



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

MARIA BARBARA FLOREZ VALDEZ

**DO ROMANCE *CEREMONIA SECRETA* AO FILME *SECRET CEREMONY*:  
PERSPECTIVAS FEMINISTAS SOBRE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

Florianópolis

2019

MARIA BARBARA FLOREZ VALDEZ

**DO ROMANCE *CEREMONIA SECRETA* AO FILME *SECRET CEREMONY*:  
PERSPECTIVAS FEMINISTAS SOBRE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Meritxell Hernando Marsal

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Florez Valdez, Maria Barbara

Do romance Ceremonia Secreta ao filme Secret Ceremony :  
perspectivas feministas sobre uma tradução intersemiótica /  
Maria Barbara Florez Valdez ; orientadora, Meritxell  
Hernando Marsal, 2019.

150 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. tradução intersemiótica. 3.  
teorias feministas. 4. semiótica política. I. Hernando  
Marsal, Meritxell. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.  
III. Título.

Maria Barbara Florez Valdez

**Do romance *Ceremonia Secreta* ao filme *Secret Ceremony*:  
perspectivas feministas sobre uma tradução intersemiótica.**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tânia Regina Oliveira Ramos

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Evelyn Martina Schuler Zea

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alinne Balduino Pires Fernandes

Universidade Federal de Santa Catarina



Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestra em Estudos da Tradução obtido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréia Guerini

Coordenadora do Programa

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Meritxell Hernando Marsal

Orientadora

Florianópolis, 10 de dezembro de 2019.

ojos  
no palabras  
ojos  
no promesas  
trabajo con mis ojos  
en construir  
en reparar  
en reconstruir  
algo parecido a una mirada humana

ALEJANDRA PIZARNIK

## RESUMO

O trabalho a seguir é uma análise feminista do filme *Secret Ceremony* (1968), dirigido por Joseph Losey, e entendido como uma tradução intersemiótica da obra *Ceremonia Secreta* (1960), romance argentino de autoria de Marco Denevi. O romance, que traz questionamentos sobre os papéis de gênero através da reconfiguração irônica de tradições literárias e culturais, foi traduzido em uma obra filmica cujas modificações feitas na trama e na constituição das personagens principais atendem a fantasia masculina e a ordem patriarcal. Para tal proposta de trabalho, serão apresentadas ambas as obras e suas características, haverá um transcurso por teorias sobre Tradução Intersemiótica (Julio Plaza, George Bluestone, Brian McFarlane) e Adaptação (Linda Hutcheon, Robert Stam, Julie Sanders), bem como por teorias feministas que abordam a semiótica política, como as de Laura Mulvey, Monique Wittig, Adrienne Rich e outras que complementam e sustentam o caráter ideológico da análise apresentada no final do último capítulo deste trabalho, onde, por meio de um recorte do cinema e de suas representações simbólicas, a hipótese de uma recodificação patriarcal no filme será explorada.

**Palavras-chave:** tradução intersemiótica; teorias feministas; semiótica política; *Ceremonia Secreta*; *Secret Ceremony*.

## ABSTRACT

The present work is a feminist analysis of the film *Secret Ceremony* (1968), directed by Joseph Losey and understood as an intersemiotic translation of the argentinian novel *Ceremonia Secreta* written by Marco Denevi. The novel, which brings questioning about gender roles through an ironic reconfiguration of literary and cultural traditions, was translated to a cinematographic work whose modifications made to the plot and to the main characters constitution satisfy the masculine fantasie and the patriarchal order. For the purpose of this research both works and their characteristics will be abborded. Intersemiotic Translation Theory (Julio Plaza, George Bluestone, Brian McFarlane), Adaptation Theory (Linda Hutcheon, Robert Stam, Julie Sanders) and feminist theories that are related to political semiotics (Laura Mulvey, Monique Wittig, Adrienne Rich and other complementary authors) which support the ideological content of this analysis will be approached. The analysis will be presented at the end of the last chapter where by means of a cinematographic context and cinema symbolic representations, the hypothesis of a patriarchal reconfiguration of the movie will be explored.

**Keywords:** intersemiotic translation; feminists theories; political semiotics; *Ceremonia Secreta*; *Secret Ceremony*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Blow Up.....	79
Figura 02: Séverine sendo açoitada.....	79
Figura 03: Carol e o locador.....	81
Figura 04: Barbarella e Black Queen.....	82
Figura 05: O <i>male gaze</i> de Norman.....	83
Figura 06: Marion como objeto de contemplação.....	83
Figura 07: Nudez frontal de Farrow.....	84
Figura 08: Nudez traseira de Farrow.....	84
Figura 09: Pôster original.....	86
Figura 10: Pôster italiano.....	87
Figura 11: Pôster francês.....	88
Figura 12: Pôster australiano.....	88
Figura 13: Leonides Arrufat.....	90
Figura 14: Cecília Engelhard.....	92
Figura 15: Mercedes e Encarnación.....	95
Figura 16: Os três estupradores.....	97
Figura 17: Leonora sente nojo dos homens.....	98
Figura 18: Ponto de ônibus.....	99
Figura 19: Cenci e Leonora se conhecem.....	100
Figura 20: Interesseira.....	101
Figura 21: Cartões postais.....	102
Figura 22: Andar insinuante.....	102
Figura 23: O intruso.....	103
Figura 24: Cenci Engelhard VIRGIN.....	104
Figura 25: Puta estúpida.....	105
Figura 26: Albert agarra Cenci à força.....	106
Figura 27: Cenci gosta.....	107
Figura 28: A inquisição.....	107

Figura 29: A extraordinária pureza dos meus desejos.....	108
Figura 30: O relato de um pedófilo.....	109
Figura 31: Ela é minha.....	109
Figura 32: Propriedade privada.....	110
Figura 33: Stepfather.....	110
Figura 34: O beijo incestuoso.....	111
Figura 35: O estupro forjado.....	112
Figura 36: O sangue virginal.....	112
Figura 37: Onde você estava?.....	113
Figura 38: Sorriso furtivo.....	113
Figura 39: A gravidez falsa.....	114
Figura 40: Dois abortos.....	115
Figura 41: Cenci se desveste.....	115
Figura 42: Toques e brincadeiras.....	116
Figura 43: A massagem lesboerótica.....	116
Figura 44: Sequência massagem.....	117
Figura 45: O beijo lésbico.....	117
Figura 46: É tão gostoso.....	118
Figura 47: Vaca.....	120
Figura 48: Varizes.....	120
Figura 49: Estou gorda.....	122
Figura 50: Puta.....	123
Figura 51: Ela provocou.....	124
Figura 52: Velho legal.....	126
Figura 53: Ninguém é apenas um velho legal.....	127
Figura 54: São todos tão espertos?.....	127
Figura 55: São garotinhos que esperam.....	128
Figura 56: Que limpemos suas bundas.....	128
Figura 57: Sentar no banco da praça.....	129
Figura 58: Esperando por algum bastardo.....	129
Figura 59: Bela Adormecida.....	130

Figura 60: Sexo na praia.....	130
Figura 61: Desayuno.....	133
Figura 62: Breakfast.....	134
Figura 63: Suipacha 78.....	135
Figura 64: Debenham House.....	136
Figura 65: Rosemary.....	137
Figura 66: Cenci.....	137

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2. Explorando as Cerimônias Secretas .....</b>	<b>21</b>
2.1 Situando a leitora: relato de <i>Ceremonia Secreta</i> .....	22
2.2 Situando a espectadora: relato de <i>Secret Ceremony</i> .....	24
2.3 A escrita pós-moderna de Denevi.....	26
2.4 Teoria da Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação .....	43
<b>3. Usando a semiótica com propósitos feministas .....</b>	<b>49</b>
3.1 Prazer Visual e Cinema Narrativo .....	51
3.2 A heteronormatividade .....	57
3.3 Narrativa da violência cultural .....	62
3.4 Teoria Feminista da Tradução.....	67
<b>4. Analisando a tradução intersemiótica .....</b>	<b>73</b>
4.1 O cinema na década de 1959 a 1969 .....	73
4.1.1 Culturalização da codificação erotizada da mulher.....	76
4.2 Correlações simbólicas e a escolha do elenco de <i>Secret Ceremony</i> .....	86
4.3 Personagens presentes em <i>Ceremonia Secreta</i> e <i>Secret Ceremony</i> .....	89



4.4 Análise de cenas e diálogos.....	97
4.4.1 Outras questões sógnicas.....	132
4.5 Um olhar feminista sobre o processo de tradução.....	138
<b>5. Considerações finais .....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>14</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se trata de uma análise feminista da tradução intersemiótica do romance *Ceremonia Secreta*, o filme *Secret Ceremony* (1968). O romance foi escrito por Marco Denevi e publicado em Buenos Aires em 1960, sendo premiado no mesmo ano pela revista *Life* em espanhol. Graças a esse prestígio, foi prontamente traduzido ao inglês, italiano, francês e japonês. Em 1968, foi estreada uma versão cinematográfica da obra, dirigida por Joseph Losey e cujo roteiro foi feito por George Tabori a partir da tradução do romance em inglês. Como é de se esperar, ambas as obras serão apresentadas no desenvolvimento desta dissertação de mestrado, no entanto, antes de continuar introduzindo o conteúdo do trabalho, gostaria de contar como ele foi concebido.

Meu primeiro contato com a escrita deneviana ocorreu há alguns anos. A meados do ano de 2012 minha mãe, que retornava de uma visita à nossa família em Buenos Aires, me presenteou com um livro cujo título era *Cuentos Selectos*, de um tal de Marco Denevi. Nunca tinha ouvido falar desse escritor. Li sua descrição na contracapa, escrita por Cristina Piña, que falava bem dele como é de praxe nesse tipo de texto, mas não me dizia nada. É sempre bom ganhar um livro, porém, sejamos sinceras, nem sempre os lemos, e assim *Cuentos Selectos* ficou acumulando poeira na estante por alguns meses. Nesse então eu estava me encaminhando para o fim da graduação em Letras Espanhol da Universidade Federal de Santa Catarina e, como de costume, estava indecisa sobre a escolha do tema de trabalho (nesse caso, o TCC). Eu só sabia que queria trabalhar com tradução, mas não queria fazer uma escolha óbvia e acabar traduzindo Borges ou Cortázar com o amadorismo de alguém que nunca havia traduzido antes. Olhei para a estante e resolvi folhear o livro de Denevi a fim de procurar interesse. Li um conto, dois, três, e quando percebi estava experimentando aquele prazer ansioso de uma leitura que te faz querer avançar mais e mais. A primeira coisa que me chamou atenção: a linguagem.

Eu cresci bilíngue pelo contato com minhas raízes argentinas, portanto, além da estrutura gramatical do espanhol, também adquiri vocabulário local, ouvia os adultos falando gírias mas, quando as utilizava, era repreendida: “*Las señoritas no hablan así*”. No entanto, os contos de Denevi continham essas palavras e muitas outras que eu não conhecia, até que

descobri que tudo isso era Lunfardo<sup>1</sup>. E eu nunca havia lido literatura escrita dessa forma. Pronto, já tinha um tema para o TCC: escolhi o conto que mais Lunfardo tinha na narração e fiz uma tradução comentada. O conto era “Redención de la Mujer Caníbal”, que trazia como protagonista uma pessoa cujo gênero não era possível de ser identificado através de sua descrição, sendo revelado apenas no final da trama - há maiores detalhes sobre o conto no capítulo dois deste trabalho -, isso me pareceu interessante, inovador, mas, sem a bagagem feminista que tenho hoje, não foi o aspecto principal do meu interesse naquele então, assim, eu que não queria parecer amadora, ironicamente me dediquei a trabalhosa tarefa de lidar com a tradução para o português dos termos do Lunfardo presentes no conto, e explanei a questão nos comentários do trabalho.

Alguns anos depois eu me encontrava diante de outra etapa decisiva para minha formação, estava me preparando para ingressar no mestrado em Estudos da Tradução desta universidade. Queria continuar trabalhando com Denevi e, como já tinha uma base de inglês e italiano, tinha pensado como projeto de mestrado trabalhar analisando e comparando as traduções de *Ceremonia Secreta* já existentes nessas duas línguas. Como parte do preparo para o ingresso, nessa época eu também vinha estudando algumas teorias da tradução. Descobri que a tradução poderia ir além dos textos quando li aquela famosa definição jakobsoniana sobre a tradução intersemiótica e que havia teorias sobre isso. Maravilhada, também descobri através do texto de Lori Chamberlain “Gênero e a metafórica da tradução” (2005) que existia o conceito de tradução feminista. A última descoberta dessa época foi que havia um filme que por sua vez era a tradução intersemiótica de *Ceremonia Secreta*. Como não encontrei o filme na web, comprei o DVD de *Secret Ceremony* (1968) num famoso site de vendas virtuais e, enquanto esperava a entrega, fui escrevendo meu projeto de mestrado. Dividida entre a ideia inicial da tradução comparada e entre trabalhar com uma análise dessa tradução intersemiótica, propus logo as duas coisas. Sobre o segundo assunto, eu pretendia

---

<sup>1</sup> Conjunto de gírias originado da variação de dialetos de imigrantes, principalmente italianos, que se fixaram nas classes mais baixas de Buenos Aires no final do século XIX. Naquele então era usado como uma estratégia dos ladrões e presos para se comunicarem sem que a polícia os entendesse. O Lunfardo está diretamente relacionado com a história do tango - ambos produtos da imigração - e a presença do Lunfardo em praticamente todas as letras de tango com sua cultura marcadamente machista fez com que muitas das gírias se tornassem símbolos de um discurso opressor, além de ter sido uma linguagem tida como masculina. Foi através do tango que o Lunfardo se popularizou e chegou a outras camadas sociais, tornando-se presente na linguagem coloquial do espanhol argentino. Apesar dos preconceitos, o Lunfardo segue vivo e em constante transformação nos dias de hoje. Segundo a Academia Argentina do Lunfardo, estima-se que existam entre seis e sete mil palavras e três mil locuções. A cada ano, setenta novos termos são adicionados.

seguir a linha das/os teóricas/os da Teoria da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação.

Como é possível ver em mais detalhes no capítulo dois, tais teóricos/as tendem a centrar suas análises e teorias sobre esse tipo de tradução nos recursos técnicos utilizados para recriar cinematograficamente a obra de partida, dentre eles os cenários, figurinos, a música e outros efeitos sonoros, imagens, movimentos de câmera e técnicas de filmagem, as atuações, a configuração das personagens. Além disso, tais análises em geral também abordam questões como historicidade, público receptor, cultura de partida e cultura de chegada, apropriação, intertextualidade, reescrita criativa e outras questões envolvidas no processo de tradução, justificando desta forma a impossibilidade de se analisar essas obras sob o eixo da fidelidade.

Já matriculada no mestrado, minha orientadora me disse que eu precisaria optar por uma entre as duas propostas postas no projeto, mas eu ainda não sabia muito bem o que queria. Meu DVD finalmente chegou e então eu pude assistir *Secret Ceremony*: logo de início percebi que as diferenças entre a tradução intersemiótica e o romance de partida iam muito além das questões abordadas no parágrafo acima. Leonora e Cecília, as protagonistas do romance, foram retratadas por Denevi como mulheres completamente fora do padrão de beleza e de atração sexual regido pelo sistema patriarcal. Além disso, não havia nenhum personagem masculino ativo na trama, a não ser menções a alguns estereótipos da masculinidade que são colocados na trama de forma a denunciar a violência masculina e questionar os papéis de gênero na sociedade. No entanto, o filme de Losey transformou um romance que pode se pensar como feminista em uma narrativa cinematográfica dirigida a satisfazer a fantasia masculina e, portanto, de caráter fortemente patriarcal. Isso foi feito mediante a inserção de um personagem masculino que comanda os acontecimentos da diegese e da reconfiguração das protagonistas em símbolos dessa fantasia masculina, encarnadas por Elizabeth Taylor no papel de uma prostituta e por Mia Farrow representando o estereótipo erótico da ninfa. Confesso que, como espectadora feminista (e fã de Denevi), fiquei indignada ao ver uma narrativa rebelde à hegemonia de gênero sendo transformada na própria hegemonia de gênero!

E assim chegou o impulso que faltava para definir meu projeto, decidi dedicar a pesquisa a analisar essa tradução intersemiótica por um viés feminista. Mas, como eu poderia evidenciar essas mudanças na tradução intersemiótica e o caráter ideológico das mesmas? Com qual base teórica eu poderia analisar o processo tradutório que deu origem a um produto

tão diferente? Foi então que minhas sinapses me levaram de volta ao conceito de tradução feminista. Pesquisando, constatei que a Teoria Feminista da Tradução se centrava principalmente em questões textuais, não abarcando traduções intersemióticas. Eu tinha um problema. Resolvi ir a um encontro do GEFLIT (Grupo de Estudos Feministas na Literatura e Tradução), organizado por discentes da PGET, para aprender mais sobre o assunto. Comentei o intuito da minha pesquisa com as colegas e, meses depois, uma delas - Beatriz RGB - felizmente lembrou disso e me enviou o que viria a ser o texto-chave para o rumo que esta pesquisa acabou tomando, o artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” escrito nos anos 1970 por Laura Mulvey. E foi assim que este trabalho começou. A seguir, apresento a estrutura dos capítulos e faço alguns esclarecimentos que considero relevantes para a leitura do mesmo.

O capítulo dois se abre com um relato do romance *Ceremonia Secreta* onde são apresentados seus pontos principais, as personagens presentes e os acontecimentos mais importantes da diegese. Na sequência vem o relato do filme *Secret Ceremony* (1968) dirigido por Joseph Losey onde, assim como no primeiro relato, destacam-se as questões mais relevantes da trama. Dessa forma, a essa altura a leitora já consegue ter acesso às notáveis diferenças entre a constituição das personagens e entre as diegeses de ambas as obras. O item seguinte trata de explorar a escrita do autor Marco Denevi, cuja característica principal, tanto em *Ceremonia Secreta* quanto em suas demais obras é o questionamento sobre os papéis de gênero através da reconfiguração irônica de tradições literárias e culturais, especialmente o os contos de fadas no caso desse romance. Pela época e a forma de narrar de Denevi, sua escrita é enquadrável na pós-modernidade, assunto que será abordado no mesmo item. Na sequência do capítulo dois abre-se lugar para um resumo dos principais conceitos da Teoria da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação que introduzi acima, que vem com o intuito de destacar que o pensamento feminista - por enquanto - não se encontra entre os principais conceitos dessas teorias. Reforçando que o foco da análise deste trabalho é ideológico, gostaria de esclarecer que a escolha do termo tradução intersemiótica em vez do termo adaptação para me referir ao objeto deste trabalho vem justificada pelo apoio teórico feminista com o qual este trabalho conta. Trata-se de textos (MULVEY, 2017; WITTIG, 2017) que abordam e defendem o uso político da semiótica para refletir e subverter o *status quo* patriarcal. Assim, as áreas de estudo da tradução e do feminismo conectadas pela semiótica construíram a ponte necessária para desenvolver o propósito do trabalho.

No capítulo três a teoria feminista sob o ponto de vista de distintos lugares de fala cindiu o caminho para a análise. O capítulo começa com um traçado sobre a pluralidade das lutas feministas passadas e presentes para em seguida delinear o uso e a análise política da semiótica com propósitos feministas, começando com o mencionado texto-chave de Laura Mulvey, que se apropria de símbolos e conceitos da teoria psicanalítica de Freud para demonstrar como os mecanismos de prazer visual do cinema comercial existem para atender a fantasia erótica de um sujeito espectador masculino e propor a destruição desses símbolos. Monique Wittig vem na sequência para apontar que não apenas o cinema, mas uma rede de linguagens na e pela qual estamos socialmente inseridas e rodeadas tem o mesmo propósito de oprimir e apagar existências a partir de valores heteronormativos, para tal ela se vale da crítica à psicanálise lacaniana e às/aos estudiosas/os da semiótica estruturalista que pretendiam separar o simbólico de seu caráter ideológico. A autora aborda distintas formas de pornografia, assunto este que será desenvolvido no mesmo capítulo e que Adrienne Rich vem complementar para logo apontar sua subversão através do conceito de continuum lésbico, uma forma de união e resistência femininas, independente de suas opções sexuais. Ainda, veremos outras formas de subverter a linguagem patriarcal, dentre elas as realizações emolduradas pela Teoria Feminista da Tradução, que mediante suas ações de reescrever textos que simbolizavam o poder patriarcal ou através de teorias que repensam o uso da linguagem reforçam o argumento deste trabalho, que sustenta a tradução como uma forma de militância feminista.

No capítulo quatro a anunciada análise de *Secret Ceremony* vem precedida de um recorte do cinema dos anos 1960, algo sobre o momento histórico e os principais movimentos cinematográficos daquele então, para que em seguida o foco seja colocado na representação erotizada da mulher no cinema. Em uma análise amadora, escolhi alguns filmes clássicos dos anos 1960 que trazem representações de distintos estereótipos patriarcais atribuídos ao “ser mulher” além de colocar a figura feminina em momentos de contemplação visual para o deleite do sujeito espectador masculino. Feito isso, a análise da tradução intersemiótica *Secret Ceremony* (1968) começa por alguns de seus pôsteres de lançamento cujos signos e suas mensagens anunciam ou escondem o caráter da obra. Depois vem uma comparação mais detalhada das personagens presentes no romance de Marco Denevi e no filme dirigido por Losey que acentua a diferença do teor das duas obras. Mergulhamos totalmente no filme no item que apresenta cenas e diálogos e analisa seu caráter simbólico de violência, opressão e

reprodução de valores patriarcais, além de algumas ambiguidades que deixam algumas interpretações em aberto. Por fim, o trabalho se fecha com um olhar feminista sobre o processo de tradução, onde são refletidas as etapas e profissionais que envolvem a tradução intersemiótica de um romance para um filme, além da questão mercadológica com seus valores embutidos que acabam por reger a ideologia da indústria cinematográfica. É importante esclarecer que esse capítulo tornou-se consideravelmente maior em relação aos dois anteriores devido à significativa quantidade de imagens nele contido.

Passo agora a fazer alguns esclarecimentos discursivos: optei por realizar algumas intervenções em primeira pessoa do singular para reivindicar a visibilidade autoral que por vezes parece se perder em trabalhos acadêmicos cujo discurso puramente neutro pode criar a falsa sensação de que o trabalho é uma espécie de entidade independente. O sujeito deste texto é feminino, porém, se eu disser que é uma sujeita, soará mais à depreciação ou submissão do que a autorialidade. A própria semântica simboliza e demonstra a sujeição imposta pelo patriarcado, afinal, já dissera Barthes que a língua é fascista<sup>2</sup> ou, a meu ver, um marcador de dominação cultural. Por vezes também optei por usar a primeira pessoa do plural em feminino. É claro que não posso falar por todas as mulheres, pois partimos de distintas realidades e temos necessidades diferentes - das quais, algumas, tentei abordar também no capítulo três -, mas, se eu puder trazer a sensação de que há uma coletividade feminina empenhada em conquistar espaços e em denunciar como são feitos os produtos culturais de consumo massivo como o cinema comercial, o propósito terá sido cumprido. Ainda, com o intuito de contraposição à clássica e excludente generalização discursiva em masculino, que muitas vezes tende a passar despercebida no uso corriqueiro ou automático, faço algumas generalizações em feminino e se estas causarem estranhamento, entenda-se como um convite à reflexão sobre a linguagem. Contudo, não buscamos inversão de papéis e sim a transformação de um sistema de opressão, de modo que também estão presentes no discurso deste trabalho vários binarismos (por exemplo, as/os escritoras/es) que resolvem em parte e provisoriamente a exclusão discursiva à custa de tornar a leitura levemente tartamuda em alguns momentos. Digo em parte e provisoriamente pois ainda não nos livramos do discurso sexista, pelo menos no discurso acadêmico, já que em linguagens menos formais como a da internet em vez das letras “a” ou “o” no final de palavras com gênero definido

---

<sup>2</sup> Roland Barthes em sua famosa aula inaugural da cadeira de semiologia literária do *Collège de France*, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Ver em REFERÊNCIAS.

gramaticalmente, usa-se a letra x (por exemplo, elxs), a letra e (por exemplo, todes) ou o sinal @ (por exemplo, noss@s) para designar ambos os gêneros ou gênero algum, abarcando desta forma pessoas que se identificam como não-binárias. Com isso, quero ressaltar a importância de repensar a forma com a qual nos expressamos e como usamos o discurso.

Outro esclarecimento sobre o texto tem a ver com os trechos que optei traduzir ou não: deixei as citações de Marco Denevi em espanhol, sua língua original, para não interferir no efeito que sua escrita é capaz de causar. Havendo a presença do Lunfardo representando uma forma de apropriação e subversão dessa linguagem portadora de origens e significantes machistas, mas também representando o uso de uma linguagem marginal, dos oprimidos, como são as próprias personagens de Denevi, sugiro uma consulta aos vários dicionários e glossários disponíveis na web para maior entendimento. Já as/os teóricas/os de língua inglesa e espanhola citadas/os ao longo deste trabalho foram todas/os por mim traduzidas/os e trechos dos textos de partida colocados em notas de rodapé. Ainda, no capítulo quatro que analisa o discurso presente no filme, em inglês, optei por traduções livres postas em parênteses ao lado das frases selecionadas.

Por fim, por que este tema de pesquisa? Para quem está acordando da morte<sup>3</sup>, a necessidade da pesquisa feminista faz-se óbvia. Apesar das nossas conquistas, ainda temos um longo caminho pela frente, a marca do patriarcado está por todos os lados, na cultura, nas formas de linguagens, nas leis, no senso comum e até mesmo em pensamentos que acreditávamos ser puramente nossos, algo que boa parte da sociedade ainda não aprendeu a enxergar. Na área de estudos por meio da qual escrevo, os Estudos da Tradução, a referência sobre feminismo mais presente relaciona-se com a escola canadense da Teoria Feminista da Tradução, que, como vimos, será apresentada no capítulo três, porém, atém-se apenas às linguagens da tradução textual e meu objetivo é que o pensamento feminista seja abarcado também por teorias que estudam outras formas de tradução; meu intuito é de certa forma aproximar o(s) feminismo(s) à outras teorias da área dos Estudos da Tradução, de modo que as práticas, intervenções e críticas feministas sobre traduções não fiquem encapsuladas em um rótulo, para que sejam naturalizadas assim como passaram a ser naturalizados, especialmente depois da virada cultural, os questionamentos sobre cultura, história e outros eixos de análise

---

<sup>3</sup> Em referência ao texto de Adrienne Rich *When We Dead Awaken: writing as revision*, traduzido como “Quando da morte acordarmos, a escrita como re-visão” por Susana Bornéo Funck em *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas* (1970 – 2010) Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.



ao se pensar a tradução. Para que as mulheres e suas perspectivas deixem de ser “o outro”, na academia e fora dela. Para que, insisto, usemos a tradução como prática do discurso e da luta feminista.

## 2. Explorando as Cerimônias Secretas

Como vimos na introdução deste trabalho, *Ceremonia Secreta* (1960) é um romance de autoria de Marco Denevi. A escrita literária de Denevi carrega consigo algumas marcas da pós-modernidade e, no romance em questão, essa marcação se dá pela miscelânea e reelaboração de três gêneros literários clássicos: os contos de fadas, predominantemente, o romance policial e o romance gótico, questões que abordarei na metade deste capítulo.

Nascido no ano de 1922 em Saenz Peña, província de Buenos Aires, Denevi estudou Direito e exerceu um cargo público durante alguns anos. Iniciou sua carreira literária aos trinta e três anos de idade, quando em 1955 ganhou o Prêmio Kraft por *Rosaura a las diez*, seu romance mais famoso. Dois anos depois, sua obra *Los Expedientes* foi estreada no Teatro Cervantes de Buenos Aires, obtendo o Prêmio Nacional de Teatro. Em 1980, passou a dedicar-se ao jornalismo e em 1997, passou a ser membro da Academia Argentina de Letras. Faleceu na capital argentina em 1998.

Em 1968, Losey dirigiu a tradução intersemiótica do romance *Ceremonia Secreta* que desdobrou-se no filme *Secret Ceremony* (1968), protagonizado por Elizabeth Taylor, Mia Farrow e Robert Mitchum. O filme foi distribuído pela companhia Universal Pictures, produzido por John Heyman e Norman Priggen, seu script foi escrito por George Tabori, a música ficou a cargo de Richard Rodney Bennett, a cinematografia, sob os cuidados de Gerry Fisher, Reginald Beck foi responsável pela edição e, (apenas) o figurino a cargo de uma mulher, Sue Yelland. A grife Christian Dior patrocinou o figurino usado por Elizabeth Taylor. A estimativa de valor de bilheteria foi de três milhões de dólares. O filme foi indicado ao Prêmio BAFTA de Cinema: Melhor Trilha Sonora Original e ao Prêmio BAFTA de Cinema: Melhor Atriz.

Sobre o diretor, ele nasceu em Wisconsin, Estados Unidos, em 1909. Passou uma temporada na Rússia, onde estudou teatro e relacionou-se com Sergei Eisenstein, além de ter trabalhado na Alemanha com Bertolt Brecht. Em 1950 foi posto na lista negra de Hollywood por motivações políticas macarthistas e, impedido de trabalhar em solo americano, radicou-se na Inglaterra, onde realizou a maior parte de seus filmes, dentre os mais populares estão *The Servant* (1963), *Accident* (1967) e *The Go-Between* (1971). Faleceu em Londres no ano de 1984.

A seguir veremos por meio dos relatos de ambas as narrativas que o filme se difere consideravelmente do romance, algo esperável quando se trata de traduzir de uma mídia para outra, como sustentam as teorias da Tradução Intersemiótica, cujos principais conceitos e expoentes aparecem em um repasso apresentado no final deste capítulo. Porém, mediante a comparação dos relatos se fará notável que as diferenças entre as obras extrapolam as identidades culturais entre o romance de partida e o filme de chegada, ou mesmo questões técnicas envolvidas no processo de transposição sígnica, carregando um marcado caráter ideológico.

## **2.1 Situando a leitora: relato de *Ceremonia Secreta***

O romance se abre numa madrugada fria com a entrada de Leonides Arrufat, que veste preto da cabeça aos pés: vestido, casaco, turbante e uma bolsa que lembra um figo podre. Ela caminha com passo firme e decente pelo subúrbio de Buenos Aires. Enquanto se encaminha para o cemitério, vai distribuindo flores pela vizinhança: flor-de-maracujá para o menino paralítico, lágrimas-de-donzela para afastar as irmãs Dobransky da tentação, urtigas para punir a imoralidade de Natividad González. Toma o bonde e acaba por se sentar ao lado de uma jovem que também veste luto. Ao longo do trajeto, percebe que a moça a encara fixamente, como se quisesse lhe dizer algo. Leonides tenta fingir neutralidade, mas sente o olhar cravado nela. Olha de relance e percebe que a moça continua a olhá-la e agora chora, balbuciando uma palavra parecida com “mamãe”, e continua a olhá-la. Perturbada com a situação, Leonides levanta-se bruscamente para descer do bonde, depois caminha algumas quadras e chega ao cemitério.

Durante a visita póstuma aos seus parentes, Leonides percebe novamente a presença da jovem entre os monumentos de mármore de *La Recoleta*. O jeito da moça dá mostras de insanidade mental, ela demonstra total convencimento de que Leonides é sua mãe. O pacto se dá sem mais palavras, a jovem Cecília Engelhard entrelaça seu braço no de Leonides e a conduz ao casarão onde mora sozinha. O cenário seguinte tem o tom lúgubre de um castelo de terror, o casarão, apesar de luxuoso, encontra-se abandonado e sujo, paira no ambiente um cheiro de medicamentos velhos. Mas há nesse ambiente um recinto sagrado, o quarto da verdadeira mãe de Cecília. Convidada a entrar, Leonides se depara com um quarto amplo e

bem decorado, uma cama grande, limpa e confortável. Ela avista um retrato materno e percebe sua incrível semelhança física com a falecida, entendendo assim a reação de Cecília ao vê-la. A moça desaparece e retorna com um delicioso café da manhã, que Leonides devora avidamente. Exausta de tanto mastigar, Leonides não resiste ao convite seguinte e deita-se para descansar. Decide então que o mal-entendido será desfeito mais tarde.

Os dias vão passando enquanto Leonides, apesar da culpa, permanece no casarão. Aos poucos, ela vai desenvolvendo afeto por aquela estranha. Certo dia, Leonides aproveitou a saída de Cecília para bisbilhotar o casarão e descobriu o quarto dela, todo sujo e revirado, onde avistou uma penteadeira, abriu uma gavetinha e puxou um envelope. Desdobrou o papel e leu uma carta de amor assinada por um tal de Fabián.

A trama toma uma nova direção com a chegada de Encarnación e Mercedes, amigas próximas de Guirlanda, a falecida mãe de Cecília. Escondida, Leonides consegue ver que as irmãs fazem visitas regulares para roubar objetos do casarão enquanto Cecília está distraída. Repleta do sentimento materno de justiça, resolve pôr um fim na situação. Assim, consegue o endereço das irmãs e resolve fazer-lhes uma visita. Antes de revelar seu objetivo, descobre através de uma conversa solapada com Encarnación e Mercedes que Cecília tem uma prima chamada Belena. Parece que após a morte de Guirlanda, Belena foi morar com a órfã, e que, apesar do ar infantil, Cecília conta com vinte e três anos de idade. Segundo as irmãs, houve uma tarde em que Cecília havia ficado sozinha no casarão e que ao retornarem, acompanhadas de Belena, se depararam com a casa muito desordenada e com Cecília completamente perturbada, suas roupas estavam rasgadas e ela havia entrado naquele estado de insanidade do qual nunca mais saíra. Depois disso, Belena teria ido embora do casarão para não mais retornar. Ao saber da história, Leonides revelou seu propósito e ordenou às irmãs ladras que se afastassem de Cecília, então decidiu que não a abandonaria nunca mais, cuidaria dela e as duas viveriam felizes para sempre no casarão.

Mãe e filha postizas abandonaram o luto e passaram a vestir roupas alegres e coloridas. Passeavam, iam ao cinema, às confeitarias de Buenos Aires, cozinhavam e saboreavam deliciosos pratos. Mas, aos poucos, aquele mecanismo parecia começar se corroer. Cecília mostrava-se ora estupidamente feliz, como uma bonequinha de corda, ora demonstrava um desespero mudo. Mantinha sempre um sorrisinho indecifrável, como se estivesse a esconder um segredo. Também tinha momentos onde parecia atemorizada, como se soubesse que algo horrível estava por vir. Até que um dia o encanto finalmente se quebrou.

