

Nine. Uma Análise dos Papéis Sociais

Cristiane Harue Egi¹

Uinicius Alves Sarralheiro²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP³

RESUMO

Baseado na obra 8 ½ do diretor Federico Fellini; *Nine*, um romance-musical norte-americano dirigido por Rob Marshall, foi lançado em 2009 revelando uma rica trama de relações que Guido Contini, personagem principal, vive para conseguir produzir um filme. Assim, este presente trabalho tem por objetivo trazer Reflexões e Contribuições através da análise semiótica dos valores contidos no filme buscando enriquecer as relações humanas ali representadas.

Palavras-chave: cinema; comunicação; *Nine*; lingüística; cultura.

Nine é musical dirigido por Rob Marshall que narra a vida de um famoso cineasta italiano, Guido Contini (Daniel Day-Lewis). No filme, o protagonista se encontra com um problema para enfrentar: criar uma nova história, um novo roteiro. Esse problema do personagem se conecta, porém, nas relações com as “mulheres de sua vida”, ou seja, sete mulheres que fizeram ou fazem parte de sua vivência e que influenciam todos os seus passos e escolhas.

O filme começa com Guido dando uma entrevista coletiva, mostrando-se como um personagem muito conhecido dentro do cenário do cinema italiano. Após isso, vemos o protagonista em um estúdio vazio, pensando em seu problema e buscando a solução. Dessa maneira, essas sete mulheres passam a permear seus pensamentos e o “palco” se ilumina.

É preciso notar que todas essas personagens retratadas são caracterizadas como estereótipos, já que também permeiam o pensamento do protagonista. O estereótipo,

¹ Estudante de Graduação 3º. Semestre do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da ECA-USP, email: cristiane.harue@gmail.com.

² Estudante de Graduação 3º. Semestre do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da ECA-USP, email: viinialves@hotmail.com.

³ Trabalho realizado com o auxílio do aluno João Carlos Saran, ex-aluno do curso de Jornalismo da Universidade de São Paulo.

portanto, depende de uma formação social, sendo gerado pelos diversos conceitos em que o indivíduo está exposto durante o seu crescimento e formação social; conceitos que “nos são transmitidos com tal força e autoridade que pode parecer um fato biológico”⁴. Na condição de influenciador da opinião, o estereótipo trabalha na construção de uma interpretação superficial, ou seja, na simplificação de conceitos adotados com base nos conhecimentos pessoais do interpretante.

Estrutura-se, então, uma cadeia perceptiva através da qual a realidade será analisada com base na *práxis social*, ou seja, o indivíduo tentará reconhecer traços coincidentes com a sua *práxis* e suas ideologias e iniciará o processo de semiose, ou significação, onde são impostas determinadas “fôrmas” semânticas, ou corredores isotópicos. Afinal, “na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos”⁵. Automaticamente são preenchidas as lacunas que faltam com as informações possuídas, criando-se, assim, as representações vistas como base dos moldes pré-existentes. “Pois os tipos aceitos, os padrões recorrentes, as versões padronizadas, interceptam a informação no trajeto rumo à consciência”⁶.

Por isso, cada um dos personagens do filme delimita um estereótipo próprio, fazendo com que essa característica que os define se reflita em outros aspectos de sua “vivência”, como seu modo de agir, pensar, se vestir e até mesmo se comunicar. Nota-se também que cada uma das sete mulheres presentes na vida do protagonista contará sua história e mostrará sua influência na vida dele ao longo do filme. Contudo, na primeira cena, em que todas aparecem, já ficam claros os papéis de cada uma na trama e qual é essa característica que as define como “pessoas”.

A primeira a aparecer em cena e, por conseguinte, nos pensamentos de Guido, é Claudia Jenssen (Nicole Kidman), sua “musa” e a atriz principal de seus filmes. Ela está com um vestido longo e caminha em direção a ele, terminando com um belo beijo cinematográfico. Essa ação faz com que Guido passe a se lembrar de outros aspectos de sua vida e das outras personagens que entram em seguida.

Surge, então, Luisa Contini (Marion Cotillard), sua esposa traída que, em um gesto romântico e fraternal, coloca-lhe a mão no rosto e sorri. Logo após aparece Carla

⁴ BOSI, E. A opinião e o Estereótipo. In: *Contexto*, n.2, mar. 77. P.79.

