente entende a ironia será a sua mais

acabada vítima, embora o filme de Campion altere radicalmente este final, por razões que terão muito mais a ver com a necessidade de financiamento do que com uma vontade de alteração do final chocante do romance de Susanna Moore, em que a narradora descreve a sua própria morte, sinalizada pela passagem à terceira pessoa na última frase do romance: «I know the poem. / She knows the poem» (Moore, 1995: 180).

A outra muito óbvia quebra de expectativas é a duplicidade aqui ensaiada por Campion entre os estereótipos do amor romântico e a sua falibilidade. Ao fazê-lo Campion acaba por mostrar o quão perigosos esses estereótipos podem ser quando impregnados nas mentes das solitárias habitantes das grandes cidades, levando-as a sentir um vazio afectivo intenso. Campion pega, assim, na ideia de «Miss Lonely Hearts», uma personagem que, normalmente, surge nas margens do *thriller*, trazendo-a para o centro da intriga. A este respeito, Campion refere (em entrevista a Lizzie Francke):

In our culture, male ideas so dominate our psyches we tend to think of ourselves through a male screen. It's inherent in the myths of romance and love we live with – if you haven't got a man loving you or you're not in a relationship it's as if you're not alive, as if what happens to you has no value (Francke, 2007: 159).

A essa ideia de amor romântico, que serve de chamariz ao *serial killer* do filme para atrair as suas indefesas vítimas, contrapõe Campion, através da personagem principal, uma ideia de verdade, alcançada apenas através do desejo e da sua concretização no acto sexual. Ao contrário, a sua meia irmã, Pauline (Jennifer Jason Leigh), concebe o amor romântico como um ideal absoluto. Para esta personagem o casamento é uma obsessão – a personagem refere, em diálogo com Frannie: «I want to get married once. Just for my mother» e «Is a husband too much for me to ask for?»

Em contrapartida, Frannie parece não acalentar qualquer ideia pré-concebida sobre a noção de romance. Contudo, é ela quem fornece o último elemento que leva Pauline a cair na teia perversa do *serial killer* Rodriguez (Nick Damici), ao contar-lhe a história romântica de como o Pai de ambas se havia declarado à sua mãe. É esta construção, de contornos pouco verdadeiros, pelo contrário, algo fictícios, que serve de pano de fundo à ilusão acalentada pela sua irmã. No filme, a história surge recorrentemente (como um indício que nos leva ao desenlace do caso), primeiro no genérico do filme e, posteriormente, quando Frannie relata à irmã a história de amor entre o pai de ambas

e a mãe de Frannie, com quem este se havia casado (ao contrário do que acontece com a mãe de Pauline). No filme, esta sequência surge inserida em tons de sépia, como um filme antigo, utilizando imagens premonitórias relativamente às mortes perpetradas pelo *serial killer*, nomeadamente, a morte e desmembramento de Pauline.

E se o romance de Susanna Moore está repleto de auto-referencialidade, o mesmo se poderá dizer do filme de Campion, desde logo pela utilização da música «Che será, será», que Doris Day cantava no *thriller* de Hitchcock, *The Man Who Knew too Much* (1956), mas cuja popularidade subsequente fez esquecer a sua ligação ao filme de Hitchcock (cf. McHugh, 2007: 131). Contudo, a canção com a qual o filme se inicia vai chamar visivelmente a atenção do espectador para a centralidade no filme da temática da identidade, uma vez que a letra, explicitamente cantada no princípio e no fim do filme, faz referência à formação da identidade feminina, mas também à imponderabilidade das escolhas.

Desconfiada por natureza e por contexto situacional, Frannie vai embrenhar-se num relacionamento com um homem sobre o qual tem sérias dúvidas se será ou não o *serial killer* à solta no seu bairro, acabando, ironicamente, por cair nos braços do verdadeiro assassino, ao tentar fugir de Malloy (Mark Ruffalo), o agente policial com o qual estabelece uma relação erótico-sexual. O facto de o filme, ao contrário do romance de Susanna Moore no qual é baseado, acabar com a morte do assassino pelas mãos de Frannie, tem muito mais a ver, como já vimos, com o facto de que, muito provavelmente, Campion não conseguiria encontrar ninguém que lhe financiasse um final tão radical. Contudo, este final acaba por configurar uma qualidade redentora para a heroína, que consegue encontrar, mais do que um relação verdadeira com o agente Malloy, uma noção verdadeira de si própria, ganha através da concretização do seu desejo – o que é visível nas imagens finais, em que são projectadas imagens de Frannie a dirigir-se para a cidade de Nova Iorque, toda ensanguentada e descalça, mas com o olhar de quem renasce, por si própria, daquele pesadelo, contrapostas às imagens do agente Malloy, que tinha passado a noite acorrentado (pela própria Frannie), impotente por não a poder ajudar.