De repente, Cecília lançou o grito de quem acorda de um pesadelo. Estava deitada na cama de sua mãe e, ao seu lado, uma desconhecida a olhava desconcertada, ela já não reconhecia Leonides. Tocou o próprio ventre e percebeu-se grávida. De repente se lembrou daquela tarde em que estava sozinha, Belena tinha ido ao médico com Encarnación e Mercedes. Encontrava-se na cozinha quando imprevisivelmente apareceram três homens, dois deles aparentavam ter no máximo vinte anos, o terceiro, ao redor de vinte e cinco, e todos vestiam jaquetas pretas de couro. Um deles apontou-lhe um revólver, ela quis gritar, mas recebeu um golpe. Depois, arrastaram-na até seu quarto e então os dois mais jovens anunciaram o “espetáculo”, o terceiro riu e observou como os dois lançaram-se sobre a moça, que lutava, mordida, tentava se defender. Ao perceber que seu esforço era inútil, Cecília entrou num estado onde tudo parecia ter se esfumado, era como se sua cabeça tivesse se desprendido do corpo e, agora que acordara, conseguia lembrar o que esse membro decepado tinha ouvido: Belena tinha ordenado que eles a matassem. Porém, os rapazes descumpriram a ordem de Belena e fugiram com o que tinham conseguido roubar. Desconcertada, Leonides estendeu-lhe a carta do tal Fabián, que Cecília jamais tinha recebido, pois não conhecia ninguém com esse nome: estava mais do que claro que Belena havia planejado tudo para herdar a fortuna da prima. Não demorou muito para que Cecília começasse a desfalecer, e quanto mais perto da morte, mais belo seu rosto ficava, parecia um encantamento se desfazendo.

No velório aberto, Cecília no caixão e o bebê numa caixinha branca, Leonides sentou-se e esperou. Viu a mulher entrando e proferiu seu nome. Belena virou-se. Seus belos olhos delineados se dilataram de espanto. Estava prestes a gritar quando sentiu o peito arder e um líquido quente escorrer sob o vestido. Tentou se mexer, mas não teve forças suficientes para isso e caiu pesadamente no chão. Leonides limpou o estilete com cuidado, depositou-o sobre a mesa e, deixando todas as portas abertas, abandonou o casarão. Em meio a uma multidão carnavalesca, Leonides desapareceu noite afora.

## **2.2 Situando a espectadora: relato de *Secret Ceremony***

O filme começa com um close em Leonora (Elizabeth Taylor), uma bela prostituta de meia idade que acaba de voltar da noite. Ela tira sua peruca loira, mantém a meia-calça

arrastão e veste preto para ir ao cemitério visitar o túmulo de sua filha. No ônibus que a conduz ao seu destino, uma estranha moça de luto senta-se ao seu lado e não para de encará-la durante resto do trajeto. Reencontram-se no cemitério e, ao olhar nos olhos de Cenci (Mia Farrow), Leonora sente reconhecer os de sua falecida filha. Aceita o convite mudo da jovem e ambas partem para o casarão onde Cenci mora sozinha. As cenas seguintes mantêm o parecido com a narrativa de Denevi: o quarto da falecida mãe de Cenci, a cama confortável, o café da manhã e as roupas luxuosas. Leonora é retratada como uma mulher ambiciosa, ela quer aproveitar o conforto oferecido e decide ficar para viver a ficção de que Cenci é sua filha. Nesse então, Leonora constata que o pai de Cenci era falecido já há alguns anos e que ela teve um padrasto que, pelo que Cenci deixa entrever, causou abalos na estrutura familiar, levando a mãe a adoecer e morrer.

Na continuação da trama o ex-padrasto, Albert (Robert Mitchum), aparece algumas vezes no jardim do casarão à procura de Cenci, deixando-lhe sempre rosas amarelas. Um dia, na ausência de Leonora, Cenci recebe a visita de Albert. Na cozinha, há um tom de flerte entre os dois, flerte este que Cenci parece ora retribuir, ora rejeitar, mas tudo indica intimidade entre os dois. Quando Albert vai embora, Cenci monta um cenário onde há objetos quebrados e roupas rasgadas, além de cortar seu dedo para extrair algumas gotas de sangue, que usa para manchar um lençol no intuito de simular a cena de um estupro. Acreditando no suposto acontecimento trágico, Leonora percebe seu verdadeiro afeto por Cenci e decide cuidar da moça a partir de então. Para começar essa nova fase, as duas resolvem fazer uma viagem.

Instalam-se num hotel à beira da praia e logo começam se aprontar para o jantar. Cenci pede que Leonora desça ao salão primeiro, pois tem uma surpresa a fazer: ela chega com uma barriga de gravidez falsa e senta-se à mesa naturalmente. Embora bastante assustada com o que vê, Leonora também finge naturalidade. No dia seguinte, Albert aparece no hotel e discute violentamente com Leonora, mas apesar das ameaças dela, ele não abandona o local. Na sequência, algumas cenas insinuam que Albert tem relações sexuais com Cenci. Leonora presencia tais cenas junto com o espectador e, desiludida, decide fazer cobranças à Cenci, que por sua vez escolhe desfazer a farsa e expulsar Leonora de sua vida.

Os buquês de rosas mortas vão se acumulando no jardim do casarão onde Cenci permanece sozinha. Na cena seguinte, Cenci faz uma fila de comprimidos sobre a mesa e deposita um copo de leite. Há um corte da câmera e em seguida vê-se que os comprimidos já

não estão sobre a mesa, o copo está vazio. Alguém bate à porta, é Leonora. Apesar de ser recebida friamente por Cenci, Leonora implora para voltar, para deixá-la ser sua mãe. Seu pedido é ignorado e ela é expulsa do casarão. Na cena seguinte, Cenci agoniza sozinha.

No velório aberto, ouvem-se os passos de salto alto de Leonora, que se senta e espera. Ele finalmente chega. Observando de longe, Leonora constata a vulnerabilidade de Albert debruçado sobre o caixão de Cenci e no ato seguinte saca um punhal para cravá-lo no abdômen do homem, que cai.

### 2.3 A escrita pós-moderna de Denevi

Mezclao con Stavisky  
Va Don Bosco y La Mignon  
Don Chicho y Napoleón  
Carnera y San Martín  
Igual que en la vidriera  
Irrespetuosa  
De los cambalaches  
Se ha mezclao la vida  
(DISCÉPOLO, 1934)<sup>4</sup>

Com o intuito de apresentar algumas características da identidade literária de Denevi, neste item, vou me deter em alguns traços próprios de sua escrita que podem ser considerados pós-modernos. Primeiro, tentarei esboçar o que é a pós-modernidade: “‘Pós-modernidade’ é até hoje um conceito pouco aceito ou compreendido. Algumas das resistências a ele podem ser atribuídas à falta de familiaridade com as obras que abrange e que são encontráveis em todas as artes [...]” (JAMESON, 1985, p. 16). Segundo o autor, as obras consideradas pós-modernas foram

[...] reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se a seu predomínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos - o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o International Style (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies), Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann -, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constringedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir. Isto quer dizer que serão tantas as formas de pós-modernismo

---

<sup>4</sup> O tango *Cambalache* foi escrito por Enrique Santos Discépolo (1901 - 1951).

quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas locais contra os seus modelos. (JAMESON, 1985, p. 17)

portanto, não há como se definir a pós-modernidade com exatidão, mas é possível elencar alguns dos seus traços mediante a análise de diversas obras a partir dos anos 1960 - por sinal, ano de publicação de *Ceremonia Secreta* -. Ainda, Jameson afirma que

a década de 60, sob muitos aspectos, é o período-chave de transição, um período em que a nova ordem internacional (neocolonialismo, a Revolução Verde, a informatização e a mídia eletrônica) não só se funda como, simultaneamente, se conturba e é abalada por suas próprias contradições internas e pela oposição externa. (JAMESON, 1985, p. 18)

Aproximando-nos do contexto da literatura argentina, a autora Cristina Piña expõe a questão da seguinte forma:

Quando nos detemos no panorama que a narrativa apresenta tanto no nosso país<sup>5</sup> quanto na Europa e nos Estados Unidos após a passagem desestruturante da tão discutida pós-modernidade, nos encontramos com uma transformação chamativa das formas de narrar. De fato, se por um lado os narradores parecem ter tomado massivamente o caminho da reescrita e da desconstrução dos gêneros literários, principalmente os populares, mas também dos pertencentes à tradição mais elevada, por outro lado, é possível perceber um florescimento do que os franceses chamam de *les écritures du moi*, as escrituras do eu e, por fim, foi registrada a consolidação de um novo gênero literário marcado por uma singular **hibridez**, especialmente dentro do âmbito latinoamericano. (PIÑA, 2013, p.17) [grifo meu]

Colocando esse conceito de “escrituras do eu” no marco da pós-modernidade, Piña está de certa forma discordando de Jameson, que afirma que a tendência ao estilo próprio é uma marca da modernidade e que esta teria caído na pós-modernidade com a chamada morte do sujeito ou autor, provavelmente evocando o termo foucaultiano e/ou barthiano<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> Piña se refere à Argentina.

“Cuando nos detenemos en el panorama que presenta la narrativa tanto en nuestro país como en Europa y Estados Unidos tras el pasaje desestructurante de la tan discutida posmodernidad, nos encontramos con una llamativa transformación de las formas de narrar. En efecto, si por un lado los narradores parecen haberse volcado masivamente a la reescritura y deconstrucción de los géneros literarios, sobre todo populares pero también los pertenecientes a la tradición más elevada, por el otro, se puede percibir un florecimiento de muy variadas formas de lo que los franceses llaman *les écritures du moi*, las escrituras del yo y, por fin, en especial dentro del ámbito latinoamericano, se ha registrado la consolidación de un nuevo género literario marcado por una singular hibridez.” Esta e outras citações cujo texto fonte aparece em nota neste trabalho foram traduzidas por mim.

<sup>6</sup> Ver “A morte do autor”, de Roland Barthes e “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault em REFERÊNCIAS.



Os grandes modernismos estavam, como dissemos, ligados à invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a nossa impressão digital, tão incomparável como nosso próprio corpo. Porém, isto significa que a estética da modernidade estava, de certo modo, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível. [...] Contudo, hoje, a partir das mais distintas perspectivas, os teóricos sociais, os psicanalistas, mesmo os linguistas, para não mencionar aqueles que como nós trabalham na área da cultura e das mudanças formais e culturais, estão todos investigando a hipótese de que esse tipo de individualismo e de identidade pessoal é coisa do passado; de que o antigo indivíduo ou o sujeito individualista está "morto". (JAMESON, 1985, p. 19)

Ainda no contexto da literatura argentina, Piña considera que Borges é o pioneiro do pós-modernismo por estar aproximadamente vinte anos adiantado ao movimento:

Essa posição pioneira - que levou diversos críticos a caracterizá-lo como um pós-moderno *avant la lettre* (De Toro, 67-94; Piña, 2008: 55-85) - explica de maneira especialmente satisfatória, sob meu ponto de vista, a entusiasta recepção que sua obra teve nas décadas dos anos cinquenta e sessenta por parte dos pensadores franceses que depois se denominaram pós-estruturalistas e cujo pensamento está diretamente conectado com a pós-modernidade. Refiro-me a Blanchot, Michel Foucault, Derrida, Deleuze e Julia Kristeva. (PIÑA, 2013, p. 18)<sup>7</sup>

Apesar dessa prioridade borgiana, segundo a autora, Marco Denevi é o primeiro autor argentino que merece o título de pós-moderno:

Porque antes de mais nada gostaria de deixar claro que, para mim - como venho destacando desde 1993 em artigos, seminários e conferências - Marco Denevi é, precisamente, o primeiro narrador argentino que merece com justificativa o qualificativo de pós-moderno, visto que sua prática literária articula o pós-moderno *avant la lettre* que foi Borges - como venho sustentando há anos e como boa parte dos críticos argentinos acabou por aceitar -, com seu primeiro representante reconhecido como tal pela crítica acadêmica: Manuel Puig. De fato, já desde o primeiro romance de Denevi, *Rosaura a las diez*, até seus últimos textos, podemos reconhecer os traços

---

<sup>7</sup> “Tal posición pionera —que nos ha llevado a diversos críticos a caracterizarlo como un posmoderno *avant la lettre* (De Toro, 67-94; Piña, 2008: 55-85)— explica de manera especialmente satisfactoria, desde mi punto de vista, la entusiasta recepción que tuvo su obra en las décadas del cincuenta y el sesenta por parte de los pensadores franceses que después se denominarían postestructuralistas y cuyo pensamiento está directamente conectado con la posmodernidad. Me refiero a Blanchot, Michel Foucault, Derrida, Deleuze y Julia Kristeva.”

que escritores como Umberto Eco, John Barth e Antonio Tabucchi, ou críticas<sup>8</sup> como Linda Hutcheon atribuíram à ficção pós-moderna. (PIÑA, 2007, p.2)

Além disso, Piña aponta o fato de Denevi ser um autor não pertencente ao cânone da literatura argentina e do mesmo ser visto como um “autor de secundária” (de ensino médio). Segundo a autora isso se justifica pela convergência de três fatores:

a época em que Denevi começou a escrever, as sucessivas ideologias crítico-literárias que se impuseram entre meados dos anos cinquenta e a atualidade, bem como a atitude no mínimo retrógrada da crítica argentina atual ao conceito de pós-modernidade aplicado à nossa<sup>9</sup> literatura. (PIÑA, 2007, p. 2)

Retomo e parto do conceito de hibridação de Piña para discorrer sobre a hibridação de gêneros presentes na obra de Denevi, colocando ênfase na forma como o autor coloca a sexualidade em suas obras, a fim de comparar a forma como tais questões foram abordadas, ou simplesmente apagadas, na adaptação fílmica de *Ceremonia Secreta*. Além disso, mas não muito afastada do eixo da sexualidade, abordarei a reelaboração da estrutura do conto de fadas nas obras de Denevi, posto que este gênero é a base da estrutura do romance em questão e, somando o fato de que os contos de fadas tiveram durante muito tempo o intuito de educar sexualmente a mulher para o casamento e a idealização romântica do mesmo, ideia que Denevi desconstruiu e reconstruiu de maneira irônica e provocante em *Ceremonia Secreta*, criando um anti-conto de fadas. Vale adiantar que esta característica também sofreu com o apagamento na adaptação fílmica, como veremos no capítulo quatro.

---

<sup>8</sup> Decidi modificar essa palavra no texto fonte para generalizar em feminino.

“Porque, ante todo, quiero dejar en claro que, para mí –como lo he señalado a partir de 1993 en artículos, seminarios y conferencias – Marco Denevi es, precisamente, el primer narrador argentino que merece con justicia el calificativo de posmoderno, en tanto su práctica literaria articula a ese posmoderno avant la lettre que fue Borges –como lo vengo sosteniendo desde hace años y como finalmente lo ha aceptado buena parte de los críticos argentinos –, con su primer representante reconocido como tal por la crítica académica: Manuel Puig. En efecto, desde la primera novela de Denevi, Rosaura a las diez, hasta sus últimos textos, podemos reconocer los rasgos que escritores como Umberto Eco, John Barth y Antonio Tabucchi, o críticos como Linda Hutcheon le han atribuido a la ficción posmoderna.”

<sup>9</sup> Novamente trata-se de uma referência à Argentina.

“la época en que Denevi empezó a escribir, las sucesivas ideologías crítico-literarias que se impusieron entre mediados de los años cincuenta y la actualidad, y la actitud como mínimo reacia de la crítica argentina de nuestros días al concepto de posmodernidad aplicado a nuestra literatura.”

Em seu artigo “As articulações silenciadas: Borges-Denevi e a escrita pós-moderna na Argentina”<sup>10</sup>, Cristina Piña lista alguns dos traços pós-modernos da escrita de Denevi, sendo, segundo a autora, estes:

1. A reelaboração dos gêneros populares, como a narrativa de ficção científica ou narrativa gótica, os romances policiais e os contos de fadas [...];
2. A atitude de revisão irônica da tradução literária e cultural, principalmente através da reescrita de mitos, lendas, episódios e personagens culturalmente fixados [...];
3. O jogo de hibridação sexual e genérico-literária [...];
4. A constante experimentação com as formas narrativas e teatrais [...] (PIÑA, 2007, p. 4)<sup>11</sup>

Dos pontos expostos explorarei os seguintes: **a) o jogo de hibridação sexual**: apesar do duplo sentido de gênero - sexual e literário - do termo de Piña, dou como sabido que a literatura pós-moderna tende a apresentar hibridações de gêneros literários e, partindo desta classificação, abordarei o que pode ser visto como hibridação de gêneros sexuais e/ou identitários na constituição de algumas personagens de Denevi; e **b) a reelaboração dos gêneros populares**, como a narrativa de ficção científica ou narrativa gótica, os romances policiais e os contos de fadas: sendo os contos de fadas a base da estrutura de *Ceremonia Secreta*, olharemos para alguns simbolismos deste gênero e como eles foram subvertidos no romance.

**a) o jogo de hibridação sexual** - O autor aborda de maneira lúdica e irônica a distinção entre o que é “próprio” do feminino e do masculino, os papéis de gênero segundo o pensamento patriarcal. Um primeiro exemplo disso pode ser observado no conto “Redención de la Mujer Caníbal” (DENEVI, 2011, p. 137) que analisei e traduzi com comentários em meu trabalho de conclusão de curso (FLOREZ, 2013) - e que apresenta outro traço, presente em boa parte das obras denevianas, que considero pós-moderno: a marcante presença do Lunfardo no discurso narrativo. Neste sentido, concordo com Piña quando discorre sobre uma identidade própria na literatura pós-moderna argentina, posto que o narrador faz questão de

---

<sup>10</sup> “Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en Argentina”

<sup>11</sup> “1. la **reelaboración de los géneros populares**, de la novela policial al folletín, la narrativa de ciencia-ficción, el cuento de hadas o la narrativa gótica, 2. la actitud de **revisión irónica de la tradición literaria y cultural**, sobre todo a través de sus ejemplos de reescritura de mitos, leyendas, episodios y personajes culturalmente fijados, 3. el juego con la **hibridación sexual y genérico-literaria**, que si bien llega al extremo de ruptura, en ambos sentidos, en *Nuestra Señora de la Noche*, ya está fuertemente presente en lo relativo a lo sexual en *Los asesinos de los días de fiesta*, –esa novela que en parte reescribió cambiándole el título por *Noche de duelo, casa del muerto* – y, en lo relativo a lo genérico-literario, en sus anteriores novelas y libros de cuentos, 4. la **constante experimentación con las formas narrativas y teatrales**.”

mostrar sua identidade de sujeito *porteño* e de reivindicar uma linguagem popular e regionalista -. Em “Redención de la Mujer Caníbal”, a protagonista, Arabia Badur, é assim como muitas das personagens anti-heroínas/heróis de Denevi, uma mulher solitária e marginalizada. Em entrevista, o autor afirma escrever a história dos “deshistoriados”, os que não entraram na história:

[...] yo hago la historia de los deshistoriados. De los que no han podido ingresar en la historia. De ahí mi propensión por los personajes que en la vida real son callados, humildes, marginados, porque les doy la palabra a ellos, por decir así [...] el escritor es el que da voz a los que no la tienen. (DENEVI, 2000, p. 30)

Arabia Badur vive da dança exótica que apresenta numa casa noturna do centro de Buenos Aires sob o nome artístico de Reina Coral e também da prostituição, que geralmente lhe causa uma profunda repulsa ao comportamento sexual masculino. Arabia foge muito dos padrões de beleza considerados femininos e, durante boa parte do relato, a leitora não consegue ter certeza se ela é uma mulher cis ou uma mulher trans pela forma como é descrita:

Reina Coral medía descalza un metro ochenta y cinco. Se calzaba y los tacos altos la aupaban hasta descollar por sobre el metro noventa [...] Reina Coral inspiraba la certidumbre de que era un boxeador disfrazado de mujer. Uno le apreciaba la estatura, le apreciaba la seca musculosidad de las extremidades y el cuerpo fornido, le miraba la cara, y sin propasarse en la malicia, se convencía de que esa Reina Coral había sido antes un boxeador. La tremenda hinchazón a la altura de los pechos no descalabraba la hipótesis porque, más que un par de pechos femeninos, aquello parecía las rodillas de un gordo en cuclillas que al boxeador le sobresalían, vaya a saberse cómo, a cada lado del esternón. (DENEVI, 2011, p. 138, 139)

Ela acaba sendo vista por um homem numa das noites em que se apresentava e, sem muitas palavras, este homem a conduz à casa de seu patrão (pactos silenciosos como este podem ser vistos em *Ceremonia Secreta* e outras obras denevianas), uma figura rica e imponente, cujo aspecto lembra Arabia o de um militar bem posicionado ou o de um pertencente ao alto clero. O personagem não tem seu nome revelado pelo narrador, mas Arabia, em suas reflexões, o chama de *gurrumino* (que em espanhol abarca as definições de pequeno, infantil, covarde, etc). O homem lhe promete a salvação com que muitas das personagens de Denevi sonham: casamento, estabilidade, jóias e vestidos, uma vida de princesa. A devoção do *gurrumino* dura até ele descobrir que Arabia não tinha o que ele queria, pois havia nascido no corpo de uma

mulher. Assim como aconteceu com Leonides e outras personagens denevianas, para Arabia, o sonho, a situação que parecia boa demais para ser verdade, acabou por apodrecer e trazer a protagonista de volta a sua dura realidade.

Ainda no eixo da sexualidade, a homossexualidade é outro tema palpável na obra deneviana, pois embora não seja onipresente, aparece de várias formas, às vezes de maneira velada e sobretudo irônica, denunciando o preconceito e o falso moralismo da sociedade argentina. No já citado romance *Rosaura a las diez*, por exemplo, a homossexualidade reprimida do protagonista Camilo Canegato é apenas sugerida, podendo passar despercebida por leitores menos atentos. Camilo é outro dos protagonistas marginais de Denevi. Muito tímido e acanhado, fechado e solitário. Fisicamente, é descrito como um homem pequeno e ridículo e nisso ele também se assemelha a alguns personagens masculinos de Denevi, como o *gurrumino* e outros, pois, segundo Louisor-White, a maior parte dos personagens de Denevi que representam a “fraqueza” são homens (1994, p. 135). *Rosaura a las diez* é, como vimos, o romance mais famoso de Marco Denevi. Na obra, apesar de outras influências de gêneros literários, predomina o estilo do romance policial, porém, além das pistas sobre o mistério da trama, o narrador nos dá outras referentes à sexualidade do protagonista.

Camilo vive há muitos anos na pensão de Milagros, uma amável senhora espanhola. Sempre reservado e nunca havendo recebido visitas românticas, Camilo repentinamente começa a receber cartas perfumadas assinadas pelo nome de Rosaura, uma suposta namorada. Ativado o burburinho pensional, na sequência, Camilo mostra à Milagros e aos demais pensionistas a foto de uma moça loira e muito bonita (para os padrões vigentes), alegando tratar-se de Rosaura. Na verdade a foto lhe foi dada pela mãe da moça, uma humilde lavadeira, com o intuito de oferecer os serviços sexuais da jovem, que sequer se chamava Rosaura de fato. No decorrer da trama, apenas o/a leitor/a descobre que Camilo mandava tais cartas a si mesmo a fim de aparentar ter um relacionamento heterossexual. As coisas se complicam ainda mais quando certa noite, às dez, a moça, que acabara de sair da prisão e cujo verdadeiro nome era Marta, aparece na pensão. Chantageado por Marta/Rosaura e pressionado socialmente, Camilo mantém a farsa e decide se casar com a moça. Na noite de núpcias, ela é encontrada morta.

A questão levantada por Brant em “Camilo's Closet: Sexual Camouflage in Denevi's *Rosaura a las diez*” é de que todo o mistério sobre a identidade de Rosaura e sobre o crime

acontecido acabam deixando em segundo plano a problemática da sexualidade de Camilo Canegato,

Como a narração cria deliberadamente uma confusão sobre a identidade e a existência de Rosaura, o/a leitor/a é levado/a a colocar sua atenção nela. Enquanto o/a leitor/a se ocupa de seguir as pistas que rodeiam Rosaura, todo o mistério sobre a identidade homossexual reprimida de Camilo Canegato passa despercebida. (BRANT, 1996, p. 2)<sup>12</sup>

Porém, lendo o romance mais atentamente, podemos encontrar várias passagens sugestivas sobre a sexualidade de Camilo, bem como alguns traços do tal jogo de hibridação genérica comentado acima, presentes na constituição do personagem. Vejamos neste trecho a forma como Milagros descreve sua primeira impressão de Camilo Canegato:

Calzaba unos tremendos zapatos, los zapatos más estrambóticos que he visto yo en mi vida, color ladrillo, con aplicaciones de gamuza negra, y unas suelas de goma... Así querrá él aumentarse la estatura, pero lo que conseguía era tomar ese aspecto ridículo del hombre calzado con tacos altos, como dicen que iban los duques y los marqueses en otros tiempos, cuando entre tanto lazo y tanta peluca y tanta media de seda y encajes y plumas, todos parecían mujeres, y, como yo digo, para saber quién era hombre, harían como hacían en mi pueblo con los chiquillos que por los carnavales se disfrazaban de mujer. (DENEVI, 2013, pg. 8)

A atitude reservada de Camilo Canegato denota mais do que um traço psicológico comum de timidez, olhando-se mais profundamente para isso é possível ver a constituição de uma pessoa reprimida e sofrida por tentar esconder a homossexualidade, por não caber no modelo patriarcal.

Camilo foi espiritualmente e emocionalmente assassinado por um sistema heterossexista de opressão do qual não há escapatória. A timidez crônica de Camilo, resultado de uma esmagadora sensação de medo de outras pessoas, sua inabilidade de funcionar além de um mero subnível de existência e sua esmagadora auto-anulação o condenam a um perpétuo estado de agonia. Em *Rosaura a las diez*, Camilo Canegato vive uma vida miserável, deprimente e sem esperança porque a sociedade patriarcal e homofóbica na qual ele vive o força a se submeter a um modelo restritivo de comportamento sexual humano. Com tanta pressão a se adaptar a uma norma que não permite nenhuma diversidade ou autenticidade, ele é obrigado a ocultar sua própria natureza homossexual e, como consequência, cria para si uma falsa identidade. A desonestidade e decepção presentes em sua vida

---

<sup>12</sup> “Because the narration deliberately creates a confusion regarding the identity and existence of Rosaura, the reader is made to focus attention on her. While the reader is busy piecing together all the clues surrounding Rosaura, the mystery of Camilo Canegato's identity as a closeted homosexual goes unexamined.”

multiplicam-se, crescem sem controle, até que o poder da farsa aniquila seu senso sobre si mesmo. A falsa identidade de Camilo representa o perigo iminente e a degradação de “ficar no armário”. Para Camilo, o armário não é um lugar de refúgio que o protege do inquisitivo e punitivo escrutínio de uma sociedade sexualmente ortodoxa, é, na verdade, uma jaula que habilmente o aprisiona ao mesmo tempo em que o resguarda da perseguição. (BRANT, 1996, p. 13)<sup>13</sup>

Já em outros relatos, os personagens gays de Denevi são apresentados como medianamente respeitados e normais membros da população argentina/latinoamericana. Eles têm diversas características, mas nunca despertam um interesse ou respeito realmente profundo, é o que defende Louisor-White em *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook* (1994, p. 136). Ela acrescenta ainda que essa naturalidade com que são apresentados seria um meio de evitar evocar um sentimentalismo que encorajaria um sentimento de pena em vez de interesse (p. 136). A exemplo disso trago o personagem Borja de *Nuestra señora de la noche*, dono do bar homônimo ao romance onde a trama se desenvolve. Neste romance, como em outros que veremos a seguir, a divisão social entre o feminino e o masculino é abordada também, mas, no caso de *Nuestra señora de la noche*, a abordagem se faz sob o ponto de vista de um personagem declarado e orgulhoso de ser gay. O bar em questão é muito frequentado na cidade, de modo que Borja tem certa fama e status social. A partir desse lugar, o personagem de Borja, que além de barista é romancista, pode fazer declarações como esta:

Reflexiones de Borja en su novela rapsódica: ‘Se sabe por qué el travesti atrae a muchos hombres. El travestismo asume la femineidad y al mismo tiempo elimina a la mujer. Ciertamente que paga un precio alto por esa ascensión, pero el hombre para quien la mujer es la temible Esfinge del mito ve en el travesti a otra Esfinge, sólo que salida del clan de los hombres y, por lo tanto, más confiable y encima desposeída de todo poder. Misterioso en

---

<sup>13</sup> “Camilo is spiritually and emotionally murdered by a heterosexist system of oppression from which there is no escape. Camilo's chronic timidity and shyness, the result of an overwhelming sense of fear of other people, his inability to function on more than a mere subsistence level of existence, and his crushing self-effacement condemn him to a perpetual state of self-murder. In *Rosaura a las diez*, Camilo Canegato lives a miserable, depressing, and hopeless life because the patriarchal, homophobic society in which he lives forces him to submit to a narrowly defined model of human sexual behavior. With such pressure to conform to a norm that does not permit any diversity or authenticity, he is compelled to conceal his own essential nature as a homosexual and, as a consequence, create a falsified self-identity. The dishonesty and deception takes on a life of its own, multiplying, growing out of control, until the power of its falseness annihilates his own sense of self. Camilo's falsified self-identity represents the ultimate dangers and degradations of the closet. For Camilo, the closet is not a place of refuge and security that safeguards him from the inquisitive and punishing scrutiny of society's enforcers of sexual orthodoxy; it is, instead, a prison cell, a cage that neatly binds and restricts him for easy persecution.”

cambio me parece el hecho de que el hombre a menudo opte, con el travesti, por el papel pasivo. Aventuro una teoría: así el hombre satisface su porción femenina sin comprometer el honor masculino, ya que el travesti no está en condiciones de cuestionárselo ni posee la supremacía moral de la mujer'. [...] Borja extrae de su teoría, una moraleja mordaz: 'Instrucciones para el Supremo Macho: acuéstate de vez en cuando con un travesti, no le permitas que usurpe el lugar de la mujer, y de ese modo conservarás la buena salud de tu machismo'. (DENEVI, 1997, p. 119-120)

Segundo Louisor-White, a partir de tal divisão entre masculino e feminino, Denevi aponta com ironia que a homossexualidade seria um erro de escolha, um problema psicológico que precisaria ser consertado e, ainda, que homens hétero toleram homens gays apenas quando podem compartilhar o machismo:

A divisão social entre um grupo masculino e um grupo feminino parece não abrir possibilidade para um terceiro grupo [...] Através de uma vaga associação com os dois grupos existentes a homossexualidade fica definida como uma anomalia, um erro de escolha, um problema psicológico que precisa ser curado. Nas representações de Denevi, como os homens homossexuais não preenchem os requisitos do papel masculino, são rejeitados pelas mulheres - com as quais, na aparência, eles tendem a se parecer. No entanto, eles continuam sendo considerados homens quando se trata da superioridade masculina sobre as mulheres, é como um direito nato que não se perde. Homens homossexuais são readmitidos ao honrável grupo masculino contanto que compartilhem o que diferencia os homens heterossexuais das mulheres: o machismo. Homens são suspeitos para outros homens somente quando eles não se comunicam com eles através desse código social apropriado, que basicamente consiste em ser diferente das mulheres e se distanciar delas. (LOUISOR-WHITE, 1994, p. 136)<sup>14</sup>

Além disso, agrego, tal divisão demonstra que os homens hétero cujo gosto está embebido em padrões patriarcais de feminilidade não gostam propriamente de mulheres, e sim do produto moldado de acordo com o que está estabelecido como feminino, pois a mulher em seu estado natural, sem tais artifícios e performances, ironicamente é considerada masculina e gera repugnância. Fora isso, praticamente tudo o que a sociedade masculina consome é produzido

---

<sup>14</sup> "The division of this society into a male group and a female group does not seem to clearly generate a third group [...]. Maintaining a vague association with either of the two existing groups asserts that homosexuality is an anomaly, an error of choice, a psychological problem in need of being fixed. In Denevi's representation, because they not fulfill their male role, homosexual men are rejected by women - whom, on the outside, they tend to resemble. However, they remain men, to the extent that the superiority of males over females, as a birthright, cannot be taken away. Homosexual men may be readmitted to the honored group as long as they share with heterosexual men what differentiates men from women: machismo. Men are suspicious for other men only when they do not communicate with them by using the proper social code, which consists mainly of being different from women and distancing themselves from them."



por homens, suas figuras de respeito e seus ídolos são homens. A prática pode ser hétero, mas o afeto é homo.

Outro exemplo do machismo, mesmo no ambiente gay, está no conto “Michel” que aborda a homossexualidade e os preconceitos dentro da própria homossexualidade, pois o protagonista que é também o narrador, embora pratique a homossexualidade, não parece se identificar como tal. Ele critica os gays de comportamento “afeminado” e espera que sua salvação (financeira, inclusive) venha de um homem mais maduro e “macho”. Este homem finalmente chega ao bar onde Michel trabalha como garçom e é descrito da seguinte forma:

Cuando el punto apareció aquella noche, toda la mariconería de la barra hizo silencio, calculá como sería, y le clavó los carozos. Después meta codearse entre ellos y mover las plumas. O como decía Gastón, sacaron las polveras. Uno bueno para cargar a los maricones. Pero el punto no miraba a nadie. Me miraba a mí, sabés, a mí desde el primer momento. [...] Un tipo como de cuarenta años, con cuerpo de pato vica, rubio, la piel tostada. Parecido, para que te des una idea, a Buster Crabbe. No sabés quién es. No importa. Uno que hacía de Tarzán cuando vos no habías nacido. [...] Fenómeno, pensé. Éste no es de los amarras que piden jugo de fruta o querosén nacional. Tenía voz de macho y una cara que vista de cerca era impresionante, te juro. (DENEVI, 2011, p. 222, 223)

Desta forma, Denevi demonstra que os valores patriarcais podem estar impregnados mesmo nos grupos marginalizados pela ordem patriarcal. Note-se que, para Michel, o feminino, embora manifestado por homens, é igual a passivo, enquanto o “ser macho”, ainda que um “gay macho” é o correspondente de ativo. Além disso, através de suas obras Denevi traz à tona que o machismo impera na dinâmica do sexo e suas relações de poder: o estupro de Cecília; o medo de Leonides ao ver rapazes em bandos pelas ruas; o ambiente prostibular de Arabia, frequentado apenas por clientes homens, bem como sua submissão às repulsivas vontades sexuais masculinas e outros tantos exemplos que aqui caberiam. Assim, vê-se que o sexo é de domínio dos homens, outra realidade que de certo modo (irônico) aproxima os homens homossexuais dos homens heterossexuais. Ainda, é possível confirmar nesses retratos que também a pornografia é de domínio exclusivamente masculino na sociedade. Levanto o tema da pornografia porque este terá lugar nos próximos capítulos.

