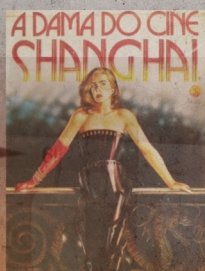


Cinema, identidade e feminismo

Giselle Gubernikoff



Giselle Gubernikoff

Cinema, identidade e feminismo

São Paulo
Editora Pontocom
2016

Copyright © 2016 Giselle Gubernikoff

Revisão: Sérgio Holanda e André Gattaz

Diagramação: Helena Jansen

Capa: Editora Pontocom/Stillfx

Coordenação editorial: André Gattaz

EDITORA PONTOCOM

CONSELHO EDITORIAL

José Carlos Sebe Bom Meihy

Muniz Ferreira

Pablo Iglesias Magalhães

Zeila de Brito Fabri Demartini

Zilda Márcia Gricoli Iokoi

Catálogo na Fonte - CIP

G921

Cinema, identidade e feminismo / Giselle Gubernikoff. – São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

153 p. ; 21 cm

ISBN: 978-85-66048-60-5

1. Cinema. 2. Feminismo. 3. Sociedade. 4. Cinema e mulheres.
I. Título.

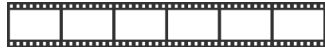
CDD 790

CDU 791.4

Livro disponível para download legal e gratuito
no site www.editorapontocom.com.br

Sumário

Apresentação	5
I – PERFIL DE MULHER	
Prólogo	11
1. O processo de emancipação da mulher brasileira	14
2. Cinema de ficção, cinema de identificação	35
3. O <i>star system</i>	54
4. As mulheres no imaginário brasileiro	82
5. Cinema de mulheres	92
II – IMAGEM E SEDUÇÃO	
Prólogo	107
1. O significado social da mulher no cinema	110
2. Mulher e mercadoria	117
3. O aparato cinematográfico	126
4. O texto no cinema	134
5. O cinema e seu público	139
Bibliografia	149



Apresentação

Frutos de pesquisas desenvolvidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, *Perfil de Mulher* (1992) e *Imagem e Sedução* (2000) são, respectivamente, teses de doutorado e de livre-docência.

Impulsionada pelo Prof. Eduardo Leone a continuar minha vida acadêmica, após mestrado em que me debrucei sobre a temática do cinema brasileiro, com tese sobre Nelson Pereira dos Santos, encontrei em Eduardo Leone o orientador perfeito. Apaixonado por cinema, e pelo cinema americano igualmente, não colocou oposição ao fato de eu querer trabalhar com o *star system* americano. Vale lembrar o fato de que, apesar de bacharel e mestre em cinema pela ECA-USP, nunca havia ouvido falar em *star system* e nunca havia estudado o cinema americano, apesar deste ser o cinema dominante em nossas telas e telinhas.

O interesse havia sido despertado nas minhas andanças pelos sebos do Village, em Nova York, e pela pergunta que havia me direcionado para aquela questão. Havia uma voz corrente entre nós, mulheres, de que éramos um reflexo do cinema americano e que este havia influenciado decididamente a forma de nós sermos e de nos comportarmos. O que me instigava naquele momento era a questão feminina. Sentia uma dicotomia entre meu mundo familiar e o mundo vivido lá fora. Vinha de uma família profundamente enraizada na cultura brasileira e esses laços eram mantidos pela minha mãe, uma violinista famosa e reverenciada pelo meio erudito musical. Neste grupo de intelectuais, as mulheres dividiam condições igualitárias com os homens, e a liderança feminina não era questionada. Não era essa a realidade do mundo profissional, onde, por muitas vezes havia sido rechaçada por questões de gênero, ou alcançado situações de liderança através de um esforço descomunal.

Orientada no doutorado pela historiadora Profa. Dra. Mary Enice Ramalho de Mendonça, que trabalhava principalmente com o cinema da América Latina, partimos para contextualizar as condições que deram origem à mulher brasileira moderna dentro da sociedade brasileira, procurando ali as origens da discriminação contra a mulher. Ou seja, tentando entender o processo de emancipação da mulher brasileira dentro da ideologia capitalista, chegamos a questões como o poder, o patriarcalismo, a Igreja e o Estado.

Sem esquecer minha formação acadêmica, até então totalmente voltada para a área de Cinema, procurei construir uma ponte entre esta realidade e a realidade da cinematografia atual, por meio do depoimento de diferentes mulheres que haviam alcançado êxito na carreira cinematográfica, apesar de todas as dificuldades apresentadas e do quadro que se esboçava de uma realidade opressiva no Brasil para a plena realização profissional da mulher. Foi nesse momento que entrei em contato com a teoria feminista de cinema e com o movimento internacional de mulheres que iniciava um questionamento semelhante ao meu. Trabalhando sobre o tripé cinema, psicanálise e semiologia, esta teoria questiona desde as funções exercidas por mulheres em equipes de realização cinematográfica, como e principalmente a representação da mulher efetivada na cinematografia americana e internacional no decorrer de sua história. Ou seja, aquele desconforto que eu sentia ao ver mulheres representadas em filmes que não tinham nada a ver comigo, com meus desejos e ansiedades —sentia-me muito distanciada das noviças rebeldes representadas nas telas de cinema, ou mesmo de ícones da minha geração como Doris Day —, era compartilhado por outras realizadoras como eu. Toda essa controvérsia estava sendo colocada em cheque por teóricas e realizadoras, que iniciam uma discussão sobre a representação da mulher no cinema a partir do movimento de emancipação feminina na década de 1970. Esta discussão se encontra representada na primeira parte do livro pelos subtítulos *Por que Cinema?*, e *O cinema como arte do imaginário*, e por questões

apontadas no capítulo sobre a construção do personagem e a sua relação com o roteiro cinematográfico, na tentativa de entender o porquê da construção de papéis estereotipados da mulher. Isso conduz à compreensão do cinema como ficção, que, através do *star system*, transforma-se em um fenômeno social. Finalmente, busco compreender como esse fenômeno chega ao Brasil, no capítulo sobre as transformações sofridas pelo *star system* aqui. Procuo aprofundar a transposição desta realidade para a realidade brasileira no capítulo *As mulheres no imaginário brasileiro* a partir de uma análise das principais vertentes da representação feminina pelo cinema. Em seguida, busco contextualizar o movimento feminista de cinema no capítulo *Cinema de mulheres* e finalizo esta primeira parte com uma pergunta: *Existe uma linguagem feminina no cinema?*

A teoria feminista de cinema não existiu por mais de vinte anos no Brasil, sendo parcamente discutida na publicação do texto Laura Mulvey, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, ou na tradução do livro Ann Kaplan de 1995, *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*, pela Artemídia/ Rocco. Mas, no mundo “lá fora”, esta teoria revolucionou a área teórica de cinema, reformulando conceitos e conseqüentemente contaminando todas as outras áreas relacionadas com a questão da representação em geral, evoluindo, com o passar dos anos, para o que o teórico de cinema norteamericano David Bordwell chamou de “A Grande Teoria” – o que significa que até o final do século passado, esta teoria evoluiu para uma teoria mais abrangente do cinema e foi amplamente debatida e publicada ao ponto se esgotar. Hoje em dia, não há mais o que se discutir em relação a questões da representação da mulher e ao processo de identificação no cinema e nas artes em geral. Ela já foi incorporada pelas grandes linhas teóricas e se efetivado como uma das correntes mais profícuas na discussão sobre as artes. Lá fora. Aqui, só negação.

Contando com o apoio da CAPES em forma de bolsa de estudos, minha investigação havia avançado na procura de bibliografia estrangeira que subsidiasse o meu trabalho. Com a defesa

do doutorado, não havia colocado no papel toda a pesquisa por mim idealizada e desenvolvida. Primeiro, pela questão de tempo e dos limites impostos a uma tese de doutorado; segundo, pela própria complexidade do tema. Pela primeira vez estava trabalhando com psicanálise, que necessariamente passa por um filtro, o de sua própria existência como sujeito. Isso quer dizer que, para essa compreensão necessária para o segundo passo do projeto ora apresentado, esse processo exigia uma assimilação da própria teoria psicanalítica e a sua assimilação pela teoria do cinema para uma melhor compreensão e futura extroversão de conhecimento. Ou seja, exigiu certa maturação.

Quando convidada para defender a Livre-docência, agora já como professora da ECA-USP em 2000, vislumbrou-se a possibilidade de extroversão desse contexto proposto, através do saber adquirido e assimilado, agora aliado com a minha prática cinematográfica como roteirista e diretora já estabelecida no mercado.

No capítulo introdutório da segunda parte do livro, *O significado social da mulher no cinema*, não há mais questionamentos, mas sim a constatação de que no cinema a mulher tem um significado social a partir de uma visão masculina de nossa realidade. Somos projeção de uma mulher construída e idealizada pelo cinema americano, numa relação direta da mulher como mercadoria. Assim, discorro sobre os mecanismos utilizados pelo *star system* para a construção dessa mulher submissa, ou mesmo a sua fetichização pelo cinema, numa tentativa de eliminação da subjetividade feminina em detrimento de sua comercialização, estabelecendo, assim, uma relação direta entre cinema e consumo.

Esse mecanismo se estabelece a partir de um aparato cinematográfico diretamente relacionado com a forma em que o cinema se relaciona com o nosso imaginário, a partir do texto formatado em um discurso cinematográfico, ou seja, como se dá a construção dessa personagem dentro do discurso fílmico. Através de uma análise estrutural da narrativa, busca-se verificar o papel secundário da mulher dentro da trama, o fato de que a “estrutura-mulher dentro da trama está sempre associada a uma função

narrativa ligada a algum elemento masculino”, e a conseqüente ausência de voz própria. Enfim, detenho-me sobre o fato de como todo esse operacional cinematográfico, juntamente com o desenvolvimento da ficção, ajuda a reforçar a identificação da mulher com essa representação idealizada, interferindo diretamente, desta forma, na nossa formação como sujeitos sociais.

No último capítulo do livro coloco questões a respeito da recepção. Em *O cinema e seu público*, procuro fundamentar historicamente a formação das audiências no cinema, ao mesmo tempo em que apresento algumas perspectivas futuras, finalizando com uma discussão sobre cinema e publicidade, pois é na publicidade que esta forma de representação da mulher encontra sua mídia ideal.

Esta segunda parte da pesquisa, publicada de forma fragmentada e esparsa em artigos de revistas especializadas ou em capítulos de livros, trouxe uma repercussão inesperada, tanto no meio acadêmico como da própria mídia, excluída também deste processo de conhecimento de uma revolução social e sexual existente por mais de três décadas, já que o que ainda existe no Brasil é uma censura velada que nega veementemente as questões relacionadas à discriminação social da mulher, ou mesmo a violência contra a mulher.

Neste momento, quando a sociedade brasileira sofre o impacto de reivindicações feministas, e vejo toda uma nova geração de mulheres, principalmente através de minhas alunas, se movimentarem pela luta de seus direitos, acredito que não dá mais para “negar” ou “silenciar”, o que, pejorativamente, é denominado “coisa de mulher”. Neste sentido disponibilizo este material com livre acesso para que de alguma forma realize a sua missão: a de esclarecer os motivos da opressão feminina em nossa sociedade e de desvendar os meios sociais utilizados para que essa opressão se concretize.

Bom proveito.

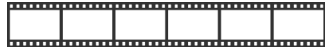
Giselle Gubernikoff

P E R F I L

D E

M U L H E R

A emancipação feminina no cinema e na
sociedade (urbana) brasileira



Prólogo

Esse trabalho é pertinente à condição da mulher conforme ela se coloca no processo de autoconhecimento e em relação aos outros.

A partir de uma reflexão sobre o processo de emancipação feminina na sociedade urbana brasileira, procurou-se elaborar um roteiro que traçasse um perfil da mulher brasileira dos anos de 1990; enfim, tecer um comentário teórico social que contribuísse para definir o papel atual da mulher na sociedade brasileira.

A necessidade de trabalhar estas questões levou a me concentrar numa área específica de conhecimento: o cinema. O cinema – e principalmente o cinema americano – molda as individualidades femininas desde os primórdios de sua história, definindo padrões não só de comportamento, de como devemos ser e agir, mas também padrões estéticos, de como devemos aparentar.

Como a nossa “falta de espaço” numa sociedade patriarcalista repercute no cinema, já que o cinema além de moldar, reflete a sociedade em que vivemos? Como os padrões hollywoodianos que ditaram e ainda ditam um estilo de vida para o mundo chegaram e se transformaram aqui?

À procura de respostas a estas e a outras perguntas, minha pesquisa evoluiu em direção à teoria feminista de cinema e à produção de filmes de mulheres emergente no Brasil no final da década de 1980. A primeira, o trabalho de um grupo de realizadores/ teóricos britânicos e norte-americanos que iniciaram uma linha de pesquisa voltada para a questão da representação da mulher no cinema, e que deu origem aos estudos teóricos relacionados à psicanálise, semiologia e cinema. Esta teoria parte de uma análise textual da representação da mulher no cinema, por meio de uma releitura da narrativa clássica cinematográfica e da forma pela qual o filme clássico produz significados, fundamentando-se

nos conceitos emprestados da psicanálise, mais especificamente no trabalho de Jacques Lacan. Este autor procede a uma releitura das teorias de Freud à luz dos conceitos da linguística estrutural, concebendo sua teoria do inconsciente estruturado como se fosse uma linguagem em termos de um aparato conceitual.

Com a intenção de contextualizar a teoria feminista do cinema dentro da realidade brasileira, *Perfil de Mulher* procura analisar o processo de emancipação da mulher brasileira sob a égide da ideologia capitalista, sistema dominante em nossa economia emergente, e os reflexos decorrentes das relações de poder em uma sociedade patriarcalista. A partir daí, nossa realidade se encaixa de certa forma às novas linhas de pensamento propostas pelas teóricas feministas como peças de um complexo quebra-cabeça e de onde surgiram muitas das respostas às minhas perguntas.



A minha realidade é a do cinema brasileiro. Foi aqui que sempre vivi. Nestes quarenta anos de experiência na produção nacional, divido a minha admiração por algumas mulheres que conseguiram construir uma obra admirável na cinematografia nacional, apesar de todas as dificuldades ditadas pelo preconceito e pela discriminação. São elas as minhas entrevistadas e que corroboram nessa minha digressão. Com algumas delas tive a oportunidade de trabalhar, compartilhando em alguns momentos a mesma visão do mundo e, muitas vezes, o mesmo tipo de experiência profissional.

Ana Carolina foi quem começou a lidar com a problemática feminina no cinema brasileiro com sua trilogia composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987).