⁵ LIPPMANN, W. Estereótipos. In: STEIMBERG, CH (org.) Meios de Comunicação de Massa. São Paulo: Cultrix, 1980. P. 151.

⁶ Idem. Ibidem. P. 153.

Albanese (Penélope Cruz), a amante, vestida com um “espartilho” e fazendo um jogo de sedução com o personagem. Sem que a cena anterior termine, uma luz foca em Lilliane La Fleur (Judi Dench), uma amiga pessoal de Guido, ou seja, aquela que sabe de toda a sua vida e de seus problemas, além de ser a figurinista de todos os seus filmes. Ela observa as cenas e lhe faz um gesto de desaprovação.

É quando, do outro lado do “palco”, surge a Mamma (Sophia Loren), que lhe estende os braços, oferecendo seu colo e seu afago, porém, para tal, utiliza-se de um gesto mais solene. Logo, aparece ao fundo Stephanie Necrophuros (Kate Hudson) descendo de um “cano” e utilizando roupas sensuais e tentando seduzir Guido. É interessante notar que a personagem é uma jornalista da revista Vogue, que é capaz de qualquer coisa por uma boa notícia. De repente, nos deparamos com La Saraghina (Stacy “Fergie” Ferguson), uma prostituta com quem mantinha contato na infância. Eles lhe ofereciam moedas e ela lhes fazia uma dança e dava-lhes conselhos sobre como tratar uma mulher. O gesto do protagonista reflete isto, já que ele lhe joga uma moeda.

No fim da cena, todas elas o rodeiam, mostrando suas influências sobre aquele que consegue juntar suas histórias. Deparamos-nos, então, com todas juntas, vestidas de preto e cada uma delas parada em uma posição que lhe define e que constrói essa sua relação com o personagem.

Enfim, detemo-nos, novamente, ao nosso protagonista: Guido Contini, um cineasta que acredita não ter mais nada a dizer. Enfrenta o problema clássico de todo diretor-roteirista: falta-lhe o “logos”, o material constitutivo de um roteiro, as palavras. No entanto, filmes se fazem também com imagens e sons.

Delírios internos de uma imaginação profícua e plástica devem caber na palavra: assim surge o roteiro. Posteriormente, torna-se novamente imagem e em todo esse processo algo se perde. Tudo é uma questão de escrever com a câmera ou filmar com a caneta. Aí está a razão da inquietação de Guido, que parece reconhecer este problema no início do filme: “Você mata seu filme várias vezes, sobretudo ao falar dele. Um filme é um sonho. Você o mata ao roteirizá-lo, mata com a câmera.”⁷.

O problema central vivido pelo personagem é o dos diferentes sistemas sógnicos que pretendem a mesma mensagem. A impossibilidade de se dizer a mesma coisa em

⁷ NINE. Direção: Rob Marshall. Produção: The Weinstein Company, 2009. 1 DVD (118 min.): DVD, son., color. Exibição Legendada em. Port.

códigos diferentes. E a ubiquidade da palavra, da linguagem verbal, que parece comandar todo este processo:

A questão que nos preocupa é exatamente esta: falar da imagem usando palavras. Não podemos imagear para dar conta de analisar a imagem. (...) A constatação que nos coloca diante de uma primeira evidência: a especificidade dos diferentes sistemas de significação com seus próprios signos, que não se prestam à tradução uns dos outros como signos verbais, que transitam por todos os sistemas semióticos (MOTTER, 2005, p.11).⁸

De outra forma, Marshal McLuhan, renomado autor da área de Teoria da Comunicação, problematiza a questão. Defendendo que as alterações nos padrões de cultura material de uma sociedade alteram os padrões da cultura inteira, inclusive as formas pelas quais os indivíduos conhecem e apreendem o mundo, seu pensamento costuma ser resumido com a máxima: “O meio é a mensagem.” Dessa forma, as gerações que cresceram assistindo TV e abarrotadas por imagens direcionariam seu olhar sobre o mundo de forma diferente das gerações que cresceram apenas lendo livros.

Guido Contini parece passar por um processo em que o mundo que vê através de sua câmera dissolve-se na sua realidade cotidiana. As luzes que inundam sua lente carregam uma mensagem diferente das luzes que inundam diretamente sua vista. No entanto, ele demora a entender isso.