Passo à outra característica pós-moderna da escrita de Denevi segundo Piña que decidi destacar para analisar como isso se deu em *Ceremonia Secreta*, estou me referindo à reelaboração dos contos de fadas. Mas, antes disso, vejamos a função que esses contos

tiveram e continuam tendo no sentido de moldar os comportamentos, desejos e a auto-imagem feminina já desde a primeira infância:

**b) a reelaboração dos gêneros populares** - Na década de 1950, mais precisamente no primeiro capítulo de *O Segundo Sexo*, Infância, Simone de Beauvoir apontava que:

Por meio de cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, ela [a criança] descobre o sentido das palavras "bonita" e "feia"; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser "bonita como uma imagem"; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. Um exemplo impressionante desse coquetismo infantil nos é fornecido por Mana Bashkirtseff. Não é por certo um acaso se, tardiamente desmamada - tinha três anos e meio -, experimentou tão fortemente, por volta de 4 a 5 anos, a necessidade de ser admirada, de existir para outrem; o choque deve ter sido violento numa criança mais madura e ela deve ter procurado com mais paixão vencer a separação infligida: 'Com cinco anos, escreve ela em seu diário, eu me vestia com rendas da mamãe, flores nos cabelos e ia dançar no salão. Era a grande dançarina Patipa e toda a casa ali estava *para me olhar*'. (BEAUVOIR, 2009, p. 23)

Além disso, sabe-se que não há conto de fadas clássico sem a presença de um príncipe, desta forma, para mais de moldar a forma como a menina se vê ou gostaria de ser vista, os contos de fadas vão internalizando desde muito cedo por quem ela será vista e a quem é importante agradar. Importante porque, segundo a lógica dos contos de fadas, não há destino feliz para a mulher a não ser a salvação pelo casamento com o príncipe. E o príncipe, com o privilégio de seu poder social, pode se dar ao luxo de escolher a melhor mulher, ou seja, a mais bonita (ou a mais branca, ditando um padrão racial de beleza, ou a que tiver o menor pé, talvez para que o príncipe se sinta bem em relação às proporções de suas extremidades), consolidando a ideia de que valor é igual a beleza. Assim, cria-se o ideal do sacrifício pela beleza em prol da recompensa pelo casamento e, ainda, começa-se a formar a falsa necessidade de competitividade entre as meninas e mulheres, afinal, apenas uma pode ser a mais bonita. Essa competitividade é reforçada pela comum figura da bruxa má, a antagonista, sempre representada por mulheres invejosas da beleza e juventude da protagonista, capazes dos planos mais vis em nome da vingança ou da finalidade de conquistar o príncipe. Desta forma, mesmo antes de aprender a se vestir sozinha, a menina começa a absorver essa ideia messiânica de que algum dia um homem virá salvá-la e presenteá-la com a felicidade eterna da vida conjugal. Não sem antes estuprá-la. Afinal, se ela já é propriedade prometida do príncipe, para essa lógica não há problema algum em que ele a

beije sem consentimento enquanto está inconsciente sob os efeitos do feitiço maléfico (não é coincidência que “boa noite Cinderella” seja o nome popular que se dá ao ato de drogar sorrateiramente uma mulher com o intuito de estuprá-la). Nos contos de fadas, o ato é romantizado pelo código de “beijo de amor verdadeiro”. O príncipe mal sabe o nome da donzela, mas a mensagem é de que sua beleza é o único atributo capaz de despertar o ansiado amor masculino e que, uma vez despertado seu interesse, ele tem total direito sobre o corpo dela.

Outra crítica feminista à clássica lógica dos contos de fadas vem de Adrienne Rich, autora que será retomada nos próximos capítulos. Rich sinaliza que essa lógica é também uma forma de apagamento da existência lésbica por meio do sistema que nomeia como heterossexualidade compulsória:

Em graus e modos diferentes, todas as mulheres são suas vítimas, e parte do problema da nomeação e de conceituação da escravidão sexual feminina está, tal como Barry claramente observa, na heterossexualidade compulsória. A heterossexualidade compulsória simplifica a tarefa do proxeneta e do cafetão nos círculos e “centros eróticos” mundiais da prostituição, enquanto, na privacidade da vida familiar, leva as filhas a “aceitarem” o incesto-estupro de seu pai, a mãe a negar que isso esteja acontecendo, a esposa agredida a continuar vivendo com seu marido abusivo. “Amizade ou amor” são a principal tática do proxeneta, cujo trabalho é dirigir a fugitiva ou a jovem confusa para o cafetão para dar algum tempero. A ideologia do romance heterossexual, irradiada na jovem desde sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares e da pompa dos casamentos, é um instrumento já pronto nas mãos do proxeneta, que não hesita mesmo em usá-los, tal como Barry registra. Em grande medida, a doutrinação prematura das mulheres pelo “amor” como emoção pode ser um conceito ocidental, mas uma ideologia mais universal subentende a primazia e o caráter incontrollável da pulsão sexual masculina. (RICH, 2010, p. 31)

É claro que, no caso de *Ceremonia Secreta*, nos encontramos em um anti-conto de fadas. Tal ressignificação desse gênero literário se deu, segundo Cristina Piña em prólogo da edição de 1994, da seguinte forma:

Como nos é dito praticamente assim que o romance se abre, para a púdica e solitária Leonides Arrufat o sexo é a “Besta” que arruína e envenena tudo. Daí sua cômica entrega de “oferendas florais” secretas e urticantes para Natividad González quando a ação se inicia, tanto quanto, como se vê em detalhes mais à frente, seu justicamento sobre a fátidica Belena. Ou seja, este moderno e irônico conto de fadas reescreve o caminho inicial do herói

tradicional em seu enfrentamento com a sexualidade, porém, em vez de resolvê-la em uma reconciliação com ela a partir do estabelecimento de uma relação pessoal que a inclua - o casamento do príncipe com a princesa -, a expulsa definitivamente do universo das personagens protagônicas, substituindo-a pela relação “pura” de uma maternidade espiritual que encontra sua afirmação no crime com o qual o texto se encerra e na solidão que se segue. (PIÑA, 1994, p.5)<sup>15</sup>

É importante destacar que Piña faz essa leitura apoiando-se em um estudo sobre os contos de fadas cuja base é psicanalítica:

Bem como foi destacado por Bruno Bettelheim em seu conhecido estudo *A Psicanálise dos contos de fadas*, o relato maravilhoso funciona como um meio privilegiado de amadurecimento psíquico para a criança, por meio de situações e personagens, a partir dos processos de identificação e rejeição que lhe permitem resolver conflitos dificilmente articuláveis, introduzindo-a, além disso, em um universo moral onde o bem e o mal, plasmados com nítidos contornos e carentes da ambigüidade com a qual frequentemente estão revestidos na vida real, dramatizam sua luta constante. No meio desses conflitos, a sexualidade ocupa um lugar preponderante e, dessa forma, grande parte dos contos que povoaram nossa infância e a dos nossos filhos - *Chapéuzinho Vermelho*, *A bela adormecida*, *A bela e a fera*, *Branca de Neves* - podem ser lidos como resoluções, no plano simbólico, de tais problemas, que além disso apontam pautas de relação interpessoal e de comportamento social que permitirão que a criança configure sua vida futura **de maneira saudável**. (PIÑA, 1994, p.5) [grifo meu].<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>“Como se nos dice casi apenas se abre el relato, para la pudibunda y solitaria Leonides Arrufat, el sexo es la ‘Bestia’ que todo lo emponzoña y arruina. De allí, su cómica entrega de secretas ‘ofrendas florales’ urticantes a Natividad González cuando se inicia la acción, tanto como, según lo veremos en detalle más adelante, su ajusticiamiento final de la fatídica Belena. Es decir que este moderno e irónico cuento de hadas, replantea el camino iniciático del héroe tradicional en su enfrentamiento con la sexualidad, sólo que en lugar de resolverlo en una reconciliación con ella a partir del establecimiento de una relación personal que la incluya —las bodas del príncipe y la princesa—, la expulsa definitivamente del universo de los personajes protagónicos, reemplazándola por la relación ‘blanca’ de una maternidad espiritual que encuentra su afirmación en el crimen con el que se cierra el texto y la soledad que le sucede.”

N da T: troquei “blanca” por “pura” a fim de não reproduzir uma analogia racista.

<sup>16</sup> “Tal como lo señala Bruno Bettelheim en su conocido estudio *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, el relato maravilloso funciona como un medio privilegiado de maduración psíquica para el niño, en tanto sus situaciones y personajes, a partir de los procesos de identificación y rechazo, le permiten resolver conflictos dificilmente articulables, introduciéndolo, además, en un universo moral donde el bien y el mal, plasmados con nítidos contornos y carentes de la ambigüedad que a menudo revisten en la vida real, dramatizan su lucha constante. Entre tales conflictos, la sexualidad ocupa un lugar preponderante, y así, gran parte de los cuentos que poblaron nuestra infancia y la de nuestros hijos —*Caperucita Roja*, *La bella durmiente*, *La bella y la bestia*, *Blancanieves*— pueden leerse como resoluciones, en el plano simbólico, de dichos problemas, que le señalan además al niño pautas de relación interpersonal y de comportamiento social que les permitirán configurar sanamente su vida futura.”

Tomar um estudo que se baseia na psicanálise para analisar a estrutura dos contos de fadas posta em *Ceremonia Secreta*, sendo a psicanálise tão falocêntrica, talvez seja reduzir a narrativa e suavizar o caráter político da obra deneviana que venho abordar neste trabalho, a não ser que se tome como ponto de partida para uma contraposição. Realmente, os contos de fadas trazem representações sobre o bem e o mal e sinalizam às crianças pautas de relação interpessoal e comportamento social - e futuramente sexual -, no entanto, acabamos de ver que não há nada de saudável nisso. Daí a importância da ressignificação do contato físico masculino na forma do chocante estupro coletivo que Cecília sofre e que a transporta para o sono enfeitiçado, o estado atontado de insanidade no qual a personagem se encontra durante a maior parte do romance e do qual desperta ao recobrar a consciência de que foi abusada, vindo a morrer logo depois disso. Aqui, o toque masculino não é a salvação para o feitiço maléfico, ao contrário, é sua causa. Minha leitura é de que não há uma simples negação da sexualidade como afirma Piña e sim uma negação do pacto social sobre a sexualidade baseado no funcionamento do patriarcado. No entanto, concordo com a autora quando ela afirma que:

o lugar que canonicamente ambos os gêneros atribuem ao herói jovem e bonito é aqui assumido por uma mulher feia, ridícula e madura que, a partir de sua solteirice e sua rejeição horrorizada ao sexo, apenas guarda de mulher a possibilidade do amor materno. À margem do jogo irônico com os estereótipos machistas de larga data embutidos nessa lógica, acredito que tal substituição aponta uma exclusão deliberada do homem de seus lugares de poder e sedução tradicionais, traço que se confirma e adquire uma conotação ainda mais radical quando consideramos o resto das personagens femininas, pois pode-se perceber que todas as mulheres que tiveram algum tipo de contato com os homens, morrem, enquanto que as que sobrevivem são aquelas que evitaram esse comércio funesto: as solteironas, embora nos dois grupos possamos encontrar tanto mulheres boas quanto ruins, organizadas sob o rígido sistema de valores morais dos contos de fadas e do melodrama. Sendo assim, tudo o que é relativo à masculinidade parece emergir como uma instância autenticamente letal dentro da *nouvelle*. (PIÑA, 1994, p. 8)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “el lugar que canónicamente ambos géneros le atribuyen al héroe joven y apuesto, aquí es asumido por una mujer fea, ridícula y madura que, a partir de su soltería y su rechazo horrorizado del sexo sólo guarda de mujer la posibilidad del amor materno. Al margen del juego irónico con los estereotipos machistas de larga data que esto entraña, creo que tal sustitución apunta a una exclusión deliberada del varón de sus lugares de poder y seducción tradicionales, rasgo que se confirma y adquire una connotación aún más radical cuando consideramos al resto de los personajes femeninos, pues advertimos que todas las mujeres que han tenido algún contacto con hombres mueren, mientras que sólo sobreviven aquellas que han eludido dicho comercio funesto: las solteronas, si bien en los dos grupos encontramos tanto mujeres buenas como malas, ordenadas según el rígido sistema de valores morales del cuento de hadas y el melodrama. Es decir que lo masculino parecería emerger como instancia auténticamente letal dentro de la *nouvelle*.”

Outra demonstração dessa negação do pacto sexual-social-patriarcal presente no romance é o repúdio de Leonides ao comportamento masculino. Ela detesta e sente medo dos *muchachones* que andam em bando pelas ruas, proferindo frases desagradáveis e constrangendo as mulheres:

El segundo disgusto: los muchachones. No hay, en todo el universo de las galaxias y nebulosas, nada tan temible como una horda de muchachones. No se sabe cómo se forman, de dónde provienen, pero allí están, más unidos que los bulbos de una raíz, enredados en un intrincamiento de palabrotas y ademanes obscenos, adheridos unos a los otros hasta formar una sola masa coralígena. Mírenlos. Se saludan a zarpazos. Casi no hablan. Se entienden con risitas, con guiños, con fórmulas en clave. Adoptan un aire sigiloso y taimado como si estuvieran tramando quién sabe qué complot. Y si una mujer pasa junto a ellos, todos la miran, ya torvamente, ya con arrogancia, como si le conocieran algún secreto y la amenazaran con divulgarlo. Pero nunca son más feroces que cuando están instalados en sus esquinas como en un aduar. Hay que ser mujer y atravesar ese campo minado para saber lo que es el ludibrio y el vejamen del sexo. Créanle a la señorita Leonides. (DENEVI, 2014, p. 12, 13)

Note-se que, além de ridicularizar tal comportamento masculino, o narrador faz uma provocação irônica por meio da frase “*Hay que ser mujer*” em clara oposição à ideia de que o “ser homem” é sinônimo de ter coragem, perpetuada por frases populares que de tão essencialistas chegam a evocar a posse de testículos como uma afirmação desse valor. Neste romance, independente de essencialismos, a coragem é feminina. Além disso, a vingança de Leonides para com Belena é uma vingança feminista, mas a personagem de Leonides não é uma feminista consciente, de modo que a raiva de fundo moral que sente pela vizinha Natividad tem a ver com a opressão imposta pelo sistema patriarcal. Leonides é solteira e “velha”, portanto, não lhe é socialmente permitido ter vida sexual. A negação patriarcal desse desejo natural feminino, que por sinal não tem prazo de validade, é manifestada de maneira patológica, mas algo que os primeiros psicanalistas não perceberam foi que o sistema patriarcal era/é o causador desse problema, apenas crendo que haviam encontrado a explicação mediante o ofensivo conceito da histeria.

O gênero do relato policial presente na narrativa de *Ceremonia Secreta* é ressignificado no sentido em que a “detetive” Leonides, que desvenda o mistério do trauma de Cecília, além de não corresponder ao estereótipo do herói detetivesco (por ser mulher e por ser a mulher que é), ganha também o papel de justiceira com as próprias mãos através do

assassinato de Belena, em vez de delegar o crime à Justiça formal, que é patriarcal como toda forma de poder e que, infelizmente, de maneira geral não apresenta boas resoluções para casos de violência contra a mulher. Segundo Piña:

De fato, assim como Leonides é o príncipe-solteirona, também é o detetive que, através de uma arriscada investigação, consegue desvendar o enigma e descobrir o assassino: Belena. Porém, afastando-se da estrutura tradicional da narração de enigma detetivesco como a que se vê em *Rosaura a las diez*, enquanto se aproxima do romance gótico, não se trata neste caso de um detetive passivo que intelectualmente desenrola os fios da intriga sentado em seu gabinete, no estilo do inspetor Baigorri, e sim de um detetive ativo que passa de investigador a assassino justiceiro, vingando com as próprias mãos o estupro e a morte de Cecília, à margem de qualquer intervenção policial. Nesta reapropriação do esquema do relato detetivesco nos encontramos com o mesmo tipo de deslocamento que se produziu no caso do gênero popular anterior: o herói já não é o investigador duro e solitário delineador por Chandler e Hammet, e sim uma solteirona de meia idade, um tanto grotesca, porém amável, que configura um dos anti-heróis mais chamativos da nossa ficção. (PIÑA, 1994, p. 8)<sup>18</sup>

Quanto ao gênero do romance gótico, sua presença pode ser observada na estética do romance em questão, pois a atmosfera do relato se compõe de escuridão, morte, luto e solidão. Em especial, a associação com o gênero gótico se produz na descrição do casarão de Cecília, que é pintado como um clássico e assustador castelo dos relatos de horror, parece animado e lembra um pouco a casa de Usher do conhecido conto de Edgar Allan Poe. Tal estética foi suavizada na versão filmica da obra, como veremos a seguir. Quando Piña menciona a questão da vingança sem intervenção policial presente no romance, interpreto a questão como uma crítica ao poder da justiça institucional que por ser patriarcal não é eficiente em julgar atos de violência contra as mulheres.

---

<sup>18</sup>N da T: “nossa ficção” se refere à ficção argentina. “En efecto, tanto como Leonides en un nivel es el príncipe-solterona, también es el detective que, a través de una arriesgada investigación consigue rearmar el enigma y descubrir al asesino: Belena. Sólo que, apartándose de la estructura tradicional de la narración detectivesca de enigma que aparecía en *Rosaura a las diez*, en favor de la propia de la ‘novela negra’, no se trata ya de un detective pasivo que intelectualmente desanuda los hilos de la intriga sentado en su gabinete, al estilo del inspector Baigorri, sino de uno activo que pasa de investigador a asesino justiciero, vengando con sus propias manos la violación y la muerte de Cecilia, al margen de toda intervención policial. En esta reapropiación del esquema del relato detectivesco nos encontramos con el mismo tipo de desplazamiento que se producía en el caso del género popular anterior: el héroe no es ya el duro investigador solitario que empezaron a delinear Chandler y Hammet, sino una solterona de mediana edad, un tanto mamarrachesca pero entrañable que configura uno de los antihéroes más llamativos de nuestra ficción.”

## 2.4 Teoria da Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação

O ato de transpor uma mensagem de uma mídia para outra foi pela primeira vez classificado como uma forma de tradução pelo linguista Roman Jakobson. Em seu texto “Aspectos linguísticos da tradução”, publicado pela primeira vez em 1969, Jakobson tipificou as formas de tradução de três maneiras: 1. A tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste em passar signos verbais de uma língua para outra. 2. A tradução intralingual, ou reformulação, que consiste em passar signos verbais para outra estrutura verbal dentro de uma mesma língua e 3. Tradução intersemiótica, a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (2007, p. 64). Note-se que até esse momento o termo do autor servia para designar apenas a passagem de signos verbais para signos não verbais, porém, outros/a teóricos/as deram continuidade ao conceito iniciado por Jakobson, alargando o escopo do termo a fim de abarcar outras transições semióticas possíveis além da definição jakobsoniana. Assim, alguns/as autores/as adotaram o termo do autor resignificando-o numa ampliação de sua abordagem para desenvolver a Teoria da Tradução Intersemiótica, enquanto outros/as passaram a se referir ao assunto em questão como uma forma de adaptação, dando origem à Teoria da Adaptação. Desta forma, a área de estudos que aborda transições sógnicas divide-se em dois termos e/ou duas teorias. Atualmente, no âmbito acadêmico, é possível notar certa divergência quando se tenta definir alguma obra como adaptação ou tradução intersemiótica. Vale destacar que além dessa dupla divisão de nomenclaturas, os/as principais expoentes sobre o assunto seguem cada um/a uma linha epistemológica diferente para sustentar suas teorias, havendo uma rica variedade de abordagens que, no entanto, confluem no mesmo ponto: a impossibilidade de se analisar ou julgar traduções intersemióticas/adaptações sob o conceito de fidelidade. Tomemos como exemplo o tipo de tradução intersemiótica ou adaptação mais comum, a transição de romances para filmes: se pensarmos em um romance de 200 páginas, onde tudo é contado de maneira verbal, e na estrutura de um filme, que geralmente não passa de duas horas e cuja narrativa é primordialmente imagética, torna-se claro que não poderá haver equivalência entre as duas obras. Além disso, essas/esses teóricas/os seguem perspectivas inerentes à virada cultural. A virada cultural na tradução introduziu o questionamento sobre a neutralidade das traduções e passou a analisar as traduções a partir do seu processo e não do produto final, levando em



consideração a intervenção do não mais invisível tradutor ou adaptador, que inevitavelmente expressa sua leitura da obra que produz, impregnando-a de alguma ideologia.

Neste trabalho, escolhi usar o termo tradução intersemiótica para me referir ao filme de Losey e isto se justifica primeiramente pela relação que será feita ao longo deste trabalho com o uso político da semiótica segundo uma visão feminista (MULVEY, 2017; WITTIG, 2017), como veremos no próximo capítulo. Além disso, o termo tradução intersemiótica me parece mais adequado em relação ao termo adaptação, que pode dar uma impressão de inferioridade em relação à obra de partida como aponta Hutcheon (2013) no resumo que virá a seguir. Isso não quer dizer de forma alguma que uma tradução intersemiótica deveria ser julgada sob o conceito de fidelidade, o ponto que defendo é que a ideologia posta na transposição sígnica que ocorre em um processo de tradução intersemiótica, por mais livre e criativo que possa ser esse processo, é algo que deve ser criteriosamente observado. A não ser que o propósito de mudar a mensagem de determinado signo em sua transposição para outro seja declarado e justificado, como veremos ser possível no capítulo seguinte, a meu ver, o ato tradutório não está isento de responsabilidade ideológica com a obra de partida.

Feitos os devidos esclarecimentos sobre a questão, segue um resumo teórico das/os principais autoras/es que trabalharam conceitos sobre a transposição sígnica, separados pelas nomenclaturas Tradução Intersemiótica e Adaptação para situar os processos que podemos observar em *Secret Ceremony* (1968).

#### **a) Teoria da Tradução Intersemiótica**

Julio Plaza – Inspirado pelas ideias de Haroldo e Augusto de Campos e outros artistas-pensadores (termo do autor) como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ezra Pound e Paul Valéry, além de pôr a historicidade e a reescrita criativa como eixo de sua argumentação, Plaza retoma o termo Tradução Intersemiótica num livro homônimo, publicado pela primeira vez em meados dos anos 1980. Vale destacar que Plaza foi o primeiro a retomar o termo de Jakobson, quase vinte anos depois. Em *Tradução Intersemiótica* (2017), Plaza amplia o termo do linguista russo para definir a transposição de qualquer signo para qualquer outro. Ecoando os ditos artistas-pensadores, Plaza define a tradução intersemiótica como uma operação artística e procura defender esse tipo de tradução com uma visão crítico-criativa. O autor também sugere a necessidade de um trabalho em conjunto de diversos especialistas nas distintas linguagens semióticas, num processo de apropriação re-configuradora. Passando à

historicidade, Plaza aborda questão da fidelidade ou da impossibilidade da mesma da seguinte forma:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2017, pg. 7)

Plaza afirma que só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado e que existem duas formas de compreensão da história: a forma sincrônica e a forma diacrônica. A diacrônica compreende a cronologia dos acontecimentos históricos, enquanto a sincrônica aborda a questão das inter-relações que acontecem num mesmo período, por exemplo, determinado período histórico cujo estilo artístico, literário, poético, arquitetônico e ideológico está relacionado. Para Plaza, assim como a história está sempre inacabada, a arte encontra-se do mesmo modo. Como exemplo disso, ele toma o conhecido mictório de Duchamp, cuja obra artística só se completa com a interação do público, que pode dar inúmeras interpretações à mesma. Também Borges defendia a ideia do inacabado quando se trata de literatura e tradução. Em seus textos sobre a tradução dos clássicos – “Las versiones Homéricas” (1932), “Los traductores de las mil y una noches” (1934), “Pierre Menard, el autor del Quijote” (1939) - Borges comenta as diferentes versões dessas traduções que foram surgindo ao longo da história, carregando, em cada época, marcas desses momentos históricos. Para Borges, esses textos são rascunhos, no sentido de que sempre admitem novas leituras e inúmeras reescritas. Em suma, inspirado nessa visão borgeana, o autor defende que tradução intersemiótica é uma forma de apropriação cultural e de reconfiguração ao longo da história. (PLAZA, 2017, p.3)

Brian McFarlane e George Bluestone – Também são autores que utilizam o termo Tradução Intersemiótica, mas suas principais obras, como os respectivos títulos indicam – *Novel to film* (1996) e *Novel into film* (2003) tratam principalmente da transposição de literatura para cinema. Segundo McFarlane, a questão narratológica deve ser o foco de qualquer estudo de tradução de um romance para um filme. Ele menciona que há dois tipos de elementos presentes nas narrativas literárias, os elementos que podem ser facilmente traduzidos da narrativa textual para a narrativa cinematográfica, cuja operação ele chama de processo de transferência, e os elementos que dependem de maior criatividade, que exigem

mais do tradutor. Ele chama essa transferência de processo de adaptação e afirma que esse processo engloba compreender e justificar as etapas criativas por trás do processo de tradução. Já Bluestone oferece um amplo estudo de filmes baseados em obras literárias canônicas. O principal objetivo da sua obra é defender os filmes das acusações de “violar” ou “trair” os textos de partida, assim é outro teórico que elimina a possibilidade de se considerar a fidelidade na tradução intersemiótica.

## **b) Teoria da Adaptação**

Linda Hutcheon – “Se você supõe que a adaptação pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances, está enganado.” (pg. 7) afirma Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), para defender que a adaptação fugiu do controle e está em todo lugar, não somente no cinema e no teatro, como também em outras mídias como o rádio e as demais mídias eletrônicas, nos videogames e nos parques temáticos, musicais, óperas, balés. Segundo Hutcheon qualquer pessoa que já experienciou uma adaptação possui uma teoria da adaptação, consciente ou não. Um dos propósitos do seu livro é a tentativa de desconstruir a constante depreciação crítica sobre o fenômeno da adaptação. As adaptações estão sempre fadadas a serem consideradas menores, secundárias, subsidiárias, jamais tão boas quanto o “original”, Hutcheon chama isso de abuso crítico (p. 9). Assim, a autora busca deshierarquizar ou pelo menos desafiar a avaliação explícita e implicitamente negativa, tanto pelo senso comum quanto pela academia, sobre obras adaptadas. Se, por um lado, as adaptações são tão populares e, por outro, são comumente desprezadas, essa abordagem deve ser repensada. Da mesma forma, Hutcheon discorre sobre desvalorização do adaptador e afirma assumir uma postura desconstrutivista, pós estruturalista, feminista e pós-colonialista (p. 5).

A autora dá três perspectivas ao processo de adaptação. 1. Produto ou entidade formal: O produto é o resultado de todo esse processo de adaptação, mas o que Hutcheon aponta é que não deveríamos simplesmente olhar para produto final e julgá-lo sem considerar a segunda perspectiva que é justamente o 2. Processo de criação. É possível não ser criativo/a traduzindo um texto – e dependendo da área desse texto, nem se deveria ser -, mas, não se pode fugir da criatividade quando a proposta é adaptar de uma mídia para outra, assim, Hutcheon é outra teórica que também defende a existência de elementos artísticos nesse processo. A última perspectiva é a 3. Recepção, ou seja, como o público vai interagir a essas histórias adaptadas. Segundo Hutcheon, se o espectador conhecer a obra adaptada, vai ficar

constantemente oscilando entre uma obra e outra. Fará pontes e comparações, julgamentos. Isso também vai acontecer no processo inverso, se por exemplo, o filme for assistido antes da leitura da obra literária, a leitura será previamente influenciada pelas imagens mostradas no filme, assim, a autora afirma que o processo de recepção é sempre um processo interativo. Hutcheon afirma que nem o produto ou o processo da adaptação existem num vácuo, eles pertencem a algum contexto, época, lugar, sociedade, a uma cultura. Dessa forma, a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, e isso acarreta que as modificações correspondam à recepção da cultura alvo.

Robert Stam – O trabalho de Stam, “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation” (2000), também é um estudo descritivo de obras literárias canônicas levadas ao cinema e, como o título indica, o ponto central é também a questão da fidelidade. Stam rotula este tipo de julgamento como moralista e afirma que para superar o critério de fidelidade é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra cinematográfica como infiel, estamos na verdade expressando nosso descontentamento de sentir que a adaptação “falha” ao captar o que nós, como leitores, consideramos aspectos fundamentais da narrativa (p. 56). Portanto, adotar o critério de fidelidade seria ignorar a diferença entre os meios em que cada obra se reproduz. Para ele, é necessário entender a adaptação como uma nova obra.

Julie Sanders – Em *Adaptation and appropriation* (2006) Sanders reflete sobre a intertextualidade, discorrendo sobre a forma em que a arte cria arte, sobre como a literatura é feita de literatura e como textos teóricos são alimentados de textos teóricos anteriores. Sanders é mais uma expoente que coloca a ênfase na transição de obras literárias para filmes, a autora classifica as obras cinematográficas derivadas da literatura de duas maneiras:

Adaptações, as obras que têm uma relação explícita entre o texto de partida e o texto de chegada, por exemplo, filmes cujo título é homônimo ao romance de partida; e Apropriações, que se distanciam mais do texto de partida, derivando em um novo produto cultural, sendo esse localizado em um novo domínio. [...] adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura que se declaram abertamente como uma interpretação ou (re)leitura de um precursor canônico. Na apropriação a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada (SANDERS, 2006, p. 2).

Discordando em parte de Sanders, para mim, o termo adaptação já dá uma ideia de distância ou desentendimento da obra de partida, a parte de concordância é pelo fato de que o título da

obra de Losey se mantém o mesmo que o do romance de Denevi - salvo pela sua tradução literal para o inglês -, isso poderia ser mais um motivo para que uma relação direta entre as obras de partida e a de chegada seja considerada, de modo que o termo tradução me parece reforçar melhor essa ideia.

Antes de passar ao capítulo seguinte, é importante destacar que, mediante o resumo apresentado acima, pudemos perceber que os eixos teóricos que as/os autoras/es adotam para discorrer sobre traduções intersemióticas ou adaptações, por mais relevantes que sejam, não englobam o feminismo. Por que não? Por que o feminismo ainda é considerado um assunto à parte em relação ao discurso hegemônico dos Estudos da Tradução (e de outras áreas, diga-se de passagem)? Se como acadêmicas já demos por entendido que a tradução pode ser uma forma de recriação ou reescrita, que a tradução nunca é neutra e sempre acarreta novas leituras, não podemos deixar de ver que dessa forma acaba sendo uma ferramenta política, tanto para libertar quanto para oprimir. E por termos nos dado conta dessa potência que é a tradução, é hora de usá-la como uma forma de militância feminista, de exaurir suas inúmeras possibilidades em prol desse ideal. No caso de *Secret Ceremony* (1968), a hipótese principal que este trabalho defende é que a tradução intersemiótica foi feita de forma opressora, porque as diferenças entre as obras extrapolaram a mudança de mídia e as identidades culturais cabíveis para a tradução/adaptação de um romance argentino recriado como um filme inglês de cinema comercial. A gritante diferença se deu com a completa modificação sexualizada das protagonistas femininas e com a inserção de um protagonista masculino, quando na trama literária não havia nenhum personagem homem presente. Mas afinal, qual foi o propósito disso? Depois de ler Laura Mulvey, a resposta se faz clara: Atender a preferência de um determinado sujeito-espectador cinematográfico (MULVEY, 2017, p. 161). No próximo capítulo, abordarei esta e outras teóricas feministas que justificam tal resposta e que sustentarão a análise que se dará no capítulo quatro.

### 3. Usando a semiótica com propósitos feministas

O futuro não pode mais ser determinado pelo passado. Não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas me recuso a consolidá-los, repetindo-os; a lhes conceder um mandato equivalente a um destino; a confundir o biológico e o cultural. A antecipação se impõe como urgente. Como tais reflexões estão caminhando em uma região prestes a se descobrir, levam necessariamente a marca do entretempo em que vivemos, aquele em que o novo se desengata do antigo, e, mais exatamente, em que “a nova” se separa do antigo. Eis por que, não há um lugar onde assentar um discurso, e sim um solo milenar e árido a ser cindido, o que digo tem ao menos duas faces e duas intenções: destruir, quebrar, prever o imprevisito, projetar. (CIXOUS, 2017, p. 129)

Na introdução eu escrevia sobre ainda estarmos inseridas em uma sociedade patriarcal e sobre a influência do patriarcado nas manifestações sociais, culturais, intelectuais, artísticas e um longo etcétera. Aqui, olharemos para isso mais de perto. Pelo menos, para algumas facetas dessa complexa questão. A citação de Helene Cixous que abre este capítulo sintetiza o problema e a necessidade das ações feministas; é que estamos indo contra um sistema milenar e profundamente enraizado, difícil até mesmo de se datar na história. Por nossa vez, começamos a caminhar rumo à subversão desse sistema há relativamente pouco tempo. Descontando feitos femininos anteriores cujo registro histórico precisa ser escavado pois o patriarcado tentou enterrar, as reflexões femininas contra o sistema patriarcal que puderam vir à tona se desenvolveram a partir dos movimentos feministas do início do século passado. O feminismo continuou a avançar, desdobrando-se por distintas áreas de estudos e hoje pode-se falar de uma terceira onda do feminismo (enquanto escrevo nos encaminhamos para a quarta). No entanto, a pluralidade desses desdobramentos causou também certa divisão dentro do feminismo, dos feminismos, mais propriamente dizendo, pois se a mulher não é um conceito unitário, tampouco o(s) feminismo(s) podem ser. Embora, grosso modo, alguns estudos feministas possam aparentar reivindicar a mesma causa, muitas vezes estão desconectados.

As reivindicações do feminismo negro são bem diferentes das do feminismo tradicional (branco e hétero). Enquanto a mulher branca da classe média luta para estar inserida no mercado de trabalho, a negra e suas ancestrais conhecem essa realidade desde cedo. Enquanto a mulher branca idealiza a sororidade, a mulher negra já a pratica para poder sobreviver. E o que os “outros feminismos” teriam a ver com os objetos deste trabalho se não há nenhuma personagem que se enquadre? Essa ausência por si só já diz algo. O ponto é que

como mestranda em Estudos da Tradução, este é o meu lugar de fala. Meu trabalho será lido maioritariamente por outras/outros estudiosas/os da tradução. Aqui já há um filtro social, a academia é composta em grande parte por pessoas brancas e/ou cujas origens e situações sociais, embora possam variar, são privilegiadas porque no mínimo, são pessoas que tem o que comer e onde morar, remetendo aqui ao clássico texto de Virgínia Woolf, “Um teto todo seu”. Para uma esmagadora parte das mulheres negras, isso não é uma opção, elas precisam conciliar o ativismo com (e para) a sobrevivência, elas não podem esperar a conquista dos direitos básicos para começar a escrever, o livro *Quarto de despejo* de Maria Carolina de Jesus é um exemplo disso. Por isso, onde for possível ao longo deste trabalho, embora não venham a ter aplicação direta na análise da tradução intersemiótica *Secret Ceremony* (1968), tentarei trazer reflexões que evoquem o ponto de vista da mulher negra ou indígena, que debatam com as teorias aplicáveis à análise aqui proposta e que, espero, ajudem a contribuir para que o espaço da academia vá além do marco da branquitude hétero. Se, como em uma boneca russa, o feminismo negro é o outro do feminismo tradicional, que por sua vez é o outro da sociedade, cabe a quem tem voz abrir seu espaço discursivo para essas outras-outras, compartilhar suas vozes. Como assinala Djamila Ribeiro:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2017, p. 40)

Ou seja, não se pode pensar a luta feminista sem pensar raça e classe:

Costumo brincar que não posso dizer que luto contra o racismo e amanhã, às 14h25, se der tempo, eu luto contra o machismo, pois essas opressões agem de forma combinada. Sendo eu mulher e negra, essas opressões me colocam em um lugar maior de vulnerabilidade. Portanto, é preciso combatê-las de forma indissociável. (RIBEIRO, 2017, p. 41)

Com base no que Ribeiro aponta, não posso discorrer sobre a opressão feminina universalizando-a e ignorando as mulheres que mais precisam do feminismo e que em sua grande parte estão fora da academia.