Alguns anos mais tarde, Tizuka Yamasaki colocou novos parâmetros à produção nacional com *Gaijin – caminhos da liberdade*, de 1980 e, mais tarde, com *Parahyba, Mulher Macho* (1983) e *Patriamada* (1984).

Suzana Amaral, com mais de quarenta documentários feitos para a TV Cultura, realizou *A hora da estrela* (1985), colocando novamente o cinema brasileiro em evidência internacional no Festival de Berlim de 1986.

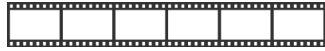
Entrevisto Adélia Sampaio, distribuidora, diretora e produtora carioca, que tem em seu currículo filmes como o premiado curta-metragem *Denúncia Vazija* (1979), e o longa-metragem *Amor Maldito* (1984).

Com o foco de atenção no eixo geográfico Rio–São Paulo, são entrevistas com essas diretoras paulistas e uma carioca que apresento, junto com as entrevistas com as produtoras paulistas que se destacaram na produção cinematográfica nacional, como Aurora Duarte, produtora e atriz de um dos ciclos de maior sucesso de público do cinema nacional – o Ciclo do Cangaço –, com filmes como *Riacho de Sangue* (1966) e *A morte comanda o cangaço* (1961), verdadeiras superproduções à imagem de Hollywood, mas com temática regional brasileira. Aurora Duarte estabeleceu-se em São Paulo, onde prossegue sua carreira de produtora.

Assunção Hernandez, da Raiz Filmes, produziu a mais representativa safra de filmes do cinema paulista, possuindo em seu currículo filmes como *A Hora da Estrela* (1985), de Susana Amaral; *O País dos Tenentes* (1987), *Doramundo* (1978), e *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado, entre outros.

Arlette Siretta é a diretora-presidente do maior núcleo de produção audiovisual da América Latina, o Grupo Casablanca, voltado para a área publicitária, broadcasting e projetos especiais para cinema e televisão. Além dos inúmeros prêmios internacionais em publicidade, o grupo é responsável pela realização da minissérie *A turma do gueto* (2202-2004), da telenovela *Metamorfose* (2004) (a primeira telenovela em HDTV do Brasil), e de *O aprendiz*, exibidos pela TV Record.

A elas é dedicado este trabalho.



1. O processo de emancipação da mulher brasileira

A mulher, desta forma, 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 como produtora de significado. (MULVEY, 1988)

Durante décadas defendeu-se o baixo nível de educação da mulher brasileira em nome da família, garantindo, assim, a formação ideológica do indivíduo e reforçando a divisão de classes. Ao lado disso, a Igreja e o Estado ajudaram a reprimir e a reforçar o que já estava imposto pela família.

Historicamente, a sociedade brasileira criou um constrangimento físico e moral à mulher por meio da família patriarcal. A hegemonia masculina, de dominação e poder, marcam profundamente a vida e a mentalidade da mulher brasileira. É o que podemos observar em depoimento de Tizuka Yamasaki, em entrevista de 7 de junho de 1991:

Sempre me perguntei se quando uma mulher dirige, o resultado final difere do resultado do homem, ou se a linguagem é diferente ou não. Eu não acho que seja diferente. O que se passa é o seguinte: como nós, mulheres latino-americanas, que tivemos um tipo de educação particular, onde a gente foi criada para ter uma relação com o mundo de subserviência... prestando serviço ao homem...

não podendo opinar... acreditando que era objeto sexual e sem desejos próprios... acreditando que a gente não tinha condições de buscar a própria felicidade, porque a felicidade era dada pelo homem que nos escolhia... voltada para as tarefas domésticas, sem direito a profissão, sem direito a opinião, eu acho que tudo isso influenciou a linguagem.

Agora, uma mulher que saiu desse universo e conseguiu ser diretora, rompeu com uma série de barreiras. E daí, também, tem outro lado, que é a reação a isso. Particularmente, eu fui assim. Eu cresci querendo ser homem, querendo ter os mesmos direitos que o homem. Então eu achava que para ser aceita por essa comunidade masculina, eu tinha que pensar, agir como homem. Os meus primeiros filmes, meus três filmes autorais têm essa preocupação; está lá estampado. Que é a coisa discursiva, pois o homem é o dono do discurso. A mulher não tem discurso. A mulher brasileira está começando agora, depois dessa revolução cultural toda, a discursar; assim mesmo está engatinhando nesta área.

Mary Enice Ramalho de Mendonça, em sua tese *Violência social na cidade de São Paulo*, contextualiza:

Nos anos de 1920, a família tradicional paulista guardava traços herdados do tradicionalismo escravagista e patriarcal, mas é nesses anos que ela começa a sofrer o impacto das transformações mundiais, através da sociedade de consumo e do processo interno de industrialização. (MENDONÇA, 1981, p. 107)

Foi após mais de trezentos anos de silêncio – quando vigorava uma concepção tradicional do papel da mulher –, ou seja, durante o Movimento Sufragista brasileiro, que pela primeira vez no Brasil as mulheres se uniram pela defesa de seus direitos.

Estas primeiras mulheres começaram a surgir individualmente, como a professora mineira Maria Lacerda de Moura, que pregava o pacifismo, o amor livre e a emancipação da mulher. Mas, foi também na década de 1920 que se organizou o primeiro movimento pelos direitos da mulher, liderado por Bertha Lutz à frente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Esse movimento feminista, porém, só tomou corpo a partir da década de 1960, surgindo com características históricas. Marcou uma época de transformações de valores e de comportamento, na força de toda uma ideologia construída na diferenciação dos papéis sociais e sexuais. Já não se tratava mais da reforma de uma legislação discriminatória, mas da transformação de um conjunto de valores e comportamentos para a reformulação de padrões culturais estabelecidos.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, com o surto industrial da década de 1960, houve um aumento da mão-de-obra feminina nas áreas urbanas e, com isso, uma maior participação cultural da mulher na sociedade. Mas, se ainda era baixo o nível de participação feminina na economia brasileira, já se podia notar um abalo no código familiar com o trabalho da mulher fora de casa.

Em 1966, surgiu no Brasil o primeiro livro a tratar da problemática da mulher: *A mulher na construção do mundo* (1987), de Rose Marie Muraro. Até então, a maioria das organizações femininas havia sido reprimida, sendo o Conselho Nacional das Mulheres a única entidade que sobreviveu à ditadura militar. Nessa época, o que se sabia no Brasil dos movimentos feministas era muito pouco, pois aqui chegavam somente estereótipos divulgados pela imprensa.

Durante o “Milagre Brasileiro”, na década de 1970, houve um acelerado processo de urbanização da vida brasileira; a figura feminina se redimensionou e o papel das mulheres no mundo econômico se alterou profundamente, tendo sido “minado o sistema de segregação sexual e o da reclusão da mulher no lar” (SAFFIOTTI, 1979, p. 179) e decrescendo ainda mais as diferenças

culturais entre homens e mulheres na sociedade. Lutava-se por conquistas na área jurídica, como a estabilidade temporária às gestantes e o cumprimento de leis de proteção à maternidade.

Em 1971, com a vinda da feminista Betty Friedan ao Brasil, o movimento de liberação feminina tomou novo rumo, ocorrendo o primeiro evento a discutir a condição da mulher, exatamente no período do AI-5, quando era vedada a prática política. Todos os meios de comunicação envolveram-se no debate sobre o feminismo, gerando grande polêmica. Surgiram os primeiros grupos organizados e a discussão sobre o comportamento e a sexualidade feminina ocupou as manchetes dos jornais.

A sociedade brasileira, em pleno “Milagre Brasileiro”, passava por profunda transformação. A mão-de-obra feminina no mercado de trabalho praticamente dobrou, assim como aumentou consideravelmente o grau de escolaridade entre as mulheres, principalmente em nível universitário. Processava-se o que se pode chamar da “maior transformação da mulher na história de nosso país” (MURARO, 1983, p. 13).

Com o patrocínio das Nações Unidas, surgiram a partir de 1975 as primeiras organizações feministas. Iniciou-se, então, todo um trabalho de reflexão junto às classes profissionais de mulheres liberais, enquanto a Esquerda, por ocasião da abertura política, iniciava um trabalho junto às camadas mais populares. Fatores como um maior horizonte cultural da mulher urbana, a limitação do número de filhos e o divórcio redefiniam o papel da mulher na sociedade. A mulher começou a exercer posições de liderança, tornando-se uma ameaça no mercado de trabalho, até então exclusivamente masculino.

É o que podemos detectar nas declarações de Arlette Siaretta em entrevista dia 2 de junho de 1991:

Olha, eu acho que no mundo empresarial ser mulher não é uma desvantagem. É uma vantagem. Porque sendo mulher num mundo machista, você pode dizer tudo o que pensa, e as pessoas, primeiro, não sabem se você

está falando a verdade. Ficam meio chocadas. Depois, você fala de novo o que pensa várias vezes, e aí passam a achar que você é agressiva. Aí, então, não estão te entendendo. Na verdade você acaba criando um mito, um mistério. Porque se você for falar a verdade as pessoas não acreditam. Depois de certo tempo, você começa a dar certo e eles começam a te respeitar. Mas tem esse ciclo assim, de indefinição...

Eu comecei na área técnica e precisei parar. Eles aceitaram você até produtora de moda, produtora de campo, cenógrafa, redatora. Agora, dirigir, essa é outra conversa... Primeiro, quando eles falam de uma mulher cineasta, eles põe “mulher” na frente, o que já é segregação. Quer dizer, não é uma pessoa, é um preto. Quando você coloca isso, já é uma forma de segregação. Isso no mundo inteiro.

Não sei se é pela capacidade da gente; a gente assusta os homens. Depois, como eles não podem usar as mesmas armas que o homem usa contra o homem, a gente os inibe. E a forma de acabar conosco é não falar da gente, nos neutralizar. É uma forma de acabar com a gente, a gente não aparece, não existe, certo?

Ou como na observação de Aurora Duarte em entrevista concedida no dia 4 de junho de 1991:

Eu acho que o grande impedimento da mulher no século XX é que a mulher não é levada a sério quando coloca uma proposta. Porque a pior coisa é quando você faz uma colocação e você não é levada a sério. A partir daí você já começa a ter inibições. Qualquer proposta da mulher, qualquer colocação da mulher, já encontra uma barreira, porque o mundo ainda é dos homens.

Eu digo *ainda*, porque só agora é que a mulher está ocupando mais espaço. A mulher vem durante séculos sofrendo todas essas restrições e ainda hoje sofre. Porque

agora a coisa é mais velada. Isso já poda grande parte da tentativa de uma colocação e explica também a dificuldade de se fazer cinema aqui, ou em qualquer parte.

Inicialmente, a mulher se posicionou como homem no mundo dos homens, imitando o comportamento masculino e assumindo a competição. A partir da década de 1970, saiu em busca da própria identidade, reforçando o conceito de feminilidade não mais baseado nos antigos padrões femininos. Já nos anos de 1980, começou um questionamento mais específico da fala e das bases manipuladoras de uma ciência machista. A trajetória de Assunção Hernandes, em entrevista de 9 de junho de 1991, ilustra bastante esse momento:

Eu comecei como universitária, fazendo produção cultural e fazendo coisas que iam dando certo, e eu fui gostando, fui acumulando e acumulei, fui acumulando. O trabalho foi sendo reconhecido, e então, durante muito tempo, as pessoas achavam que eu tinha pé-queente. Toda vez que eu fazia uma coisa, essa coisa dava certo. O diretor ficava reconhecido depois do trabalho, o filme era premiado, então havia certa coincidência pelo fato de que eu fazia muita coisa, tinha mais chance de aparecer do que quem fazia menos e pouco. Então as pessoas atribuíam isso ao fato de ter trabalhado comigo ter dado sorte...

Eu não sei se é o fato de eu ser uma produtora mulher ou se o fato de, sendo mulher, minha visão de mundo conseguir captar melhor o que eles precisam para desenvolver melhor o trabalho deles. Acho que a minha visão de mundo é menos competitiva e não tem essa necessidade muito grande de ocupar um espaço. Porque socialmente não é cobrado da mulher que ela seja um grande talento profissional. Eu acho que eu tive mais tranquilidade para poder fazer a coisa que eu acho que é correta, e sentir melhor o que cada diretor buscava, e o

que era melhor oferecer para eles fazerem melhor o seu trabalho. Eu acho que é isso, um pouco dessa humildade, dessa sensibilidade, ou mesmo um outro objetivo de vida.

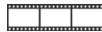
Vive-se uma época de enormes transformações na sociedade moderna, que exige uma maior participação social da mulher, e que deve ser ativada no sentido de ocasionar uma mudança de prisma em relação ao papel da mulher e da questão feminina. Pois, segundo Marcuse (1981):

A emancipação não deve ser apenas concebida no sentido de igualdade de direitos, mas antes de tudo como afirmação de novos valores, novas exigências, novas satisfações, que o homem não pode satisfazer como homem. Essas exigências, essas qualidades femininas, são aquelas que se opõem sempre mais ao sistema de produção existente... As mulheres tiveram que sacrificar parte de suas qualidades ditas femininas para impor a igualdade de direito... A beleza da mulher e a felicidade que ela promete... são fatais ao mundo do trabalho e civilização.

Ao que Olgária Matos complementa:

O movimento das mulheres traz consigo não apenas a imagem de novas instituições sociais, mas também de uma mudança de consciência, de uma transformação das necessidades instintivas dos homens e das mulheres liberados do constrangimento, da dominação e da exploração. (MATOS, 1981, p. 10)

Neste sentido, “a liberação da mulher”, diz Marcuse, “será, de um só lance, a liberação do homem” (MARCUSE, 1981). O movimento feminista, para a maioria das mulheres, “não é simplesmente a incorporação do modelo masculino” (CUNHA, s.d.), mas sim a contestação e a tentativa de substituição por novas formas de relacionamentos mais igualitários.



É constante nos países de sistema econômico capitalista a oposição à plena realização da mulher, quer profissionalmente, quer como pessoa. Nos países emergentes, as mulheres, dentro de um quadro de valores incipientes, são mantidas muitas vezes numa situação já ultrapassada nas grandes cidades do primeiro mundo.

Os países emergentes são marcados por sua dependência. São bloqueados no seu desenvolvimento em função do desenvolvimento da economia primeiro-mundista, causando a superposição de estruturas em diferentes estágios sociais, o que representa um choque e o aguçamento das contradições internas.