Em diálogo com Cláudia, uma de suas artistas-musa, tal assertiva fica evidente. Quando o cineasta exclama que sempre se apaixona por ela, a resposta de Cláudia emerge seca e direta: “Quando há uma câmera entre nós”. McLuhan também usa a câmera e o cinema como analogia exemplar de sua teoria em um de seus textos:

O fato básico que se deve ter em mente quanto à câmera de cinema e ao projetor é a sua semelhança com o processo do conhecimento humano. A fonte verdadeira do seu poder mágico e transformador é encontrada aí. A câmera enrola num carretel o mundo exterior. Consegue-o através de rápidas fotografias estáticas. O projetor desenrola este carretel como uma espécie de tapete mágico que transporta instantaneamente o espectador a qualquer parte do mundo; A câmera grava e analisa o mundo à luz do dia

⁸ MOTTER, M. L. *Telenovela: do analfabetismo visual à alfabetização da palavra*. Revista USP. São Paulo. 2005.

com intensidade maior que a humana, devido ao ângulo de quarenta e cinco graus de seu olho. O projetor revela esse mundo à luz do dia sobre uma tela escura, onde ele se torna um mundo de sonhos (MCLUHAN, s.d.).⁹

Dessa forma, há um homem em crise criativa que não sabe se o problema é o nada a dizer ou a impossibilidade de dizer tudo como gostaria. Paralelamente, há a imagem do artista boêmio, que confunde a obra com a própria vida. E aqui há um espaço interessante para a discussão de uma das questões mais recorrentes na reflexão sobre a arte no pensamento ocidental: existe uma fronteira clara entre autor e obra?

Guido Contini parece assumir-se tão autor de seus filmes como autor da narrativa de sua vida. Frustra-se, contudo, ao comparar sua onipotência frente ao produto audiovisual com o desregramento completo que marca sua vida pessoal. Os delírios criativos parecem irrefreáveis, invadem locais que não deveriam invadir.

Esse tipo de visão do autor atormentado pela criação, alegoria bem expressa no imaginário literário com a obra Frankstein, também carrega ecos de toda a influência da psicanálise no século XX. Todo o pressuposto de que o homem não é senhor nem em sua própria casa.

Luísa, sua esposa, é no filme a personagem que mais categoricamente aponta tal fato a Guido, quando, a certa altura, afirma: “Você não consegue escrever um roteiro, pois passa tempo demais inventando sua vida.”. Ela não suporta ter de conviver com criador e criatura, não quer dividir a cama com Frankstein: “Acha que criar é se perdoar em público? Então vá em frente. Mas não pense que vou perdoá-lo em casa, nunca.”.

Doc Comparato (2009) trata deste movimento duplo em que o real é substrato para a criação e a criação assume a forma do real. Talvez isso seja parte intrínseca ao trabalho do roteirista que, como contador de histórias, é humano com sonhos falando de sonhos humanos:

Creio que o maior aprendizado do roteirista com seu ofício, além de desenvolver a arte de contar histórias, é até certo ponto negociar e lidar com a vida. Como o definira o menino de que falamos, o roteirista é

⁹ MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Ed. Saga (s.d.).

aquele que sonha, faz sonhar os outros e se alimenta dos próprios sonhos (COMPARATO, 2009, p. 296).¹⁰

Toda problemática exposta tangencia outro aspecto essencial do cinema em si: ele trabalha com imagens não apenas no sentido pictórico, mas também no sentido simbólico. Sob este aspecto, tem função semelhante a da mídia. Se o ser humano apreende o mundo através de filtros culturalmente estabelecidos, tanto cinema quanto mídia são agentes reguladores destes filtros.

A personagem Stephanie, repórter da revista Vogue, retrata no filme a capacidade de a mídia influenciar, moldar, adequar e recortar certos aspectos do mundo e, após espetacularizá-los, revendê-los de acordo com a lógica do sistema que sustenta a própria mídia: o capitalismo amparado no liberalismo político. Em breve diálogo ela, deslumbrada, fala de fotogramas que parecem postais e aceita, sem medo de parecer supérflua, que “Estilo é o novo conteúdo”. O central aqui não é a velha dicotomia clichê (contudo sempre pertinente) entre “ser” e “parecer”. Há algo mais encarnado na fala desta personagem.