Quando eu conto a pessoas que não são desta área que trabalho com tradução e feminismo, elas tendem a reagir com surpresa. Sobre o primeiro conceito, esperam que eu me limite a traduzir de uma língua para outra. Em seguida as pessoas me perguntam o que a tradução tem a ver com o feminismo ou vice-versa. Talvez, partindo daqui, eu possa trazer reflexões que ajudem a continuar desconstruindo ideias engessadas sobre tradução por meio da aproximação ao feminismo. O conceito de tradução é tão amplo e plural que permite interseccionalidades diversas. Não é preciso separar a Teoria Feminista da Tradução da Teoria da Tradução Intersemiótica ou da Teoria da Adaptação se todas são formas de tradução. E é justamente pelo patriarcado estar tão inserido na constituição do pensamento social e intelectual, que também as teorias feministas são amplamente correlacionáveis. As tradutoras feministas do Canadá já provaram que a tradução pode ser uma forma de resistência, “a tradução é considerada uma forma de engajamento com a literatura, como um tipo de ativismo literário” (SIMON, 1996. p. 47). Ampliemos o ativismo feminista a quantas áreas de estudo e lugares de fala for possível. Ainda temos muito solo a cindir.

Feitos estes esclarecimentos teóricos, começarei apresentando o texto de Laura Mulvey que me trouxe o *insight* de que, além das traduções textuais, também a Tradução Intersemiótica pode ser opressora e poderia ser feminista. Na sequência, discorro sobre alguns textos que dialogam com o primeiro e entre si, que se completam e que sustentarão a análise de *Secret Ceremony* (1968), desenvolvida no capítulo seguinte.

### **3.1 Prazer Visual e Cinema Narrativo**

Laura Mulvey é uma crítica cinematográfica britânica. Em 1975 publicou na revista *Screen* um artigo intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, onde, apropriando-se politicamente de termos freudianos da teoria da sexualidade, discorre sobre a narrativa do cinema clássico e a representação da mulher nesse âmbito. Vale esclarecer que quando Mulvey menciona o cinema clássico, ela se refere ao cinema *mainstream*, comercial, hollywoodiano ou de grandes produções.



Além do questionamento sobre representatividade feminina ser por si só um tema polêmico, e de ter sido ainda mais na época em que o artigo foi escrito, utilizar a teoria psicanalítica de Freud sendo a mesma profundamente patriarcal e falocêntrica como uma forma de justamente criticar o patriarcalismo e o falocentrismo torna o texto ainda mais revolucionário. As ideias do texto de Mulvey cabem perfeitamente nesta análise ideológica da tradução intersemiótica *Ceremonia Secreta* (1968) dirigida por Losey, pois o rumo que o filme tomou acabou por enquadrar-se nesse modelo de cinema retratado e denunciado por Mulvey.

Em seu artigo, Mulvey defende que a teoria psicanalítica muito tem a avançar sobre o estudo do inconsciente feminino, mas que ela serve como ponto de partida para a percepção do *status quo* da ordem patriarcal no qual nos encontramos. (2017, p. 163). Então, tomando o conceito de escopofilia desenvolvido por Freud na obra *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Mulvey traçou uma analogia com a forma de ver o cinema. Para a psicanálise, a escopofilia ativa é o ato de olhar para alguém como algo, como um objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador e obtendo prazer nesse ato. Como exemplo freudiano, a curiosidade das crianças pelas funções genitais dos outros, o desejo de ver aquilo que é proibido. O extremo disso, já na fase adulta, seria o *voyeurismo* – outro termo que Mulvey adota em seu artigo -, cuja satisfação sexual está diretamente relacionada ao ato de olhar, característica que, agregado, ficou ainda mais exacerbada em nossa sociedade atual através da expansão da pornografia, bem como pela linguagem das redes sociais. Outra manifestação escopofílica é a escopofilia passiva ou narcisista, que consiste no prazer de reconhecer a própria imagem. Para a psicanálise, a escopofilia narcisista começa quando a criança reconhece o próprio reflexo no espelho, algo que atualmente também pode ser aplicado às mídias sociais.

Sabemos que, apesar de conter outros recursos semióticos, a linguagem primordial do cinema é o olhar. Mas quando vemos as imagens captadas pela câmera, é como se estivéssemos vendo através dos olhos de alguém, esse recorte é dado por um sujeito, para o cinema, ele é o sujeito espectador, e o avanço da narrativa filmica se dá pela superposição das imagens dadas pelo olhar desse sujeito espectador. Segundo Mulvey, a mulher é indispensável na narrativa do cinema clássico, porém - assim como na teoria psicanalítica - ela aparece como portadora de significado, e não como produtora de significado. A imagem da mulher é codificada pelo erotismo, ela significa o desejo masculino, ela representa a fantasia do

inconsciente patriarcal e o cinema acaba por ser uma forma de prazer visual para este espectador. Em suas palavras:

A mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 2017, p. 162)

Ou seja, o sujeito espectador do cinema é masculino e patriarcal. Assim, em analogia com a teoria freudiana, para Mulvey, a mulher seria o objeto do ato de escopofilia desse sujeito espectador. Sua aparição em momentos de contemplação visual congela o fluxo da diegese, mas não acrescenta nada à narrativa. Por outro lado, a mulher é indispensável na narrativa também no sentido de completar as ações dos personagens masculinos, afinal a dominância só pode ser assim concebida quando exercida sobre “o outro”, neste caso a, outra, o sexo dominado, assim aqui estou me referindo à analogia de Mulvey com a escopofilia narcisista da psicanálise freudiana. No lugar do espelho, o sujeito espectador masculino se vê representado ou se projeta na imagem do herói/protagonista, e a mulher precisa estar presente na narrativa para que o herói possa salvá-la e/ou possuí-la, por exemplo. Ainda, Mulvey discorre sobre o clima gerado pelo cinema no sentido de criar a ilusão *voyeurista* de estar espiando. O recorte e a luz da tela em contraste com escuridão da sala de cinema, a separação entre as poltronas, tudo isso causa, segundo Mulvey, a sensação de suspensão do ego, o espectador esquece de quem é e onde está e pode espiar sem pudores. Ao mesmo tempo, essa suspensão do ego também o reforça, pois o sujeito espectador passa a se projetar no personagem do herói, somado ao poder ativo de contemplação visual sobre a figura feminina. Essas formas de *male gaze* estão, para Mulvey, subordinadas às necessidades neuróticas do ego masculino, a um desejo de autoafirmação. Por fim, para concluir a análise sobre o sujeito espectador, Mulvey aponta que o ego masculino parece não conseguir suportar o peso da objetificação, pois isso representaria sua castração:

Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo também controla, da mesma forma, a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo, no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O

homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegeticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. (MULVEY, 2017, p. 171)

É como se a simples imagem do seu semelhante fora da posição ativa ou de dominação fosse uma ameaça à sua heterossexualidade. Não é de surpreender que até os dias de hoje boa parte da sociedade (aqui incluo homens e mulheres que funcionam dentro das normas patriarcais) ainda fique escandalizada com cenas eróticas entre homens, seja nas telas de cinema ou em qualquer meio, da mesma forma que dificilmente se enaltece a beleza do homem, mesmo que heterossexual, em propagandas e meios de entretenimento, pois um homem objetificado ofende a ordem heteronormativa e abala o delicado mecanismo que sustenta a suposta força da masculinidade. A não ser que a representação do corpo masculino se dê na forma de escopofilia narcisista, como, por exemplo comum fora do cinema, nas propagandas de desodorantes em que um homem forte e dentro do padrão comportamental de virilidade aplica o produto em si mesmo e, na sequência, mulheres instantaneamente caem aos seus pés, mas, principalmente, na pornografia, como veremos ainda neste capítulo. No caso de *Secret Ceremony*, essa figura controladora é representada pelo personagem de Albert, como ficará explicado no capítulo seguinte.

Em suma, fica claro que todo o mecanismo de prazer gerado pelo cinema acaba por perpetuar as relações de poder do patriarcado, assim, Mulvey propõe “a destruição do prazer como arma política” (2017, p.163), não num sentido moralista e sim como uma maneira de quebrar esse ciclo, de se pensar em novas formas de prazer. Embora a teoria de Mulvey tenha mais de quarenta anos, sua reivindicação continua atual, o cinema clássico, incluindo, é claro, as traduções cinematográficas de outras obras, continua representando a mulher dentro dos parâmetros patriarcais. Há, sim, muitos filmes que estrelam protagonistas femininas fortes e fora do padrão ditado mas, quando não são exceções do cinema comercial, são produções do cinema alternativo, que não abrangem um público massivo. Além disso, ainda não parece haver grande reflexão sobre o prazer visual da mulher ou mesmo sobre o prazer da mulher de maneira geral. É necessário que se considere o que nós queremos ver, que se saia do senso comum patriarcal de que ao olharmos este tipo de filme estaremos satisfeitas em projetar-nos nesse modelo estabelecido ou em continuarmos tentando nos adaptar a ele.

Por outro lado, não podemos esquecer que este senso comum patriarcal ao qual me referi é branco. Considero a teoria de Mulvey realmente válida a não ser pelo fato de que ela não representa a mulher negra, que não consegue se identificar com o produto mulher nas representações do cinema de grandes produções sequer como um objeto do desejo do inconsciente masculino, porque ela mal aparece nas narrativas de tais produções e porque, quando aparece, normalmente é no papel de serviçal, de coadjuvante ou de alguém a se ridicularizar, vez ou outra como um objeto sexual exótico e excepcional, mas na maior parte dos retratos cinematográficos ela é uma sombra que realça o brilho da protagonista branca. Portanto, a dor de ser sexualizada e objetificada é obviamente diferente da dor de simplesmente não existir. Impossibilitada de se identificar na teoria de Mulvey e de outras teorias feministas do cinema que partiram de uma perspectiva que não inclui o racismo, bell hooks discorre sobre o que chama olhar oposicional:

[...] sabíamos que as mulheres brancas eram a diferença sexual racializada, que ocupava o lugar do estrelato nas narrativas cinematográficas *mainstream*. Presumíamos que as mulheres brancas também sabiam disso. Ao ler o provocativo ensaio de Laura Mulvey, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, a partir de uma perspectiva que reconhece a raça, pode-se ver claramente por que as espectadoras negras, que não se deixavam enganar pelos filmes *mainstream* da na mídia, desenvolviam um olhar oposicional. O ato de nos posicionar fora daquele prazer de olhar, segundo Mulvey, era determinado por uma ‘separação entre ativo/masculino e passivo/feminino’. Espectadoras negras ativamente optaram por não se identificar com o sujeito imaginário do cinema, uma vez que tal identificação as incapacitava. (HOOKS, 2017, p. 494, 495)

Ainda, hooks retoma a história da escravidão para denunciar o caráter opressor e punitivo do branco ao proibir o negro de olhar, pois considerava-se uma afronta ao poder senhorial.

Fiquei perplexa quando li, pela primeira vez, nas aulas de história, que senhores/as de escravos/os (homens, mulheres e crianças) punia escravos/os por olhar. Fiquei pensando como essa relação traumática com o olhar havia orientado a conduta de pais e mães negros e afetado pessoas negras em sua condição de espectadores/as. [...] As tentativas de reprimir nosso direito, o direito de pessoas negras de olhar, produziram em nós um desejo quase irresistível de olhar, um anseio rebelde, um olhar oposicional. (HOOKS, 2017, p. 483, 484)

Porém, o processo de “autorização” social do olhar negro vai de embate com o cinema clássico ou *mainstream* pela falta de representação negra no mesmo. Isso afetou

principalmente as mulheres, pois homens negros se viram livres para objetificar e desejar as mulheres do cinema, e assim, boa parte deste público passou a consumir e idealizar o produto mulher branca sem questionamentos de consequências racistas. Perceba-se que não é incomum que, quando homens negros conseguem obter poder aquisitivo e social sem desenvolver essa consciência, optem pelo casamento com mulheres caucasianas ou de pele bastante clara, invisibilizando a mulher negra mesmo através de seu olhar que é primordialmente patriarcal.

Essa relação gendrada com o ato de olhar fez a experiência dos homens negros espectadores ser radicalmente diferente da experiência das mulheres negras espectadoras. A maioria dos homens negros que foram cinegrafistas independentes representava, nos filmes, as mulheres negras como objetos do olhar masculino. (HOOKS, 2017, p. 488)

Portanto, no cinema, produto e reflexo da sociedade dominante, a mulher negra sofre um esmagamento duplo, pela mão da opressão racial e pela opressão do machismo vinda tanto de homens negros quanto brancos. Desta forma, por mais belo que possa soar nos chamarmos coloquialmente de “manas” e falarmos de união feminina em calorosas discussões, já passou da hora da sororidade abarcar a dor da mulher negra. “Dororidade” é o termo com que Vilma Piedade batizou essa questão.

O que parece nos unir na Luta feminista é a dor. A dor da violência que sofremos no cotidiano. Seja física, emocional, patrimonial, moral. No nosso caso, ainda temos a violência racial. Dororidade quer falar das sombras. Da fala silenciada, dentro e fora de Nós. Da dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta. [...] Dororidade carrega, no seu significado, a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor, agravo provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... Aí entra a Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a Dororidade. (PIEADADE, 2017, p. 19)

O Conceito foi apresentado pela autora no evento “Feminismo, Racismo, Branquitude: opressão e privilégios”, em 20 de maio de 2017, no Rio de Janeiro, dentro da série “Diálogos Feministas” da Escola com #partida.

### 3.2 A Heteronormatividade

Ainda sobre a objetificação erótica da figura feminina e sobre críticas feministas à psicanálise, mudarei um pouco de eixo. Monique Wittig, também nos anos 1970, foi outra autora que contribuiu à questão. Em seu texto “O pensamento *straight*”, Wittig tece críticas ao conceito de simbólico sustentado pela teoria psicanalítica, desta vez de Lacan, que faz uma separação entre simbólico, real e imaginário.

Apenas os especialistas podem conseguir decifrar o Inconsciente. Apenas elas/eles, as/os psicanalistas, têm a permissão (autorização?) para organizar e interpretar manifestações psíquicas que irão revelar o símbolo em seu pleno significado. [...] Quem conferiu às/aos psicanalistas o seu conhecimento? [...] Na experiência psicanalítica existe uma pessoa oprimida, a/o psicanalisada/o, cuja necessidade de comunicação é explorada e que (da mesma maneira que as bruxas poderiam, sob tortura, repetir apenas a linguagem que os inquisidores queriam ouvir) não tem outra opção senão (se ela/ele não quiser destruir o contrato implícito que lhe permite comunicar-se e do qual precisa) a não ser tentar dizer o que deveria dizer [...] cuja interpretação reduz esse sofrimento a poucas figuras de linguagem. [...] São simbólicos os milhões de dólares que as/os psicanalistas ganham por ano? (WITTIG, 2017 p. 264; 265; 272)

A crítica de Wittig se estende também às/aos linguistas estudiosas/os da semiótica/semiologia que, nesse momento, baseadas/os no Estruturalismo, não abarcavam conceitos políticos ou ideológicos em suas análises, atendo-se aos signos ou ao conceito de simbólico apenas como parte de um sistema de linguagem sem relação com a realidade social. Segundo Wittig

Quase fomos salvas/os, já que a semiologia política é uma arma (um método) da qual precisamos para analisar o que chamamos de ideologia. Mas o milagre não durou. Em vez de introduzir na semiologia conceitos alheios a ela – e nesse caso, conceitos marxistas -, Barthes rapidamente afirmou que a semiologia era apenas um braço da linguística e que a linguagem era seu único objeto. (WITTIG, 2017, p. 263)

Discordando dessas teorias, Wittig discorre sobre como esse pensamento *straight*, ou essa heteronormatividade, para usar um termo atual, acaba por moldar o simbólico. Por sua vez, é claro que a heteronormatividade só pode caber no sistema patriarcal, portanto, quando neste trabalho houver menções à heterossexualidade como algo sintomático, saiba-se que não estou condenando aquelas/es que se relacionam com o sexo oposto, o problema da heterossexualidade é o fato dela ser considerada a “opção correta”, ou mesmo a única opção

dentro da normalidade, as críticas se limitam justamente à faceta do pensamento heterossexual que se torna opressiva sempre que se toma por norma.

Wittig (2017, p. 262) afirma que existe uma multiplicidade de linguagens formadoras de uma rede de poderes que agem constantemente sobre a realidade social e coloca seu foco especialmente na pornografia.

Essas/es mesmas/os especialistas em semiótica, às/aos quais me referi anteriormente, nos repreendem quando nos manifestamos contra a pornografia, por confundirmos os discursos com a realidade. Elas/es não veem que esse discurso é realidade para nós, uma das facetas da realidade da nossa opressão. Elas/es acreditam que estamos enganadas no nosso nível de análise. (WITTIG, p.267)

Sobre isso, é muito importante destacar que a autora entende a pornografia não apenas como a gravação e comercialização de cenas de sexo explícito, - que é a interpretação mais comum sobre o conceito -, como também outras linguagens portadoras do discurso heteronormativo e/ou da comercialização da imagem feminina erotizada e como uma forma de discurso. Assim, os signos femininos que carregam a mensagem pornográfica se fazem presentes em distintas mídias: ao que interessa principalmente ao recorte deste trabalho, no cinema, como já foi apontado por Mulvey, mas também é fortemente na propaganda, nas redes sociais e outras. Esses símbolos pornográficos tem embutido um discurso de violência e opressão que não pode ser ver como separado da realidade social.

Imagens pornográficas, filmes, fotos de revistas, cartazes publicitários nas paredes das cidades constituem um discurso; e esse discurso cobre o nosso mundo com os seus signos; e esse discurso tem um significado: significa que as mulheres são dominadas. As/os semiólogas/os podem interpretar o sistema desse discurso, descrever sua disposição. O que leem nesse discurso são signos cuja função é não significar e não ter uma *raison d'être*, exceto de serem elementos de um certo sistema ou disposição, mas para nós, esse discurso não está divorciado do real, como pensam as/os semiólogas/os. [...] O discurso pornográfico é uma das estratégias da violência que é exercida sobre nós: ele humilha, degrada, é um crime contra nossa 'humanidade'. (WITTIG, 2017, p. 266, 267)

Esse discurso de dominação masculina se sustenta na heteronormatividade e a reforça e, dentre a multiplicidade dessas linguagem opressoras, para além das visuais tampouco podemos esquecer do discurso verbal: nada mais (hétero)normativo do que um dicionário. Se

procurarmos a definição de “sexo” no dicionário<sup>19</sup>, encontraremos que sexo é sinônimo de coito, que por sua vez significa penetração do pênis na vagina. Se procurarmos a palavra “casal” a definição será “par formado por macho e fêmea”. Além da questão já introduzida sobre os binarismos da língua com seus artigos definidos por masculino ou feminino, bem como vimos no capítulo dois, os contos de fadas, outro exemplo aparentemente inocente de símbolos e discursos da normatividade hétero que nos são narrados desde muito cedo. Os exemplos podem ser muitos porque, em suma, as normas da linguagem verbal também tem um discurso implícito e impõem normas sociais.

Permitir que tudo isso continue sendo reproduzido é permitir nossa anulação. Em 1978 Wittig falava sobre quebrar o contrato heterossexual e que “um/a antropólogo/a pode dizer que teremos que esperar cinquenta anos. Sim, se quiséssemos universalizar o funcionamento dessas sociedades e tornar visíveis suas invariáveis. Enquanto isso, os conceitos *straight* são minados” (WITTIG, 2017, p. 273). No entanto, passados mais de quarenta dos cinquenta anos estipulados por Wittig, qual é o balanço que se pode fazer sobre essas questões nos dias de hoje? Podemos considerar que as invariáveis são realmente visíveis? A meu ver, ainda não. Como vimos, Mulvey afirmou que “a mulher por si só não produz significado, sendo apenas portadora de significado - o desejo masculino” (2017, p.162), simplificando, se a mulher por si só não pode existir sem ser propriedade masculina, onde, na sociedade, caberia a existência lésbica? Enfim, Wittig fecha seu texto afirmando que “as lésbicas não são mulheres” (2017, p. 274) porque as lésbicas não correspondem ao símbolo mulher, ao conceito de feminilidade sustentado pela ordem heterossexual dominante.

Dou continuidade ao assunto abordando o texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, localizado, como os anteriores, no movimento da segunda onda do feminismo que se deu aproximadamente entre os anos 1960 e 1980, onde a autora Adrienne Rich também discorre sobre a heteronormatividade como uma instituição política que retira o poder das mulheres e invisibiliza as lésbicas. Rich inclusive tece críticas ao próprio movimento feminista que por muitas vezes deixa as lésbicas de fora das reflexões e reivindicações, demonstrando a importância de ser reler, repensar e ressignificar nossa causa. Rich abre o artigo afirmando que:

---

<sup>19</sup> Definições retiradas do dicionário Priberam. Sexo: <<https://dicionario.priberam.org/sexo>>; Coito: <<https://dicionario.priberam.org/coito>>; Casal: <<https://dicionario.priberam.org/casal>>. Acesso em abril de 2019.



O texto foi escrito em parte com a proposta de desafiar o apagamento da existência lésbica de boa parte da literatura acadêmica feminista, um apagamento que eu sentia (e sinto) ser não apenas anti lésbico, mas também antifeminista em suas consequências, além de distorcer igualmente a experiência das mulheres heterossexuais. Não foi escrito a fim de ampliar ainda mais as divisões, mas sim para encorajar as feministas heterossexuais no exame da heterossexualidade como instituição política que retira o poder das mulheres, portanto, a mudá-la. Eu também esperava que outras lésbicas fossem sentir a profundidade e a amplitude de identificação e de vínculo entre mulheres, que tem permanecido como um tema constante, embora abafado, através da experiência heterossexual, e que isso se tornasse, de modo crescente, um impulso politicamente ativado, não apenas uma validação de vidas pessoais. Eu queria que o ensaio sugerisse novas formas de crítica a fim de incitar novas questões na sala de aula e nos jornais acadêmicos e que esboçasse, ao menos, alguma ponte dentre as diferenças entre lésbicas e feministas. Eu queria, sobretudo, que as feministas passassem a achar mais problemático ler, escrever e ensinar a partir de uma perspectiva não examinada da heterocentricidade. (RICH, 2010, p. 19)

Segundo Rich, outra das motivações que a levaram a escrever seu texto “foi o avanço da Nova Direita” da época, nos anos 1980 (2010, p. 19). E agrega: “Gostaria de notar que o registro da violência masculina contra as mulheres - especialmente dentro de casa - tem se acumulado rapidamente no período” (2010, p. 20). Olhando novamente para o hoje, apesar das mudanças, de alguns avanços e de recentes - quase inacreditáveis- retrocessos, da multiplicidade de novas mídias e linguagens, principalmente as virtuais, por acaso não nos encontramos no mesmo ponto? Há quem possa dizer que as coisas mudaram muito, que antigamente não se via a diversidade que se vê nos dias de hoje, que não havia “tanta” liberdade. Mas, quando tentamos ocupar um espaço mais significativo, acabamos por incomodar a ordem patriarcal. Atualmente, direita neoliberal com sua bagagem capitalista vem tentando usar conceitos como mudança e renovação para instaurar o conservadorismo e autoritarismo de sempre. Deste modo, as reivindicações da segunda onda do feminismo seguem totalmente válidas visto que a terceira onda está incomodando ainda mais. Acontece que nosso impulso já foi dado e não pretendemos parar.

Na sequência do texto, a autora introduz o conceito de continuum lésbico: o continuum lésbico seria uma forma de união entre as mulheres e que não necessariamente tem a ver com um desejo sexual ou romântico de uma mulher para com outra. Um exemplo do continuum lésbico pode ser visto no romance de Marco Denevi, *Ceremonia Secreta*, e se dá na relação de cuidado e proteção entre Leonides e Cecília, enquanto que na tradução

intersemiótica, como veremos com mais detalhes no capítulo seguinte, *Secret Ceremony* (1968) essa relação de continuum lésbico foi toscamente recodificada no marco da fantasia pornográfica lésbica criada para um sujeito espectador masculino, essa codificação pornográfica da lésbica é segundo Rich uma forma de apagamento da existência lésbica, como veremos adiante.

Para elencar algumas das formas de opressão da heterossexualidade compulsória, Rich toma uma lista presente no livro *The Origin of Family*, de Kathleen Rough

A habilidade dos homens ao negar a sexualidade das mulheres ou a forçá-las a isso; ao comandar ou explorar o trabalho delas a fim de controlar sua produção; ao controlá-las ou roubá-las de suas crianças; ao confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos; ao usá-las como objetos em transações masculinas; ao restringir sua criatividade; ou quando as retiram de amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade. (ROUGH apud RICH, 2010, p. 23)

a qual amplia, doando exemplos de como isso se dá. Dentre esses exemplos, ela menciona a pornografia como uma forma de negar a sexualidade das mulheres ou forçá-las a isso.

Vem se apresentando recentemente um intenso debate sobre a sexualidade feminina por parte de feministas e lésbicas através de linhas de interpretação traçadas, de modo frequente, com fúria e amargor e que tomam o *sadomasoquismo* e a *pornografia* como as palavras-chave, variavelmente definidas de acordo com a pessoa que está falando sobre o tema. É real e profundo o rancor e o medo das mulheres no que diz respeito à sexualidade e suas relações com o poder e a dor, mesmo quando o diálogo soa simplista ou autojustificado ou, então, como dois monólogos paralelos. Por conta desses desenvolvimentos, há certas partes do presente ensaio que eu poderia escrever, qualificar e expandir diferentemente [...]. Mas continuo a acreditar que as feministas heterossexuais irão extrair força política a favor de mudança ao tomarem uma posição crítica diante da ideologia que *demand* heterossexualidade. (RICH, 2010, p.6)

A seguir falarei de pornografia porque no próximo capítulo veremos como ela foi adicionada à trama da tradução intersemiótica *Secret Ceremony* (1968), mas, principalmente, porque a meu ver, o alcance que a pornografia tem como meio simbólico e portanto ideológico nos dias de hoje, era em que a linguagem visual se encontra em constante propagação, é ainda mais alarmante e sintomático do que na época em que Rich e Wittig escreveram sobre o assunto.

### 3.3 Narrativa da Violência Cultural

Minhas/meus contemporâneas/os já devem estar familiarizados com a expressão “cultura do estupro”, que vem sendo bastante mencionada nos últimos tempos em referência às músicas, filmes e outros meios massivos que reproduzem a violência misógina. Muito antes disso, a cultura do estupro já vinha sendo naturalizada e inserida na formação social, sendo a Bíblia provavelmente o exemplo mais antigo e abrangente (mas não ausente de outros escritos religiosos), ou mesmo desde os primeiros anos de educação, especialmente de sociedades colonizadas, quando por exemplo nas escolas daqui ensina-se às crianças que as índias e negras ajudaram a povoar o Brasil, quando na verdade eram estupradas por seus colonizadores e senhores. Ou seja, a simbologia da violência sexual nem sempre parece tão gritante, de tão inserida no pensamento social a opressão sobre a mulher não é tão facilmente percebida, de modo que “o conjunto desses discursos produz uma estática confusa para as/os oprimidas/os, que faz com que percam de vista a causa da sua opressão e as/os joga num tipo de vácuo a-histórico” (WITTIG, 2017, p.263). Porém, fazendo minhas as palavras de Pierre Bourdieu, neste trabalho

longe de afirmar que as estruturas de dominação são a-históricas, eu tentarei, pelo contrário, comprovar que elas são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos, (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (BOURDIEU, 2010, p. 46)

A pornografia, e agora sim no sentido de cenas de sexo explícito gravadas, é um aspecto especialmente preocupante na sociedade atual. Analisemos primeiramente o termo:

A palavra ‘pornografia’ vem do Grego *porne*, que significa ‘mulher escrava sexual’ e *grafos* que significa escrita. Na Grécia Antiga, *porne* se referia à classe mais baixa de prostitutas, considerada vil, indigna e que estava lá para ser usada. A palavra ‘pornografia’ literalmente se refere a ‘representação de mulheres como prostitutas vis’. (SHLAYEN, 2013, p. 2)

E é exatamente dentro da descrição de Shlayen que as mulheres são representadas nos filmes pornográficos. A questão é tão preocupante porque considero que, nos dias de hoje, é a maior forma de legitimação da cultura do estupro, e isso se deve em parte devido ao seu alcance massivo. Ela é acessível a qualquer pessoa que possa se conectar à internet. Para se ter uma ideia da dimensão desse alcance, o site pornográfico Pornhub tem mais acessos por mês do que Netflix, Amazon e Twitter juntos. MindGeek, a empresa dona da Pornhub, Brazzers, YouPorn e RealityKings, outros dos sites pornográficos mais acessados, está no top três das empresas com maior consumo de banda de internet do mundo, sendo as outras duas Google e Netflix. Um novo filme pornográfico é lançado a cada 39 segundos. 12% de todo o conteúdo da internet é pornográfico. A cada segundo são gastos 3000 dólares em pornografia. A pornografia “infantil”, ou seja, gravações de crianças (neste caso meninos e meninas) sendo estupradas, é um dos mercados online que mais cresce. Mas, na prática social, quem de fato assume que assiste pornografia? É aí onde mora o perigo. Mulvey fala da sensação *voyeurista* de suspensão do ego causada pelos mecanismos do cinema, ora, a internet também pode ser enquadrada também dessa forma. O anonimato por trás das telas gera a sensação de uma liberdade impunível, e é um problema supor que assistir a essa sucessão de imagens violentas é um ato simbólico que será apagado da mente do espectador assim que o navegador de internet for fechado, é hipocrisia supor que isso não terá um impacto no comportamento social. Numa sociedade onde a educação sexual escolar e no âmbito familiar é escassa e até mesmo combatida, e onde a interação social tende cada vez mais à virtualidade, a pornografia tornou-se o modo de sanar a curiosidade juvenil sobre a sexualidade, bem como um escape para a frustração sexual adulta, contribuindo para um escape patológico da mesma.

As narrativas pornográficas, pelo menos da pornografia convencional (portanto, *straight*), apesar de algumas variáveis, giram em torno da violência, do abuso e do estupro: uma aluna sendo abusada pelo professor em troca de notas, uma moça que é atacada por três homens ao voltar do trabalho, o padrasto que abusa da enteada e muitos outros exemplos igualmente nauseantes compõem o conjunto dessas narrativas massivamente consumidas. A clara mensagem da pornografia é de que as mulheres são objetos sexuais à disposição do prazer masculino, de que o consentimento sexual feminino não é relevante, de que o único prazer sexual possível para a mulher é o de servir ao homem. Nas narrativas do pornô dominante é praticamente impossível encontrar alguma cena em que o homem tome alguma

atitude em prol do orgasmo feminino e quando, em exceções, vê-se alguma demonstração disso, é de uma forma muito deseducadora.

Além da pornografia convencional perpetuar o binarismo da heteronormatividade dominância/masculino passividade/feminino que vem sendo problematizado neste trabalho, ela reforça padrões estéticos cada vez mais artificiais. A mulher considerada sexualmente atraente precisa equilibrar em saltos altos pelo menos um metro e sessenta e cinco de corpo completamente depilado, construído a base de bastante exercício físico e suplementação hipertrófica, com próteses silicone e preenchimentos sabe-se-lá de quais substâncias cancerígenas entre outros procedimentos estéticos dolorosos. No rosto, além da mutilação nasal já cicatrizada, várias camadas de produtos cremosos, pós e brilhos, sobrancelhas delineadas segundo o molde da moda e uma cortina de cílios postiços colada em cada olho. Os cabelos, de preferência oxigenados, mas no mínimo longos, terminam a composição do código que diz: isto é uma mulher sexualmente atraente.

Por outro lado, apesar de não se questionar sua forma física, idade ou quantidade de pelos, o requisito para o ator pornográfico é ter um órgão genital grande, para que o espectador masculino possa se projetar no mesmo, de preferência um órgão com o poder de machucar a mulher ou que pelo menos dê a ideia de que ela está sendo machucada. “Aumente seu pênis” gritam aos homens as inúmeras propagandas em sites pornográficos, afinal, já se sabe que o consumidor desses sites é masculino. Pelo menos neste ponto é possível afirmar que os homens hétero também se vêem afetados (mas, ainda assim, a mulher acaba sofrendo as consequências). A pornografia, desta forma, se alimenta da frustração masculina que em parte ela mesma produz e reforça. Corpos femininos objetificados (e modificados a base de procedimentos caros, portanto, corpos capitalizados) cuja narrativa pornográfica diz que o espectador só poderá consumir se tiver dinheiro, status e/ou um pênis grande, ou seja, se ele tiver poder. Caso não encaixe nisso, a frustração é redirecionada para todas as mulheres, afinal são as portadoras simbólicas de tal mensagem, assim, nos deparamos com títulos e cenas de filmes pornográficos absolutamente odiosos, violentos e principalmente punitivos para um espectador que supostamente gosta muito, muito mesmo, de mulheres. A norma social que corresponde à fantasia pornográfica do inconsciente patriarcal exige que sejamos moldadas nesse padrão de atração sexual, mas se o atingirmos, passamos a deter certo poder sobre os homens (já repararam na expressão estúpida de um homem seguindo com o olhar uma mulher considerada atraente?) então passamos também a representar um perigo, de modo

que, para eles, devemos ser punidas por sermos capazes de abalar sua dominância. As premissas do argumento erótico-pornográfico-misógino-masculino são “Quero que você me atraia e quero te matar porque você é atraente” às vezes, essa morte é simbólica quando projetada em imagens de filmes pornográficos, mas outras vezes ela é real.