O que se percebe na história da economia brasileira é a sua necessidade constante de articulação com o sistema capitalista internacional, no qual representa apenas uma peça na engrenagem de um sistema autopropulsor. Assim, ao analisarmos as relações entre os sexos e a posição da mulher na família e na sociedade como um todo, não se pode esquecer que são peças de um sistema de dominação mais amplo. Historicamente, a mulher brasileira, em todo seu processo de socialização, é encaminhada à subordinação a esse sistema e ao afastamento das correntes de transformações sociais e políticas pelo homem, numa tentativa de evitar sua participação além dos limites da família.

O crescimento econômico, implícito no sistema capitalista, está diretamente ligado ao desenvolvimento tecnológico:

A consciência masculina que domina nossa cultura encontrou sua realização num tipo de tecnologia “machista” – uma tecnologia voltada para a manipulação e o controle, e não para a cooperação impondo-se a si própria em vez de ser um agente de integração apropriada a uma administração centralizada. (CAPRA, 1988, p. 194)

Com o intuito de desviar a atenção das tensões criadas pelo modo capitalista de produção, fatores de ordem natural, como

gênero, operam como “válvula de escape” do sistema, tornando-se alvo de verdadeira discriminação social. Isso se dá em condições adversas à mulher, que foi marginalizada pelo sistema e inferiorizada socialmente.

Isso fica claro quando perguntamos a Ana Carolina, em entrevista de 26 de maio de 1991, se ela acha que existe algum preconceito contra a mulher diretora:

No cinema é tudo tão extraordinariamente difícil que quando você está lá, realmente, não existe preconceito... Existe, como em todas as produções, no caminho que leva às coisas, o confronto com a condição feminina. Mas não é no cinema que é mais ou menos difícil. É claro que existem profissões em que a mulher é mais soberana. Ninguém agride uma mulher que vá fazer pedagogia. Pedagogia é uma profissão estabelecida, é feminina. O combate de algumas profissões é mais duro ou menos duro, mas é o padrão.

Ou, quando foi perguntado a Adélia Sampaio se ela já havia se sentido rejeitada no ambiente cinematográfico por ser mulher.

Eu não acho que foram algumas vezes, foram quase todas às vezes. Porque o cinema, evidentemente, é uma arte de elite, e eu não sou filha de fulano e não sou apadrinhada por sicrano. Eu sou uma profissional, uma operária que está ali batalhando pelo cinema e acreditando nele. Porque eu não faço cinema por diletantismo, porque é chique, ou porque vai me dar status. Foi a forma que eu encontrei de deixar as minhas mensagens para as pessoas, para os meus filhos e para os meus netos que provavelmente terei.

Mas eu acho que essa rejeição sempre houve pelo fato até de ser mulher, porque quando eu entrei na área de direção de produção, até então havia apenas duas mulheres

que faziam cinema. Sempre o produtor dizia: “Não, uma mulher na produção não é uma boa, porque o pessoal da pesada – o técnico que a gente chama pejorativamente de pessoal da pesada – não vai respeitar, porque uma mulher não vai dar credibilidade à produção.” Então, eu respeito muito todos os cineastas que acreditam numa mulher, eu, que tinha condições de dirigir uma produção. E estou bastante tranquila porque verifico que, em nenhuma das produções que fiz, o orçamento do filme estourou. O que significa que eu devo ter tido um comando correto.

É claro que a partir do momento que você assume a posição de dirigir qualquer coisa, onde a maioria é composta por chauvinistas mesmo... Eles são machões e mulher em cinema, se está lá, é porque foi amante, ou namorada, ou mulher de fulano e sicrano. Como eu não fui amante, nem namorada, nem mulher de ninguém, fica meio esquisito eu ali no cinema. Daí eu sou rejeitada como mulher, rejeitada como mulher de cor... Eu sou uma negra que faz parte daquela ala que se criou chamada mulata. Mulata não é raça, raça é preto e branco e acabou. Eu me considero negra, e é claro que mulher, negra, desquitada, então eu sou um objeto estranho. É claro que o primeiro filme em que eu dirigi a produção, no segundo dia de filmagem, como era toda a equipe em locação, claro que os técnicos ao passarem, faziam piadas do tipo: “Quem vai levar a diretora de produção para a cama?... Será que ela gosta?... Será que vai dar?...” Mas, aí, eu fiz um movimento contrário. Comecei a me aproximar deles e a cobrar posturas do ponto de vista profissional. A importância de estarem fazendo aquele filme, porque eles eram importantes dentro daquele trabalho, ou como ele era imprescindível para que aquele trabalho acontecesse. Comecei a passar também como era dificultoso lançar um filme depois de pronto, em suma, fui de certa forma criando

uma visão política da importância daquelas pessoas estarem ali. E é evidente que você começa um esforço claro de interesse, você faz a reversão do comportamento.

Esses técnicos tornaram-se meus amigos. A maioria dos filmes em que pude indicar profissionais da área, indicava essas pessoas que tinham o mínimo de conscientização do que é ligar um refletor, qual é a sua contribuição etc. Mas a rejeição existe e a gente tem que encarar e tentar, na medida do possível, reverter esta história, que eu acredito que nos dias de hoje tem uma acentuação menor, seja uma coisa menos gritante. Mas, em 1973, 74 e 75 era uma barra muito pesada.

O que se verifica atualmente no Brasil é que a independência da mulher é muito valorizada; mas, ainda, o conceito de felicidade é a domesticidade. Ainda nos anos de 1960, as mulheres que chegavam à universidade se preocupavam mais com a cultura geral do que em alcançar o mercado de trabalho. Porém, motivadas principalmente pela complementação salarial da família, surgiram novas oportunidades de trabalho para as mulheres das classes A e B, abalando a estrutura familiar em geral.

Na década de 1970, quando começou a exercer posição de decisão, a mulher foi vista como um elemento perturbador da lógica do sistema capitalista. Em 1979, a ONU promulgou a “Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher”. A marginalização do trabalho feminino como trabalho subsidiário favoreceu a oferta de salários mais baixos, e a falta de qualificação profissional obrigou as mulheres a desempenhar funções mal remuneradas. E, quanto maior o domínio do homem pelo homem, maior o da mulher pelo homem.

A sobrevivência da “sociedade tradicional” brasileira não faz senão auxiliar a realização histórica do capitalismo no Brasil da maneira como o permite a condição dos países periféricamente integrados no sistema capitalista internacional. (SAFFIOTTI, 1979, p. 245)

Isso condiciona a um sub-aproveitamento da mão-de-obra no Brasil e à criação de um desemprego estrutural, que interessa aos centros de decisão.

A maior participação feminina na economia capitalista e a disputa do mercado pela mulher são justificadas pela ampliação do mercado em geral, com melhores oportunidades de emprego, pela melhor qualificação profissional da mulher, pela redução do número de filhos, pelo crescimento das necessidades de consumo, pela queda no salário real do homem e pelas necessidades ditadas pela própria emancipação feminina.

Houve uma independência profissional e a mulher foi gradualmente conquistando seus direitos. Entretanto, apesar de ter aumentado consideravelmente a participação feminina no mercado de trabalho nas economias capitalistas (subdesenvolvidas ou não) ainda é grande a sua caracterização como trabalho de reserva e sua consequente defasagem salarial. No presente, estas questões estão sendo amplamente discutidas pelas mulheres da indústria de cinema norte-americano, o que pode ser exemplificado pelo posicionamento de Meryl Strepp, que apesar de declarar-se não feminista, reivindica igualdade salarial.

Como tudo isso se reflete na produção cinematográfica? Vejamos o que Ana Carolina tem a dizer:

A técnica cinematográfica é soberana. Você tem que se submeter a ela, senão você não faz, não realiza, some. Você tem que adaptar um pensamento à materialização de uma imagem. Você não pode verbalizar um pensamento... E o cinema virou a minha arte, porque eu me adequei a ele. Ele é uma das artes mais difíceis que existem, porque é uma arte de equipe, uma arte cara. Ele é uma arte desenvolvida, não é uma arte para o subdesenvolvimento. Por isso é (arte) extremamente penosa, muito perversa e muito difícil... É uma luta que precisa ter uma paixão imensa, um desejo imenso de realizar, senão você não realiza... É um fenômeno do subdesenvolvimento que infelizmente o público brasileiro não dimensiona.



Foi a partir das ideias de Sigmund Freud que se defendeu o conceito de que as grandes conquistas da humanidade – conquistas no plano cultural e filosófico – deviam-se em grande parte à energia sexual sublimada. Essa constituiria a base da cultura de massa em que a repressão sexual aparece como fenômeno social.

O complexo social [...] para conservar um sistema de dominação opressivo [...] *fomenta exatamente* a “rivalidade” e, de vez em quando, desencadeia as forças do ódio, utilizadas como instrumento de opressão. (CARUSO, 1986, p. 152)

A repressão, na realidade, não passaria de uma armadilha para esconder uma sociedade baseada no imperativo sexual, e vem substituir a condição transcendente do poder; para tal, constrói uma moralidade fundamentada na proibição e na lei:

[...] o sexo recalçado serve apenas para esconder o recalçamento pelo sexo... nada funciona pela repressão, tudo funciona pela produção. (BAUDRILLARD, 1984, p. 29)

O homem, no seu processo histórico, cria a cultura, que passa a exigir cada vez mais dele. Assim, reage [...]

[...] apresentando um desempenho em favor da cultura que o protege; mas os administradores da cultura exigem mais: um desempenho suplementar, para garantir sua própria dominação; assim, o homem acaba submetido pelo mesmo princípio do desempenho que inicialmente escolheu para a criação [...]; surge assim uma cultura para render mais, para acumular e reter. (CARUSO, 1986, p. 126)

Nesse processo, a cultura passou a identificar-se com o pulção de morte, enquanto cultura opressora. Passou-se a escrever a

história da dominação do homem pelo próprio homem, e consequentemente do homem sobre a mulher: “é no menor olhar, no menor medo, que se encaram as relações de dominação/ subordinação” (MURARO, 1983, p. 40).

Em nossa sociedade capitalista, os valores investidos de poder político são em sua maioria valores masculinos: competitividade, sucesso, expansão, dominação. Nos valores ditos femininos, criação, humildade, pacificidade, cooperativismo, “habita um princípio de realidade, em conflito com o princípio de rendimento capitalista e produtivista” (CAPRA, 1988, p. 197). A história do patriarcalismo fez com que se impusesse um padrão histórico de mulher em que as qualidades femininas foram negligenciadas e na maioria das vezes desprezadas no contexto social.

O patriarcado é o poder dos pais [...], um sistema familiar, social, ideológico e político em que os homens – pela força e pela pressão direta, ou por intermédio de rituais, de tradições, de leis, da linguagem, dos costumes, da etiqueta, da educação e da divisão de trabalho – determinam qual a função que a mulher irá ou não desempenhar. É um sistema em que a fêmea está em toda parte subordinada ao macho [...]. O pleno poder do patriarcado é extremamente difícil de discernir. O patriarcado influenciou nossas ideias mais fundamentais sobre a natureza humana e sobre a nossa relação com o universo – a natureza do “homem” e a relação “dele” com o universo, na linguagem patriarcal. (CAPRA, 1988)

Segundo o ponto de vista de Hegel e Horkheimer, para Massimo Canevacci:

Na mulher persiste o valor de uso contra o onipresente valor de troca. Por isso, o Eros evocado pela mulher deve ser mutilado, deformado, comprimido até a meta ideal da acumulação absoluta [...], usando para tal fim o instrumento

da família cristã burguesa. (*apud* CANEVACCI, 1990, p. 33)

E, complementando, a autoridade patriarcal.

Nos primeiros estudos de Engels e Reich sobre a família, vamos encontrar as primeiras relações entre os interesses do domínio de classes e a repressão sexual.

(Reich) mostra como as articulações entre as relações capitalistas de produção, por um lado, e a religião, a repressão sexual, a hierarquia social e a família autoritária, por outro, produzem uma estrutura [...] predisposta à sujeição autoritária. (*Ibid.*, p. 141)

Para Reich, o pai representa em toda família o poder do Estado, transformando, assim, a família no maior instrumento de poder do próprio Estado. Para que essa ligação estreita entre a família e o Estado se realizar, recorreu-se à repressão sexual, passando a mulher a ser a “marca do domínio” da autoridade patriarcal. É por intermédio dela que o poder exerce o seu controle, tendo em vista a produção e a acumulação de capital, criando, assim, a falocracia, ideologia que se sustenta na premissa de que o poder político e econômico deve ser exercido pelos homens. Portanto, o domínio do homem sobre a mulher acaba servindo indiretamente aos interesses daqueles que detêm o poder; e isso se dá através do Estado, normalmente constituído pelas classes dominantes e mais privilegiadas, e destinado a explorar e a reprimir as classes menos privilegiadas.

Para este autor (Reich, 1976, p. 69), o casamento “é a espinha dorsal da família autoritária e esta, por sua vez, é a *fonte natural das ideologias autoritárias* e estruturas humanas”. O núcleo familiar pequeno-burguês da sociedade moderna baseou-se na escravização doméstica da mulher, o que dá oportunidade à formação de ideologias reacionárias e de indivíduos submissos, moldados pelas inibições sexuais, obtidas pelo medo religioso e pela culpa sexual.

O condicionamento autoritário começa no berço, quando a criança entra em contato, na família patriarcal, com o pai, o símbolo máximo da supressão do prazer, e o lacaio-mor da autoridade estatal. Assim, desde cedo, os indivíduos são treinados a adotar o autoritarismo e a transmiti-lo. Para isso, são castrados e submetidos a forte sentimento de culpa toda vez que agem ou pensam em desacordo com a moral autoritária. (MANTEGA, 1979, p. 11)

Devido a todos esses pressupostos acerca da natureza feminina na sociedade patriarcal, as mulheres passaram a “aceitar este-reótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se – seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher – com os olhos masculinos” (CAPRA, 1988).