##### **5. Conclusão: a explosão do olhar e a multiplicidade do sujeito**

A desconstrução da centralidade do olhar masculino passa, assim, como em *O Piano*, pela centralidade dada à concretização do desejo feminino e, especialmente, pela forma como conscientemente Jane

Campion reverte a *scopofilia* associada ao olhar masculino, no *voyeurismo* aqui, como noutros filmes, associado ao olhar feminino. Em *In the Cut*, uma das cenas iniciais do filme, em que Frannie presencia uma cena de *fellatio*, permite a identificação do espectador com o olhar, indiscreto mas curioso, da protagonista. Noutros momentos do filme também Frannie é alvo do olhar de outros homens, nomeadamente, de Malloy, mas também do aluno Cornelius (Sharrieff Pugh) ou do insidioso e desagradável admirador John (Kevin Bacon). Numa outra cena, Frannie entra num bar de *strip-tease* e o seu olhar dissemina-se muito simbolicamente entre aquelas que são alvo do olhar *voyeurístico* dos homens que as observam e os próprios observadores. A multiplicidade de olhares gerada no filme acaba por desconstruir a ideia de um olhar privilegiado e promover a noção de um sujeito menos estereotipado, isto é, um sujeito feminino e/ou masculino que não se enquadra em pressupostos normalmente associados a uma visão dicotómica e oposicional entre masculinidade e feminilidade. Essa multiplicidade é enfatizada pela câmara de Campion, que, não raro, escolhe projectar um olhar reflectido (através de espelhos, espelhos retrovisores ou imagens reflectidas em janelas) e distorcido (através de planos oblíquos e muitas vezes desfocados).

Gostaria de finalizar fazendo referência a um outro filme de Campion, *Holy Smoke* (1999), em que surge uma cena que poderá servir para ilustrar a ideia aqui defendida de que nos seus filmes Jane Campion desconstrói o olhar masculino, propondo ao público espectador uma expressão verdadeiramente (e chocantemente) outra da mulher. Trata-se da cena em que vemos a protagonista do filme, uma belíssima Kate Winslett, completamente nua, a urinar em pé no meio do deserto australiano, sob o olhar de um homem completamente aturdido com o que vê, numa clara inversão daquilo que é expectável e categorizável como um gesto masculino, aqui protagonizado por uma mulher.

### Bibliografia

- ABRAMOWITZ, Rachel (1999), «Jane Campion» [from [www.premieremag.com](http://www.premieremag.com), 1996], in Wexman, Virginia Wright (ed.), *Jane Campion: Interviews, Conversations with Filmmakers* series, Jackson: University Press of Mississippi.
- BRUZZI, Stella (1993), «Bodyscape», *Sight and Sound*, vol. 3: 10, 7-10.

- (1995), «Tempestuous petticoats: costume and desire in *The Piano*». *Screen*, 36: 3 (Autumn) – Reports and Debates, 257-66.
- CIXOUS, Hélène (1981), «The Laugh of the Medusa», in MARKS, Elaine and COURTIVRON, Isabelle de (eds.), *New French Feminisms: An Anthology*, Nova Iorque: Schocken Books, [1980].
- DOUANE, Mary Ann (1992), «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Londres: Routledge, 227-43 [1982].
- FRANCKE, Lizzie (2001), «On the Brink», in VINCEDEAU, Genette (ed.), *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, Londres: British Film Institute.
- FRASER, Kennedy (1999), «Portrait of a Director» [from *Vogue*, January 1997], in WEXMAN, Virginia Wright (ed.), *Jane Campion: Interviews*, Conversations with Filmmakers series, Jackson: University Press of Mississippi.
- HOPGOOD, Fincina (2002), «Jane Campion», in *Senses of Cinema*, no. 22 (September-October). Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/campion.html>. Acedido em: 03-09-2007.
- JAMES, Henry (1986), *The Portrait of a Lady*, ed. with an Introduction of Geoffrey Moore, Penguin Classics, Harmondsworth: Penguin [1881].
- LURIE, Susan (2000), «A Twentieth-Century Portrait: Jane Campion's American Girl», in John KUCICH and Dianne F. SADOFF (eds.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 83-100.
- MACEDO, Ana Gabriela (org.) (2002), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa: Livros Cotovia.
- MARGOLIS, Harriet (ed.) (2000), *Jane Campion's The Piano*, Cambridge Film Handbooks, Cambridge: Cambridge University Press.
- McHUGH, Kathleen (2007), *Jane Campion*, Contemporary Film Directors, Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Mulvey, Laura (1992), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Screen, Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 22-34 [1975].
- POLAN, Dana (2001), *Jane Campion*, World Directors, Londres: British Film Institute.
- PIDDUCK, Julianne (2004), *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, Londres: British Film Institute.
- WAXMAN, Sharon (1999), «At Cannes, a Fade-in On Women» [from *The Washington Post*, 1993], in WEXMAN, Virginia Wright (ed.), *Jane Campion: Interviews*, Conversations with Filmmakers series, Jackson: University Press of Mississippi.
- WEXMAN, Virginia Wright (ed.) (1999), *Jane Campion: Interviews*, Conversations with Filmmakers series, Jackson: University Press of Mississippi.