É claro que não se pode afirmar categoricamente que consumidores de pornografia serão estupradores ou exercerão violência física sobre a mulher em seu comportamento social, mas seria ingênuo negar essa influência na constituição psicológica de tais indivíduos. Sobre questões psicológicas, também vale destacar a dependência que a pornografia pode causar. Assim como acontece com o uso de diversas drogas, o ato de assistir pornografia faz com que o cérebro libere uma alta descarga de hormônios relacionados ao prazer, deixando o espectador literalmente viciado e ainda mais condicionado a relacionar o prazer sexual ao ato de olhar para a mulher como um mero objeto de seu desejo, naturalizando cada vez mais essa forma de violência nas manifestações sociais e culturais.

Volto mais uma vez à Mulvey, pois, como vimos, em 1975 ela propôs a destruição do prazer como uma forma de resistência e de se pensar o simbólico e o prazer feminino (MULVEY, 2017, p. 163). A própria Mulvey apropriou-se da teoria psicanalítica e ressignificou seu falocentrismo para um propósito político. Mas afinal, até que ponto é possível mudar o simbólico? Ainda pensando na pornografia, atualmente fala-se do conceito de “pornografia feminista”, que vem dividindo opiniões. Primeiro questionamento: se a própria palavra pornografia significa prostituta vil sendo exibida, de que forma ela poderia se tornar feminista?

Erika Lust é uma diretora de filmes pornográficos que carregam a etiqueta da pornografia feminista. Entre outras produções, a série “*Hot Girls Wanted*” por ela dirigida, sendo protagonizada por mulheres completamente inseridas no padrão estético patriarcal, tem a proposta de retratar de maneira bastante romantizada a vida das atrizes porno. Lust defende a ideia de que, desde que seja uma decisão própria, não há problema algum na prostituição feminina, o que, a meu ver, é uma questão muito mais complexa, pois não se pode pretender excluir a situação social e emocional das motivações da mulher que opta por comercializar seu corpo. Voltamos aos questionamentos levantados pelas feministas negras com a pergunta: para quem é o feminismo de Erika Lust? Seria ofensivo dizer a uma mulher negra que vende seu corpo desde a adolescência para poder comer, que passa por todo tipo de violência e opressão, dizer a essa mulher que a prostituição é uma livre escolha. Em contraposição,

pensando em exemplos cinematográficos sobre tema, lembrei de um filme de 1967 intitulado *Deux ou trois choses que je sais d'elle*” e dirigido por Jean-Luc Godard, onde, numa crítica ao capitalismo, retrata-se a protagonista Juliette, uma mulher casada, branca e de classe média que, apesar de ter as necessidades básicas sanadas, se prostitui com o intuito de conseguir mais dinheiro para comprar bolsas e sapatos, demonstrando que a prostituição não é o melhor retrato da liberdade. Para Juliette, poder comprar e usar objetos que lhe atribuirão codificações de mulher atraente é uma forma de se valorizar, não importando ter que comercializar seu próprio corpo em troca disso.

O simbólico e o mercado encontram-se atrelados e o capitalismo está à serviço do patriarcado no sentido em que tem o poder de moldar os comportamentos sociais. Há de se estar atenta a quando na sociedade tudo o que é relativo ao feminino é altamente comercializável, em especial o mercado da beleza feminina, como já estamos cansadas de saber. Porém, tamanhos são os desdobramentos do consumismo relacionado à mulher que chegam inclusive a abarcar o próprio feminismo utilizando-o como uma etiqueta comercializável, como me parece ser o caso das produções de Erika Lust. A atual alta do feminismo é uma oportunidade para o capitalismo. Nos últimos dez anos, ou até menos, o mercado apropriou-se de alguns símbolos para comercializar também o feminismo. A estampa da pintora Frida Kahlo e outras figuras femininas icônicas, bem como *slogans* atribuídos ao feminismo podem ser encontrados em camisetas, xícaras, cadernos e uma infinidade de objetos que circulam por diversos meios comerciais. Algumas propagandas sustentadas por grandes corporações, bem como cantoras/es famosas/os ou outras figuras de influência começam a incluir simbologias pró-feminismo em suas divulgações e produtos. Pois, hoje em dia, o feminismo também vende. Não estou afirmando que os meios massivos não sejam uma forma útil de propagar a mensagem feminista, afinal, eles já vem servindo muito bem para a propagação da mensagem patriarcal. O ponto é refletir sobre o que se está consumindo, não permitir que tentem lucrar em cima de nossa luta enquanto nossos direitos continuam sendo usurpados.

Fechando este assunto, em contraste quase opositivo com as produções de Erika Lust, pode-se pensar na diretora argentina de cinema Albertina Carri e no seu filme *Las hijas del fuego* lançado recentemente, em 2018. A narrativa, abertamente política e até mesmo militante, retrata três mulheres lésbicas cujos corpos estão fora do padrão de beleza dominante, viajando pelo sul da Argentina e experimentando sua sexualidade. Ao longo da

narrativa, outras mulheres vão se juntando às três, protagonizando a história com seus próprios corpos. Uma das personagens é, assim como Carri, uma diretora de cinema que planeja filmar um filme pornográfico lésbico e feminista, portanto, para mais das cenas de sexo lésbico real presentes na narrativa, as protagonistas dialogam e trazem reflexões sobre estas questões. Em consonância com os argumentos das teóricas feministas que abordei neste capítulo, em entrevista Carri comenta que a pornografia é uma representação do próprio cinema, afinal, o mecanismo de seu funcionamento e sua mensagem são os mesmos:

A pornografia convencional está feita de uma única maneira e para um único gozo: o masculino. Mas principalmente é uma forma de domesticação da mulher (uma das tantas exercidas) e também é uma representação do próprio cinema. Essa representação do mundo que vai se replicando em outros gêneros cinematográficos com maior ou menor sutileza. (CARRI, 2018, p.1)

20

Carri já havia abordado a pornografia em filmes como “Barbie también puede estar triste” (2000) e “Pets” (2012). Sobre a recepção de *Las hijas del fuego* (2018), não é de se surpreender que, mesmo nestes dias onde se diz que há liberdade e representatividade além do padrão hétero, o filme tenha escandalizado boa parte da crítica cinematográfica sob alegações de que as cenas seriam “muito fortes” ou “exageradas”, o que só demonstra a urgência da necessidade de se reaprender a ver o cinema.

### **3.4 Teoria Feminista da Tradução:**

No âmbito da linguagem textual, a tradução também pode ser um meio de denunciar ou mudar o simbólico e subverter a ideologia patriarcal dominante. Foi o que fizeram as tradutoras feministas: Barbara Godard, Marlene Wildeman, Susanne de Lotbinière Harwood, Luise Von Flotow e Sherry Simon são alguns dos nomes que elencam a Teoria Feminista da Tradução, mais especificamente a que se desenvolveu no Canadá. Elas traduziram do francês,

---

<sup>20</sup> La pornografía convencional está hecha de una única manera, para un único goce: el masculino. Pero sobre todo es una forma de domesticación de la mujer (una de las tantas ejercidas) y también es una representación del cine mismo. Esa representación del mundo que se va replicando en otros géneros cinematográficos con mayor o menor sutileza (CARRI, 2018, p. 1)



que tem muitas marcações genérico-gramaticais e poucos neutros, para o inglês, cheio de neutros e epicenos, textos de autoras do Quebec caracterizados por atacar as convenções misóginas da linguagem patriarcal (CASTRO, 2017). As autoras traduziram de forma criativa para enfatizar essas marcas de gênero e chamar atenção para a questão. Suzanne Jill Levine optou por reescrever textos do escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, com o intuito de suavizar o discurso opressivo e misógeno presente em suas obras (CASTRO, 2017). É imprescindível destacar que as recriações das tradutoras feministas foram declaradas em prefácios e notas explicativas como intencionalmente ideológicas, contendo um propósito político claro e explícito.

Embora já tenhamos dado como obsoleto o conceito de fidelidade em tradução no capítulo anterior, considero importante trazer a contribuição de Lori Chamberlain para a queda desse conceito. Nos anos 1990, Chamberlain destacou o caráter opressor e patriarcal da fidelidade em seu texto “Gênero e a Metafórica da Tradução”. Popular na tradutologia, o termo *les belles infidèles* (“as belas infiéis”) refere-se a traduções francesas realizadas no século XVII nas quais se prezava pela beleza do texto traduzido em vez da tentativa de manter a estrutura do texto de partida porém, como apontou Chamberlain, o termo carrega muito mais do que essa definição, apresentando um caráter ideológico:

A sexualização aparece talvez, mais comumente, sob o rótulo *les belles infidèles* - como as mulheres, diria o provérbio, as traduções são belas ou são infiéis. O rótulo se deve tanto à rima em francês quanto ao fato de a palavra "traduction" ser feminina, tornando o uso de *les beaux infidèles* impossível. Esse rótulo deve sua longevidade - foi cunhado no século XVII - a mais do que uma simples semelhança fonética: o que lhe dá a aparência de verdade é que captou uma cumplicidade cultural entre as questões de fidelidade na tradução e no casamento. Para *les belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame modelo "marido-mulher" opera aqui como deve ter sido no casamento tradicional: a esposa/tradução "infiel" é publicamente julgada por crimes que o marido/original por lei é isento de cometer. Em resumo, esse contrato isenta o original da culpa por infidelidade. Tal atitude denuncia o verdadeiro conflito acerca do problema da paternidade e da tradução; imita o sistema de reinado patrilinear no qual a paternidade, não a maternidade, legitima a prole. (CHAMBERLAIN, 2005, p. 39)

Para melhor situar esta área de estudos e apontar alguns direcionamentos de trabalhos realizados no marco da tradução feminista, torna-se de grande valia o artigo “Teoria e prática

tradutória numa perspectiva de gênero” de Rosvitha Friesen Blume<sup>21</sup>. Olhando para o desenvolvimento do pensamento feminista em relação à tradução, a autora aponta que:

Com o assim chamado ‘linguistic turn’, a partir do qual as atenções se voltam para a capacidade constitutiva ou de criação discursiva da linguagem, ao invés da mera nomeação de fenômenos extralinguísticos, passa-se a focalizar mais esses mecanismos e processos da própria linguagem. Com isso salta aos olhos, também, a sua dimensão política, como um campo imbricado de relações de poder. Enquanto nos Estudos da Tradução se percebe que traduzir ultrapassa em muito uma simples operação de transferência linguística neutra, através da qual se poderia alcançar uma suposta fidelidade ou equivalência, os Estudos de Gênero chamam a atenção para o caráter ‘gendrado’ da linguagem, ou seja, para a sua natureza patriarcal. (BLUME, 2010, p. 121)

E divide os estudos da Teoria Feminista da Tradução em quatro blocos de trabalhos.

No primeiro bloco são abordadas as pesquisas a respeito do trabalho de tradutoras ao longo da história. Blume discorre sobre como esse tipo de pesquisa visa “ressignificar ou re-narrar o trabalho das tradutoras do passado, construindo uma historiografia da tradução realizada por mulheres” (p.122) e destaca que “através desse esforço de tornar visível o trabalho de tradução de mulheres no passado, teóricas feministas têm exposto o caráter historicamente gendrado da atividade da tradução” (p.122). Além de oferecer um levantamento historiográfico, este tipo de pesquisa aponta para o questionamento do trabalho tradutório ter sido considerado inferior, um trabalho de reprodução, da mesma forma que assim se considerava o trabalho social atribuído ao gênero feminino. A autora apresenta alguns trabalhos realizados por pesquisadoras do Canadá, Alemanha, Áustria e dois trabalhos de pesquisadoras brasileiras, sendo:

[...] a pesquisadora Marie-France Dépêche (2002) [que] analisa, num artigo intitulado *As traduções subversivas feministas ontem e hoje* o trabalho de tradução de Nísia Floresta, brasileira do século XIX. Também no Brasil foi produzida a dissertação de mestrado de Raquel Dotta Correa (UFSC, 2010), intitulada *A voz da tradutora: paratextos em traduções de mulheres italianas dos séculos XVII e XVIII*, no qual ela mostra como algumas tradutoras italianas do período em questão faziam uso de prefácios de tradução, dedicatórias e notas para registrar sua presença como tradutoras e, em alguns

---

<sup>21</sup> Professora doutora recém aposentada do curso de Letras - Alemão e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, com quem tive a sorte de cursar a disciplina de Teorias da Tradução I no primeiro semestre do mestrado. Meus mais sinceros agradecimentos pelo seu trabalho e por sua forma tão eficaz e ao mesmo tempo empática de transmitir conhecimentos.

casos, para realizar verdadeiros manifestos feministas. (BLUME, 2010, p.123; 124)

O segundo bloco do artigo de Blume trata de pesquisas ou experiências que buscam oferecer uma proposta de prática de tradução feminista, refletindo o clássico texto de Chamberlain recentemente abordado neste item cuja problemática se centra no binarismo mulher/tradução (infidel) e homem/original, tais pesquisas apontam saídas através da (re)escrita feminina e da intervenção autoral feminista no texto traduzido, assim, segundo Blume:

Uma tradução feminista implica, pois, numa prática de produção textual, e não de mera reprodução, em que o sujeito que traduz é visível e se insere consciente e ativamente no novo texto, de modo a colaborar com o mesmo ou também de subvertê-lo, conforme o caso, explicitando sempre o processo tradutório, através de paratextos como prefácios, posfácios, notas de rodapé etc., mas de modo diferente do uso convencional desses textos, que normalmente servem apenas para que o tradutor justifique ou explique sua dificuldade em reproduzir o texto da forma mais fiel possível e com isso reafirmando, na verdade, o seu desejo de invisibilidade. (BLUME, 2010, p.125)

O terceiro bloco abarca a crítica de tradução de obras literárias e de textos teóricos. Blume afirma que “por um lado esse trabalho de crítica procura analisar traduções de obras de mulheres, especialmente de feministas” (p.127) e que, por outro lado, nesses trabalhos “também se faz a crítica de tradução de obras canônicas masculinas, no que diz respeito à retextualização, no processo tradutório, de suas personagens femininas e de seu eventual conteúdo misógino.” (p.127). Novamente apresentando exemplos da pesquisa brasileira, a autora menciona:

E, voltando ao Brasil, gostaria de mencionar outro exemplo de crítica feminista da tradução, aqui da UFSC. Andréia Biaggioni analisou, em 2009, duas traduções do conto *Undine geht* da escritora alemã Ingeborg Bachmann: uma portuguesa, *O adeus de Ondina*, e outra brasileira, *Ondina parte*. Em seu exercício de crítica de tradução, a mestranda da PGET mostra como as tradutoras acentuam o tom feminista do conto, prática essa que vai ao encontro do que descrevi acima como estratégia de *supplementing*, ou “sobre-tradução”. O trabalho resultou num artigo intitulado: *Traição produtiva: uma análise de duas traduções do conto “Undine geht” de Ingeborg Bachmann*. (BLUME, 2010, p. 128)

Apesar de não abarcar traduções intersemióticas, o terceiro bloco do artigo de Blume seria onde este trabalho de pesquisa está inserido, uma vez que ele busca apontar o conteúdo misógino da obra traduzida, bem como um rumo para a expansão da crítica feminista à outras formas de tradução.

Por último, o quarto bloco envolve questões de política da tradução na atualidade, “onde pesquisadoras indagam o que é traduzido, por quem, onde e de que maneira” (p.128). A questão mercadológica e o cânone literário são postos como as questões centrais que determinam as obras a serem traduzidas. Outro ponto levantado é que, se o cânone literário é dominado por obras de autoria masculina, a mesma lógica se aplica às obras traduzidas, assim, a escolha de traduzir mulheres por parte tradutoras feministas é um ato político e de solidariedade. Ao se referir ao mercado editorial internacional, Blume aponta que entre os dez autores brasileiros mais lidos no estrangeiro e aqui eu generalizo “autores” em masculino porque apenas uma mulher, Clarice Lispector, aparece na lista. “E esta única mulher certamente tem essa visibilidade lá fora a partir da sua entusiasmada recepção pela teórica feminista Hélène Cixous na França” (p. 129), ou seja, teve sua obra promovida pela contribuição de outra mulher. Já sobre autoras/es alemãs/os, Blume aponta que

Um recente levantamento de autoras e de autores alemães traduzidos para o português do Brasil de 1990 a 2008 mostrou que, de 84 autores, apenas 11 são mulheres. Então, há uma desigualdade em termos de gênero, da literatura que consegue atravessar as fronteiras entre países, no caso Brasil - Europa e vice-versa, que não é coisa do passado. [...] Quem escolhe o que será traduzido e quais são os critérios adotados nessa escolha? (BLUME, 2010, p.129)

Se já sabemos a resposta da provocante pergunta de Blume, trabalhemos para mudar essa desigualdade. Gostaria de fechar este assunto e este capítulo citando outras das muitas contribuições da autora dentro do contexto abordado, como a organização e tradução (com colaboração de Gabriela Nascimento e uma participação de Fernanda Boarin Boechat) do livro *Sem mais nem menos e outras histórias inesperadas* (2017) que apresenta as contistas alemãs Julia Franck, Silke Scheuermann e Judith Hermann, além desta, a antologia *Contos de Gabrielle Wohmann* (2008) selecionada e traduzida por Blume. Ambas as obras traduzidas são uma forma de permitir que as/os leitoras/es de língua portuguesa tenham acesso às obras de escritoras alemãs.

Vimos no capítulo dois que Denevi não pertence ao cânone, bem como pudemos observar que o olhar patriarcal da crítica também pode ser lançado por uma mulher, uma vez que a autora mais especializada em Denevi até então, Cristina Piña, praticamente ignora em seus trabalhos o caráter da obra deneviana que eu reivindico como feminista. Piña atribui sua exclusão do cânone argentino à questões relacionadas com a pós-modernidade e à comparação com outros autores masculinos da época de Denevi, mas, para mim, essa exclusão tem a ver com a impossibilidade de aceitação de um público patriarcal diante das representações das obras de Denevi, já que elas desafiam a hegemonia de gênero e colocam o sistema patriarcal e sua heteronormatividade como causadores da opressão misógina e homofóbica que apaga existências. Essa impossibilidade de aceitação do público fica nítida nas deformações que ocorreram no processo de tradução intersemiótica de *Ceremonia Secreta*, especialmente por se tratar de uma mudança do meio literário para o meio cinematográfico comercial, sendo este fortemente sustentado pelos mecanismos de prazer visual masculino, e que deu origem ao produto *Secret Ceremony* (1968) a ser analisado no capítulo que segue.

#### 4. Analisando a tradução intersemiótica

Nos capítulos anteriores percorremos algumas das teorias que sustentam este trabalho e, neste capítulo, passamos finalmente à análise da tradução intersemiótica e aos recortes comparativos entre o romance deneviano e o filme de Losey. Como vimos, a obra é protagonizada por Elizabeth Taylor, no papel de Leonora (tradução da personagem Leonides do romance), Mia Farrow, dando corpo a Cenci (tradução da personagem Cecília da trama deneviana), e Robert Mitchum interpretando Albert, o personagem masculino que foi agregado à trama fílmica. Como preparação para a análise começaremos observando um recorte pessoal da época do filme, sabendo-se que não são abarcadas todas as obras e correntes cinematográficas dos anos 1960. Escolhi alguns filmes da época para analisá-los com um propósito feminista através da minha percepção de espectadora, filmes estes onde se veem retratos femininos simbolizados por clichês patriarcais, sendo respectivamente *Blow Up* (1966), a mulher fútil; *La belle de Jour* (1967), a dicotomia puta/esposa; *Repulsion* (1965), a frígida; *Barbarella* (1968), a lésbica da fantasia pornográfica; *Psycho* (1960), o voyeurismo e a maternidade castradora; *Rosemary's Baby* (1968), a mulher submissa. No contexto do cinema veremos também o acarretamento simbólico que as figuras das atrizes e do ator principais puseram às personagens e à trama do filme de Losey. A modo complementar, trago algumas questões sobre o diretor e a equipe de produção de *Secret Ceremony* (1968), para que seja possível refletir não apenas o produto da tradução intersemiótica como também o seu processo.

##### 4.1 O cinema na década de 1959 a 1969

Depois do marasmo e alienação de uma sociedade que passou os anos 1950 se recuperando da Segunda Guerra Mundial, os anos 1960 trouxeram uma explosão de questionamentos sociais, gerando também uma luta de forças entre os interessados em manter o funcionamento do sistema. Na França, a revolta de maio de 1968 viria a simbolizar um dos movimentos mais icônicos da época, uma miscelânea cultural que trazia a liberação sexual (com algumas controversas que abordo a seguir) acompanhada do crescimento da indústria cinematográfica, enquanto isso, um novo despertar das mulheres marcava a segunda onda do

feminismo. Por outro lado, sob o marco da Guerra Fria o Vietnã continuava sendo destruído, os golpes militares da América do Sul iam gradativamente entrando em vigência e havia uma forte onda de censura. Marcada pela morte da Modernidade e do Estruturalismo, a arte dessa época refletia todo o seu burburinho. Na literatura, a ruptura com o cânone tirava o foco do narrador, na música, experimentações formavam novos estilos e traziam canções com letras mais desafiadoras, nas artes plásticas, o fim da vanguarda e o surgimento da *Pop Art*.

“Novo” foi o termo do momento. No que diz respeito à arte cinematográfica, os anos 1960 foram marcados por movimentos como a New wave britânica e a New hollywood. Também estavam em alta os musicais, os filmes de terror e suspense e os de ciência ficção, mas o principal ou talvez o mais influente movimento da época foi a Nouvelle Vague também chamada de Nova Onda francesa: “O que começou como uma reunião de jovens críticos ambiciosos que trabalhavam numa revista sobre cinema se transformou num grupo de cineastas cuja obra redefiniu o cinema moderno.” (KEMP, 2011, p. 248). Apesar de os franceses terem sido os precursores do movimento, é claro que a influência da Nouvelle Vague se estendeu, dando frutos principalmente nos EUA e Inglaterra, além de ter influenciado o cinema de países da Europa Oriental, União Soviética e Japão, bem como as produções de alguns países latino americanos. O que havia em comum nesse *boom* cinematográfico e na fragmentação de seus estilos era, assim como na literatura, uma negação às formas tradicionais de narrar. Novas técnicas de filmagem, que incluíam câmeras portáteis mais modernas e películas cinematográficas mais rápidas permitiam filmagens fora do estúdio, explorando ângulos diversos, iluminação natural e câmeras em movimento pelas ruas. Segundo Kemp (2011), a Nouvelle Vague começou oficialmente com *Le Beau Serge* (1958) dirigido por Claude Chabrol, conhecido em português como *Nas garras do vício*, mas foram os filmes *Les quatre cents coups* (1959) - ou, *Os incompreendidos* - de Truffaut e *À bout de souffle* (1960) - ou, *Acossado* - de Godard que causaram mais impacto e tornaram-se as maiores referências do início desse movimento.

Um fato crucial deve ser mencionado neste ponto: A Nouvelle Vague não foi um movimento político. Alguns de seus diretores eram, ou se tornaram, de esquerda, tendo apoiado os estudantes e sindicalistas nas manifestações militantes em Paris uma década depois. Outros, como Truffaut, Chabrol e Coutard, eram tradicionalistas que condenavam o mundo confuso do engajamento social ou discordavam ativamente dele. Agnès Varda, cujo *La Pointe Courte* (1956) renunciou em parte a Nouvelle Vague, pertencia a um grupo diferente de cineastas parisienses. (COUSINS, 2013, p. 274)

Quando se trata de direção, um dos poucos nomes femininos de destaque dessa época é o de Agnès Varda. A cineasta nasceu na Bélgica e radicou-se na França, tinha formação em Literatura e Psicologia, também foi professora na European Graduate School. Sua longa carreira como cineasta, de aproximadamente sessenta anos, trazia abordagens feministas e críticas sociais. Varda faleceu neste ano, em março de 2019, aos noventa anos de idade. Em suas produções dos anos 1960, Varda inovou retratando a perspectiva feminina em filmes como *Cléo de 5 a 7* (1962), cuja narrativa trata de duas horas da vida da protagonista Cléo, uma atriz que espera o diagnóstico que confirmará se ela tem câncer. Inovadores ângulos de filmagem retratam a angústia e as superstições de Cléo. Uma câmera dentro de um carro em movimento mostra como o homem no carro ao lado flerta livremente com Cléo e toca em sua mão, os olhos de uma mulher sendo assediada. Outro filme de Varda pertencente à Nouvelle Vague é *Le Bonheur* (1965) cujo irônico título - a felicidade - é o retrato do casamento na sociedade patriarcal e do sofrimento calado de Thérèse diante das traições do marido, personagem que se destaca em comparação aos filmes da época que costumavam se centrar na figura masculina.

Outros filmes de variados gêneros e origens que marcaram a década de 1959 a 1969 são:

1959	<i>Hiroshima mon amour</i> - Alain Resnais
1960	<i>La dolce vita</i> - Federico Fellini
1961	<i>Paris nous appartient</i> - Jacques Rivette
1962	<i>A kind of loving</i> - John Schlesinger
1963	<i>Birds</i> - Alfred Hitchcock
1964	Deus e o diabo na terra do sol - Glauber Rocha
1965	<i>The Sound of Music</i> - Robert Wise
1966	<i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i> - Mike Nichols
1967	<i>Bonnie e Clyde</i> - Arthur Penn
1968	<i>Memorias del subdesarrollo</i> - Tomás Gutiérrez Alea



#### 4.1.1 Culturalização da codificação erotizada da mulher

Havendo surgido e se desenvolvido em uma sociedade patriarcal, o cinema comercial já trazia representações da figura feminina como objeto de contemplação desde os anos 1920, no entanto, as novas formas de narrativa visual dos anos 1960 acabaram por enfatizar recortes eróticos da figura feminina. A liberdade sexual que começava a naturalizar a nudez nas telas centrou-se no corpo da mulher e no prazer do homem, questão esta que Mulvey apontaria poucos anos depois, podendo ser vista também como uma codificação pornográfica do pensamento hétero, como apontou Wittig na mesma época segundo vimos no capítulo anterior.

Se um plano não precisava mais ter relação com um bombeiro entrando em um prédio em chamas ou uma mulher entrando ou saindo do carro, então o que era ele? Uma expressão da atração do cineasta por sua atriz? Bem, em parte, sim. De fato, a maioria dos filmes da chamada Nouvelle Vague era, de alguma maneira, sobre homens olhando para rostos de mulheres. (COUSINS, 2013, p. 271)

E convenhamos, não apenas para seus rostos. Aparentemente as reflexões feministas não haviam chegado aos diretores do momento, fossem eles da Nouvelle Vague ou de outros movimentos, fossem eles declaradamente politizados ou não, tais reflexões não eram importantes para esses homens, ao ponto de que não pudessem perceber ou não considerassem relevantes as implicações de significado que os símbolos da arte cinematográfica acabariam por refletir. Não existe arte sem símbolo. Mesmo emolduradas em movimentos que vinham para romper modelos e valores, as novas narrativas cinematográficas dos anos 1960 acabaram por demonstrar o quão enraizado ainda estava o pensamento patriarcal, trazendo representações femininas cuja inferiorização e objetificação chegava a passar despercebida de tão normalizada. Nesse aspecto, o “novo” cinema continuou reproduzindo o vetusto patriarcado de sempre com uma roupagem um pouco diferente - ou simplesmente com menos roupa -. A pergunta cuja resposta já foi dada: a suposta queda da moralidade e a explosão da liberdade sexual no cinema dos anos 1960 era para quem? Por mais contraditório que soe, sequer o conceito de liberdade é igualmente aplicado a

homens e mulheres. Reiterando as teóricas do capítulo anterior, essa forma de afirmação do olhar erótico culturalmente oficializada pelo cinema veio para beneficiar o sujeito espectador masculino e a cultura patriarcal como um todo, reafirmando o homem como o dono do olhar (e da mulher) e, por consequência, que nós somos objetos de posse e consumo erótico ou pornográfico da cultura heteronormativa.

Pesquisando formas de inversão desses valores sexuais dominantes no cinema da década de 1959 a 1969 consegui encontrar apenas um registro de nudez masculina como imagem de contemplação erótica no cinema da época, o filme *Sleep* (1963), dirigido por Andy Warhol. A narrativa, ou a falta dela, traz planos estáticos de um homem nu, o amante de Warhol na época, dormindo.

Nenhuma iluminação, nenhum diálogo, nenhum som de nenhum tipo, nenhum movimento de câmera ou enredo. [...] os planos são repetidos e o filme inteiro leva de seis a oito horas. Antes de fazê-lo, Warhol havia assistido a um recital de música de dezoito horas e quarenta minutos que consistia em 840 execuções consecutivas de uma peça musical de Erik Satie. Daí ele tirou a ideia da repetição hipnótica. O primeiro plano é um close-up do abdômen do homem, levantando e abaixando com sua respiração. (COUSINS, 2013, p. 281)

Como se pode imaginar, o filme foi um verdadeiro escândalo em seu momento de lançamento e poucas pessoas assistiram *Sleep* (1963) até o fim, mas foi importante como registro do desejo homossexual quando isso não era abordado do cinema. No entanto, do ponto de vista feminista, retomo a questão que abordei no capítulo dois através das reflexões de Marco Denevi em suas obras literárias: que o machismo pode se manifestar mesmo no ambiente gay, sendo também parte da dominação masculina. Ainda que transgressora, essa demonstração de desejo em imagens de contemplação produzida por Warhol pôde existir porque foi feita para um público masculino. Pensando nos desdobramentos que a culturalização do prazer visual foi tendo ao longo dos anos e voltando à questão da indústria pornográfica abordada no capítulo três, mediante uma rápida pesquisa na internet<sup>22</sup> é possível constatar que, depois do pornô *mainstream* heteronormativo, o conteúdo pornográfico mais disponível na web é a pornografia gay, enquanto que, como vimos, são escassos os filmes de sexo lésbico real ou filmes pornográficos cuja câmera represente os olhos de uma mulher, cuja narrativa se centre no prazer da mulher (seja lésbico, hétero, bi, trans ou de outra identidade feminina que pode

---

<sup>22</sup> Pesquisa efetuada em 23/04/2019 no buscador Google, em navegação anônima. Este método de pesquisa foi realizado como um meio de obter um levantamento sobre a oferta de materiais pornográficos disponíveis na web.

estar vindo a tona enquanto escrevo este trabalho) demonstrando assim que, heterossexuais ou não, os homens dominam a indústria do prazer visual.

Dentre os extensos registros da codificação erotizada da mulher nos filmes dos anos 1960, citarei aqui alguns exemplos: Começo por *Blow Up* (1966), filme icônico da Nouvelle Vague inglesa dirigido pelo italiano Michelangelo Antonioni, traz algumas questões abordadas no item anterior. Na atmosfera da clássica tríade sexo, drogas e rock n'roll, o protagonista, um jovem fotógrafo chamado Thomas passa a maior parte da trama fotografando mulheres bonitas e frequentando festas, porém, para a surpresa do sujeito espectador masculino e de alguns personagens homens com os quais contracenava, essa vida lhe parece entediante e vazia. Thomas tem um ar de criança birrenta e trata muito mal as mulheres, irrita-se facilmente com suas modelos, reclamando de que não sabem fazer as poses que ele lhes ordena. Salvo a personagem feminina principal, Jane, uma mulher que Thomas fotografa num parque contra a vontade dela e que depois aparece relacionada ao mistério criminal do filme, todas as mulheres que se veem no filme agem de um jeito tonto, não entendem frases básicas, riem de qualquer coisa ou o perseguem desesperadas para serem fotografadas. São muitas as coadjuvantes que aparecem ao longo da trama e além do comportamento que descrevo acima, a esmagadora maioria delas sempre é retratada nua, seminua ou em alguma forma de contemplação visual dos seus rostos, a narrativa se mantém lenta e repetitiva nessa dinâmica e, apesar dos questionamentos sociais, a mensagem que a representação das atrizes passa é de que as mulheres são objetos fúteis e por isso o protagonista estava farto delas. Em suma, a ideia de retratar uma juventude perdida ou em busca de propósitos acabou excluindo as mulheres da condição de pessoas.

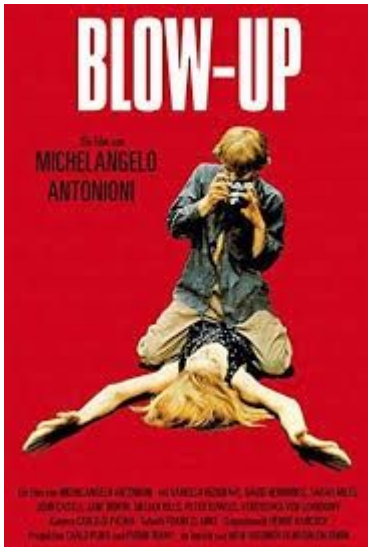


Figura 01: Blow Up. Fonte: IMDb.

A imagem principal que acabou virando a capa do filme retrata muito bem o *male gaze* exercido através das câmeras, é um retrato de fora, o/a espectador/a está vendo isso acontecer, talvez seja apenas um retrato daquele momento cultural, ou quem sabe, com algo de esforço, se possa ler uma crítica nessa imagem.

Outro clássico da época foi *La Belle de Jour* (1967), de Luis Buñuel que retrata Séverine, interpretada por Catherine Deneuve, esposa de Pierre, um médico bem sucedido. Ela não sente desejo pelo marido e fantasia com homens cruéis que lhe infligem punições sexuais. Logo no começo do filme, no que aparenta ser um sonho, aparece com Pierre numa carruagem guiada por dois homens, que por ordem do marido interrompem o passeio para punir Séverine com golpes de açoite por haver sido fria com ele.



Figura 02. Séverine sendo açoitada. Fonte: BUÑUEL, *La Belle de Jour* (1967).

No decorrer da trama, uma sutil recomendação de um amigo de Pierre a leva até o bordel de Madame Anais, onde passa a se prostituir às tardes enquanto o marido trabalha, adotando assim o codinome de *Belle de Jour* (“Bela da Tarde”). Ela atende apenas os clientes que as

outras prostitutas temem, homens agressivos com os quais aparenta sentir prazer na submissão, sendo sempre punida ao longo da trama. Um desses clientes descobre sua verdadeira identidade de esposa e aparece em sua casa, levando Séverine ao desespero. Transtornado, o homem espera que Pierre chegue e atira nele, o que posteriormente o deixa paraplégico, ato que vem para simbolizar uma punição moral pelos atos Séverine. É difícil saber se a trama retrata acontecimentos ou apenas sonhos e devaneios da protagonista. O filme põe sobre Séverine a clássica dicotomia patriarcal de que a mulher se encaixa em apenas dois papéis: esposa ou puta. Um desvio dessa dicotomia é, para o pensamento patriarcal, um sinal de que a mulher tem algum problema, como já havia sido apontado dois anos antes em *Repulsion* (1965), filme também estrelado por Catherine Deneuve e dirigido por Roman Polanski.