Não podemos esquecer que a tradição do Estado brasileiro é escravocrata e, conseqüentemente patriarcalista; assim os chefes de família tradicionais brasileiros são verdadeiros chefes de Estado, o que fez com que o autoritarismo e o moralismo permeassem as instituições, e que a família se transformasse em um verdadeiro “foco de pulsões destrutivas e autopunitivas” (CANEVACCI, 1990, p. 33). Além disso, a Igreja e o Estado ajudaram a reprimir e a reforçar o que já estava imposto à mulher dentro da família patriarcal, conforme indica Russel:

A ética cristã, por causa do valor atribuído à virtude sexual, inevitavelmente contribuiu para *degradar* a posição da mulher... Apenas com a decadência da noção de pecado, nos tempos modernos, foi que as mulheres começaram a reconquistar sua liberdade. (RUSSEL, 1966, p. 44)

Porém, mais do que a Igreja, foi a família que reproduziu os principais valores religiosos da época: moralismo e autoritarismo. Por meio da preservação dos valores religiosos na família justificava-se a unidade familiar e sedimentava-se a sua hierarquia, centralizando comportamentos que definiam a posição da

mulher dentro da sociedade. Partindo dos preceitos criados pela Igreja, como a preservação da família, o temor a Deus e à Pátria, a família brasileira reproduziu traços de dominação como o autoritarismo, a preponderância do homem, a repressão sexual, a crença no casamento eterno, preceitos que defendiam a instituição familiar e que ajudavam na defesa da propriedade privada. Em contrapartida, a Igreja contribuindo teoricamente para o conservadorismo da família, transformou a mulher num “baluarte” de resistência às mudanças, retardando o processo evolutivo da sociedade, com a mistificação da consciência feminina. Na aparente integração social da mulher esconde-se a sua marginalização. Muito mais que os homens, ela está sujeita à *mística feminina*, imposta pela Igreja com sua moral sexual.

Essa “mística feminina”, desempenhada na sociedade competitiva pela figura da mãe e da esposa, possui um papel integrador, pois ajuda a manter a estrutura familiar junto à sociedade em geral. O condicionamento autoritário, que começa no berço na sociedade brasileira, tradicionalmente paternalista, cria fortes sentimentos de culpa nos indivíduos que pensam ou agem em desacordo com essa moral. É essa moral autoritária que define o que é bom e o que é ruim para as mulheres, para que a ordem social seja mantida. É a família que dita o destino da mulher e a define como ser frágil. Enfim, é por meio da repressão sexual, desigual entre os sexos, e através da instituição do casamento que a família reproduz as relações de classe. Construindo o mito da “rainha do lar” e da fragilidade feminina, a sociedade procura ocultar o mito da dominação e do poder da hegemonia masculina.

A mais-valia da sublimação (sexual) é retirada da *opressão suplementar* e não funciona como contraprestação ao sistema humano de auto sublimação; ela serve mais para aumentar o poder da estrutura de dominação que pretende assim se perpetuar – e tal é a finalidade própria da presente estrutura de classes [...]. A exploração da “fonte de prazer” serve, na realidade, para preservar uma estrutura de

dominação opressiva; melhor ainda, serve para manter uma forma de dominação social que efetivamente se baseia na propriedade privada e na concentração de meios de produção – seja qual for a posição que se tenha em relação ao sistema [...]. As instituições do casamento e da família ainda se encontram forçosamente baseadas na opressão, já que a própria forma na sociedade em que se inserem está também movida pela opressão... (CARUSO, 1986)

O movimento feminista nos anos de 1960 teve profunda influência na dissolução da família patriarcal, principalmente com o trabalho da mulher fora de casa e com a possibilidade do controle da fertilidade. Essas mudanças tiveram repercussão na vida da mulher e tornaram-se evidentes quando os papéis femininos entraram em choque com concepções religiosas e morais.

Atualmente, o casamento não representa mais para a mulher a única opção de vida. O estado civil da mulher muitas vezes condiciona sua participação e integração na sociedade. No entanto, o novo modelo de mulher proposto era o de uma *supermulher*, o que ocasionou uma reação em mulheres que rejeitaram as mudanças, já que aumentavam o seu nível de insegurança. Mas, mesmo assim, na classe média brasileira já se encontram formas de rejeição de tabus como virgindade, aborto, frigidez e passividade feminina e, principalmente, o casamento como ideologia de representação.

Se o modelo familiar evoluiu rapidamente, isso não significa que a desigualdade tenha desaparecido dentro do contexto familiar. A família continua sendo campo privilegiado de repressão e, longe de desintegrar-se, assume o caráter de refúgio. Mas o grande abalo que a família vem sofrendo é o abalo do machismo, que dá condições a uma maior comunicação e a relacionamentos mais gratificantes entre homens e mulheres.



A sociedade brasileira passa por um período de revitalização da consciência social e política. Entretanto, caracteriza-se por ser uma sociedade em crise, imersa em um cenário de produção capitalista de país emergente, em que um sistema de controle da subjetivação é criado por meio da cultura de massa. Isso leva os indivíduos a articularem-se por sistemas hierárquicos dissimulados.

Os meios de comunicação de massa capitalista criam uma cultura com vocação universal, fundamental à criação de uma força coletiva de trabalho e de controle social. Os mesmos sistemas de segregação perpetuam-se através de uma categoria geral de cultura, da transmissão da informação da cultura capitalista dominante, manipulada pelo poder. A ideologia capitalista elabora o que nos chega por meio da mídia e da família. Essa mesma ideologia, que circula nas diferentes camadas sociais e que é assumida pelas pessoas no seu dia-a-dia, não é transformada em modelo a ser seguido, mas está em conexão direta com as entidades produtoras e de controle social, moldando de forma direta a maneira de se perceber o mundo. A partir daí, o indivíduo teme sair do hemisfério das serializações subjetivas e criar qualquer coisa de singular que possa acabar comprometendo sua própria possibilidade de sobrevivência. Mesmo contra a própria consciência, acaba se identificando e produzindo dentro da “linha de montagem do desejo” (GUATTARI e ROLNICK, 1986).

Portanto, a problemática da identidade lida com a ideia de que haveria pontos de singularidades subjetivas que vão além das estruturas do ego e das estruturas significantes, e que são processos de marginalização. Na verdade, esses marginalizados são representados por minorias (mulheres, negros, homossexuais) que carregam em si a possibilidade de transformação da sociedade como um todo. O que pretendem não é só o reconhecimento de suas identidades, mas também que esse processo de transformação se introduza no conjunto de sociedade – o que muitas vezes pode significar uma ameaça para a continuidade do processo social.

O feminismo, enquanto reivindicação de uma minoria, não apenas coloca o problema de reconhecimento dos direitos da mulher, mas é portador de um “devir feminino” que diz respeito a todos os homens, mulheres e crianças, e também às engrenagens sociais; diz respeito ao próprio “coração” da produção material. O feminismo coloca em questão certo tipo de finalidade da produção das relações sociais de um mundo dominado pela subjetividade masculina, marcada principalmente pela proibição desse devir, que está ou não ligado a um processo singular, e que pode romper com as estratificações dominantes.

O patriarcalismo, reforçado pelos conceitos da psicanálise freudiana e mais tarde aprofundado nos estudos da teoria lacaniana sobre linguagem, moldou o papel histórico da mulher na sociedade e, conseqüentemente, a consciência das mulheres do século XX. Apesar da necessidade de emancipação da mulher moderna – necessidade interna, ditada pelo desenvolvimento de sua identidade, ou externa, ditada pelas necessidades do mundo moderno – encontramos ainda, na mulher atual, marcas de um passado histórico que determinam sua luta pela individualidade e imposição do “devir feminino” na sociedade como um todo. No Brasil, país terceiro-mundista de produção capitalista, a mulher não passa de uma peça auxiliar desse sistema. Dentro da tradição paternalista do Estado brasileiro, a marginalização da mão-de-obra feminina favoreceu a acumulação de capital.

No trabalho, a hierarquização é semelhante à da família. Existem setores de profissionalização exclusivamente masculinos. Numa sociedade onde o modelo feminino é desvalorizado e a imagem que se tenta difundir da mulher é a de ser pouco inteligente, atitudes misóginas e atos falhos contra ela são difundidos diariamente pelos meios de comunicação e vivenciados no dia-a-dia.

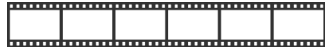
Essa insegurança em relação à mulher gera a violência contra a mesma, pois essa tendência está inserida no pensamento patriarcal e é usada como instrumento de opressão do sexo feminino. O código machista implica em controle social por meio da violência como forma de compensação das frustrações vividas lá fora.

O corpo é o lugar onde se exerce o poder. Essa violência, que conta com delegacias especializadas, começa dentro de casa, na família, onde as mulheres não são valorizadas e de onde saem despreparadas para a vida.

E muitas vezes é assim, despreparadas para a vida, que se defrontam com a questão da maternidade. Até pouco tempo atrás, a reprodução era a única saída para a mulher. Essa maternidade involuntária, elemento determinante da vida feminina, é mais uma necessidade do sistema capitalista de produção. A desigualdade da mulher e sua função na sociedade estão ligadas à sua condição biológica. O mercado de trabalho restrito, a falta de benefícios para a mulher por parte do Estado, e a frequente irresponsabilidade do homem diante da paternidade, fazem da maternidade uma difícil escolha.

Neste processo, as bases da identidade masculina estão sendo abaladas. O impulso à competitividade está desaparecendo e há, também, falta de novos valores. Embora os homens continuem a considerar sua superioridade como normal, sua hostilidade aumenta quando são forçados a assumir responsabilidades.

Portanto, o que se faz necessário não é só a liberação sexual da mulher. São necessários a restauração de feminino e um equilíbrio cultural em que igualdade de direitos e a afirmação de valores femininos signifiquem uma nova consciência.



2. Cinema de ficção, cinema de identificação

Por que Cinema?

As mulheres figuraram mais proeminentemente no cinema do que em qualquer outra arte, indústria ou profissão [...] dominadas pelo homem. Embora poucas tenham chegado ao cargo de chefia, como diretor ou produtor, as mulheres tiveram sucesso em todas as outras áreas onde tamanho e força física não eram fatores: como roteiristas, particularmente nos anos 20 e 30; como editoras; como diretoras de arte e figurinistas; como críticas; e, é lógico, mais especialmente como atrizes – como as estrelas que não só invadiam os sonhos de nossas vidas, mas começaram moldando as formas de nós pensarmos sobre nós mesmo antes que nós começássemos a andar. (HASKELL, 1987, p. 8)

Vimos no capítulo anterior que é necessário acabar com a desvalorização do feminino na cultura ocidental e com a resignação das mulheres, que determinam a formação de ideologias reacionárias, da estrutura pequeno-burguesa com seu medo religioso e seu sentimento de culpa sexual. Sem dúvida, a nova igualdade exige um acordo em bases verdadeiras e uma reestruturação da sociedade e da natureza do próprio poder.

O cinema, mais do que qualquer meio de comunicação, tem condição de fazer uma revolução social que diga respeito às grandes máquinas de controle da sociedade e também às instâncias

psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. Por meio dele há a possibilidade de satisfação profunda; nele, a dor da vivência estética reconduz às próprias raízes culturais. Os mecanismos de identificação do cinema – até recentemente um domínio do homem – exercem um controle civilizado pela visão que o homem tem da mulher. E esta passou a se identificar com o papel que lhe foi imposto.

Durante décadas, a imagem divulgada pelo cinema reforçou o aparecimento de atitudes estereotipadas da mulher e reforçou a hierarquia sexual. Desvalorizou o feminino e mitificou o masculino, tornando o processo quase irreversível.

A partir da metade do século XX, a mulher começa a tomar consciência do quanto está despreparada para enfrentar a vida. Com uma bagagem que se pode considerar no mínimo inadequada, começa a encontrar uma fala própria, a tomar a linguagem do homem e, através do raciocínio lógico, a transformá-la. Compara opiniões, vive novas experiências, forma os primeiros conceitos e teorias com os quais pode aprender a essência da opressão feminina, as contradições presentes, e a se posicionar com uma nova proposta para o futuro.

O cinema não mais pode ser tão somente a gratificação de um trauma sofrido e vivenciado pela mulher no passado. Tem a possibilidade de liberação dos elementos esquecidos na memória, que se tornaram inacessíveis.

A atuação de mulheres no cinema não chega a construir uma nova linguagem, mas desperta a atenção para novas ideologias inerentes à imagem. O que se propõe é um cinema de vanguarda, mas que não rompa com o processo de identificação que o cinema tradicional oferece. E, através de um produto artístico, dar oportunidade à manifestação de certas qualidades e inquietações femininas, até então despercebidas pela sociedade. O cinema de mulheres deve liberar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra a mulher, dos conflitos e tensões sociais expressos através da família ou do trabalho e dos

desencontros amorosos – temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia.

O cinema como arte do imaginário

A civilização ocidental impôs-se ao homem, principalmente por meio da dominação e do sacrifício, ao mesmo tempo em que procurou anular o indivíduo. O que o homem procurou no transcorrer de seu desenvolvimento histórico-cultural, por meio das fábulas, da religião, ou da magia, foi a ideia de um “eterno retorno”, que se manifestou no cinema por intermédio de uma história sempre recontada, que faz com que o espectador volte sempre ao cinema – assim como volta sempre para a missa, em que sempre a mesma história é descrita. Essa foi a forma encontrada pelos homens para suportar o seu dia-a-dia. Porque o cinema é o espelho do homem e ver um filme significa refletir nele seus próprios desejos e reconfirmar o que é socialmente permitido.

Na verdade, o imaginário cinematográfico não passa de uma série de situações dramáticas que englobam o todo da existência humana. O cinema, e principalmente o cinema norte-americano, tanto através de sua história como no momento presente, tem sido utilizado pelo sistema capitalista de modo alienante. Repete e imita as mesmas situações, que acabam por se tornar modelos culturais. O que se vê é o avanço tecnológico do cinema cada vez mais utilizado para massificar, diminuindo as diferenças culturais e individuais, homogeneizadas pelos valores dominantes.

Essa passividade psicológica do espectador diante do cinema, que o torna bissexual, já que sua sexualidade é neutralizada pela projeção, atua sedimentada numa ideologia patriarcal ou das sociedades autoritárias. Segundo Laura Mulvey, “o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”, o que seria definido por ela como o “cinema dominante” (MULVEY, 1988).

O cinema, que nos tempos clássicos era a veiculação de uma ideologia que poderia vir a ser vivenciada pelo espectador, nos

dias atuais perdeu essa função e procura ser a tentativa de resignação de situações que nunca serão vivenciadas. Assim, o final feliz foi substituído por vivências catárticas por meio da violência. E o cinema, que surgiu inicialmente como duplicador da realidade, passou a ter como função a construção da realidade, que passou a ser a do cinema.

Através do mito, o cinema semeava a imortalidade. Agora, com os avanços tecnológicos, cinema, diversão e religião semeiam a indestrutibilidade, por meio da violência, e a projetam para o futuro – que, em realidade, é nosso momento presente. De certa forma, há uma suavização das condições reais em que vivemos por meio da projeção de situações futuras (*science fiction*) pelo cinema. Esta foi a maneira da ideologia nos adequar à situação contemporânea. O que sempre se tentou foi o controle, pela ideologia, das camadas sociais que se opunham às classes dominantes ou mesmo dos indivíduos que de alguma forma se diferenciavam do todo social. Sempre se considerou a ideologia como algo universal, que pretendia representar as visões de mundo de toda a humanidade como algo socialmente realizado.