Num mundo midiaticizado, ela parece querer dizer que não há “ser”, apenas “parecer”. Se a sociedade se diz toda sob holofotes, qualquer pretensão de “ser” se torna “parecer” pela ação da mídia. E o que não está sob holofotes não existe, não importa:

Assim, a ideologia da imprensa retorna ao cotidiano, onde exerce seu controle, disseminando temas que ela privilegia para iluminar campos de sentido e destacar assuntos para as interações verbais do cotidiano, que ela mantém, substitui, amplia, dilui, planta, ou apaga pelo silêncio, atendendo a interesses explícitos, implícitos, ou até inconscientes, em virtude de estar conformada a uma ideologia assimilada do hábito de compactuar com certos grupos (MOTTER, 2002).¹¹

No filme há outro exemplo marcante de como a mídia constrói rótulos que funcionam como filtros culturais na percepção dos indivíduos sobre o mundo. Todos os personagens que comentam a obra de Guido como cineasta dizem adorá-la. Depois emendam: “Os primeiros filmes, não os últimos fracassos”.

¹⁰ COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo, Summus, 2009.

¹¹ MOTTER, M.L. Campo da Comunicação: cotidiano e linguagem. In: BACCEGA, M. A. *Gestão de processos comunicacionais*. São Paulo: Atlas, 2002.

Tal opinião é unânime e as unanimidades são a sustentação dos meios de comunicação de massa e a força motriz de muitos preconceitos. Não à toa, Nelson Rodrigues, dramaturgo e crítico cultural, acidamente decretou: “Toda unanimidade é burra.”.

É claro que há limites no dito poder da mídia e, se alguns discursos por ela propagados têm aderência, a responsabilidade está tanto nos receptores quanto nos ditos formadores de opinião. Nesse sentido, vários fatores contribuem para que alguns estilos tornem-se conteúdos e seria irresponsável atribuir todo protagonismo aos meios de comunicação.

Os discursos circulantes de determinada época, tudo que se pode e quer dizer, tudo que não se diz e as vontades de verdade que amparam hábitos e costumes são essenciais para determinar se um tema da mídia dominará toda a esfera da opinião pública.

É interessante lembrar, que a mídia quer ser testemunha da história, fazer história e entrar para a história. Esta natureza tríplice lhe confere posição única na sociedade moderna. Hoje se registra muito mais do que antes. Há muito mais história para se contar. A humanidade dará conta de proceder a síntese deste emaranhado furioso de fatos que afogam o indivíduo? Milan Kundera, escritor tcheco ilustre da segunda metade do século XX, parece ter algo a dizer sobre isso em sua obra “A Brincadeira”:

Já hoje a História não é mais do que o frágil fio do recordado por sobre o oceano do esquecido, mas o tempo avança e virá a época dos milênios avançados que a memória inextensível dos indivíduos não poderá abarcar mais; então séculos e milênios cairão por grandes zonas, séculos de quadros de música, séculos de descobertas, de batalhas, de livros, e por isso será mau, porque o homem perderá a noção de si próprio, e sua história inagarrável, inabarcável, reduzir-se-á a alguns sinais esquemáticos desprovidos de sentido (KUNDERA, 1999, p. 280).¹²

A mídia, então, torna-se semelhante a um documento histórico: além de registrar lembranças de uma época, é capaz de ser testemunha e relativizar lados opostos de um mesmo fato. Por isso, em uma análise mais profunda do filme *Nine*, podemos dizer que através de sua exposição midiática, encontramos fatos históricos simbólicos, que continuamente constroem a visão de nossa sociedade.

¹² KUNDERA, Milan. *A Brincadeira*. Companhia das Letras. São Paulo, 1999.

A exposição em larga escala, aliada a recursos de áudio e vídeo, fazem uma simples história tornar-se uma verdadeira obra de arte que passa a ter vida sob os olhos do telespectador. Essa construção, portanto, necessita de bases lingüísticas e historicistas para tornar o formato interessante. Não basta começo, meio e fim, é extremamente importante que se construa um processo de significação, no qual aquele que vê a peça final possa reconhecer sua sociedade e identificar os problemas que nela ocorrem.

Dessa maneira, o homem cria signos para si e é através destes que ele consegue entender o mundo no qual vive. Extrair o significado por trás do significante exige dele uma *práxis* social que é algo extremamente particular ao indivíduo, por isso que há sempre uma ideologia formada além do signo.