“*She’s a girl with a problem*” (“Ela é uma garota com problemas”) foi a definição do diretor quando abordado sobre *Repulsion* (1965)<sup>23</sup>. A trama, rodada em Londres, traz Deneuve no papel de Carol, uma belíssima manicure belga que mora em um apartamento com sua irmã, Helen. Carol é retratada como uma histérica freudiana, uma moça considerada problemática porque se sente desconfortável na presença de homens. Ao longo da trama, ela demonstra seu incômodo ao caminhar pela rua e ser olhada de maneira invasiva por homens desconhecidos ou por ter que ouvir seus comentários. Carol tem um insistente admirador, Colin, do qual sempre tenta se esquivar. Em dado momento da trama Colin a beija na boca à força e Carol, enojada, sai correndo para ir escovar os dentes vigorosamente. A protagonista também se sente profundamente incomodada com a constante presença de Michael no apartamento, o namorado de Helen, que vive deixando seus pertences no banheiro. Ao ficar sozinha quando o casal sai de férias por alguns dias, Carol entra em depressão e começa a alucinar com homens invadem o apartamento e a estupram. Em outra trama onde a linha entre realidade e fantasia se esfumam, Colin arromba a porta do apartamento justificando-se pelo fato de que Carol não atendia seus telefonemas e que ele só queria vê-la, então Carol o mata a golpes com um castiçal.

---

<sup>23</sup> Fonte: AV CLUB.

<<https://film.avclub.com/50-years-ago-repulsion-pioneered-a-new-genre-of-gender-1798285951>> Acesso em setembro de 2019.



Figura 03: Carol e o locador. Fonte: POLANSKI, *Repulsion* (1965).

Na sequência, o dono do apartamento aparece para cobrar o aluguel, ao ver Carol numa camisola transparente diz que ela não precisa se preocupar com o pagamento e tenta estuprá-la, sendo este também morto por Carol, desta vez com a navalha de barbear de Michael. A perturbadora leitura contemporânea do crítico Peter Bradshaw<sup>24</sup> que da como implícita a heterossexualidade da protagonista é de que “Colin é claramente um homem decente cujo sincero amor poderia ser exatamente o que Carol precisava, mas seu medo do sexo a levou à uma condição neurótica”. No Brasil, o título do filme foi traduzido como *Repulsa ao sexo*, mas creio que havendo mesmo necessidade de um adendo tradutório explicativo, “Repulsa aos homens” soaria mais apropriado. Os dois trabalhos de Deneuve aqui comentados acabaram por encapsular a atriz no código do erotismo, tornando-a um dos maiores *sex symbols* daquela época.

Agora vamos para os lados da ficção científica com o filme *Barbarella* (1968). Baseado na história em quadrinhos homônima, traz Jane Fonda como protagonista, a heroína astronauta que viaja pelas galáxias atrás de um homem, o cientista perdido Durand-Durand. “Meet the most beautiful creature of the future” (“conheça a mais bela criatura do futuro”), anuncia o trailer da época. Por um lado, o foco do filme parece ser retratar a beleza de Jane Fonda como Barbarella, que aparece com incontáveis figurinos futuristas, bem justos e transparentes. No entanto, ao longo da trama Barbarella explora sua sexualidade sem nenhuma punição moral que a suceda, ela viaja de planeta em planeta tendo relações com diferentes homens ao longo da trama, ela faz sexo e vai embora. Também tem um encontro erótico com a vilã Black Queen, uma bela mulher em roupas de couro estilo dominatrix, mas as cenas entre as duas não têm naturalidade, sendo postas no marco da pornografia

---

<sup>24</sup> Fonte: The Guardian. <<https://www.theguardian.com/film/2013/jan/03/repulsion-review>> Acesso em setembro de 2019.

heteronormativa pois “[...] a sensualidade entre mulheres, inclusive mutualidade erótica e respeito é “estranha”, “doentia”, mesmo pornográfica em si mesma é não muito excitante quando comparada com a sexualidade dos chicotes, das cordas e nós.” (RICH, 2010, p.27)



Figura 04: Barbarella e Black Queen. Fonte: VADIM, *Barbarella* (1968).

A bizarrice pornográfica se complementa quando a protagonista é capturada e colocada na *Excessive Machine*, uma espécie de máquina sexual, a parafernália é comandada por teclas de piano que o vilão toca, sob o comando masculino a máquina começa proporcionando prazer sexual à Barbarella, que vai se tornando gradativamente excessivo e assim passa a torturá-la. “[...] a necessidade masculina de controlar sexualmente as mulheres resulta de algum ‘medo’ primal masculino das mulheres e da insaciabilidade sexual das mulheres.” (RICH, 2010, p.29). Mesmo posta em imagens de contemplação, essa heroína livre e sexualmente ativa pode ser vista como uma heroína de feminista. *Barbarella* (1968) retrata o choque entre atitudes feministas e as formas patriarcais de olhar para a mulher no cinema.

Como vimos, os filmes de terror também foram característica marcante do cinema dos anos 1960, contando com produções como *What ever happened to Baby Jane?* (1962), *Blood Feast* (1963), *Dracula the Prince of Darkness* (1966), *The Fearless Vampire Killers* (1967), *Night of the Living Dead* (1968) e várias outras. É importante destacar o gênero terror porque há bastante influência do mesmo na composição de *Secret Ceremony* (1968), no entanto, posto que este trabalho se centra na erotização da imagem feminina, decidi recortar dois filmes de terror para abordar deles a faceta da sexualidade e do pensamento patriarcal. Sendo estes o filme *Psycho* (1960) por ser um dos, senão o mais famoso filme de terror da época e cuja exploração da imagem feminina é notável; o outro filme a destacar neste item é *Rosemary's Baby* (1968) que tem uma relação direta com *Secret Ceremony* (1968), tanto em

alguns elementos estéticos em comum como veremos no item que trata de analisar algumas cenas do filme quanto - ou principalmente - na escolha e codificação erotizada da atriz Mia Farrow. Vale destacar que ambos os filmes são traduções intersemióticas também.

*Psycho* (1960) é baseado num romance homônimo de Robert Bloch, o diretor Alfred Hitchcock comprou anonimamente os direitos do livro, que deu origem ao roteiro do filme; ele pagou onze mil dólares e depois comprou todas as cópias disponíveis no mercado para que ninguém o lesse e, conseqüentemente, seu final não fosse revelado. *Psycho* (1960) faturou 60 milhões de dólares nas bilheteiras do mundo inteiro. Hitchcock é um diretor que abordou explicitamente o voyeurismo masculino em seus filmes, a julgar especialmente por *Rear Window* (1954), que traz como protagonista um fotógrafo que, impedido de trabalhar devido à uma fratura na perna, passa a dedicar seu tempo a olhar pelas janelas do prédio em frente ao seu, com recortes que dão ao espectador a nítida sensação de que ele é participante da trama. Além dessa característica, não faltava nos filmes de Hitchcock a presença de decorativas musas loiras do cinema como Grace Kelly, Tippi Hedren, Ingrid Bergman, Kim Novak, Doris Day, Vera Miles e outras. Em *Psycho* (1960) a escolhida foi Janet Leigh no papel de Marion e dentre várias cenas onde a narrativa se detém em sua beleza, a que mais retrata o voyeurismo tanto de Norman, o vilão, quanto do espectador masculino, é a cena onde ele espia Marion através de um buraco na parede enquanto esta se desveste para tomar banho.

Figura 05: O *male gaze* de Norman. Fonte: HITCHCOCK, *Psycho* (1960).



Figura 06: Marion como objeto de contemplação. Fonte: HITCHCOCK, *Psycho* (1960).

Depois vemos Marion no chuveiro fazendo expressões de prazer enquanto a água molha seu rosto e, na sequência, uma das mais famosas cenas da história do cinema: anunciada por guinchos de violino, a silhueta do que parece ser uma senhora afasta a cortina e assassina Marion a facadas. Após a morte de Marion, o foco da narrativa recai sobre Norman, de modo



que o espectador acaba tomando o lado dele. Ao final da trama descobrimos que o autor do crime era o próprio Norman sob as vestes de sua falecida mãe, retratada como uma mulher malvada e castradora, e que, ao se envolver com um amante, acaba traumatizando a delicada psique masculina de Norman, tornando-o um assassino.

*Rosemary's Baby* (1968), primeiro filme americano do diretor Roman Polanski, é baseado num romance também homônimo publicado em 1967 por Ira Levin e que vendeu mais de quatro milhões de cópias. A trama começa com os recém casados Guy e Rosemary Woodhouse se mudando para um grande apartamento. Rosemary conhece Terry na lavanderia do prédio, a moça conta que está hospedada na casa do casal Castevet, na sequência da trama Terry aparece morta na calçada, havia se jogado pela janela. Enquanto Rosemary tenta dar algumas informações sobre a moça à polícia, os vizinhos Minnie e Roman Castevet chegam à cena do crime e acabam conhecendo Guy e Rosemary. Minnie, uma senhora espalhafatosa e intrometida, aproveita o ocorrido para fazer contato novamente com os Woodhouse no dia seguinte. Não demora muito para que os Castevet, que a trama do filme nos revelará serem adoradores de Satan, ganhem proximidade com o casal, especialmente com Guy, um ator em busca de sucesso. Mesmo receosa com tanta invasão, Rosemary vai cedendo. O jovem casal decide ter um filho, e no jantar da noite romântica que haviam planejado, Minnie toca a campainha para deixar-lhes mousse de chocolate, no qual Rosemary percebe um sabor estranho, mas por insistência de Guy, acaba comendo tudo. Não tarda em desmaiar e começa a ter um sonho bizarro onde aparece nua num barco:



Figura 07: Nudez frontal de Farrow. Fonte: POLANSKI, *Rosemary's baby* (1968).

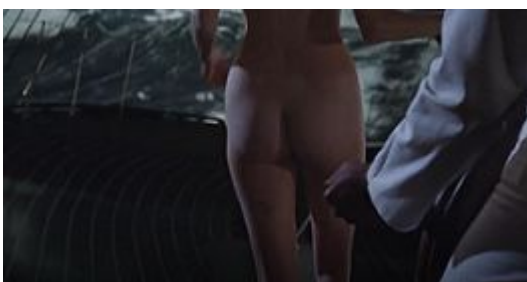


Figura 08: Nudez traseira de Farrow. Fonte: POLANSKI, *Rosemary's baby* (1968).

Na sequência do sonho está amarrada e rodeada de pessoas que observam, sem fazer nada a respeito, como ela é estuprada por um ser de olhos amarelos. Acorda marcada e dolorida e pergunta a Guy o que aconteceu, ele responde com muita naturalidade que não queria perder o dia da ovulação. O estupro marital não é visto como algo grave por Rosemary, que apenas fica contrariada. O corpo nu da atriz aparece como símbolo da liberdade sexual no cinema ao mesmo tempo em que aparece representado como um corpo sobre o qual a personagem não tem autonomia.

[...] a fundamentação racional para o comportamento sexual adulto masculino: uma condição de desenvolvimento sexual obrigatório. As mulheres aprendem a aceitar como natural a inevitabilidade dessa “pulsão” porque elas a recebem como um dogma. Assim, temos o estupro marital. (RICH, 2010, p. 32)

Rosemary engravida e magicamente Guy recebe propostas de trabalho maravilhosas. A gravidez é cercada de abuso, por parte do obstetra que também é participante da seita satânica e faz pouco caso da dor que a protagonista diz sentir, de Minnie, que a obriga a ingerir uma bebida desagradável todas as manhãs, do marido, quando Rosemary cogita uma segunda opinião médica. Ao perceber a não normalidade da situação, ela foge e procura outro obstetra e este, depois de ouvir seu relato, conclui que ela está sofrendo de histeria e a entrega de volta ao marido. Rosemary entra em trabalho de parto, mas não encontra seu filho quando acorda. Ouve um choro de bebê e vai perseguindo o som até dar no apartamento dos Castevet, onde vê as pessoas do sonho rodeando um berço preto com um crucifixo invertido de adorno. Ao olhar para a criatura percebe que teve um filho com Satan. Passado seu espanto, aceita o fato e a trama se fecha com Rosemary embalando o berço ao som de uma terrível canção de ninar.

A história de Levin contém uma visão feminista do casamento como uma armadilha e da sociedade convencional como uma conspiração para sacrificar a independência da mulher em nome de uma distopia confortável. São, porém, seus petrechos demoníacos, importantes em *O exorcista* (1973), e não a crítica social, o que mais perdura no filme. Farrow, com seu rosto assustado e o corte de cabelo *pixie*, é ambigualmente assediada durante todo o seu calvário com a colaboração arrepiantemente deferente do elenco de apoio. (KEMP, 2011, p. 298)

E não apenas os petrechos demoníacos apontados acima por Kemp ganham destaque no filme, que agrega que “A aparência vulnerável de Farrow, com seu ar de menor abandonada, serviu perfeitamente ao papel [...]” (KEMP, 2013, p. 299), como também a nudez de uma

mulher socialmente vista como menina. A trama de Levin que se valeu de horripilantes alegorias satânicas para denunciar o patriarcado acabou, na tradução intersemiótica, sendo diluída com tintes hollywoodianos com a codificação erotizada da atriz principal, algo que, como venho antecipando, aconteceu em proporções ainda maiores quando comparamos o romance de Denevi com o filme de Losey, objetos deste trabalho. Fechando a deambulação por alguns filmes dos anos 1960 e suas visões patriarcais sobre a mulher, o sexo e a sexualidade, veremos a seguir alguns elementos simbólicos em pôsteres que apresentam o filme.

#### 4.2 Correlações simbólicas e a escolha do elenco



Figura 09: Pôster Original. Fonte: IMDb.

Acima vê-se que o pôster original de *Secret Ceremony* (1968) apresenta um fundo escuro e azulado, tons que também caracterizam a fotografia do casarão onde se passa a maior parte da trama, e a frase do topo anuncia: “*It’s time to speak of unspoken things*” (“É hora de falar sobre coisas não ditas”). Se a relacionarmos com a obra deneviana, tal frase nos dá possíveis pistas sobre o pacto silencioso entre mãe e filha postizas, a cerimônia secreta de Cenci e Leonora. Outra leitura sobre essas coisas não ditas pode ser relacionada à imagem central do pôster, que é um recorte específico da cena em Cenci forja o cenário que dá a entender que ela foi estuprada. Estaria o poster dizendo que seria essa a questão principal do filme? Destoando das cores de fundo, Cenci aparece em tons realistas, o rosto inocente e assustado, vestindo camisola e apenas uma meia, ambas brancas, deixando a mostra uma perna nua que vem completar o contorno de sua silhueta feminina. O contraste entre a imagem de Cenci em tons claros à frente de Leonora e Albert enfatiza seu ar de pureza, por outro lado, Mia Farrow é apresentada como “*more haunted than in Rosemary’s Baby*” (“mais assombrada do que em O bebê de Rosemary”) obra que contribuiu para a codificação sombria da atriz.

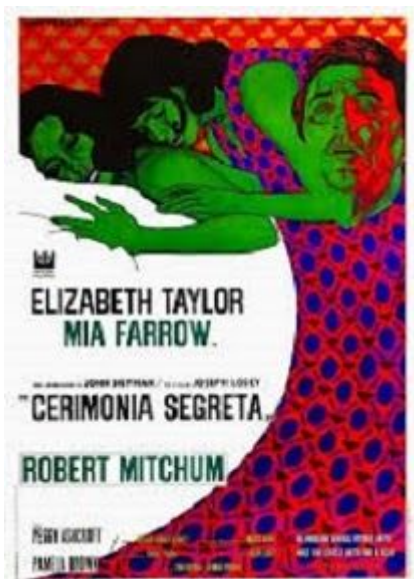


Figura 10: Pôster italiano. Fonte: IMDb.

Conforme o país de lançamento e seu público receptor, os posters apresentaram variações estéticas, como é possível observar acima no pôster italiano, com cores alegres compondo uma estética bastante vistosa que destoava do teor do filme e enfatiza o lesboerotismo e abaixo no pôster francês, de aspecto mais simples e discreto, sem deixar muito a entrever sobre o conteúdo da trama.



Figura 11: Pôster francês. Fonte: IMDb.

Parece-me pertinente enfatizar a versão do pôster lançado na Austrália porque este mantém a estrutura do pôster original, mas apresenta uma adaptação moral para seu público receptor: no lado esquerdo, um grande selo adverte: “*Suitable only for adults*” (“apto apenas para adultos”), através desse filtro de censura o teor sexual do filme fica bem explicitado. Além disso, as cores foram homogeneizadas, o azul forte foi substituído por um toque mais suave de lilás, o traço de lápis ficou mais marcado, suavizando os contornos da imagem de Cenci e tornando-a menos realista. A imagem de Leonora foi aumentada, dando mais destaque à personagem, enquanto que a imagem de Albert recebeu uma gratificante camada de apagamento.



Figura 12: Pôster australiano. Fonte: IMDb.

### 4.3 Personagens presentes em *Ceremonia Secreta* e *Secret Ceremony*

Neste item apresenta-se um quadro comparativo entre as personagens do romance em ordem de menção ou de aparecimento na trama e suas correspondentes filmicas sob a mesma lógica – quando não houver personagens correspondentes em alguma das tramas isso será sinalizado pela letra X. Em seguida, comparam-se os elementos principais da constituição de cada personagem. As ilustrações das personagens do romance que aparecem abaixo foram feitas por Juan Carlos Barberis e retiradas da edição do romance em inglês publicada em 1961 pela revista *Life*.

<i>Ceremonia Secreta</i>	<i>Secret Ceremony</i>
1. Leonides Arrufat	Leonora (Elizabeth Taylor)
2. Cecília Engelhard	Cenci Engelhard (Mia Farrow)
3. Guirlanda Santos	Margareth
4. X	Albert (Robert Mitchum)
5. Jan Engelhard	Gustav Engelhard
6. Mercedes e Encarnación	Hilda (Pamela Brown) e Hannah (Peggy Ashcroft)
7. Anabelí Santos	X
8. Belena	X
9. Rapazes sem nome	X

**1. Leonides Arrufat** – Leonides é descrita como uma mulher de meia idade cujo aspecto em nada atende a fantasia do sujeito patriarcal e o narrador faz questão de deixar claro: rosto castigado, muito magra, corpo rígido, joelhos pontiagudos. Ela veste roupas sóbrias e tem aversão a tudo que se relaciona com o sexo. Leonides não tem parentes vivos e mora sozinha no subúrbio de Buenos Aires. Ela aparenta ser uma pessoa triste e amargurada, além de ser um pouco ranzinza, não gosta de ver casais se beijando na praça, odeia os grupos de rapazes que andam pelas ruas olhando para as mulheres, detesta sua vizinha por ser jovem e atraente e se gabar disso, mas percebe-se que no fundo Leonides é apenas uma pessoa oprimida e marginalizada que sonha com poder dar e receber afeto, com poder se alimentar bem viver em um lugar agradável.



Figura 13: Leonides Arrufat. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

**Leonora** - Interpretada por Elizabeth Taylor, é uma bela prostituta de meia idade, cabelos escuros, olhos claros, seios fartos sempre em destaque. Sobre a personalidade de Leonora, pode-se descrever uma mulher atrevida e sensual, de fala e comportamento “vulgar”. Leonora seria a clássica representação cinematográfica da *femme fatale*, como fora a própria atriz que a interpreta, a não ser por sua idade e um suposto excesso de peso que por vezes a coloca em uma posição decadente durante a trama. O filme nos revela que Leonora perdeu uma filha, afogada em um momento de distração sua, de modo que carrega uma enorme culpa e um desejo de suprimir essa perda. Aponta-se que Leonora era casada, mas que depois da tragédia a união se desfez e ela passou de ser esposa e mãe a ser uma prostituta solitária dos subúrbios de Londres. Leonora também é retratada como uma mulher vaidosa e fútil que se deslumbra por roupas e jóias, além de ambiciosa e desonesta ao ponto de cometer furtos, o início da trama indica que ela resolve ficar com Cenci por interesse.

**2. Cecília Engelhard** – Assim como Leonides, a forma como Cecília é narrada também foge dos padrões patriarcais de atração sexual. É descrita como uma moça loira, os cabelos sujos e despenteados, corpo rechonchudo, barriga protuberante e feições toscas que o narrador compara a um pão que caiu na água e ficou inchado, além de descrever sua forma de andar como algo robótica, fazendo-a se parecer com uma desajeitada boneca de corda. Apesar de ter mais de vinte anos, seu comportamento é infantilizado, ela tem um olhar perdido, uma aparência de quem tem problemas mentais e carrega uma grande dor. Cecília, órfã e herdeira de uma grande fortuna, mora sozinha em um grande casarão localizado no centro de Buenos Aires.





Figura 14: Cecília Engelhard. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

**Cenci Engelhard** – Cenci é mostrada no filme como uma moça alta e esbelta, longos cabelos escuros emolduram seu gracioso rosto, ela tem sardas, lábios carnudos e corados. O aspecto físico e a forma de se portar de Cenci corresponde perfeitamente à fantasia masculina da ninfa, pura e bela com um toque de maturidade sexual que não chega a oferecer “perigo de castração”, podemos, inclusive ver em Cenci muito da personagem Lolita do romance de Nabokov, a não ser pelo toque de insanidade de sua expressão, quase sempre risonha. Ela mistura gestos inocentes com atitudes provocantes, o mesmo pode-se dizer das vestes com as quais é apresentada, ora vestidos infantis, ora camisolas bem curtas ou momentos de seminudez.

**3. Guirlanda Santos** – Trata-se da falecida mãe de Cecília. Obviamente, ela não participa da narrativa, mas os demais personagens deixam entrever que ela foi uma mulher muito fina e elegante, uma típica mãe de família da elite. Fotos dela pelo casarão revelam sua incrível semelhança física com Leonides. Sabe-se que adoeceu de câncer e passou seus últimos meses de vida bastante transtornada, trancada com Cecília no casarão. Uma observação a ser feita é que, ainda na época em que o romance foi escrito as mulheres argentinas casadas costumavam usar o sobrenome do marido antecedido pelo pronome possessivo “de” e, no entanto, a personagem é apresentada com seu sobrenome de solteira em vez de ser nomeada como Guirlanda de Engelhard.

**Margareth** – Não há demasiadas diferenças na representação póstuma da personagem fílmica a não ser que na narrativa de *Secret Ceremony* (1968), em vez de um câncer, o adoecimento, transtorno psicológico e morte desta personagem são atribuídos ao relato de que ela encontrou sua filha Cenci e seu então marido, Albert, compartilhando um momento erótico na cozinha do casarão, ficando muito abalada e vindo a falecer depois disso. Novamente pode-se fazer uma analogia com *Lolita*, pois a mãe de Lolita, Mrs. Haze, morre atropelada depois de ler no diário de Humbert que ele tinha atração sexual por sua filha.

**4. Albert** - O representante do patriarcado. Um acréscimo à narrativa fílmica, como vimos no quadro comparativo de personagens, Albert é o ex-marido de Margareth, portanto, padrasto de Cenci. É um homem de meia idade, barba e cabelos castanhos, porte ereto e postura confiante. Sua personalidade é prepotente, agressiva e arrogante, correspondendo ao senso comum de virilidade. Sua atitude é aceita sem questionamentos pelas personagens femininas. Sabe-se que é um professor de literatura, que é, por sinal, a mesma profissão de Humbert em *Lolita*, sem mencionar a óbvia semelhança entre seus nomes, o que indica uma correlação direta entre eles. Enquanto na narrativa literária não havia nenhum personagem masculino presente, a não ser os três rapazes que veremos abaixo, em *Secret Ceremony* insere-se um personagem masculino que vem representar a escopofilia narcisista do sujeito espectador masculino/patriarcal. Embora entre em caráter de antagonista, ele acrescenta “a parte que falta” à narrativa do cinema comercial, a parte que esse sujeito precisa para se projetar, para exercer a escopofilia narcisista. Albert é cobiçado, quase todas as personagens femininas parecem sucumbir aos seus encantos: a falecida Margareth, que era perdidamente apaixonada

por ele, as tias de Cenci, que o idolatram, Cenci, que supostamente o seduz, Leonora, que briga com Cenci por causa dele.

**5. Jan Engelhard** – É o falecido pai de Cecília. Uma aura misteriosa paira sobre sua memória. Poucas vezes mencionado, não se sabe qual foi sua profissão, mas sabe-se que era um homem importante, muito rico e peculiar, que estudava magia e ocultismo e que havia passado seus conhecimentos para Cecília.

**Gustav Engelhard** – Apaga-se o mistério e sua ligação com a magia e o ocultismo mas mantém-se sobre Gustav a construção de um homem rico e influente, cuja profissão tampouco é revelada. Um acréscimo à trama fílmica é a existência de bustos e quadros dele pelo casarão, outra representação simbólica do poder patriarcal. De maneira geral, o personagem é mais mencionado do que no romance e aparece na trama fílmica para preencher o lugar do patriarca respeitado e provedor da riqueza herdada por Cenci.

**6. Mercedes e Encarnación** – São irmãs e foram amigas da falecida Guirlanda Santos. Segundo o narrador, uma é alta e magra, de voz estridente, a outra é baixa e gorda e tem uma voz cômica. Sobre a personalidade delas, ambas são mesquinhas, invejosas e ambiciosas. Na lógica dos contos de fadas reproduzida por Denevi, elas viriam representar uma versão das “irmãs más”. Aparecem no casarão para roubar objetos e importunar Cecília e no decorrer da trama aparecem também como reveladoras de parte do mistério que envolve o comportamento estranho de Cecília.



Figura 15: Mercedes e Encarnación. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

**Hilda e Hannah** – Salvo a mudança de nomes, de serem caracterizadas como judias em vez de católicas e de receberem o parentesco de irmãs de Gustav, estas personagens são mostradas de forma bastante similar às da trama de partida, mantendo a aparência física e a personalidade construídas pelo narrador. Tanto Mercedes e Encarnación quanto Hildah e Hannah representam o moralismo e sua hipocrisia. Essas personagens são estruturalmente mantidas no filme apesar de não chamarem a atenção erótica do espectador. Considerando a teoria de Mulvey, isso se deve ao fato de que são personagens secundárias e que não interferem na ação do personagem masculino. A aparição delas até têm algum valor no sentido do fluxo da narrativa, mas o personagem masculino não precisa delas para completar suas ações, dessa forma, como coadjuvantes, as mulheres velhas têm seu pequeno espaço e não incomodam na narrativa visual.

**7. Anabelí Santos** – Anabelí Santos é o nome da personagem que Leonides inventa para si após ouvir uma leitura não completamente compreendida do poema Anabel Lee, de Edgar Allan Poe “[...] la joven leyó en voz alta (y haciendo ademanes) un poema en el que alguien invocaba a cada rato a una tal Anabel Anabelí, luego, arrullada por aquella letanía, la señora Leonides se durmió” (DENEVI, 2014, p. 27). Ela adota o papel fictício de Anabelí, suposta prima de Guirlanda Santos, para visitar Encarnación e Mercedes e averiguar o que precisava sem levantar suspeitas sobre sua relação com Cecília. É comum na narrativa deneviana que os personagens atuem ou se façam passar por outra pessoa, como vimos em alguns exemplos no capítulo dois. Já na trama fílmica, Leonora se faz passar por prima de Margareth sem inventar outro nome para si.

**8. Belena** – Prima de Guirlanda Santos, Belena seria a representação da “bruxa má”, uma mulher bonita e vaidosa, cuja ambição desmedida a torna capaz dos atos mais vis, já que é ela quem encomenda a morte de Cecília, embora, assim como nos contos de fadas, o plano termine mal sucedido. Belena é a representante da mulher que reproduz o patriarcado, inimiga das demais mulheres, ela é escrava da beleza e da aceitação masculina e isso acaba sendo sua ruína. Na trama do romance também há indícios de que ela teve um caso com Jan Engelhard. Como vimos, não há correspondente desta personagem na trama fílmica, não se manteve uma personagem feminina no papel de antagonista pois se assim fosse o filme ficaria inteiramente composto por personagens mulheres, algo que foge do padrão do cinema comercial e que não atrairia o público espectador patriarcal, dessa forma, foi preciso apagá-la e colocar o personagem masculino de Albert nesse lugar.

**9. Os 3 rapazes sem nome** – Contratados por Belena, são os três rapazes responsáveis estupro de Cecília. Na representatividade dos contos de fadas eles seriam os “caçadores” que não terminam de cumprir a ordem que lhes foi dada e deixam a vítima viva. É interessante observar que eles não ganham nomes na narrativa, apenas representam a violência e a dominação masculina. A falta de nomes para esses personagens é uma forma de generalização dessa masculinidade que além das ações também fica expressa em seu discurso. Antes de estupro de Cecília, eles anunciam um “espetáculo”, que o principal dos três, amante de Belena, acompanha apenas como espectador, se divertindo e celebrando a violência sexual exercida pelos seus colegas. Esse personagem também zomba de Belena por ter se apaixonado por ele,

que era mais jovem do que ela, e por ter acreditado numa reciprocidade, afinal, dentro dos termos patriarcais um homem nunca se apaixonaria por uma mulher mais velha, pois seria uma forma de ser ridicularizado entre os seus. Após o ato os três fogem roubando jóias e moedas de ouro.

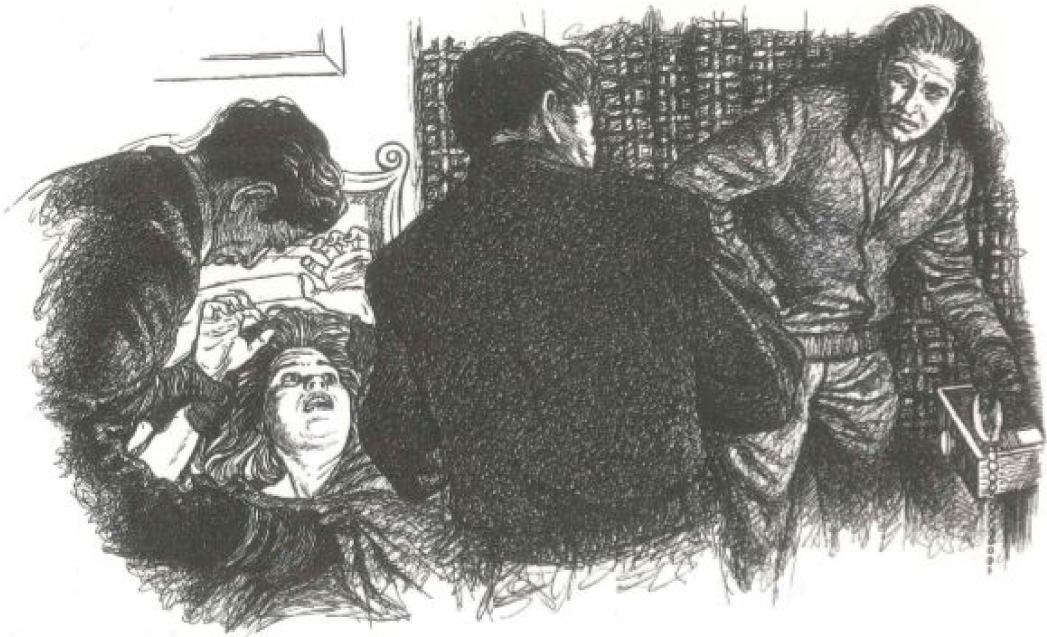


Figura 16: Os três estupradores. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

#### 4.4 Análise de cenas e diálogos

**Cenas iniciais:** A cena de abertura do filme mostra as pernas nuas de Leonora em sua cama. Na cena seguinte, ela aparece de frente para uma penteadeira tirando a peruca loira que usara para trabalhar, - a própria peruca loira já é um símbolo da fantasia masculina que vinha sendo perpetuada pelo cinema há várias décadas, representada por *sex symbols* cinematográficos como Marlene Dietrich nos anos 1940 e Marilyn Monroe nos anos 1950, vide *Gentleman prefer blondes* (1953). Depois que Leonora deposita a peruca sobre a

penteadeira, a câmera foca no retrato de uma menina, em seus olhos. Em seguida vê-se que um homem sai da casa de Leonora, essa marcação é dada apenas por um close em seus pés saindo pela porta e calçados com típicos sapatos formais de couro. Assim que ele sai, Leonora lava o rosto e esfrega a boca com expressão enojada, dando a entender seu repúdio pelo que tivera que fazer na noite anterior. Talvez uma forma de recodificação do rechaço de Leonides à dominação sexual masculina.



Figura 17: Leonora sente nojo dos homens. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Em seguida, Leonora aparece de pé em um ponto de ônibus vestindo roupas justas, decote e meia calça arrastão. Logo saberemos que ela está indo ao cemitério onde sua filha está enterrada.





Figura 18: Ponto de ônibus. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

A imagem contrasta consideravelmente com a descrição de Leonides indo tomar o bonde que a levaria ao cemitério:

La señora Leonides caminó pegada a las paredes, los ojos bajos, el cuerpo tieso, el paso enérgico y casi marcial, como conviene que camine a esas horas una mujer sola si además es honesta y por añadidura soltera, aunque tenga cincuenta y ocho años. Porque nunca se sabe. Pero ¿quién se hubiera atrevido a abordarla? Vestida toda de negro, de pies a cabeza, en la cabeza un litúrgico sombrero en forma de turbante, al brazo una cartera que semejaba un enorme higo podrido, la figura alta y enteca de la señorita Leonides cobraba, entre las sombras, un vago aire sigiloso. (DENEVI, 2014, p.5)

**Primeiras interações entre as protagonistas:** A personagem de Cenci aparece pela primeira vez no ônibus, ao sentar-se no banco ao lado de Leonora e balbucia a palavra “*mommy*” (“mamãe”). É então que faz-se nítida a diferença física entre Cenci e Cecília apontada no item acima. Apesar da atuação dramática, a atriz faz uma leve projeção dos lábios, uma deslocada expressão de inocência e sensualidade, dando ao espectador masculino as primeiras mostras apelo sexual postas na personagem.





Figura 19: Cenci e Leonora se conhecem. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Relembrando os relatos apresentados no capítulo dois, as personagens se reencontram no cemitério onde ocorre pacto silencioso entre as duas, em seguida se dirigem ao casarão de Cenci. Ao entrar e se deparar com um retrato de Margareth, Leonora percebe sua incrível semelhança física com a falecida mãe de Cenci, passando a entender melhor a reação da moça ao vê-la. Na narrativa fílmica, Leonora demonstra cobiça diante da riqueza de Cenci, fica deslumbrada com o luxo dos cômodos, os casacos de pele de Margareth e demais objetos ostensivos, chegando até colocar uma moeda de ouro em sua bolsa, característica esta que não compunha a personagem de Leonides. Assim, até esse momento a tradução fílmica de Leonides já tinha recebido a recodificação de puta e interesseira.



Figura 20: Interesseira. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Logo vem o vasto café da manhã, a soneca e a decisão de Leonora de se instalar no casarão para viver o pacto ficcional mãe-filha com Cenci.