Na verdade, a ideologia emerge daquela parte da sociedade que tem como intenção o controle, tanto da cultura como de poder em relação às pessoas a quem se dirige e a quem pretende dominar. E ela só se realiza quando engloba a totalidade, ao mesmo tempo em que se esconde. Portanto, a ideologia, “mesmo sendo ‘falsa’”, emana de uma determinada classe social e de uma determinada parte social que “atua” no âmbito das ideias, tanto cultural quanto socialmente, numa profundidade antropológica. Origina-se no “pensamento mágico e mitológico” (CANEVACCI, 1990, p. 8) e transformam-se através do pensamento histórico. Já que manipulada, portanto, nunca é verdadeira.

Durante o século XX, século da comunicação de massas, a ideologia mudou de significação e perdeu a sua essência, já que os meios de comunicação, principalmente o cinema, possuem a capacidade de penetrar na psique do espectador. Nesse momento, confunde-se a produção de mercadoria com a produção de

ideologia, já que um é o outro, e já que no capitalismo a ideologia se objetiva na mercadoria.

O cinema é o “máximo produtor de ideologias mercantilizadas do século XX”, (*Ibid.*, p. 22). Sua intenção desde as origens foi a de, antes de tudo, “duplicar” a realidade, capturando a consciência do espectador em nível pulsional.

A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular) e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), ambos combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isso tende a confundir os limites do espaço na tela. (MULVEY, 1988)

O que caracteriza a imagem fílmica é o seu duplo adequado à massificação. O cinema tem a caracterização de um ritual, que se torna irresistível pela sua “reprodutibilidade técnica e espiritual” (CANEVACCI, 1990, p. 31) que aliena o espectador e reifica a ideologia, criando um mundo modelado por seus próprios valores.

O ritual da projeção, dado pela escuridão da sala e pela imobilidade do espectador *versus* a mobilidade da imagem, faz com que o filme penetre nas zonas psíquicas mais profundas, até mesmo onde o prazer foi bloqueado. Há uma tendência à regressão, dada pela repetição e pela monotonia do cinema, reforçada por seu aspecto ritual, que faz com que aflorem a angústia existencial da alienação de nossas vidas e a angústia da própria história da civilização do homem.

O cinema é uma forma de realizar tecnicamente o que se passa no imaginário. Essa técnica é determinada historicamente pelo capitalismo e é fruto de uma sociedade industrial. Por outro lado, ativa o imaginário por meio de um jogo de espelhos que é a tela. Com o voyeurismo, reencontramos o inconsciente, longe do recalçamento inicial do Édipo.

A produção cinematográfica não é só a indústria de filmes, mas também a produção de uma necessidade de ir ao cinema.

Portanto, a produção cinematográfica lida diretamente com a psicologia do espectador. Criou-se toda uma estrutura de linguagem, que só o homem historicamente preparado pode compreender, e que surgiu, nos primórdios do cinema, pela familiaridade com o romance, com o teatro e com a pintura figurativa. Desde então, a fórmula imposta ao cinema foi a da tradição ocidental aristotélica das artes, ou seja, a de caráter ficcional que, ao mesmo tempo em que nega o significante, rege-se por uma série de normas dele mesmo. Esse significante, que é visual e auditivo, mobiliza a percepção por meio de vários outros significantes das outras artes e grava aquilo que é ausência; que é o reflexo das coisas que não estão lá. Portanto, ele é um novo tipo de espelho, perceptivamente real e de uma riqueza inabitual, apesar de sua irrealdade, que nos remete ao imaginário. Assim, a tela é um espelho onde o espectador não se vê, mas, já tendo passado pela experiência lacaniana do espelho, se reconhece nele como objeto ausente, no meio dos objetos da tela.

A identificação torna-se necessária ao cinema, senão o filme tornar-se-ia incompreensível ao espectador. E nesse jogo permanente de identificações que molda a vida social, o espectador se identifica com a “personagem de ficção”, ou com o ator. O espectador “identifica a si mesmo” como “sujeito transcendental anterior a todo existir” (METZ, 1980, p. 62).

As próprias condições de projeção, a imobilidade e a percepção aguçada nos fazem mergulhar no campo do simbólico e do espelho da infância, fazendo com que o espectador identifique a si mesmo e se identifique com o ponto de vista da câmara, que na sala de projeção se dá através do projetor. Situado atrás de nossas cabeças, o projetor está na posição exata da “fonte de luz” de toda visão.

À primeira vista, o cinema pareceria estar distante do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desprevenida e relutante. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade,

o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajuda a promover a ilusão de uma separação voyeurística. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e pela projeção no ator, do desejo reprimido. (MULVEY, 1988)

Minha visão do filme é aquilo que dele eu recebo e aquilo que eu sou ao recebê-lo como consciência. Então, minha compreensão do filme se dá por uma série de jogos de espelhos que vão me dar o significante no cinema e que constituem o simbólico. Essa identificação do cinema com o próprio olhar é, segundo Metz a “identificação cinematográfica primária” (METZ, 1980, p. 70). As secundárias seriam as identificações com as personagens. É preciso que eu me transforme na personagem para que eu projete nela tudo o que eu acho inteligível e que eu volte ao real sem ser a personagem, para que a ficção aconteça. É preciso que eu saiba que o que eu estou vendo está ausente, presente somente como fotografia e que a “presença dessa ausência” é o significante (*Ibid.*, p. 71). Pressupõe-se que o espectador tenha conhecido a fase do espelho lacaniana e, portanto, o simbólico, para que exista o imaginário.

O cinema de ficção, cujo significante é ao mesmo tempo “fictício e ‘ausente’”, repousa mais sobre a personagem representada, pois o espectador vê mais a si mesmo no ator do que no

papel por ele representado, apegando-se à sua condição de “astro” enraizada em seu inconsciente (*Ibid.*, p. 81).

Ao mesmo tempo, o cinema se destacou pela produção de egos ideais conforme manifestado, de forma particular, no sistema do estrelato, onde os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo a presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamoroso personifica o comum). (MULVEY, 1988)

Então, o cinema repousa na crença que o espectador tem da personagem, manipulada por uma enorme maquinaria, que é o ferramental do cinema. Portanto, o fetiche é a própria ferramenta do cinema, por meio da qual se desvenda o imaginário, assim como a câmara desvenda progressivamente, e de maneira muitas vezes incompleta, o que deve ser mostrado. Não é por acaso que o cinema trabalha diretamente com o erótico. Mas, “incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1988).

□ personagem e o roteiro cinematográfico

A lógica que sedimenta a ação do filme está no roteiro. A escritura do roteiro funciona como a argamassa da visualidade. Um filme se realiza em três momentos: na escritura, na realização e na articulação com o espectador. Na escritura há o *filme*, mesmo que seja virtual, pois nesse momento já se tem a totalidade da narrativa.

Na ficção, o que se tem são filmes com trama e personagens. A relação diretor/roteirista precisa num dado momento ir além, pois, por meio da decupagem, se estabelece uma geometria. A partir do momento em que o roteirista desenvolve a ação, temos a indicação da própria ação.

A intenção de formalizar a discussão em torno da questão da “Identidade Feminina”, utilizando um dos meios que ajudaram a criar o mito da mulher (conveniente à preservação do *status quo*) – o cinema –, impeliu-me, principalmente, ao estudo do cinema americano. Através do *star system*, com seus estereótipos femininos, o cinema americano indiretamente contribuiu para reforçar comportamentos que acabaram por desembocar na crise de identidade da mulher nos dias atuais, com seus reflexos na cultura brasileira.

Politicamente, o projeto *Perfil de Mulher* cumpre o papel de denúncia em relação ao papel da mulher na sociedade de classes, pois documenta uma realidade violenta e seus efeitos, cuja memória deve ser levantada. O que se pretende é a compreensão crítica desse processo, tendo em vista a tomada de uma nova consciência social. Sintetizando, busco uma conceituação por intermédio da ficção como forma de representação histórica. Não se trata apenas de constatar uma realidade, mas sim, através do desenvolvimento de várias linguagens artísticas englobadas pelo cinema, provocar modificações ao nível da consciência. De que forma? Christian Metz observa:

O cinema nos atinge precisamente nesse lugar (o “especular fascinante”) [...] o impacto particular da imagem projetada sobre a tela que olhamos, vindo de forma completamente diferente daquela com que vemos os objetos intervindo numa ação ou a rodeando. Na interseção entre a visão de um objeto e a alucinação, a imagem cinematográfica faz passar por identificável [...] o que está além da identificação: a pulsão não simbolizada, não tomada no objeto – o signo – a linguagem ou, em termos mais brutais, ela faz passar a agressividade. E apela ao fantasma para nela se reconhecer: para se perturbar ou para se esvaziar, segundo a capacidade da imagem em distanciar-se de si mesma. (METZ, 1980, p. 81)

Um personagem é sempre um pretexto para um maior contato com a realidade, mais amplo e profundo, que a partir da reconstituição ganha uma nova dimensão, redimensionando, assim, a própria realidade.

O significativo cinematográfico se presta mais à ficção, na medida em que ele próprio é fictício e “ausente”. O cinema de ficção [repousa] mais sobre o personagem [representado] [...] o espectador se identifica mais com ator que com o papel [...] – com o ator enquanto “astro”, enquanto vedete, ainda enquanto personagem, e fabuloso, ele próprio ficcional: no melhor de seus papéis. [É através de] caracteres específicos que o cinema se enraíza no inconsciente e nos grandes movimentos que a psicanálise aclara. (KRISTERA, 1980, p. 95-96)

O trabalho de Ana Carolina sintetiza bastante esta posição quando comenta sobre a sua Trilogia:

Na verdade, para mim, os personagens dos meus filmes são arquétipos. Eu trabalhei uma personagem adolescente em *Mar de Rosas*. Eu persegui esta personagem entrando na juventude em *Das Tripas Coração*, e a persegui em *Sombo de Valsa*. É um arquétipo, uma síntese dos personagens que eu conheço, porque eu sei como é essa menina, porque eu também fui adolescente. Todo o adolescente é comum, é igual, quer dizer, tem traços semelhantes. Na verdade, eu trabalho com uma personagem só, meio sintética, meio arquétipo da coisa feminina, apesar das mulheres dizerem que não. Em *Sombo de Valsa* todas as mulheres se identificam profundamente durante a projeção, mas quando saem do cinema com os seus maridos, elas dizem: “Ah, mas eu não sou assim”... E é claro que todas as personagens femininas têm a ver nos meus filmes, senão você não se identificaria com o livro, com o

filme, com nada. É claro que você recusa certa identificação exatamente pelo nível de conflito.

Os papéis estereotipados do cinema americano

Mas, qualquer que seja o seu papel, se inspiraram ou intimidaram, a mulher no cinema tinha uma conexão mítica com o público, quase religiosa. Ela tinha um potencial tornado irresistível com a dupla autoridade da ilusão cinematográfica e a realidade de carne e osso, de lenda e fotografia, de arte e sociologia. Até a desintegração do sistema de estúdio, nos anos 50 e 60, eles eram deuses e deusas reais, e nós éramos a argila adormecida e intransigente, desejando por perfeição formal. (HASKELL, 1987, p. 11)

O cinema, ligado à história e ao campo social, “transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social” (GUATTARI, 1980, p. 108). Quanto mais o cinema se sofisticava tecnicamente e o leque de possibilidades de expressão se enriquecia, mais se reforçou o controle sobre ele, e passou-se mesmo a utilizá-lo como “instrumento privilegiado” do poder. Portanto, a ação inconsciente do cinema dominante é profunda, porque manipula pela catarse. “A face visível do poder e do domínio é a violência. A cultura é a face oculta [...]; a violência é uma das raízes da cultura”. (BRUECKNER, s.d.)

O olhar, como ação simbólica, é o castigo infligido através da psique, que toma o lugar da violência como exercício do poder, transformando tudo em objeto.

A mulher, inibida historicamente, teve um “estreitamento de seu campo de percepção” (*Ibid.*) que, dirigido somente ao núcleo familiar, é um dos maiores causadores de sua dependência e inibidor de seu desejo, levando-a a acreditar que não tinha sexualidade. “A mulher oscila na indecisão entre o desejo de querer ser –

enquanto se identifica – e o desejo de querer ter – enquanto se reconhece como algo distinto” (*Ibid.*). Ela acaba cúmplice do homem nesse seu processo de domesticação, pois não tem noção de suas possibilidades.

É através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade como sujeito, porém, dentro dos limites impostos pelo próprio homem. Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista. Por isso, qualquer tentativa de libertar-se da cultura patriarcal e da violência imposta à mulher é tão dolorosa. É como desnudar o corpo dos próprios desejos. Sua única alternativa é enquadrar-se no modelo imposto para assim não correr o risco de se marginalizar. Devido a isso, até hoje a mulher evita o contato com o olhar masculino, uma forma de não reconhecer o poder, que se expressa nesse olhar, de transformá-la em objeto.

A violência de nossa sociedade é algo que não se deixa ver e que explode no cinema. É indiscutível que a fruição da obra de arte é determinada pelo sexo. O próprio sistema de identificação com o *star system*, voyeurística e narcisista, liberta o imaginário feminino de seus sonhos e do que elas esperam do olhar masculino. Como essas imagens provêm de *fontes masculinas*, há uma reafirmação da carência gratificada pelo cinema tradicional.

O cinema de ficção

Seja no cinema europeu ou americano, onde aparece como um artefato sociológico ou uma criação artística, a mulher, pela logística da produção de filmes e leis da sociedade ocidental, geralmente emerge como a projeção dos valores masculinos. Seja como o produto de um autor, ou do sistema [...] a mulher é o veículo das fantasias dos homens, a “anima” do inconsciente coletivo masculino, e o bode expiatório dos medos dos homens [...]. (HASKELL, 1987, p. 39)

O cinema narrativo foi quem mais desenvolveu o interesse pela mulher através de sua representação como “espetáculo-corpo para ser olhado, lugar da sexualidade e obra do desejo” (LAURENTIS, 1978). Apesar de essa noção ter sido difundida bem antes da invenção do cinema, o cinema é um ponto de partida “para o entendimento da diferença sexual e seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais” (*Ibid.*, p. 33). Assim, historicamente também foi negado à mulher o status de produtora de cultura.