Segundo o dicionário Aurélio, ideologia é a “1. Ciência da formação das idéias. 2. Sistema de idéias”¹³. Ou seja, podemos dizer que através da interpretação e do conhecimento de mundo é possível tirarmos conclusões sobre o que foi mostrado no filme. Por trás do jogo de câmeras, do figurino, das falas é que o telespectador pode compreender o sentido profundo da obra e não apenas se abster ao que foi deixado como “história” em sua superfície.

A ideologia não pode derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicologista. A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos criados são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social (BAKHTIN, 2002, p. 35-36).

14

A partir dessas afirmações podemos iniciar uma discussão mais aprofundada sobre o conteúdo do filme abordado. Podemos dizer que ele pode ser dividido em duas partes: “a real”, momento, no qual ocorre o desenvolvimento do filme e “o sonho”, que reflete lembranças de Guido através das coreografias e da música.

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *MiniDicionário Aurélio - Século XXI*. 4ª edição. Nova Fronteira: Rio de Janeiro. 2001.

¹⁴ BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 9ª edição. Huncite Annablume: São Paulo. 2002.

Inicialmente, comecemos pela personagem representante da mãe. Imagem da solidez e da base familiar, ela traz consigo o sentido da consciência, da lucidez e do conforto para a personagem principal. Podemos notar que quanto ao figurino, ela tem adornada ao pescoço o símbolo da cruz, que mais do que uma jóia, traz consigo o valor do sacrifício cristão, ou ainda, perfaz e confirma a imagem da “mãe devotada”.

Quanto à linguagem, podemos notar que a sua entonação lida com o sentido do conselho materno: ao pedir ajuda a um “tipo de ser superior” Guido evoca a mãe, que aparece transpassada pela luz do cenário. Ela tenta ajudar o filho: somente ele pode se salvar. Essa “divindade” mostra-lhe novamente o caminho e o acolhe, o que faz menção mais uma vez ao preceito bíblico, à passagem do filho pródigo. Aos pés daquele que o recebe, o desertor perdido pede para voltar a sua origem, ao seu lugar, através de uma dura lamentação sobre si mesmo, o que podemos compara com o trecho: “Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um dos teus empregados.”.¹⁵

Podemos analisar essa imagem simbólica também presente na esposa do protagonista. Luisa, ao mesmo tempo, que se mostra como uma mulher moderna e independente remonta a antigos traços da mulher tradicional. Identificamos nada mais que um paralelo entre ela e a personagem de Penélope da Mitologia Grega, a esposa de Ulisses, do conto de Homero.

A tradição nada mais revela do que um caso muito parecido: o herói precisa cumprir sua missão, que pode ser desde a volta para casa, até escrever o roteiro de um filme. As esposas aqui, mostram inteligência e articulação. Enquanto que Penélope propõe a estratégia de tecer uma peça até que seu marido volte, Luisa mostra-se uma mulher imbatível, que não se deixa abalar pelo mau comportamento e a traição do marido.

Segundo estas características, podemos afirmar que elas são objeto de representação da força feminina frente aos obstáculos proporcionados pela vida. Mesmo com a traição de seus esposos, ou a hipótese de morte no caso de Ulisses elas de certa forma se mostraram fiéis até o fim. Luisa, apesar de a mostrarem com um outro possível companheiro ao final do filme, ela volta para ver a produção do filme de Guido, o que confirma sua lealdade.

¹⁵ BÍBLIA. Português. Tradução Monges de Maredsous. 47ª edição. Ave-Maria: São Paulo. 2003. p. 1369.

A esposa de Guido mostra um diferencial em todos os sentidos da cultura, da polidez e da sobriedade. Por isso, sua linguagem tanto verbal quanto corporal revela distinção. Apesar de acusar o marido de não lhe dar atenção, de ser “apenas mais uma para ele”, ela não perde a postura e revela um desempenho musical de melancolia, mas de beleza e calma.

O refrão “meu marido produz filmes” que ela profere nada mais revela do que sua grande indignação quanto ao fato de ser deixada sempre em segundo plano, contudo, ela faz isso com grande diferencial: não diz palavrões, não perde a compostura frente aos outros, mas se eleva ao retirar-se do recinto por ter encontrado a amante do marido.