**A chegada do intruso:** Vimos que na narrativa deneviana a história se dá apenas pela interação de personagens femininas, que apenas ocorrem breves menções ao falecido pai de Cecília e que Leonides encontra misteriosas cartas de um tal Fabián no quarto da moça, porém, no decorrer da trama descobre-se que Fabián nunca existiu, sendo apenas uma invenção que fazia parte do plano maligno da antagonista Belena. As únicas reais aparições masculinas na trama são as dos três rapazes estupradores, portanto, na trama deneviana, a masculinidade representa a violência e a opressão e somente tem essa função na diegese. A narrativa feminista de Denevi teve essa característica totalmente invertida com a intromissão de Albert na trama filmica. Para começar, as cartas de Fabián foram recodificadas em uma série de cartões postais que Cenci vinha recebendo de Albert, anunciando sua aparição.

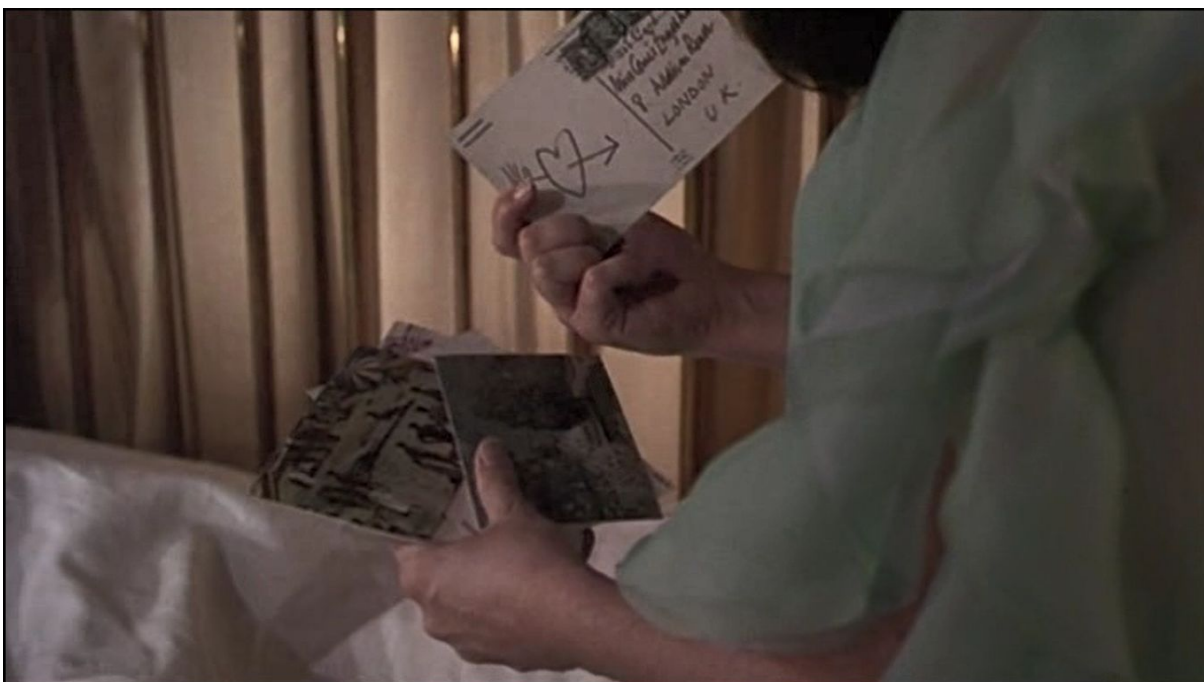


Figura 21: Cartões postais. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Além dos cartões postais, grande parte dos diálogos do filme é sobre Albert, especialmente entre Cenci e Leonora, mas acontece também entre as personagens Hannah e Hilda, que falam sobre o andar “insinuante” dele e sobre o tamanho de suas mãos, fazendo uma alusão fálica.

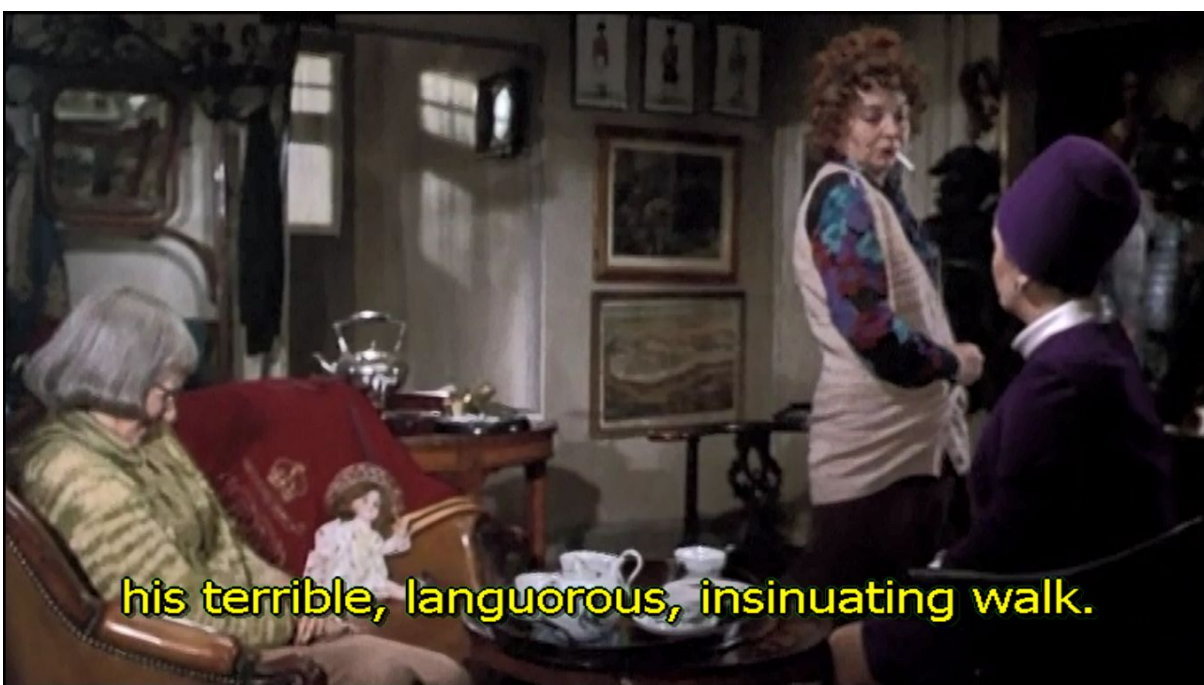


Figura 22: Andar insinuante. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

A forma de andar de Albert era na verdade uma “marca” do ator Robert Mitchum, como, segundo a plataforma IMDb<sup>25</sup>, ele mesmo aponta: “*People think I have an interesting walk.*”

<sup>25</sup> <[https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm\\_dykt\\_sm#quotes](https://www.imdb.com/name/nm0000053/bio?ref=nm_dykt_sm#quotes)>. Acesso em 07/10/2019.



*Hell, I'm just trying to hold my gut in.*” (“As pessoas acham que eu tenho um jeito de andar interessante. Oras, eu só estou tentando segurar minhas tripas.”). Havendo tantos diálogos sobre Albert, claramente, *Secret Ceremony* (1968) não passaria no teste de Bechdel, que se trata de um teste criado a partir de crítica feita por Alison Bechdel<sup>26</sup>: em 1985 a cartunista fez uma tirinha ironizando os filmes da indústria hollywoodiana que em sua maioria representa as mulheres de forma estereotipada e clichê. Em 2013 Ellen Tejle, diretora de uma sala de cinema na Suécia, começou a identificar os filmes em cartaz em sua sala de cinema que haviam passado no teste. Ela marcava os pôsteres dos filmes com um adesivo. A partir disso criou-se oficialmente o selo e outros países começaram a abraçar a ideia. O Brasil foi o primeiro país da América Latina a adotar o selo. As três principais perguntas do teste são: “O filme tem duas ou mais personagens mulheres com nomes?”, “Elas conversam entre si?”, “O assunto da conversa é algo que não seja homens ou assuntos relacionados a romances?”, sendo assim, o filme aqui analisado seria barrado na última pergunta.

Finalmente, depois de tanto ser anunciado, Albert entra em cena com uma postura dominante, demonstrando a que veio. Primeiro, ele aparece no casarão em um momento em que Leonora se encontra sozinha. Ela evita atendê-lo e, cansado de insistir, ele joga no chão um buquê de rosas amarelas destinado a Cenci e vai embora cantarolando.



Figura 23: O intruso. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

<sup>26</sup> Ver mais em: <<https://www.aicinema.com.br/teste-de-bechdel-bechdel-test-o-que-e-e-para-que-serve/>>

A **virgindade de Cenci** e os papéis de gênero: Há uma cena em que Cenci está sozinha na cozinha conversando com um Albert imaginário, e profere as seguintes frases:

“- Mãe é mãe, isso é algo para ser”.

“- Você é professor, pode colocar isso no seu passaporte”.

“- O que eu tenho?”

“- Por que você não entende que minha virgindade é a única coisa que eu tenho?”



Figura 24: Cenci Engelhard VIRGIN. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Na sequência, ela escreve seu nome no quadro da cozinha: “Cenci Engelhard VIRGIN” e segue com seus devaneios. Assim, estamos diante da clássica mensagem sustentada pelo patriarcado de que ser virgem, pelo menos antes do casamento, e ser mãe/esposa depois dele são atribuições ao papel feminino, enquanto que o trabalho, especialmente o intelectual, cabe ao papel masculino.<sup>27</sup> Mas afinal, qual mensagem carregaria este acréscimo à trama do filme? Seria simplesmente uma reprodução não examinada dos papéis de gênero embutidos de

---

<sup>27</sup> “You see, man made the cars to take us over the road  
Man made the trains to carry heavy loads  
Man made electric light to take us out of the dark  
Man made the boat for the water, like Noah made the ark  
This is a man's, a man's, a man's world  
But it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl  
Man thinks about a little baby girls and a baby boys  
Man makes them happy 'cause man makes them toys  
And after man has made everything, everything he can  
You know that man makes money to buy from other man.”

(It's a man's world, James Brown, 1966)

valores patriarcais ou haveria algum intuito, embora mal sucedido, de recriar a ironia deneviana diante desses valores?

A segunda aparição de Albert no casarão se dá num momento em que Cenci está sozinha, ela hesita um pouco, mas resolve abrir a porta e recebê-lo depois de um persuasivo comentário:

“- Eu não vou te comer, sua puta estúpida.”



Figura 25: Puta estúpida. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Ele entra, os dois conversam sobre algumas banalidades e repentinamente Albert agarra Cenci à força.



Figura 26: Albert agarra Cenci à força. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Ela parece resistir, mas em seguida sorri, dando a entender ao espectador masculino que ela gosta de ser sexualmente dominada e tratada com brutalidade:

sugerindo [...] que elas gostam dessa dominação, que elas ‘se deleitam’ com os tratamentos que lhe são infligidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. Pelo contrário, é preciso assinalar não só que as tendências à ‘submissão’, dadas por vezes como pretexto para ‘culpar a vítima’, são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para a sua reprodução. (BOURDIEU, 1998, p. 52)

Em seguida Albert esfrega sua barba em Cenci, símbolo da masculinidade madura, perguntando se ela gosta.





Figura 27: Cenci gosta. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Cenci responde que não de forma brincalhona, então Albert a convida a cortar sua barba na cozinha. A trama retoma o tema virgindade de Cenci quando Albert então indaga:

“- Você ainda é virgem, não é mesmo, Cenci?”



Figura 28: A inquisição. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Ao que ela responde: “- Sim, papai.”

E ele rebate sarcasticamente com:

“- Claro, eu também.”



Isso levanta suspeitas sobre algum tipo de jogo entre os dois e sobre a legitimidade da virgindade de Cenci. Se esse tema não era abordado na trama deneviana, por que trazê-lo à tona tantas vezes na tradução filmica? As semelhanças de Albert com o personagem Humbert do romance *Lolita* se fazem mais evidentes na sequência dessa cena. Afirmo isso porque em *Lolita* a narração em primeira pessoa é feita de tal modo que, mesmo o narrador sendo pedófilo e abusador, suas palavras levam a gerar certo apelo à empatia de quem está lendo. A linguagem aparentemente tenra e doce usada para descrever a personagem Lolita e os atos que pratica com ela tendem a suavizar os terríveis fatos, dando a entender que havia alguma forma de pureza ou de sentimentos de afeto legitimados no comportamento de Humbert. Seguindo essa estrutura, Albert diz à Cenci:

“- Você nunca entendeu meus desejos, não é? A extraordinária pureza dos meus desejos.”



Figura 29: A extraordinária pureza dos meus desejos. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Cenci responde que não. Em seguida, Albert deixa a arrogância um pouco de lado e adota uma expressão tristonha para descrever seu “puro” desejo por Cenci desde que ela tinha onze anos de idade.



Figura 30: O relato de um pedófilo. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

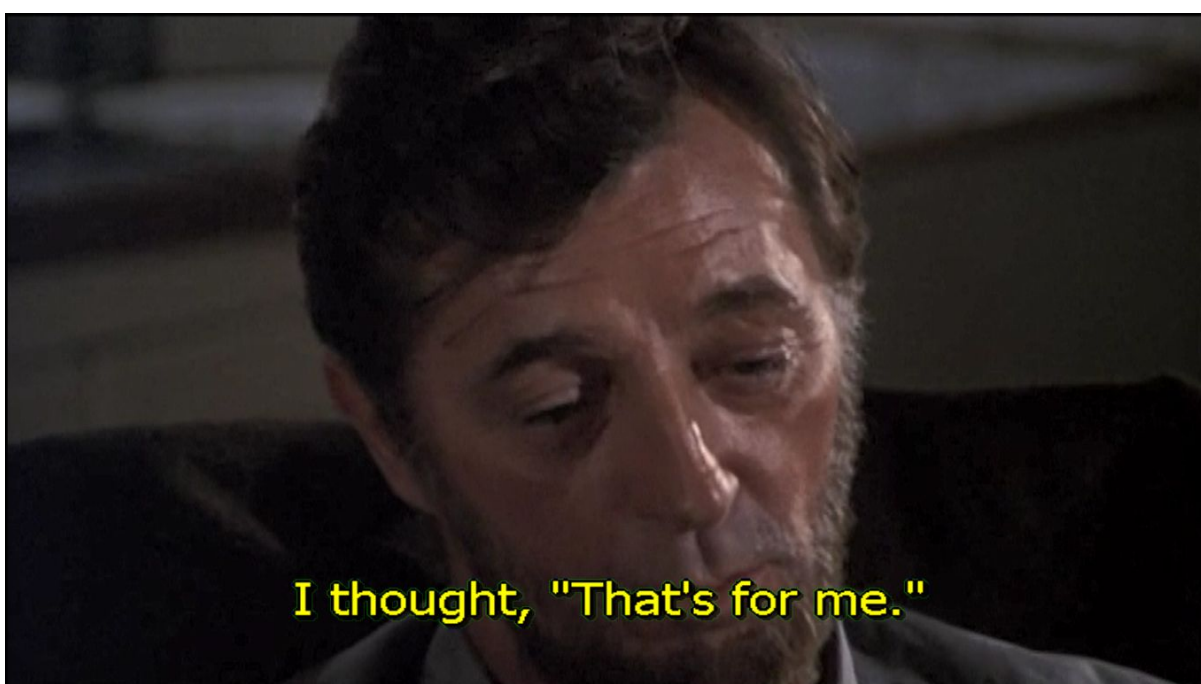


Figura 31: Ela é minha. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Talvez tanto parentesco com Humbert tenha tido a finalidade de fazer com que Albert despertasse simpatia e repulsa, mas qual é o sentido de colocar um personagem assim na tradução fílmica de um romance que pode ser considerado feminista?

Albert vai além e, numa distorção marxista, utiliza-se de argumentos contrários à propriedade privada para desvalidar o incesto.



Figura 32: Propriedade privada. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Não satisfeito, depois resolve justificar seu comportamento pela ausência de laços sanguíneos.



Figura 33: Stepfather. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Na sequência, Albert diz de forma suave “- Eu não consigo me conter.” e tenta beijar Cenci, ela parece resistir no começo, mas depois entrega-se ao beijo, reafirmando, como demonstrou Rich, que para os valores patriarcais e heteronormativos o homem é compreensivelmente

incapaz de conter seus impulsos sexuais, algo recebido como um dogma que leva a mulher a ceder.



Figura 34: O beijo incestuoso. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Além da manipulação da linguagem de modo suavizar os atos de Humbert, a narrativa do romance de Nabokov também dá a entender que Lolita provocava Humbert e aparentava gostar de ceder às suas investidas. Mais adiante também veremos que Albert usa o argumento da provocação quando se refere a Cenci.

**O estupro forjado:** Uma das questões mais perturbadoras da narrativa de *Secret Ceremony* (1968) é apagamento do estupro presente na trama literária. Pior do que ter sido apagado, o estupro foi recodificado como uma invenção da personagem, quando o simulacro presente na trama deneviana se relacionava com o plano maligno de Belena.

Logo depois que Albert sai do casarão e ainda na ausência de Leonora, Cenci monta um cenário onde há objetos quebrados e desordenados, simulando um embate físico. Ela também rasga suas próprias roupas e corta seu dedo com uma lâmina de barbear a fim de extrair algo de sangue,





Figura 35: O estupro forjado. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

em seguida pinga seu sangue em um lençol para simular a perda de sua virgindade que, como vimos, já fora bastante abordada durante a trama.



Figura 36: O sangue virginal. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Assim, o espectador tem a confirmação da suposta natureza perigosa e desconfiável da mulher, da ideia cruel, opressora e ainda tão socialmente viva de que as denúncias de estupros sofridos por mulheres nem sempre são verdade, de que as mulheres inventam ou exageram a violência sofrida, de que isso não é tão importante. Por outro lado, Cenci cria esse cenário

especialmente para que Leonora a encontre assim, o que poderia ser entendido como um ato para chamar sua atenção, como um pedido de ajuda.



Figura 37: Onde você estava? Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Quando Leonora lhe pergunta quem a estuprou, Cenci responde que foi Albert. Porém, ao ser consolada, vê-se um sorriso furtivo e debochado no rosto de Cenci, como se esta estivesse pensando “eu te enganei”, trazendo mais ambiguidade à questão.



Figura 38: Sorriso furtivo. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

**A gravidez falsa:** Lembrando que, no romance, Cecília engravida após sofrer o estupro coletivo pelos três rapazes sem nome, na mesma lógica do estupro forjado, acrescenta-se uma gravidez falsa à narrativa do filme. Após o suposto estupro, Leonora, que vinha considerando ir embora, decide ficar cuidando permanentemente de Cenci.

Para comemorar a nova fase, as duas cortam os cabelos, viajam a um destino litorâneo e instalam-se num belo hotel. Enquanto a espera para jantar no salão, Leonora se surpreende ao ver Cenci chegar com uma barriga falsa sob o vestido, mas age com naturalidade. Como o estupro de Cenci foi uma mentira, a gravidez também é, além de reforçar a ideia de que a mulher é capaz de usar a gravidez como um meio para seus interesses, pois partir dessa condição Cenci passa a exigir um tratamento especial das pessoas a sua volta.



Figura 39: A gravidez falsa. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

A ambiguidade entra em cena outra vez porque, posteriormente, cansada da farsa de Cenci, Leonora se revolta e arranca o enchimento de Cenci, que tenta se defender dizendo que já havia perdido dois nascimentos, o que pode dar a entender que Cenci já havia engravidado de Albert e talvez tenha sido obrigada a abortar duas vezes, e que talvez tanto o simulacro do estupro quanto o da gravidez fossem a forma de Cenci dizer as coisas não ditas que o pôster anuncia, contar coisas que lhe aconteceram sem verbalizá-las.





Figura 40: Dois abortos. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

**O apelo lesboerótico:** Se isoladamente as protagonistas femininas do filme já têm uma forte carga sexual acrescentada, isso se agrava ainda mais na interação das duas. Logo no começo da narrativa filmica é acrescentada a cena de um banho entre elas, para o qual Cenci se desveste de costas para o espelho.



Figura 41: Cenci se desveste. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).



Para o deleite do olhar dominante, mostram-se os corpos nus das duas atrizes na banheira, que brincam e se tocam em uma cena inexistente no romance e que nada acrescenta à narrativa da tradução fílmica.



Figura 42: Toques e brincadeiras. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Há mais apelo lesboerótico na cena – também acrescentada à narrativa fílmica – na qual Leonora pede uma massagem a Cenci quando estão hospedadas no hotel litorâneo. Cenci a desveste lentamente, lambe suas costas de maneira sensual e lentamente sussurra “-Enjoy...” (“Aproveite”).



Figura 43: A massagem lesboerótica. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).



Figura 44: Sequência. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Há outras cenas um pouco mais sutis, mas que também sugerem uma tensão lesboerótica posta na trama para atender a fantasia erótica masculina, como continuação da cena em que Cenci chama Leonora de puta e logo tenta beijá-la na boca, mas Leonora escapa do beijo virando o rosto.



Figura 45: O beijo lésbico. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

De maneira geral, os toques e insinuações lesboeróticos partem sempre de Cenci. Outro exemplo é esta cena onde Cenci se deita com Leonora e, enquanto lhe faz carinho, diz com uma voz ao mesmo tempo infantilizada e sensualizada:

“- É tão gostoso, não é?”



Figura 46: É tão gostoso. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Como vimos no capítulo anterior, o lesboerotismo é aceito desde que seja protagonizado por mulheres consideradas belas e femininas para os padrões patriarcais de feminilidade, pois de outra forma a existência lésbica passa a ser repudiada. Desta forma, a sugestão sexual entre as duas personagens nada tem a ver com a visibilidade lésbica ou algum tipo de militância a favor dos direitos das lésbicas, mas tão somente de deleitar o olhar masculino. No texto de Rich apresentado no capítulo anterior, a autora menciona que imagens pseudolésbicas nas mídias são mostras do apagamento lésbico:

o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão [heterossexual], as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina. (RICH, 2010, p. 26)

Na obra deneviana, a relação afetiva entre Leonides e Cecília demonstra que elas não precisam de uma figura masculina para se sentirem protegidas pois têm uma à outra, e tal

relação entre as personagens é desprovida de tensão sexual, até mesmo porque na narrativa o mal é representado pela dominação sexual masculina, dessa forma, a união entre Leonides e Cecília é na verdade um refúgio do problema da sexualidade opressora.

Se as mulheres são as mais antigas fontes de cuidado emocional e da alimentação das crianças, meninos ou meninas, pareceria lógico colocar, ao menos a partir de uma perspectiva feminista, as seguintes questões: se a busca por amor e ternura em ambos os sexos não as conduz originalmente na direção das mulheres, então por que de fato as mulheres iriam sempre redirecionar aquela busca?; por que a sobrevivência da espécie, os meios de impregnação e as relações erótico-emocionais deveriam ter se tornado tão rigidamente identificados entre si?; e por que tão violentas restrições deveriam ser entendidas como necessárias a fim de reforçar a subserviência e a total lealdade erótico-emocional das mulheres frente aos homens? (RICH, 2010, p. 22)

Assim, a relação entre as personagens de Leonides e Cecília no romance de Denevi é enquadrável no conceito de continuum lésbico de Rich abordado no capítulo três. Porém, como vimos, o continuum lésbico foi apagado e recodificado em forma de fantasia pornográfica masculina. É claro que ao mencionar essa “fantasia pornográfica masculina” evoca-se, novamente, o sujeito masculino dentro do padrão, e nisso está implícita sua heterossexualidade, pois se não estivesse, fugiria da norma patriarcal. Vale lembrar que as cenas entre Leonora e Cenci, embora não representem sexo explícito, não deixam de ser uma forma simbólica de pornografia, como apontou Wittig. Um exemplo de continuum lésbico a ser considerado no cinema clássico que apareceu décadas depois é o filme *Thelma & Louise* (1991), onde, cansada de seu casamento medíocre e do constante maltrato de seu marido, Thelma resolve empreender uma viagem com sua melhor amiga Louise, uma garçonete de um bar local. As coisas saem de controle quando Thelma é encontrada prestes a ser estuprada e Louise não hesita em matar o estuprador. Legalmente comprometidas, as duas passam a trama fugindo da polícia e, ao serem encontradas, preferem se atirar em um precipício do que sucumbir às leis dos homens.

**A punição patriarcal:** há uma cena, outro acréscimo da narrativa fílmica, onde Albert encontra Leonora pessoalmente pela primeira vez e já inicia o diálogo dizendo-lhe que ela não se parece tanto com a falecida esposa, pois esta tinha os seios maiores, era mais gentil e mais frágil, reforçando a ideia da obrigação estética e docilidade feminina, além das atribuições do



símbolo esposa. Na sequência, ele também faz comentários sobre suas varizes e afirma que ela se parece com uma vaca.



Figura 47: Vaca. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).



Figura 48: Varizes. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Faço novamente uma conexão com *Lolita*, pois quando a mãe de Lolita lê o diário de Humbert, além de constatar o desejo sexual dele por sua filha, lê também um trecho onde ele a compara com uma vaca. Leonora, embora apresente características de *femme fatale* que compunham a codificação da atriz Elizabeth Taylor, é posta como decadente devido à sua

idade. Envelhecer lhe tirou parte do poder hipnótico sobre os homens, e uma vez perdido esse poder, perdeu também seu valor, assim, tornou-se um corpo descartável e passível de chacotas e humilhações. E ela recebe essas humilhações de Albert, ironicamente um homem mais velho do que ela, que no entanto se sente perfeitamente autorizado a agir dessa forma. Mais um adendo sobre *Lolita*: quando Humbert reencontra Lolita já mais madura, mãe, sem traços de infantilidade, ela perde o valor para ele, ele não a vê mais como fascinante, já não quer possuí-la, assim, Lolita também se torna um corpo descartável. Em suma, o envelhecimento da mulher é visto pela sociedade patriarcal algo repulsivo enquanto a velhice masculina é sinônimo de experiência.

O homem idoso normalmente escapa desse preconceito, pois a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril. Portanto, envelhecer é mais difícil para a mulher, uma vez que ela está escravizada aos ditames da indústria da moda. (BEAUVOIR, 1990, p. 71)

Na verdade, a própria Leonora dá mostras de não se aceitar e de punir a si mesma. No romance não há nenhuma passagem onde Leonides problematize sua própria aparência, mas há uma cena no filme em que Leonora se olha no espelho e repuxa seu rosto a fim de se ver com um aspecto mais jovem, em seguida, ela reclama sobre estar gorda. A meu ver, além de ser uma forma de reprodução do discurso opressor baseado na estética feminina, essa questão se relaciona diretamente com a atriz Elizabeth Taylor, que, como vimos, até poucos anos antes era conhecida como uma das mulheres mais bonitas do cinema, isso incluía seu corpo curvilíneo com cintura bem fina e seu rosto de boneca. No entanto, além da passagem dos anos impressa em seu rosto, neste filme Liz Taylor estava um pouco acima do peso em comparação à forma física mediante a qual era admirada pelo público cinematográfico, de modo que essa cena parece ser uma forma de justificação para o espectador, quase um pedido de desculpas sobre sua “imperfeição”.



Figura 49: Estou gorda. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de auto-depreciação ou até autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis [...] em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher. (BOURDIEU, 1998, p. 46, 47)

Outra ofensa vinda de Albert na cena da praia foi chamá-la de puta. Fazendo outro pequeno desvio desse diálogo, em uma cena anterior o adjetivo também foi proferido por Cenci em um momento que tenta pentear os cabelos de Leonora e, quando esta se nega, Cenci diz “ - Mas você não pode sair andando por aí igual a uma puta”, pois, como afirma Bourdieu:

[...] a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que ‘faz’, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BOURDIEU, 1998, p. 45)



Figura 50: Puta. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Esses esquemas de pensamento mencionados por Bourdieu acabam ocasionando em diversas formas de segregação entre as mulheres que, sem perceber, reproduzem a opressão que sofrem do sistema patriarcal. “Contra as mulheres, eles cometeram o maior crime: levaram-nas, insidiosamente, violentamente, a odiar as mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem seu imenso poder contra elas mesmas, a serem as executantes da sua tarefa vil.” (CIXOUS, 2017, p. 133). No entanto, embora seja claramente uma demonstração do discurso patriarcal proferido por uma mulher para outra mulher, no que diz respeito à diegese essa frase também pode ser entendida como uma indireta de Cenci, como se, apesar do pacto ficcional mãe-filha, Cenci estivesse querendo dar a entender que sabia da profissão de Leonora.

Voltando ao diálogo na praia, Albert diz a Leonora que Cenci o provocou levantando a saia, e que ele foi o único a fazê-la se sentir como mulher, desde os dezesseis anos.





Figura 51: Ela provocou. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Para a lógica falocêntrica, ser plenamente mulher é ser completada pelo falo que teoricamente lhe falta, “o desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só poderia existir em relação à castração e não pode transcendê-la” (MULVEY, 2017 p. 162), sem contar o fato de que as meninas são sexualizadas e adultizadas muito cedo, enquanto que os portadores do sexo masculino têm seu infantilismo aceito até em idades estapafúrdias.

Outra questão a destacar é que o argumento de ter sido provocado reforça a ideia de culpabilização da mulher. Essa culpabilização da vítima, sabe-se, é comumente utilizada como argumento em situações de violência sexual, tanto pelo agressor quanto pelas instituições julgadoras e pela própria sociedade.

O poder é sustentado por uma certeza de direito legal, e pela culpa estabelecida da mulher (que evoca a castração, psicanaliticamente falando). A perversão verdadeira é simplesmente escondida sob a tênue máscara da correteude ideológica – o homem está do lado direito da lei, a mulher do lado errado. (MULVEY, 2017, p. 166)

Desse modo, insisto, a culpabilização sobre Cenci de certa forma legítima socialmente as ações de Albert. Se no momento em que Cenci forja a cena de estupro, o sujeito espectador masculino patriarcal recebe a confirmação da suposta natureza perigosa da mulher, as ações de Albert também acabam sendo parcialmente justificadas porque Cenci era “louca”,

“provocante”, porque “estava pedindo”. Afinal, “as mulheres, façam o que fizerem, estão condenadas a dar provas de sua malignidade e a justificar a volta às proibições e ao preconceito que lhes atribui uma essência maléfica.” (BOURDIEU, 1998, p. 44). Sendo assim, na adaptação fílmica, o brutal estupro da obra de Denevi foi suavizado e ambigüizado na trama de Losey, e a culpa pelas investidas sexuais e incestuosas do personagem masculino passou a recair também sobre a personagem feminina. Essa ideia da mulher perigosa é um argumento opressor antiquíssimo, havendo até mesmo registros bíblicos, como a história de Salomé. No cinema, essa mulher é encarnada pelo estereótipo da *femme fatale*. Segundo Mulvey e sua apropriação psicanalítica (2017), a *femme fatale* cinematográfica tem o poder hipnótico e maligno de seduzir os homens, representando o perigo da castração. Vimos no item que aborda a composição das personagens que Cecília era desprovida de qualquer apelo estético atraente para o olhar patriarcal e de qualquer manifestação de maturidade sexual, agindo como uma criança. Cenci foi composta no marco da fantasia da ninfa, uma forma de recodificar o “ar de menina” de forma a poder atrair sexualmente o sujeito espectador masculino do filme. Além disso, em contraste com a “pureza” com a qual foi retratada (a camisola branca, os gestos inocentes, a voz infantilizada, a forma brincalhona de andar e de pular) foi preciso adicionar uma carga de maturidade sexual à Cenci para poder culpabilizá-la depois. A ideia que fica para o espectador machista é que se ela tem consciência sobre seu corpo e sobre o sexo, ela é responsável por qualquer ato sexual que lhe for infringido. Tão absurda é essa lógica que, por um lado, a atração masculina por meninas ou moças que ainda não atingiram sua maturidade sexual é perfeitamente aceita, enquanto que a simples consciência ou mesmo orgulho de uma mulher sobre seu corpo e sua sexualidade é mais do que suficiente para possuí-la, condená-la e descartá-la ou puni-la. O romance *Lolita* tem passagens explícitas onde o narrador Humbert abusa sexual e psicologicamente de Lolita, a mantém em cárcere privado entre outras atrocidades e mesmo assim o livro foi publicado, vendido, reeditado e tornou-se parte do cânone literário, um cânone que aceita um Humbert abusador homem cis branco de meia idade como os muitos que andam soltos por aí, mas não se interessa por personagens denevianas como Leonides e outras que vimos no capítulo dois, afinal, os cânones refletem a sociedade pela qual são consumidos.

Por outro lado, apesar do que foi afirmado anteriormente, a ambigüidade da trama também é dada por cenas e diálogos onde pode ser interpretada também uma crítica à masculinidade em seu funcionamento patriarcal.

**Ambiguidade do discurso:** Além das críticas feitas pelas personagens femininas que veremos neste recorte, as ambiguidades que estamos observando no curso da análise também podem ser vistas como uma forma de crítica ao patriarcado se considerarmos que representações como machismo, estupro, incesto, aborto e falsa gravidez não costumavam ser abordadas antes do cinema dos anos 1960, assim, o fato de que essas questões tenham vindo à tona num filme comercial não deixa de ser um meio de promover reflexões sobre tais questões através de retratos das mesmas. É necessário levar em conta como o cinema da época funcionava, a ambiguidade, além de ser característica de outras produções dos anos 1960, pode ter sido, em *Secret Ceremony* (1968) um recurso de visibilização e, portanto, de crítica, a ser compreendido pelo público do momento.

Passando às críticas feitas pelas personagens femininas, há uma cena em que Cenci e Leonora estão na cama conversando. Apesar de certa tensão lesboerótica dada pela proximidade e os toques entre as duas, o diálogo que estabelecem demonstra uma crítica ao comportamento masculino. Cenci diz que não quer dormir sozinha porque tem medo do lobisomem. Ao que Leonora responde “- Ele é só um velho legal que esqueceu de se barbear”.



Figura 52: Velho legal. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

E Cenci rebate com a frase “ - Ninguém é apenas um velho legal”.



Figura 53: Ninguém é apenas um velho legal. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Outra cena que, a esta altura já não há de surpreender, começa com apelo sexual porque Cenci pede a Leonora que lhe ensine a emitir gemidos sexuais, mas depois, enquanto falam de Albert, Cenci pergunta:

“-Todos os homens são tão espertos?”.



Figura 54: São todos tão espertos? Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Leonora ri e responde:

“-São apenas garotinhos que esperam que limpemos suas bundas”.





They're just little boys that...  
need to have their...

Figura 55: São garotinhos que esperam. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).



bottoms wiped.

Figura 56: Que limpemos suas bundas. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Outra demonstração do repúdio de Leonora ao comportamento masculino e à prostituição pode ser constatada no trecho em que ela vai à igreja se confessar e diz ao padre:

“- O senhor acha que eu gosto de sentar naquele banco da praça por onde os carros passam, esperando por algum bastardo com quem ninguém mais aceitaria se deitar?”