Foi no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 que se firmou uma crítica feminista de cinema, de análise textual do filme. O cinema, até então baseado na ideologia dominante do capitalismo e do patriarcalismo, estabelecia dentro do próprio arcabouço da produção de significados a posição da mulher, que se encontrava num “vácuo de significação”. Assim o processo significativo da mulher no cinema definiu-se sempre em relação ao sujeito masculino (*Ibid.*).

Apesar de a mulher ser “o verdadeiro chão da representação, [...] objeto e suporte do desejo” e “força motriz da cultura e da história”, ela está ausente do processo cultural-histórico, portanto, “ausente como objeto histórico” (LAURENTIS, 1978, p. 13). Socialmente, as mulheres são moldadas no seu dia-a-dia “através de efeitos de linguagem e representação” que o cinema dominante coloca

[...] em uma ordem social e natural particular, organizando-as em certas posições de significado, fixando-as em certa identificação. Representa, como o termo negativo da diferença sexual, espetáculo-fetichismo da imagem especular, em nenhum caso *ob-scena* a mulher é estabelecida como o chão de representação, o espetáculo suspenso para o homem (*Ibid.*, p. 6).

Por outro lado, a visão patriarcalista do mundo ocidental colaborou para manter a mulher no “seu” lugar, alegando um “desconforto” da mulher para com a tecnologia, o que serviu para mantê-la

afastada da produção cinematográfica. Assim, no cinema, a mulher está presente no discurso cinematográfico e, fora dele, como espectadora, envolvida como sujeito histórico que se enquadra no processo de identificação e assumindo os padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina.

Para a desestruturação do cinema burguês, propõe-se a construção de novos significados manufaturados pela criatividade feminina que ainda não foram liberados ou expressos – o que se dará por meio de um cinema de mulheres e das mulheres como produtoras culturais. Cada vez mais, o discurso cinematográfico baseia-se numa ideologia calcada na representação do sujeito, colocada em termos de uma linguagem em que se opera esta articulação. Essa linguagem visa a produção multinacional de signos, organizados em um discurso e que estão inseridos em determinado momento histórico. Esse discurso tem atribuído à mulher uma posição de “não sujeito”, causando-lhe transtorno, pois não só trata a mulher como mercadoria, como também a transforma em signos sociais que garantem a comunicação social.

O cinema de ficção, por meio de toda uma aparelhagem colocada à sua disposição e que compõe a base da narrativa dramática, cada vez mais cria “uma imagem de mulher como beleza – desejada e intocável, desejada *como lembrada*” (*Ibid.*, p. 27). Isso acontece mesmo no cinema dito político, que propõe uma discussão mais aberta da sexualidade e da representação femininas. Pois, no processo de identificação proposto pelo cinema, e baseado na psicanálise, o ponto de referência é o sujeito masculino e a mulher é o próprio cenário fálico, ou seja, “o espelho e a tela – imagem, chão e suporte – *dessa* projeção e identificação do sujeito” (*Ibid.*, p. 28).

O discurso psicanalítico e semiótico especifica a mulher dentro de uma determinada ordem social, que é repetida pelo cinema, em que o sexo feminino é invisível ou simplesmente não existe. Mas o que o cinema não pode negar, apesar de suas “premissas fálicas” (*Ibid.*), é a possibilidade de outras leituras, além daquelas previamente propostas.

A função principal dos filmes produzidos por mulheres é a de deslocar o centro do discurso para além da manipulação imposta pelos interesses econômicos, utilizando-se de toda a aparelhagem colocada à disposição do cinema para uma aproximação com o sujeito por meio da linguagem cinematográfica, de seu discurso interno e de sua produção de significados.

Apesar de serem poucos os filmes que oferecem à mulher aquilo que elas inconscientemente querem ver, é no escuro do cinema que as mulheres podem se iniciar no voyeurismo que lhes é negado de outra forma. O que os filmes apresentam, na realidade, são estereótipos femininos que de alguma forma se relacionam com o caráter histórico-social, ou seja, por “uma concepção de papel definido por padrões sociais e comportamento normativo” (KOCH, s.d., p. 22).

E apesar de as mulheres terem delineado “limites de aceitabilidade” nos gêneros apresentados pelo cinema, a sociedade patriarcal define os papéis femininos em relação ao desenvolvimento dos papéis masculinos, tornando-os sempre complementares.

Portanto, seria difícil reconstruir a história das mulheres através dos papéis representados no cinema, pois quase sempre se delineiam as mulheres pela imagem que os homens projetaram delas, dos mitos sobre as mulheres ou até mesmo das próprias projeções da ansiedade masculina.

Faltando discurso, o cinema teve que contar suas histórias através de imagens e acontecimentos, e através de personagens com uma iconografia imediatamente identificável. A moralidade joga com nomes “o Homem”, “a Esposa”, a “Mulher da Cidade” – usados por Murnau em *Aurora*, são indicativos geralmente da natureza alegórica do filme mudo... Ao identificar tipos físicos com papéis, os filmes de Murnau e seus colegas resvalam a uma semelhança próxima ao método de “*typage*” de Eisenstein – um diretor que de outra maneira era a antítese de Murnau. Desenvolvida a partir do interesse do diretor russo

no drama e na caligrafia oriental, o “*typage*” dita que um ator seja elencado de acordo com sua semelhança física a um papel, com a “ideia” de um trabalhador ou um aristocrata. A categoria americana, correspondente aos tipos de Eisenstein, difere menos em tipo do que em nuances, sendo moral em vez de político, implicitamente, em vez de explicitamente, didático. Mas tais tipos instantaneamente reconhecíveis, como a “virgem” (loira e magra), a “*vamp*” (morena e sufocadora, maior que a “virgem”, mas menor que a “mãe”) e a “mulher do mundo” (uma mistura sofisticada da alma “virginal” e a fachada da “*vamp*”) são tão estilizadas quanto ao contexto americano, como as figuras ritualísticas do drama de Kabuqui e Noh. (HASKELL, 1987, p. 43)

Na verdade, a imagem da mulher projetada pelo cinema acabou sugerindo “meras pressões normativas” (KOCH, s.d.), ou seja, de como a mulher deve se comportar ou de como ela deve se pentear, maquiar ou vestir, o que não é só definido pela projeção do olhar masculino que tiraniza, mas também por uma projeção feminina de si mesma.

Na carreira por tipos, o filme mudo explorou a tendência da mulher americana de submeter-se a um tipo, a escolher estilos de cabelos, a vestir-se mesmo de personalidades, de acordo com modelos “na moda” e “fora de moda” (*in-ness/it-ness*) em qualquer dado período. A embalagem da mulher é somente outro aspecto do objeto de consumo de amor-e-sexo, um processo no qual elas mesmas conspiraram, deixando-se abertas ao risco de se tornarem ultrapassadas assim que o estilo se esgotasse. (HASKELL, 1987, p. 48)

Pressionada historicamente entre as alternativas da mulher má e fálica (*a vamp*)¹ e da boa garota, fraca, mas de origem

familiar, após o movimento de emancipação feminina a mulher começa a libertar-se em uma nova personalidade. Aliás, muitos filmes trabalham exatamente com essa divisão da personalidade feminina, ambiguidade esta conflitante nas espectadoras, e que, de certa forma, oferecia alguma gratificação à mulher, já que, no dia-a-dia, a energia erótica da mulher era reservada somente ao próprio marido.

Algumas atrizes, como Marlene Dietrich, apresentaram uma autonomia e um poder com os quais muitas mulheres sonhavam. Por outro lado, apresentaram uma imagem fetichizada, idealizada pelos homens, desenvolvida principalmente pelo cinema em moda nos anos de 1950.

Essa estrutura de gratificação com a imagem da *vamp*, essa mulher autônoma e narcisista, quebrou-se, sendo substituída por uma imagem difusa de mulher, através de estereótipos vazios e que são abertos a um leque de projeções individuais e que de certa forma fazem parte dessa crise de identidade vivida pela mulher nos dias atuais. Nos filmes para homens, a imagem feminina somente projeta a “desmistificação repressiva da mulher” e estimula o desenvolvimento de uma linha pornô no cinema (KOCH, s.d.).

Em uma investida cruel [...] destas pálpebras, ela revela a associação de imagens, elaborada por Simone de Beauvoir, pela qual a mulher tornou-se, para o homem, a personificação da natureza como a “outra”, sem o disfarce benevolente da mãe-nutriente ou sua destruidora, contrapartida inversa, força natural maléfica. Em qualquer um dos casos, mulher, progenitora, doadora de vida ou anjo da morte, é o oposto misterioso do homem e inimigo potencial, uma força que ele deve evitar, dominar, ou dela se apropriar com sua vida de trabalho. Esta é a visão (biológica) da mulher, sempre enquadrada sob um ponto de vista masculino, que Simone de Beauvoir toma como ponto de partida e oposição em *O Segundo*

Sexo. É fundamentalmente um ponto de vista clássico, europeu, caracterizando o trabalho de diretores tão diversos quanto Bergman, Godard, Pabst e Fellini, embora, no grau em que são incorporados, por bagagem cultural ou religião, impregna a consciência do artista americano. (HASKELL, 1987, p. 104)

Socialmente, as mulheres são desejadas como “objetos do voyeurismo masculino”, mas devem esconder, por meio de estratégias, os seus desejos, o que vem a reforçar o comportamento narcisista feminino. O olhar feminino é subordinado pelo “poder do olhar dominante” que desvia seu olhar fugidamente para o chão, ou o esconde com uma máscara superposta.

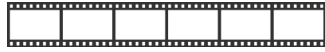
Na história do cinema, as *vamps* são das poucas mulheres a quem se permite olhar os homens de forma direta. Como exemplo, temos Mae West, que encara carnalmente seus protagonistas, contrastando com personagens como a de Marilyn Monroe em *Como Agarrar um Milionário* (1953), que se esconde atrás de uma forte miopia, mas move-se de modo provocativamente narcisista, sem se incomodar com os olhares masculinos.

Existem sanções tradicionais que proíbem as mulheres de frequentarem lugares públicos sozinhas e, entre esses lugares, o cinema, que só se torna aceitável na companhia masculina. Esse mecanismo, que proíbe a mulher de ir ao cinema sozinha, parece querer protegê-la, como propriedade privada, dos olhares voyeuristas, ou da própria tentativa de manter contato, rompendo o monopólio masculino e negando-lhe o próprio voyeurismo, considerando-se que, no cinema, a sociedade permite-se um tipo de “perversão reprimida e pré-consciente” (KOCH, s.d.).

O que justificaria o fato de as mulheres continuarem a frequentar cinemas onde elas se oferecem ao voyeurismo dos homens? A tese de identificação com o agressor masculino é limitada e a de que a mulher simplesmente se subordina ao olhar masculino tiranizador também, já que, durante a primeira infância, tanto o homem como a mulher desenvolveu um voyeurismo



centrado na mulher. Assim se explicaria principalmente entre as mulheres o sucesso de algumas atrizes como Marlene Dietrich e Greta Garbo, que cultivaram certa “bissexualidade glamorosa”. Essas atrizes acabaram utilizando-se de acessórios dramáticos masculinos (fetiches) em diferentes papéis, criando certa mistificação estética de identidade sexual.



3. O star system

As origens do *star system*

Através dos mitos da sujeição e do sacrifício, que era sua moeda corrente ficcional, e a maquinação de seus magnatas nos escritórios de frente, a indústria do filme manejou para manter a mulher em seu lugar; mesmo assim, esses mesmos mitos e essa maquinaria arremessaram mulheres em esferas de poder muito além dos sonhos selvagens da maioria de seu sexo. (HASKELL, 1987, p.2)

As primeiras estrelas de cinema, no início do século, eram extremamente jovens, tendo entre dezesseis e dezessete anos – moda que se impôs pela preferência pessoal de David Wark Griffith, o diretor mais influente de sua época, e também devido à crueza das luzes e das lentes de então. Juventude e beleza passaram a ser condições essenciais no cinema e, conseqüentemente, a decência era rigidamente observada. A partir daí, começou a idealização dos encantos femininos, que normalmente giravam em torno de características como candura, vivacidade e educação primorosa.

Foi William Fox, exibidor e produtor americano, o primeiro a construir uma estrela como forma de criar um “gancho” para seus produtos. Surge então Theda Bara, personalidade pré-fabricada, que vem a ser a primeira *vamp* do cinema. Sua popularidade reside mais na sua personalidade pública de *femme fatale* do que nas suas qualidades como atriz. Esse fenômeno é um dos primeiros sintomas de que o público estava desenvolvendo um interesse crescente pelo sexo, apesar de todos os preconceitos morais da época.

Aos poucos, as personalidades das estrelas foram-se moldando e adequando ao *star system*, criado pela crescente indústria cinematográfica americana para maior identificação dos espectadores com os diferentes intérpretes. Por intermédio dos novos estereótipos criados pelo cinema americano, novos ideais de feminilidade e padrões de comportamento foram impostos por atrizes como Mary Pickford, Mae Marsh, Lillian e Doroty Gish, Blanche Sweet e outras, todas escolhidas por Griffith, que descobriu o grau de identificação do público com suas mulheres vitorianas, em filmes impregnados de “suave romantismo e pragmática severidade” (WALKER, 1970, p. 64).

Opondo-se a essa linha de trabalho, encontramos o diretor Cecil B. De Mille que, em sua primeira fase, explorava certo realismo sexual e que, com seus filmes, impôs um estilo de vida baseado numa acirrada ostentação burguesa.

O espírito de anarquia e experimentação que nós associamos aos anos 20, com Fitzgerald e Stein e Hemingway e Paris e Freud e o Expressionismo alemão não filtrou para o cinema senão bem mais tarde. Foi realmente no início dos anos 30 que o espírito revolucionário dos anos 20, pelo menos o questionamento do casamento, e a moral convencional, se sustentaram. Mas nos anos de 1920, De Mille e mesmo Von Stroheim introduziram intriga e excitação sexual para o drama marital, sem realmente questionar o sentido básico e a santidade da instituição. Na maior parte do tempo, os valores vitorianos prevaleceram nos filmes mudos e mesmo quando a garota do “It” veio no cenário, a doçura rural, do qual Mary Pickford foi o protótipo, continuou por reivindicar a lealdade de um grande número de americanos. (HASKELL, 1987, p. 43)

Nos anos de 1920, porém, com as liberações moral e social da época, o tipo virginal e sensível parecia fora de moda e surge

uma nova imagem de mulher, como Greta Garbo, moderna, neurótica, sensualmente feminina, cujo próprio sofrimento mitigava o sofrimento que impunha aos homens. Sua força de atração sexual era representada mais como uma debilidade, pelo fato de dificilmente ela própria conseguir controlá-la.