A partir destas questões, podemos dizer que a palavra possui um grande poder para a mudança de imagem, de ideologia em determinada época, ou não. Luisa, por ser esposa, precisa mostrar que ideologicamente está acima das outras mulheres que competem pela atenção de seu marido. A revelação dessa distinção faz com que ela permaneça como o real amor do protagonista e desta forma, confirma-se que a mulher de certa forma mais sóbria e direita em nossa sociedade, ainda é valorizada acima de outros estereótipos.

A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 2002, p.41).¹⁶

Claro que nossa sociedade sofreu grandes transformações quanto ao perfil da mulher nos últimos anos devido ao feminismo e outras mudanças sociais, mas este filme comprova que ainda consegue transmitir a mensagem correta ao referir-se a papéis tradicionais e simbólicos de mulheres com perfis diferenciados do moderno.

Entre as outras que lhe influenciam, podemos dizer que tanto a jornalista Stephanie, quanto a atriz Cláudia e a amante Carla desempenham ao mesmo tempo função de musas e feiticeiras de Guido. Ao mesmo tempo em que podem vir a ser uma inspiração do seu trabalho, elas também representam a sua ruína e a distancia da sua esposa.

¹⁶ BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 9ª edição. Huncite Annablume: São Paulo. 2002.

Como são ícones de sedução, elas possuem uma linguagem que comumente pode ser associada à Circe e Calipso: simultaneamente enfeitiçam sua presa e mostram-se apaixonadas pelo cineasta, fazem de tudo para mantê-lo perto. Nesse jogo de feitiço elas apelam desde uma tentativa de suicídio até um convite para uma visita aos seus aposentos.

A jornalista Stephanie, por exemplo, ao povoar a mente de Guido, faz uma dança quase associada a um ritmo latino-sensual e o chama, o convoca como podemos ver na frase: “Contini’s Cinema Italiano! I love cinema italiano”; “Guido, Guido, Guido”. Isso faz um paralelo aos seres fantásticos das antigas histórias de marujos, que se sentem envolvidos com o chamado de ninfas e sereias do mar. Ou seja, para a construção dessa personagem foi necessária a fusão de elementos que integrassem a fala e a dança de modo que o público conseguisse fazer associações que remetessem às suas *práxis* sociais quanto ao perfil dela.

Assim, a linguagem desempenha papel fundamental para o desenvolvimento da idéia mais profunda contida no filme. Não depende apenas de uma compreensão superficial da obra, mas que levemos em conta preconceitos sociais e estereótipos formadores da ideologia do tempo moderno.

Somente através da linguagem é possível que os indivíduos podem exercer seu papel social de forma contundente para a construção de uma mudança. Por isso, que ela identifica, muitas vezes, os grupos aos quais pertencemos e qual a função que desempenhamos em grupo.

A linguagem ainda pode identificar a marginalização que certos extratos sociais sofrem, o que não é um elemento tão atual, isso ocorre desde tempos remotos da civilização. Ou seja, podemos, agora, fazer referencia ao papel desempenhado pela prostituta Saraghina. Ela não possui falas no filme em si, o único momento em que ela possui uma expressão verbal é o momento no qual executa a dança.

Além do fato de Saraghina representar o oposto da purificação que ele “busca”, a resposta para a sua angústia de não conseguir escrever o filme, ela é apenas uma lembrança de quando ele era criança. Acima disso, podemos dizer que ela carrega consigo o simbolismo da terra, da luxúria e do apego às coisas concretas e não espirituais que foram aconselhadas pelo padre a Guido.

Vemos aqui um caso de certa marginalização dessa figura de fato sedutora. Ao mesmo tempo em que se mostra divertida, ela não pode se defender ao ser encontrada com Guido e seus amigos da infância. Ela não possui falas e isso confirma a exclusão dessa

personagem, principalmente devido ao tratamento dado socialmente às prostitutas. Sugere-se também o preconceito que a personagem carrega, primeiro por não possuir falas e depois, por podermos notar que suas cenas se passam em lugares isolados da sociedade, ou seja, onde não há o convívio social.

Isso ocorre, devido ao tratamento social da época, pois “o preconceito é a categoria do pensamento e do comportamento cotidianos”¹⁷, ou seja, depende da *práxis social* e da maneira que a sociedade enxerga o fato. Esse comportamento é geralmente social, afinal, “(...) crer em preconceitos é cômodo porque nos protege de conflitos, porque confirma nossas ações anteriores”¹⁸, mas também depende dos valores individuais e pessoais de cada um.