Figura 57: Sentar no banco da praça. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

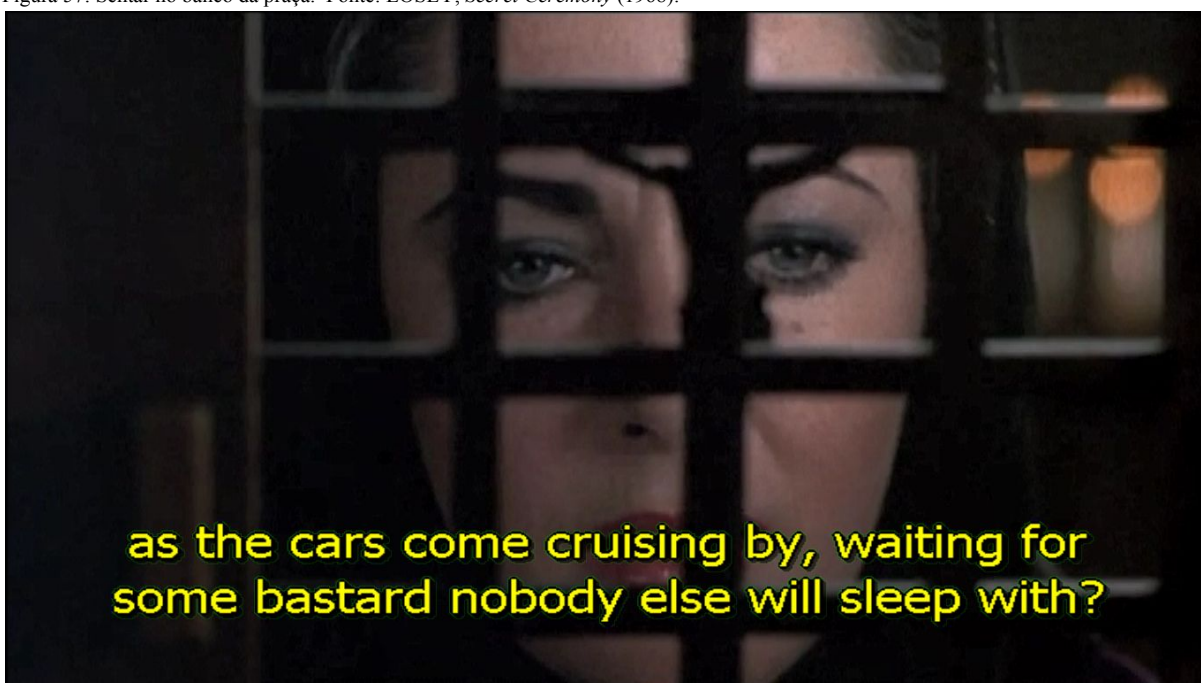


Figura 58: Esperando por algum bastardo. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Finalizando as comparações entre o romance deneviano e o filme de Losey, vimos no capítulo dois que *Ceremonia Secreta* subverteu a estrutura patriarcal dos contos de fadas. O estupro sofrido causou o “encantamento” de Cecília não a mergulhou no sono estático que costumava acometer as princesas, sendo ressignificado em uma espécie de sonambulismo de negação, um estado mental alterado de quem sonha a fim de não acordar para a realidade. Poderíamos dizer que essa atmosfera de conto de fadas foi perdida na tradução intersemiótica fílmica a não ser por dois momentos da trama: o primeiro é quando Leonora abre as cortinas

do quarto de Cenci com o intuito de acordá-la, Cenci demonstra preguiça em sair da cama e Leonora lhe diz: “- Quem você pensa que é, a Bela Adormecida?”, a meu ver, essa frase é um signo de correlação com o romance, uma pista narrativa para o/a espectador/a mais atento/a.



Figura 59: Bela Adormecida. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

O segundo momento dessa correlação simbólica com a trama deneviana acontece quando o pacto ficcional mãe-filha se desfaz. O fim começa quando Leonora vê Cenci tendo relações sexuais com Albert na praia.



Figura 60: Sexo na praia. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Mediante esse ato, tanto Leonora quanto o espectador tem a confirmação de que as ações anteriores de Cenci eram simplesmente uma manipulação doentia. Ou seria Cenci a vítima da manipulação de Albert?

Furiosa, Leonora arranca a barriga falsa de Cenci quando esta retorna ao quarto do hotel na cena que já foi abordada nesta análise. Momentos depois, Cenci olha para Leonora e lhe pergunta num tom agressivo “ - O que você está fazendo nas roupas da minha mãe?”, marcando o fim da relação entre elas. No romance, o pacto se desfaz quando Cecília entra em trabalho de parto e, em meio à dor, olha para Leonides e se pergunta: “¿Por qué se ha peinado como ella? ¿Por qué tiene su vestido celeste que tanto le gustaba? ¿Para que yo me hiciera la ilusión de que... ? O quizá yo misma se lo he pedido, y ya no recuerdo.” (DENEVI, 2014, p. 71).

Enquanto Leonora abandona o hotel, uma voz feminina de fundo canta “*Hush little baby, cry no more, father’s gone fishing, mother’s a whore, back in the morning to guard your life, with two short prayers and a carving knife*” (em tradução livre: “Durma bebezinho, não chore mais, papai foi pescar, mamãe é uma puta, voltará de manhã para cuidar de você, com duas pequenas preces e um punhal”). A letra da música é uma distorção da canção “Hush, little baby” que conserva a melodia dessa cantiga de ninar conhecida em distintas versões de acordo com a cultura do país onde é cantada. No Brasil, a versão mais parecida é aquela que diz “Nana neném que a cuca vem pegar, papai foi à roça, mamãe foi trabalhar [...]”. Embora não tenha uma relação direta com os contos de fadas, tem a ver com seu universo infantil. Não deixa de ser uma subversão de um elemento clássico, porém, põe-se nele novamente o repetitivo valor dicotômico mãe/puta que compõe a trama. Fora isso, ao se mencionar o punhal, lê-se um prelúdio do assassinato que encerrará o filme.

Enquanto a música vai cessando, vemos Cenci acordando da sua versão de sonambulismo de negação simbolizada por uma cena onde visita ao túmulo de sua mãe. Por fim, o que se segue é a morte de Cenci. Diferente de Cecília que simplesmente perde a vida ao acordar e recobrar a percepção da realidade, o despertar de Cenci a leva ao suicídio. Como vimos no relato do capítulo dois, assim que Cenci toma sua sequência de comprimidos, Leonora reaparece no casarão. Ela tenta, sem sucesso, refazer o pacto entre as duas. Quando a porta do casarão se fecha após sua saída, Cenci agoniza. E no velório, Leonora realiza sua vingança apunhalando Albert. Diferente da vingança feminista de Leonides, a motivação da



vingança de Leonora parece ser retratada por ciúmes, como se ela culpasse Albert por ter destruído seu próprio sonho de ser “feliz para sempre” rica, bem vestida e compensando o vazio da morte de sua filha mediante a relação com Cenci.

#### **4.4.1 Outras questões sógnicas**

Enquanto *Ceremonia Secreta* se passa na capital argentina, *Secret Ceremony* foi rodado em Londres. Assim, há uma diferença idiomática, sendo necessária uma tradução interlingual do espanhol para o inglês (que fora lançada em 1961 pela *Time*) que viria a dar base para o roteiro do filme. Tendo em vista a diferença geográfica, há bastante contraste entre os signos culturais: enquanto a protagonista do romance toma um bonde para ir ao cemitério, a protagonista do filme o faz em um típico ônibus vermelho de dois andares. O café da manhã servido à Leonides é composto de *medialunas*, geléias, torradas e bolos.



Figura 61: Desayuno. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

Já Leonora come salsichas, ovos, um pudim cremoso e *croissants* que são o elemento gastronômico cultural que pôde ser mantido no filme.



Figura 62: Breakfast. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Segundo o narrador de *Ceremonia Secreta*, o casarão onde Cecília morava fica na rua Suipacha, número 78, no centro de Buenos Aires. Minha pesquisa de campo pela cidade aponta que a estrutura do casarão aparentemente existiu fora da ficção. Hoje em dia, apesar de não existir a numeração 78 na rua Suipacha, em frente a igreja mencionada no relato e que de fato existe, há um edifício usado para fins comerciais cuja estrutura arquitetônica assemelha-se bastante com a descrição do casarão no romance.



Figura 63: Suipacha 78. Fonte: BARBERIS, *Secret Ceremony* (1961).

No filme, as cenas do casarão pertencente a Cenci foram gravadas na Debenham House, localizada na Addison Road, número 8, em Londres, designada como patrimônio mundial em 1969.



Figura 64: Debenham House. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

O caminho percorrido pela protagonista do romance aponta o cemitério de *La Recoleta*, um dos maiores e mais antigos da capital argentina, enquanto as cenas do filme foram gravadas no Kensal Green Cemetery, também em Londres. Toda a trama do romance deneviano se passa em Buenos Aires e, como vimos, parte da trama de Losey é rodada em um hotel praieiro e seus arredores, essa praia fica em Noordwijk, cidade e município do oeste dos Países Baixos, na província de Holanda do Sul.

Como já havia sido anunciado neste capítulo, a trama de *Secret Ceremony* (1968) tem algumas correlações com a trama de *Rosemary's Baby* (1968). Para começar a música de abertura de ambos os filmes é muito semelhante pelas notas fortes de piano e uma suave voz de mulher cantarolando, de maneira geral a ambientação dos cenários e a fotografia dos filmes também é bastante similar. Na trama deneviana não há nenhuma menção sobre Cecília cortar os cabelos, porém, em *Secret Ceremony* (1968) Cenci aparece com os cabelos longos no início da trama e depois com os cabelos curtos, usando exatamente o mesmo corte com o qual Rosemary aparecera no início de *Rosemary's Baby* e que depois acabaria também cortando ao longo dessa trama. Talvez uma forma de trazer familiaridade ao público receptor.





Figura 65: Rosemary. Fonte: POLANSKI, *Rosemary's baby* (1968).

Além disso, ambas as personagens tem um ar infantilizado, na atuação de Cenci, Mia Farrow faz o mesmo gesto travesso de levar a mão à boca e sorrir que Rosemary fizera algumas vezes durante sua trama.



Figura 66: Cenci. Fonte: LOSEY, *Secret Ceremony* (1968).

Outro gesto de correlação é que, por estar grávida do filho de Satan, Rosemary sentia desejos de comer carne crua, e no momento em que Cenci aparece no restaurante do hotel com sua barriga falsa ela diz “*I think I will have an enormous piece of red meat*” (“Acho que vou pedir um pedaço enorme de carne mal passada”). Por fim, um elemento que também se repete

são as rosas. Na trama de Losey, Cenci recebe rosas amarelas de Albert com certa frequência, antes, no filme de Polanski, Rosemary havia recebido rosas vermelhas de Guy e de amigos em diferentes momentos da trama.

#### **4.5 Um olhar feminista sobre o processo de tradução**

Como apontou Linda Hutcheon, não basta olhar para (e julgar) o produto adaptado, também é preciso conhecer o processo e refletir sobre o mesmo (2013, p. 119). O processo de tradução, tanto da tradução textual quanto da tradução intersemiótica, não depende apenas e não é obra exclusiva do tradutor ou diretor. São processos que abarcam muitas etapas e filtros, principalmente no que diz respeito ao mercado e à ideologia que rege esse mercado.

Luise von Flotow descreve essas etapas prévias à publicação de um texto da seguinte forma:

A tradução é deliberada. Ela é intencional e, usualmente, feita com um propósito. Nenhuma tradução é produção somente do/a tradutor/a. Por um lado, o texto fonte e o/a autor/a estão envolvidos: eles/as tornam-se mais ou menos significativos ou úteis em momentos diferentes numa cultura, mais ou menos interessantes para traduções e retraduções; editoriais e editores/as estão envolvidos; assim como há financiadores dispostos a pagar pelo trabalho, e, finalmente, há diagramadores/as e tipógrafos/as que criam o produto final e podem mudar um texto. A tradução nunca é responsabilidade unicamente do/a tradutor/a. (FLOTOW, 2013, p. 171)

Já quando se trata de cinema, embora o diretor acabe levando a maior parte senão todo o crédito pelo filme traduzido, é difícil definir quem é o tradutor, pois os profissionais envolvidos são ainda mais numerosos do que no processo que antecede a publicação de um texto, afinal, são muitas as linguagens integradas na realização de um filme e os responsáveis por trabalhar cada uma delas. Para mencionar alguns, temos o/a roteirista, que precisa reduzir e traduzir de diversas formas (lingual, cultural, etc) um texto literário normalmente extenso a um que caiba em aproximadamente duas horas de filme, o/a diretor/compositor/a musical, que precisa traduzir em forma de música as sensações geradas através de um texto, o/a figurinista, que terá de recriar as características das personagens, o/a cenógrafo/a ou designer, que por sua vez recriará o ambiente, também o/a editor/a, que entrará com os cortes e modificações para se adequar à demanda ideológica e mercadológica e até mesmo os/as atores/atrizes, que

apesar de seguirem um roteiro, precisam colocar parte de si na interpretação das personagens. Discorrendo sobre esta questão em sua já mencionada obra *Uma Teoria da Adaptação*, Hutcheon sintetiza essa pluralidade da seguinte forma:

É difícil para qualquer pessoa que já esteve num *set* de filmagens acreditar que o filme é feito apenas por um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o *set* assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Louis XIV – todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo – história, estilo, *design*, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final -, enquanto, obviamente, há outras profissões não menos importantes também em jogo. (HUTCHEON apud [ONDAATJE, 2002, p. 11] 2013 p.121)

Com isto, quero dizer que não podemos atribuir toda a responsabilidade da adaptação ao diretor (primeiro, escrevi “condenar o diretor”, mas se condenar é uma ação moral, como pensar a moral quando a ética é patriarcal?) ou simplesmente afirmar que Joseph Losey reduziu Leonides e Cecília a dois símbolos do desejo masculino, como se a intenção fosse puramente sua.

Sobre o “Rei-Sol”, o diretor de *Secret Ceremony* (1968) teve que deixar os EUA por questões políticas que supostamente ameaçavam os valores macarthistas vigentes naquele momento, exilando-se na Inglaterra. Assim, a identidade política de Losey, tanto pessoal quanto a de parte de suas obras é relacionada ao marxismo ou até mesmo “marcada pelo cruzamento híbrido entre marxismo e psicanálise” (FILHO, 2012).

A rigor, sua obra pode ser dividida em duas fases: No filme de estreia [*The Boy with Green Hair*, (1948)], realizado no prelúdio do período macarthista, Losey faz de um garoto com cabelos esverdeados uma peça alegórica contra a intolerância ao diferente - e, por extensão, ao "perigo" que ele representa numa sociedade uniformizadora. [...] Os filmes realizados nos anos 1960, de *Eva* [1962] em diante, são menos engajados, mas mais ambiciosos. Alguns traduzem grande liberdade criativa - tanto *Eva* como *O Criado* [*The Servant* (1963)] tratam da inadequação sexual e da troca de papéis sociais, o primeiro entre uma predadora e um escritor que humilha; o segundo, entre um aristocrata e seu mordomo. Em *O Criado* encontram-se os principais temas de Losey: a impossibilidade do diálogo interclassista, o desejo de possuir e dominar o outro, a humilhação dos mais fracos e o abismo entre os sexos. (FILHO, 2012)



Salvo o infeliz comentário de Albert sobre a propriedade privada relacionada ao incesto que vimos no item que trata de analisar as cenas e diálogos de *Secret Ceremony* (1968) de fato não se pode ver engajamento marxista neste filme da chamada segunda fase de Losey. Já Eva (1962) traz representações baseadas em conceitos psicanalíticos, segundo o apontamento de Filho expostos acima, e é protagonizado pela figura de uma mulher vista como “predadora” ou castradora, como a psicanálise definiria. O autor também aponta o que chama de abismo entre os sexos como marca das representações filmicas de Losey, comprovando o quanto o diretor estava preso aos estereótipos dos papéis de gênero, algo que, como vimos neste capítulo, parecia acometer todos os diretores no cinema dos anos 1960. A crítica cinematográfica em geral não recebeu bem *Secret Ceremony* (1968), como tampouco destacou o fato do filme se tratar de uma tradução e não essencialmente de uma criação de Losey, algo que acontece com a maior parte dos filmes derivados de romances quando estes não são canônicos ou popularmente conhecidos. Como o filme apagou os questionamentos sobre os papéis de gênero que por sua vez eram a base da construção da obra de Denevi, a narrativa não pôde se sustentar em sua nova configuração patriarcal-mercadológica. Em suma, a ausência de crítica feminista fez com que as ressignificações presentes na tradução intersemiótica dirigida por Losey levassem a obra a falhar.

Retomando as informações dadas no início do capítulo dois, vimos que, excluindo a figurinista, toda a equipe responsável pela produção de *Secret Ceremony* (1968) foi composta por homens. Se isso não fala sobre a ideologia posta na tradução intersemiótica, com certeza fala de um problema social. A profissão de figurinista relaciona-se com a moda, que por sua vez é associada a mulheres e, no máximo, a homens gays. É uma profissão “de mulher” segundo os padrões patriarcais, seguindo essa lógica, na formação da equipe de produção era o único lugar cabível para uma profissional mulher. Além disso, uma profissão inferior/subalterna, não no sentido de menos importante, mas sim de pouco ameaçadora aos propósitos ideológicos da indústria cinematográfica, posto que a figurinista não tem o poder de alterar o funcionamento do filme, sendo apenas reprodutora da moda, assim, algumas das vestimentas sexualmente apelativas que aparecem no filme simplesmente se adequaram à configuração erotizada das personagens, conseguindo mesmo assim ressignificá-las correlacionando algumas características das roupas descritas no romance, exemplo que podemos ver na Figura 18, cena em que Leonora espera o ônibus usando uma bolsa em

formato de figo semelhante à bolsa de Leonides descrita pelo narrador do romance, descrição esta que vem citada logo abaixo dessa figura.

Considerando as muitas etapas do processo antes de se chegar ao produto final, poderíamos até pensar *Secret Ceremony* (1968) como uma tradução de uma tradução. É que o roteiro, que ficou à cargo de George Tabori, foi baseado na tradução de *Ceremonia Secreta* realizada pela tradutora Harriet de Odonis e publicada pela revista *Life*. Nessa tradução alguns elementos da obra de Denevi se perderam, pois o romance foi escrito em espanhol argentino com uma peculiar bagagem cultural (e característica da escrita de Denevi, como o uso do lunfardo, especialmente), e então fez-se necessário que a linguagem fosse adaptada à cultura de chegada da língua inglesa, mas não por isso os questionamentos sobre os papéis de gênero e demais elementos feministas importantes foram perdidos. É compreensível que tratando-se da transição de um romance para um filme, várias questões técnicas, entre elas o tempo de duração de cada forma de diegese, obrigam que a narração verbal se torne essencialmente visual e que os diálogos precisem ser alterados com supressões e reescritas na nova obra, mas nada a não ser uma ideologia patriarcal justifica as mudanças postas no discurso do filme, colocando-se uma carga de opressão e violência simbólica no discurso da narrativa e, nos diálogos, um discurso verbal direta e explicitamente violento para com as mulheres. Ou seja, neste filme foram empregadas múltiplas linguagens de reprodução do discurso patriarcal, e de uma maneira tão repetitiva que a meu ver não pode ser interpretada como uma forma de denúncia desse discurso.

É sabido que as grandes produções cinematográficas envolvem muito dinheiro, logo, não importaria a qualidade (o termo é relativo) do roteiro ou quem é o diretor, um projeto desse porte só seria patrocinado e levado adiante para se tornar um filme depois de passar por muitos filtros e ajustes mercadológicos. Tratando-se da Universal Pictures, estamos diante da produção de uma corporação que, assim como outras gigantes, explora a imagem feminina com fins lucrativos e perpetua valores patriarcais.

Se, embebidas nas teorias expostas no capítulo três, considerarmos que para o pensamento patriarcal o corpo da mulher é um objeto ou produto, essa condição torna o corpo da mulher, ou sua imagem, comercializável. Mas os corpos de Leonides e Cecília da trama deneviana não tem valor comercial, pois são desprovidos do apelo erótico que satisfaz o olhar masculino, assim, não haveria espaço para elas, ao menos como protagonistas, no cinema clássico. No eixo da palavra “valor”, considero apropriado tomar um texto de Kristeva para

abordar o sentido marxista de valor aplicado à semiótica. Em *Semiótica do Romance* ela define que há práticas em que o significado é modelado enquanto significante e que esse conceito conflui com a ideia de Marx “quando este apresenta uma economia ou uma sociedade (um significado) como uma permutação de elementos (significantes)” (KRISTEVA, 1977, p. 29). Um conceito bastante conhecido de Marx, exposto em *O Capital*, é que o valor de um produto é a soma do seu material e do dispêndio de energia -ou força de trabalho- para produzi-lo. E se a imagem da mulher no cinema é modelada enquanto significante do desejo masculino – pode-se aplicar essa confluência de significado moldado enquanto significante = valor de mercado (cinematográfico, neste caso). A soma do valor do produto mulher seria o “material”, sua simples condição natural de portadora do sexo feminino e o dispêndio de energia seria a performance do ideal feminino patriarcal, afinal, por mais beleza natural (outro termo relativo) que tenha a mulher, ela ainda precisa ser modelada, desde as roupas, maquiagem, cabelos, depilação, comportamento e postura para então caber neste ideal, capitalizando seu corpo e significando-se no ideal patriarcal de mulher. Finalmente, se o dinheiro é o significante máximo do poder e, por sua vez, o poder é patriarcal, apenas a mulher que estiver dentro do padrão aceito por esse sistema terá valor comercial e espaço no cinema clássico, na verdade, dentro de qualquer mídia que comercialize a imagem feminina, por ende, também só terá valor dentro sociedade que consome e reproduz esse padrão. Fica a pergunta de Monique Wittig: “Mas o que significa mulheres sendo negociadas a não ser que são dominadas?” (WITTIG, 2017, p. 272). Para Bourdieu, essa dominação masculina sobre nossos corpos se dá em distintas formas de violência simbólica. Crescemos acreditando que só teremos valor se conseguirmos nos moldar nesses parâmetros e essa ideia nos foi inculcada desde cedo tanto pelas múltiplas linguagens que vêm sendo abordadas neste trabalho quanto por reprodutoras do patriarcado como nossas mães, que nos mandam fechar as pernas, nossas avós, que dizem que devemos nos arrumar mais, até mesmo por aquela amiga que indica uma forma de emagrecer, por isso não é tão simples se libertar das amarras patriarcais que rodeiam nossos corpos:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (BOURDIEU, 1998, p. 50)

Outro paradoxo do patriarcado é o fato de que o corpo da mulher só tem valor social quando evoca a beleza e o erotismo mas que, na mesma visão social, se essas mulheres mostrarem seus corpos livremente e/ou vivenciam abertamente seu erotismo são consideradas sem valor, o que só prova que os ideais patriarcais nunca podem ser satisfeitos, de modo que a atitude mais saudável e coerente é parar de tentar atender a esses caprichos inventados pelos homens. Fica o convite para que as mulheres encontrem suas próprias significações de valor.

## 5. Considerações finais

Este item simboliza para mim muito mais do que um repasse das ideias aqui apresentadas, vai além das respostas aos problemas de pesquisa levantados. Trata-se do fechamento de uma importante etapa, o título de mestra será, uma vez recebido, mostra palpável de um momento divisor de águas em minha vida. É que o contato com as teorias feministas sobrepasa o ato de acumular leituras e conceitos, de ampliar a rede de conhecimentos de uma determinada área de estudos. O feminismo é visceral. Cura ao mesmo tempo em que abre feridas, é um lugar de conforto e de desamparo, é como definiu Rich, acordar da morte, mas é também deixar morrer o que fomos. Perceber que muitos valores e pensamentos que um dia chegamos a ter não eram nossos, pensar que inúmeras mulheres morreram antes de despertar. O que creio ter acontecido a várias mulheres e, uma vez tendo enxergado o que meus olhos ainda não sabiam ver, eu senti raiva. Mas a raiva é uma energia forte, é forte por ser feminina, é impulso para a militância. Estudar o feminismo é aprender sobre mim mesma.

Eu já estava no caminho da militância feminista e não havia me dado conta. “*Pero nadie es llamado gratuitamente por el destino.*” (DENEVI, 2014, p. 76). Como contei na introdução deste trabalho, meu primeiro contato com a escrita de Marco Denevi ocorreu na época do trabalho de conclusão de curso da graduação em Letras Espanhol. O conto “Redención de la Mujer Caníbal” que abordei no capítulo dois deste trabalho, traz como heroína uma mulher marginalizada, considerada sem valor para a sociedade: não era bonita, não tinha curvas, não sabia perfumar a delicadeza, só não era invisível porque ofendia o olhar patriarcal. Sua redenção ocorre quando ela deixa de sonhar sonhos que não são seus, quando desiste de esperar pelo príncipe - tão só um anfíbio viscoso - e decide salvar a si mesma. E como ela, as personagens importantes de Denevi são justamente pessoas que não importam pela ausência de lugar na sociedade patriarcal. Nossa heroína de *Ceremonia Secreta*, Leonides Arrufat, carrega no corpo essa dor, mas consegue enxergar sua dor refletida em Cecília que, como muitas, morre pelas mãos da violência masculina. Ainda que os três rapazes sem nome da trama não cumpram a ordem de assassinato vinda da antagonista, a existência de Cecília morre no momento em que é estuprada, sendo o posterior falecimento de seu corpo apenas uma concretização física dessa morte. Diante disso, Leonides transforma a raiva acumulada durante uma vida inteira em força para uma realizar uma vingança feminista. E se, como nos

contos de fadas, houvesse uma lição através do destino final de Belena, bruxa má ou talvez uma simples reprodutora irrefletida do patriarcado, essa lição seria a da morte da mulher que satisfaz as exigências patriarcais, da mulher que age contra as outras, a morte da própria submissão às normas.

Fazendo agora um breve repasso do trabalho, no capítulo dois houve um primeiro contato com a narrativa de *Ceremonia Secreta* e, no mesmo formato, foi apresentado um relato de sua tradução intersemiótica, *Secret Ceremony* (1968), mediante esses relatos foi possível constatar a gritante diferença entre as duas narrativas. Em seguida foram exploradas algumas questões sobre a escrita de Marco Denevi, especialmente sobre o aspecto ideológico de seus relatos que desconstruem a hegemonia de gênero, escrita esta que reivindico como feminista. Na sequência, um esclarecimento teórico importante para a análise da tradução intersemiótica - a impossibilidade de se considerar o conceito de fidelidade -, foi dado a partir da Teoria da Adaptação e da Teoria da Tradução Intersemiótica, porém, vimos que apesar dos variados eixos epistemológicos dessas teorias, o que parece ficar à margem é o olhar feminista, algo que decidi trazer à tona para realizar a análise deste trabalho.

As abordagens feministas que se conectam com o caráter social-político-ideológico da semiótica começaram com a teoria de Laura Mulvey. Vimos que apesar da psicanálise freudiana simbolizar o falocentrismo, a autora fez um uso político de alguns conceitos psicanalíticos para denunciar os mecanismos de prazer visual do cinema clássico sustentados pela mulher objetificada. No entanto, observamos através do Olhar Oposicional de bell hooks que essa teoria não tem validade para mulher negra uma vez que ela geralmente não tem representação no cinema clássico em forma de contemplação visual, tão somente ocupando papéis subalternos, portanto, não corresponde ao símbolo mulher do olhar patriarcal, cujo poder determina que o ideal de beleza feminina é branco. Se antes havíamos constatado que as/os estudiosas/os de traduções intersemióticas e adaptações haviam deixado escapar algumas questões ideológicas, na continuação do trabalho vimos Monique Wittig apontando essa questão por parte da psicanálise lacaniana e das/dos especialistas em semiótica baseadas/os no Estruturalismo. Para Mulvey e Wittig, e para o intuito deste trabalho, a semiótica política foi uma arma para analisar ideologias.

Vimos que através da linguagem verbal é possível mudar símbolos de opressão patriarcal, como fizeram as tradutoras da escola canadense, assim como constatamos que a tradução também pode ser uma forma de dar visibilidade à obras feministas, questão apontada

por Blume em seu artigo sobre teoria e prática tradutória feminista. A partir do que já foi feito, uma das motivações desta pesquisa foi demonstrar que o pensamento feminista pode ser expandido para outras linguagens da tradução. No entanto, no último item deste trabalho eu afirmo que a tradução intersemiótica de Losey falhou. Mas, o que fez a tradução falhar? Do ponto de vista feminista, quis dizer que a tradução falhou porque apagou uma mensagem libertadora, que desafiava a opressão patriarcal e os papéis de gênero, subvertendo essa mensagem através das codificações opressoras colocadas no processo de tradução.

Através da ideologia atrelada à questões mercadológicas, a obra de Losey (e de toda a equipe de produção) apagou representações que já são constantemente apagadas pela sociedade patriarcal, impedindo que as reivindicações de *Ceremonia Secreta* chegassem ao público cinematográfico. Apesar das ambiguidades da trama e de algumas migalhas, por assim dizer, de críticas à masculinidade presentes em *Secret Ceremony* (1968), mediante a análise do filme pudemos ver distintas formas de sustentação do discurso patriarcal, tanto de forma explícita, como foi caso dos diálogos e frases que foram destacadas, quanto de forma simbólica, mediante as representações das personagens, desde seus papéis sociais, suas roupas - ou a falta delas - até seus valores, atitudes e a maneira como interagem entre si.

Creio que através deste trabalho também ficou demonstrada a urgência da necessidade de se reaprender a ver o cinema e, para que isso aconteça, é preciso que haja mais mulheres dirigindo filmes, criticando filmes e escrevendo sobre cinema, dessa forma, seria possível ver seu reflexo em pesquisas e trabalhos de traduções intersemióticas, já que boa parte das produções cinematográficas derivam de alguma obra literária. Eu quero dizer mais do que isso, quero me referir à necessidade urgente de haver mulheres dialogando, trocando conhecimentos, incentivando o trabalho umas das outras, mas, para além do conceito mulher, de pessoas, pessoas dialogando em prol da subversão deste sistema gendrado e opressor. Estou falando de dúvidas também. São tantas as interseccionalidades, tantas as correntes do pensamento feminista, tantas existências oprimidas pelo mesmo sistema patriarcal, tantas vozes para ouvir. Em que momento minha causa se cruza com outra? Então, apesar deste valioso caminho percorrido, sei que há muito mais pela frente, eu ainda preciso aprender mais sobre a minha e outras existências. A luta (e a pesquisa) continua.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. 3. ed. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. “A infância”. 2. ed. **O segundo sexo** / Simone de Beauvoir; tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

\_\_\_\_\_. **Aula**: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.

BLUME, Rosvitha Friesen. **Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero**. Fragmentos, 39, 2010, p. 121/130.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Sem mais nem menos e outras histórias inesperadas de Julia Franck, Silke Scheuermann, Judith Hermann**. Tradução de Rosvitha Friesen Blume; Gabriela Nascimento; Fernanda Boarin Boechat. Florianópolis: Insular, 2017.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Contos de Gabriele Wohmann**. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 7. ed. Tradução de Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRANT, Herbert J. **Bodies and Biases: Representations of Sexualities in Hispanic Literatures and Cultures**. Eds. David William Foster and Roberto Reis. Hispanic Issues, 13, 1996. p. 203-216.

CARRI, Albertina. Entrevista para a revista Los Andes. Disponível em: <<https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=albertina-carri-y-las-hijas-del-fuego-poetica-femenina-en-los-parajes-del-sur>> Acesso em: 20 mai. 2019

CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?**. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. Tradterm, 29, 2017. p. 216-250.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.



CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a Metafórica da Tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2005.

DENEVI, Marco. **Ceremonia Secreta**. 9. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

\_\_\_\_\_. **Rosaura a las diez**. 10. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

\_\_\_\_\_. **Nuestra Señora de la noche**. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Selectos**. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

\_\_\_\_\_. **Secret Ceremony**. ed. limitada. Tradução de Harriet de Onís e ilustrações de Juan Carlos Barberis. New York: Times, 1961.

\_\_\_\_\_. “**Marco Denevi**. Letras, historia, cine, música”. Idea viva. *Gaceta de cultura*. Buenos Aires, nº 9, mar. 2000. p. 30-31, 36-37, 44-45.

FILHO, Antonio Gonçalves. Radical refinado. São Paulo: Caderno de Cultura do jornal Estadão, 2012. < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/radical-refinado-imp-,937987>> Acesso em 22/10/2019.

FLOREZ, Maria Barbara. **Tradução comentada de “Redención de la mujer caníbal” de Marco Denevi**. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: UFSC, 2013.

FLOTOW, Luise von. TRADUZINDO MULHERES: de histórias e re-traduições recentes à tradução “Queerizante” e outros novos desenvolvimentos significativos. In \_\_\_\_\_. **Tradução e Relações de Poder**. Roswitha Friesen Blume, Patricia Peterle (org). Tubarão. Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un Autor? El Seminario, 2000. Disponível em: <[http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion\\_adicional/311\\_escuelas\\_psicologicas/docs/Foucault\\_Que\\_autor.doc](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.doc)>. Acesso em: 30 mai. 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

HOOKS, Bell. - O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010)**. Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade e Sociedade de Consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n.12, p. 16-26. jun. 1985.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Morais... et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do Romance**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Sinop: Arcadia, 1977.

LOUISOR-WHITE, Dominique. **Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook**. David William Foster (Ed). Westport: Greenwood Press, 1994.

McFARLANE, Brian. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010.)** Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. Rio de Janeiro: Editora NÓS, 2017.

PIÑA, Cristina. **La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar**. Cuadernos del CILHA - a. 14 n. 19 - 2013. ISSN 1515-6125 (versión impresa) v. 14, n. 2 – 2013. ISSN 1852-9615 (versión electrónica)

\_\_\_\_\_. **Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en Argentina**. Actas del II Congreso Internacional Celheis de literatura - Mar del Plata, CD ROOM, 2007.

\_\_\_\_\_. "En la tienda del ilusionista". In \_\_\_\_\_: **Ceremonia Secreta**. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICH, A. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 27 nov. 2010.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2006.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation**. London: Routledge, 1996.

**SECRET Ceremony**. Direção de Joseph Losey. Londres: Universal Pictures, 1968. 1 DVD (109 min) Son., color.

SHLAYEN, Maya. “Whose porn? Whose feminism?” Disponível em <[https://www.faiobserver.com/region/north\\_america/whose-porn-whose-femnnism/](https://www.faiobserver.com/region/north_america/whose-porn-whose-femnnism/)>. Acesso em 20 mai. 2019.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In \_\_\_\_\_: NAREMORE, J. (org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

WITTIG, Monique. O pensamento *straight*. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010.)** Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.