O *star system* entrava em sua época de apogeu com estrelas altamente remuneradas e com um estilo de vida totalmente livre. E quem melhor retrata essa época é Cecil B. De Mille com Gloria Swanson, sua mais legítima representante. Vestida e polida por De Mille, esta atriz personificava a ostentação e a ascensão social burguesa com sua moral comprometida.

A partir de 1923/24, novos talentos europeus invadiram o mercado americano, principalmente vindos da Suécia, em função da recessão econômica que incidiu sobre a produção cinematográfica em 1923 – o que veio acrescentar o traço de exotismo que faltava à produção cinematográfica americana. Theda Bara é substituída por Pola Negri, filha de um nobre polonês cuja imagem é a de um “temperamento desenfreado e de uma falta de pudor que se expressava de uma forma direta e apaixonada” (WALKER, 1970, p. 153). Pola quebra um pouco a mística feminina imposta pelas atrizes americanas da época. De certa forma suavizada pelos moralistas, a imagem de *femme fatale* de Pola Negri foi construída sobre a mulher que utiliza o chicote para dominar os homens.

Entre as atrizes estrangeiras importadas pelo cinema americano, porém, ninguém mais que Greta Garbo vai romper a imagem feminina delicada, imposta pelo cinema da época como símbolo de atração sexual, transfigurada em natureza trágica e oprimida pela paixão.

Nos anos de 1920, houve um relaxamento moral ocasionado pela Primeira Guerra Mundial, e os filmes de Hollywood começaram a refletir uma série de mudanças comportamentais da sociedade. As comédias produzidas por De Mille de certa forma colaboraram com essa revolução moral, levando a uma sofisticação do cenário, principalmente dos quartos, onde se praticava sexo glamorizado. Esse estilo de vida fascinante é reflexo da própria

Hollywood, onde abundavam festas orgiásticas, divórcios, sedução, uso de drogas e bebidas.

Reflexo de uma cidade e não de um país como um todo, esses filmes chocavam, o que levou a uma onda de autocensura que desembocou na criação de um código, em que se procurou provar que o cinema se transformara. Nos filmes subsequentes houve mais moralidade, um tipo de moralidade baseada na compensação de valores; ou seja, em que, no final, a virtude era premiada e o pecado punido, não incomodando se ambos fossem retratados de forma fiel na tela e mesmo que cenas ocasionais fossem cortadas pela censura.

Nas comédias sexuais de De Mille, verdadeiro campeão de bilheteria, explorava-se a vida dos ricos atrás de uma moralidade hipócrita. É importante ressaltar que no trabalho de De Mille e de sua roteirista Jeanie MacPherson, os tipos de mulheres por eles criados diferenciavam-se na sua essência das mulheres frágeis e vulneráveis de Griffith. Centralizando inicialmente sua temática em torno dos problemas relacionados ao casamento, suas mulheres são sedutoras, agressivas e inescrupulosas, atitudes justificáveis a partir do momento em que se tratava da posse de seus maridos.

Mesmo assim, a pressão dos moralistas fez com que, em 1923, De Mille desse uma guinada em sua linha de produção, escondendo o típico melodrama de sexo da época por trás de uma fachada bíblica, com *Os Dez Mandamentos*. Na verdade, aquele tipo de comédia desenvolvida por De Mille vinha ao encontro de uma necessidade do público em direção ao erótico, de modo que sua respeitabilidade fosse assegurada, como também refletia o novo status que o cinema alcançara junto ao público, com suas luxuosas salas de cinema.

Em 1917, o cinema já era considerado como indústria nos EUA e, portanto, não era garantido pela liberdade de expressão. Em 1927 surgiu o Código Hays, que pretendia banir das telas sexo, nudez, drogas, casamentos inter-raciais, escravidão branca, ofensas à nação e às religiões, e até o parto. Mesmo assim, após a

queda da bolsa de Nova York em 1929, a temática de Hollywood girava em torno de “sexo, álcool e foxtrote”, a fim de atrair um público sem recursos financeiros. Em 1930, Hays novamente preparou o Código de Produção Cinematográfico, que só entraria em vigor após a “cruzada moralista” de 1934.

As restrições do Código de Produção e as demandas de uma nova tecnologia (o som) deu nascimento a novas formas e figuras de discurso: as comédias românticas, onde o amor era dissimulado como um antagonista e a maturidade sexual era dissimulada com uma resposta pronta. Ao propagandear tão zelosamente para o casamento e para a família, a indústria do cinema estava realmente dirigindo seu apoio à mulher – à “esposa” – em uma sociedade sem a salvaguarda religiosa e social do casamento comum em sociedades mais antigas e sem suas válvulas de escape institucionalizadas. (HASKELL, 1987, p. 124)

Depois da onda puritana, na década de 1960 surge uma nova leva de filmes tão permissivos quanto aqueles que tinham como atrizes principais Clara Bow e Jean Harlow. Na verdade, somente em 1952 seria revista a decisão de 1917; o cinema passava a ser protegido pela liberdade de expressão e houve a extinção do Código de Hays, que impunha filmes assépticos e de final feliz.

Assim, quando a heroína articulada surge parcialmente em resposta a um desenvolvimento tecnológico – o som – a “mulher trabalhadora” surge em resposta à proibição legalizada pelo Código de Produção e a nova safra de filmes relacionados com a Depressão. (*Ibid.*, p. 139)

Com o novo Código de Produção de 1933, eliminaram-se muitos dos excessos da produção cinematográfica, mas que acabaram envolvendo o tratamento fílmico mais em um véu de hipocrisia.

Mae West, a grande bilheteria de 1933/34, é apontada como a grande vítima desta época, quando “sua vulgaridade bem humorada e franca sexualidade” a fez alvo irresistível dos reformadores. (WALKER, 1970, p. 265)

Isso talvez explique o fato de Rita Hayworth, deusa do sexo dos anos 1940, fazer *Gilda* em 1946, grande sucesso de bilheteria, em que sua personagem era secundária em relação à trama principal, apesar de se tratar do maior mito sexual de sua época.

Por trás dos altos salários, entretanto, e de um estilo de vida luxuoso, o *star system* manipulava suas atrizes, enclausurando-as em algum tipo exclusivo de papel. Jean Harlow diz:

Há dois tipos de diferentes pessoas: a Jean Harlow que eu sou e a Jean Harlow que vejo na tela. Estou cansada de ser essa moça. Os admiradores, principalmente o público feminino, a odeiam. Estou começando a odiá-la também. Coloco um vestido um pouco atrevido e, da noite para o dia, me converto em “vaca” [...]. Interpretei uma série de pródigas perversas, cujas maldades nunca se explicam, nunca se perdoam, nunca se justificam. Como posso esperar alguma simpatia do público quando eu mesma não sinto nenhuma pelos papéis que sou obrigada a representar?... As mulheres são a espinha dorsal da popularidade da bilheteria. Por que razão tenho que desvalorizá-las deliberadamente, incorporando criaturas que aborrecem a todas as mulheres? É uma temeridade incitá-las à crítica e ao desprezo. Uma heroína sórdida só pode ser simpática quando é vítima das circunstâncias. (*Variety*, dez./1931, *apud* WALKER, 1970, p. 209/300)

Já Joan Crawford dizia: “tenho encarnado tantas moças e mulheres que passam do farrapo à riqueza... Comecei a desejar interpretar prostitutas” (*A Portrait of Joan Crawford*, *apud* WALKER, 1970, p. 300). Joan Crawford representa um tipo de mulher que, graças à própria tenacidade e força de vontade, consegue ascensão social.

Nos anos de 1940, com a Segunda Guerra Mundial, predominavam estrelas que encarnavam o sexo feminino junto aos assuntos do lar, em filmes que ofereciam à mulher uma “satisfação catártica” por meio de uma atuação ambivalente e em que se questionava a situação da mulher na sociedade, o medo de envelhecer e a solidão.

Nos escuros melodramas dos anos 40, a mulher desceu de seu pedestal e ela só parou quando atingiu o chão. Ela continuou indo – para baixo, para baixo, como Eurídice, para as profundezas do mundo criminoso, ao *inferno* do *film noir* – e aí compeliu o seu amante a olhar para trás e a se trair. Muitas vezes ela o sugou para baixo junto com ela, como Rita Hayworth em *The Lady of Shanghai* [...]. Algumas vezes ela o usou e riu em sua cara [...]. (HASKELL, 1987, p. 191)

Afinal, quem eram essas mulheres do *film noir*?

[...] lábios sensuais, os cabelos longos que, passando sobre o seu rosto como Verônica Lake, lança uma sombra de ambiguidade moral. Anjo ou demônio, garota boa-má ou má-boia ela foi uma mudança da – heroína ou vilão – dos anos 20 e 30. (*Ibid.*, p. 190)

Dentro deste painel tipológico, talvez seja Bette Davis quem mais representou a ambiguidade da posição da mulher na sociedade. Considerada no início de sua carreira uma mulher sem atributos sexuais, segundo ela sem “aquilo que representava atrativo sexual *simpático*, a classe de mulher que se liga ao homem na obscuridade” (WALKER, 1970, p. 318) e possuindo uma voz com personalidade, registrada no início do cinema sonoro, acabou desenvolvendo o tipo de mulher má, enamorada pelo poder. Suas personagens eram suavizadas inicialmente por finais felizes, que foram desaparecendo a partir do momento em que crescia

o poder da atriz. Esse seu poder de identificação com as mulheres era equilibrado por papéis nos quais vive personagens que geralmente necessitam de algo comum a elas. Assim, o cinema americano acentua a característica da mulher neurótica que surge com Greta Garbo, transformando-se mais uma vez em uma forma de controle e de domesticação da sexualidade feminina.

O domínio masculino, simbolizado por James Cagney, que tinha uma atitude de desprezo pelo sexo oposto, de John Gilbert, que era anticavalheiresco, e de Clark Gable, que maltratava as mulheres – o que fazia as plateias delirar, foi ameaçado pelo surgimento de Marilyn Monroe. Nos anos 1950, a sociedade americana, numa fase pós-guerra, estava pronta em relação à liberação sexual da mulher.

Era como se todo o período dos anos 50 fosse uma frente, a terra superficial que protege a semente da rebelião que estava germinado abaixo. A desorientação cultural começara, mas ainda havia de ser admitida. Já nos anos 60, a ruptura seria oficial e o divórcio uma urgência... Mas nos anos 50 nós ainda estávamos flutuando. A década, e as estrelas que surgiram em relevo de *papier-maché* – Jerry Lewis e Elvis Presley, Marilyn Monroe e Doris Day – tinham uma qualidade irreal, imagem ao mesmo tempo branda e torturada. [Os filmes] eram todos *sobre* sexo, mas *sem* sexo... (HASKELL, 1987, p. 235)

Marilyn Monroe, cheia de *sex-appeal* e sensualidade, atraía multidões aos cinemas e, no entanto teve uma vida solitária e trágica. Depois de uma série de experiências em papéis, da virginal à vulgar, estabilizou-se no papel de loira, bonita e burra ou da prostituta com um coração de ouro. Como loira e burra conquistou o mundo inteiro em *Os Homens Preferem as Loiras* (1953). Em *Os Desajustados*, sua personagem tem uma profundidade feminina nunca encontrada em outras, a de ter a capacidade de compreender a verdade íntima de um homem. Mas, através de sua atuação

artística, um novo modelo de mulher delineava-se no painel cinematográfico mundial.

Sua imagem mitológica enraizou-se tão profundamente no inconsciente coletivo, que o que representou para a imagem de uma nova mulher só começou a ser digerido pelo grande público no final dos anos 1980, início dos anos 1990, com a sua “reencarnação” em Madonna, o mito feminino mundialmente mais popular no final do século XX, que se apossou do visual de Marilyn para romper os padrões pré-estabelecidos.

Ainda nos anos cinquenta, Hollywood já havia determinado um novo perfil para suas estrelas: o de mulheres neuróticas e problemáticas, grupo que inclui também Elizabeth Taylor.

Mas uma verdadeira revolução tecnológica abalaria os alicerces da indústria cinematográfica: o advento da televisão.

Então, o efeito da televisão começou a ser sentido. A deserção da audiência de massa pagaria o seu tributo, removendo a pedra fundamental do sistema de estúdio e iniciando o colapso. No final dos anos 60, não havia restado mais nada além de um terreno baldio lá, um edifício de escritórios parcialmente ocupado acolá, e alguns empreendedores de segunda e terceira geração como produtores, diretores, roteiristas, atores e atrizes concorrendo pela primeira posição e todos negociando “pacotes” e contratos separados. A desintegração de Hollywood no sentido tradicional veio de dentro, assim como de fora. (*Ibid.*, p. 232)

Na década de 1960, influenciados pelos filmes franceses de Roger Vadim e Louis Malle, e pela visão liberal francesa diante do sexo, surge um novo filão de fitas de exploração do sexo, cujo símbolo maior é a escandalosa Brigitte Bardot.

Nos primórdios, havia os europeus no exílio, Stroheim, Olphus, Sternberg, Lubitsch, e os escandinavos Stiller e

Seastron – que hereticamente insinuaram que o sangue continua a bater depois do casamento, que a vida continua, nem sempre necessariamente feliz depois, e que a mulher não só tinha desejos sexuais, mas que pode ser concebível ser desejável pelo sexo oposto. Dos anos 30 em diante, com um tempo para a guerra, as audiências sofisticadas das grandes cidades na América tiveram um suprimento constante de filmes de arte europeus [...], os musicais de René Clair, os filmes do período intermediário de Jean Renoir, os filmes neorrealistas italianos, as calorentas tragédias das docas de Marcel Carné e Julien Duvivier, os poemas anárquico-líricos de Jean Vigo, as celebrações galego-camaradas de Jacques Becker e os melodramas severos de Henri-Georges Clouzot. O suprimento e demanda dos filmes estrangeiros chegaram ao auge nos anos 50 e 60, e a abundância e legitimidade do sexo mostrado na tela – seu “valor artístico redentor” – tornou possível para o cinema americano continuar a picar as imagens [...]. Mesmo com alguns cortes estratégicos e subtítulos eufemísticos para os inocentes em casa, tais filmes estrangeiros do final dos anos 50 e início dos anos 60 como *Diabolique*, *The Lovers*, *And God Created Woman*, e *Hiroshima*, *Mon Amour* foram mais longe no decote e na depravação do que o produto caseiro. Os pilares da comunidade, grandes o suficiente para terem uma casa de arte, poderiam se aproveitar dos vislumbres de seios nus e corpos entrelaçados – tudo em nome da alta cultura. (*Ibid.*, p. 285-286)

Esses filmes eram contrabalançados pelas comédias ligeiras de sexo, especialmente dirigidos ao público feminino, que surgiram nos anos de 1950 e cuja protagonista principal era Doris Day.