Isso nos remete, por exemplo, à parábola bíblica de Maria Madalena que foi quase apedrejada pelos cidadãos da cidade. Ela não iria ser julgada, a justiça viria apenas através da própria tradição: a mulher que não respeitasse os preceitos de comportamento da época deveria ser morta, excluída. A saída tanto para ela quanto para a personagem de Saraghina foi a expressão, para uma foi a premissa “Aquele que nunca pecou, atire a primeira pedra” e para a segunda a música.

O fato da ausência de linguagem durante o filme mostra também a pouca profundidade psicológica dessa personagem. Não há necessidade de problematizá-la, como foi feito com as demais mulheres, ainda mais por representar um sonho, uma lembrança. O momento no qual pode se expressar foi através da música e da dança.

Quanto à profundidade psicológica, podemos ver o extremo oposto quanto à personagem de Lilli, a figurinista amiga e confidente do protagonista. Ela sabe de tudo, lembra de tudo e conhece Guido tão bem quanto a si mesma. Por representar esse abrigo, durante sua *performance* musical, Guido também aparece como criança a ser guiada, semelhante ao que ocorre com a sua “Mamma”.

Sua fala, portanto, durante a música é marcada por termos em francês e de fato pontuada por certo *glamour*. Ela é quem faz o espetáculo acontecer por ser a figurinista, aquela que dá encanto à imagem visual dos filmes.

Olhar para todos esses fatores de *Nine* nos leva a refletir sobre seu sentido mais profundo e não apenas à curiosidade de “qual será o fim do filme”. A linguagem exige uma

¹⁷ HELLER, A. *O Cotidiano e a História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985. P.43

¹⁸ Idem. *Ibidem*.

resposta fiel por parte do personagem e ao final, é possível afirmar que eles são um só. Portanto, é necessário um “ver” diferenciado para essa criação. “Um ‘ver’ que não exclui o ouvir e que envolve a produção de sentido e a compreensão do mundo. Um ‘ver’ que parece gozar de ampla autonomia, quando na realidade depende da palavra como mediação primordial de todas as nossas interações sociais.”.¹⁹

E é justamente uma palavra que nos leva à conclusão do filme. A partir do "Ação!", a última palavra dita no longa-metragem, o verdadeiro projeto de Guido Contini torna-se o filme em si. Não vemos o que acontece após as filmagens, nem se tudo funcionará conforme o planejado, pois, por se tratar de um filme sobre sua vida, o cineasta ainda não pôde concluir totalmente sua história. Ou seja, se *Nine* é a obra da vida de Guido, não poderia estar "bem acabado", afinal ele ainda estava ensaiando com todas as personagens. Mas uma coisa é certa, Guido Contini resolveu seu maior problema e pôde encontrar-se, dessa forma, passado e presente encontram-se e completam-se.

REFERÊNCIAS

- _____. **BÍBLIA**. Português. (Trad.) Monges de Maredsous. 47ª edição. São Paulo: Ave-Maria. 2003.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9ª edição. São Paulo: Huncite Annablume. 2002.
- BOSI, E. A opinião e o Estereótipo. In: **Contexto**, n.2, mar. 77.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus. 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **MiniDicionário Aurélio - Século XXI**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.
- HELLER, A. **O Cotidiano e a História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1985.
- KUNDERA, Milan. **A Brincadeira**. (trad.) SILVA, Helena Vaz. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- LIPPMANN, W. Estereótipos. In: STEIMBERG, CH (org.) **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Ed. Saga. (s.d.).

¹⁹ MOTTER, M. L. *Telenovela: do analfabetismo visual à alfabetização da palavra*. Revista USP. São Paulo. 2005. p. 11

MOTTER, M. L. Campo da Comunicação: cotidiano e linguagem. In: BACCEGA, M. A. **Gestão de processos comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002.

MOTTER, M. L. **Telenovela**: do analfabetismo visual à alfabetização da palavra. Revista USP. São Paulo. 2005.

NINE. Direção: Rob Marshall. Produção: The Weinstein Company, 2009. 1 DVD (118 min.): DVD, son., color. Exibição Legendada em. Port.