As diferenças eram ampliadas, ou intensificadas, pelo tecnicolor e a tela ampla, inovações pela qual Hollywood

tornou-se mais ela mesma do que nunca, mesmo se estivesse morrendo. Aí, havia as estrelas do cinema-cinema em tecnicolor vivo: Doris Day, Debbie Reynolds, Marilyn Monroe, Jane Russell, Elizabeth Taylor, Kim Novack, Grace Kelly, Lana Turner... Ava Gardner, Shirley MacLaine... E havia as atrizes sérias em branco e preto: Anne Bancroft, Julie Harris... Shirley Winters, Joanne Woodward... Aí houve as anfíbias, mulheres como Janet Leigh, Audrey Hepburn, Anne Baxter e Judy Hollyday, que se visualiza em branco e preto com cor ao redor das bordas... (*Ibid.*, p. 236)

Com o colapso dos estúdios e do *star system* como resultado da invasão da televisão nos anos de 1950 e 1960, a mulher perde sua influência econômica no cinema americano. Com o gradual relaxamento do Código de Produção, as estrelas se tornam menos óbvias. Destaca-se o papel das heroínas negras no cinema nos papéis de supermulheres, como Cleopatra Jones e Coffy, que atuavam de uma forma violenta, saindo do estereótipo de empregadas. E, apesar do movimento feminista...

A mulher branca ideal dos anos 60 não era nem uma mulher, mas uma garota, uma ingênua, uma garota paumandado encoberta; feições médias, geralmente uma morena, cujas credenciais de “pessoa real” eram provadas por sua inabilidade em carregar qualquer emoção além de choque e embaraço, e uma desarticulação que significava provar a sua “sinceridade”. Os diretores examinavam as revistas de mulheres à procura de modelos que pudessem moldar, garotas cujas sobrancelhas – e psique – fossem delineadas com nada mais além do que a preocupação de parecerem linda... (*Ibid.*, p. 329)

O avanço tecnológico dos anos 1970, ironicamente, representou uma diminuição da liberdade do artista na produção cultural. Apesar de se imaginar que, quanto mais sofisticada for a técnica

a serviço do artesanato, mais liberdade se tem em lidar com o “material bruto” envolvido no conteúdo da produção cinematográfica, não podemos esquecer que tanto os temas como os realizadores estão presos às estruturas míticas e o que há, na realidade, são variações em função do refinamento desses mitos.

Com a disseminação do cinema de autor, a mulher torna-se a projeção de seu próprio imaginário.

Esses diretores eram capazes de emergir como artistas e dominar, como o fizeram, porque o próprio cinema estava passando de um entretenimento popular para uma arte, da moldura narrativa clássica e produto de equipe para ser a criação de um único artista. O diretor “moderno” adquiriu, ou trouxe com ele, a estética e os problemas de temperamento que assaltavam o artista moderno em outros campos. Assim, como o novelista do século 20 (em comparação com o do século 19) sofreu de uma visão incompleta, fragmentada do mundo, também o realizador modernista foi de uma forma similar “cortado fora” da sociedade e do microcosmo do estúdio, que nutria o clássico realizador. Foi uma decisão artística inevitável que ele fez [...], mas também foi parcialmente feita por ele pelo colapso dos estúdios. (*Ibid.*, p. 331)

Isso deu origem a uma nova moral que veio com a liberação sexual da mulher no cinema, sem deixar vestígios da antiga repressão, que dominou por muitas décadas a maioria dos membros da audiência.

A nova safra de diretores, oriunda das escolas de cinema, como Peter Bogdanovich, George Lucas, Steven Spielberg, Brian De Palma e Martin Scorsese, tem um magnífico domínio técnico, mas não aprofundou a temática feminina no novo cinema americano. E cada vez mais se produzem nos Estados Unidos filmes que manipulam as emoções, em vez de proporcionar uma participação emocional e intelectual do espectador.

Esta resposta ao herói passivo, e à liberação da mulher também, mostra-se, ao final de uma década, em filmes violentos, machistas, como *Straw Dogs*, *A Clockwork Orange*, e *The Godfather*, além de filmes neomachistas (isto é, recebendo chutes, mas simulando escárnio) como *High Plains*, *Drifter* e *Dellinger*. A súbita obsessão do público por livros e filmes sobre a Máfia e sobre os Nazistas, ambos celebrando figuras de poder e de autoridade masculina no seu mais violento sexismo, sugerem uma reação na qual o homem médio, temeroso de sua masculinidade desgastada, toma refúgio nas fantasias de supermacho, de Don Corleone e do Dr. Goebbels. O culto da violência coincide perfeitamente com a liberdade artística e o “semi-endeusamento” do diretor, e com o instinto de diretores focados nos manuais terapêuticos da linguagem do amor. (*Ibid.*, p. 361)

A única brecha que se abre para as mulheres na indústria do cinema americano, talvez devido aos altos investimentos vigentes nessa área, é na produção independente.

No momento presente, a indústria, tal como está, deu à mulher o mesmo tratamento que deu aos negros pela metade do século depois de *Birth of a Nation*: um pontapé na cara ou um ombro frio. E, seja testemunhal ou “solução final”, não representa, como as minorias por toda a parte descobriram, qualquer tipo de solução. Somente fora da indústria, no cinema independente (ou na Europa), há lá alguma coisa que possa se chamar por si só de cinema de mulheres. Em documentários como *A to B*, de Nell Cox, *Three Lives*, de Kate Mille, *Joyce at 34* de Claudia Weill, *It Happened to Us*, de Amalie Rothschild, *Growing Up* de Julia Reucher e Jim Kein, [...] as mulheres estão explorando o “espaço interior” de sua condição, descobrindo a raiva há muito suprida, lutando com as

demandas conflitantes de suas vidas, como mães e profissionais, e encontrando alívio e apoio moral em uma experiência dividida. (*Ibid.*, p. 370)

Nos grandes estúdios, não há mulheres que detenham grande poder. São raríssimas as diretoras na área ficcional, desde os primórdios de sua história; e o campo de roteiro, que desde os anos de 1930 é bastante representado por mulheres, nos anos de 1970 vê decrescer este número. Pode-se notar, entretanto, entre os principais montadores do cinema americano, nomes de mulheres. Pode-se concluir que elas ainda são bastante numerosas e importantes nessa área, no entanto:

Torna-se imperativo a uma mulher reinventar-se, criar uma identidade que não é somente uma inoculação contra o “ficar apaixonada”, mas que exista de forma transcendental, por sua vontade própria, e que eventualmente permitirá a ela ir além dela mesma, para o mundo como um todo, a um interesse por suas histórias, de cuja construção ela possa finalmente participar. (*Ibid.*, p. 368)

Dentre os gêneros desenvolvidos pelo cinema, um dos únicos que trata homens e mulheres em igualdade de condição talvez seja o romance, o modelo de histórias de amor seguido desde *Love Story*, dos anos de 1970, que não deixa de ser uma “fantasia sádica masculina na qual o herói é finalmente aliviado de sua responsabilidade assustadora de confrontar-se com a mulher numa base de igualdade pela morte conveniente do objeto amado” (MÔNACO, 1979).

No desenvolvimento da história do cinema americano, paralelamente observa-se o desenvolvimento de gêneros dirigidos especialmente ao público feminino, como os famosos “arranca-lágrimas” ou filmes de mulheres. Esse gênero evolui rapidamente e, no início dos anos de 1970 pode-se observar os primeiros, principalmente com *Julia*, filme baseado em romance de Lillian

Hellman, que marca o momento em que a mulher começa a dividir a cena em pé de igualdade com as personagens masculinas. Foi com o movimento feminista, e no decurso de dez anos, que a mulher reconquistou uma posição que já alcançara durante as décadas de 1920, 30 e 40.

Apesar de algumas exceções, como Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, Nathalie Wood, o cinema americano dos anos de 1950 e 1960 foi notadamente marcado pela exploração de tipos femininos bastante infantilizados e ingênuos, frutos de uma política sexual profundamente misógina, onde a figura feminina era violentada em função de uma série de clichês. Marilyn Monroe e sua tragédia existencial não passam de um mero reflexo de sua época.

Durante os anos de 1960, havia uma espécie de pacto secreto que colocava as atrizes automaticamente no exílio, principalmente as com possibilidade de bilheteria, além das tradicionais qualidades de se vender como objeto sexual. Ainda nos anos de 1970, havia apenas alguns tipos possíveis de mulheres a serem representadas na tela, de preferência engraçadinhas e divertidas: a garota passiva e chorosa, mas elegante; a coquete; a pária e a criança. Ann Margret foi a coquete/objeto sexual dos anos de 1970. E a criança tinha seu lugar assegurado desde os tempos de Shirley Temple nos anos de 1930. Seu desempenho tinha algo de uma sexualidade velada, que evoluía para a explicitação.

Todo o culto a Lolita invoca um relacionamento similar máster-objeto, perverso, entre homem e mulher. As demandas de uma ninfeta como Shirley Temple ou suas sucessoras mais centrais dos anos 60 – Tuesday Weld, Hayley Mills, Mia Farrow e Sue Lyon – são facilmente satisfeitas; ela preferiria ter brinquedos a meninos e sua sexualidade é rudimentar o suficiente para ser tratada como um menino. As Lolitas das telas estão lá para preencher sem dor as fantasias dos homens velhos e da forma a mais encoberta possível. Quando há dor e reconhecimento de sofrimento, como a Lolita de Nobokov ou *I Walk to*

Line, de Frankenheimer, a dor torna-se imposta por uma criança, cuja inocência é só ilusão, um véu atrás do qual uma sirigaita malevolente espera atrair um homem à sua própria ruína. (HASKELL, 1987, p. 345-346)

A nova safra de atrizes europeias importadas por Hollywood e que tinham papéis mais realistas em seus países, como é o caso de Liv Ullman, acabou sendo “engolida” por papéis femininos pouco interessantes e simplórios. Ou, na direção contrária, como Geraldine Chaplin, que vai desenvolver personagens mais poderosas e atraentes em filmes europeus.

Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos de 1960, as mulheres do cinema ainda são construídas com base em estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de vida delas. Simplesmente ignorava-se o feminismo no cinema.

Quando se permitia a uma mulher atuar num papel central, como em *Looking for Mr. Goodbar* (1977), sua ideologia era truncada, já que toda a mulher que ousasse se emancipar, no final acabava mal. As atrizes e suas personagens, sempre trabalhando com arquétipos de *vamps* ou *mães*, sempre são vítimas de si mesmas ou de contingências externas. E, mesmo que reajam contra isso, nunca se veem verdadeiras heroínas, mas pessoas passivas e reacionárias. Por isso o cinema sempre ficou atrasado ao menos uns dez anos em relação a toda a revolução sexual.

O gotejar de filmes inspirados no feminismo da metade dos anos 70 – *A Woman Under Influence*, *Alice Doesn't Live Here Anymore*, e *An Unmarried Woman* – antecipou, se não uma revolução, ao menos uma multidão de filmes que demonstram nossa evolução como feministas emergentes. O movimento feminista estava na crista da onda e tudo era possível: as mulheres começariam a fazer filmes convencionais, entrando na indústria como tomadoras-de-decisões, estrelando filmes sobre o momento da mudança

em suas vidas. O cinema independente continuaria como um abrigo para filmes “pequenos”, cinema autobiográfico e de *avant-garde*, e estes, que mostraram uma aptidão para a narrativa [...] seriam interceptados pelos cabeças impacientes dos estúdios, para fazer caixa dentro do grande drama da metade do século XX. Como estrelas, as mulheres se descompromissariam do “olhar” – essa perspectiva masculina que, de acordo com as teorias psicanalíticas das estruturalistas feministas britânicas, congelou a mulher em posturas que satisfazem às necessidades e anseios masculinos mais do que lhes permitirem expressar seus próprios desejos.

Ao invés disso, a mulher desapareceu virtualmente das telas, como objetos sexuais ou qualquer outra coisa, por mais de uma década. Nossa oratória de esperança e de protesto foi saudada com um bocejo de indiferença, enquanto que os executivos das multinacionais e os negociadores de pacotes da “Nova Hollywood” suspiravam pelo jovem mercado, abandonando – e sendo abandonado – pela audiência adulta em processo. (HASKELL, 1987, p. 374)

A partir do próprio fato de moldar a maneira de ser das pessoas através de uma ideologia, o cinema americano transformase em um problema político e social. As regras estabelecidas determinam os tipos de projetos a serem desenvolvidos e a estrutura econômica acaba determinando o que se vê. Isto faz com que somente nos anos de 1990, podemos assistir a filmes como *Shirley Valentine* (1989), de Lewis Gilbert, ou *Thelma e Louise* (1991), de Ridley Scott, cuja temática pretende resgatar a problemática feminina dentro da visão de mundo da mulher.

□ *star system* como fenômeno social

Do ponto de vista do público, o *star system* pode ser considerado como um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião. Esse fenômeno se explica em parte por que a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para o espectador, pois envolve a presença humana e, portanto, o ator. Nesse processo o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo.

Por outro lado, explica-se o fenômeno do *star system* pela própria evolução histórica e social da burguesia e, conseqüentemente, da economia capitalista, que fundamenta a produção cinematográfica. A mitologia que envolve o *star system* justifica-se em função da evolução da vida urbana burguesa e envolve mais fortemente as mulheres e os adolescentes, que agem de forma cultural ativa e integradora na sociedade. Eles podem ser considerados os elementos de modernidade em nossa sociedade.

O *star system* exprime aspirações profundas da sociedade capitalista por intermédio de suas deusas, transformando-as em mercadoria.

Entre 1913 e 1919, Mary Pickford foi a primeira estrela que se ofereceu à “projeção-identificação do espectador” (MORIN, 1972, p. 64). Mais tarde, surgiram outras estrelas como Theda Bara, a primeira a criar uma identificação com a *femme fatale*. Já em 1918 definia-se um estereótipo baseado em “beleza, juventude e *sex-appeal*” (*Ibid.*, p. 83).

A partir de então, o *star system* já faz parte integrante da indústria cinematográfica, que começa a trabalhar com arquétipos, como a jovem inocente, a *vamp*, a prostituta e a divina. A divina, ou diva, situa-se entre a jovem inocente e a *femme fatale*, que sofre e faz sofrer, encarnada principalmente por Greta Garbo.

A partir de 1930 e depois da grande depressão, há um aburguesamento da imagem cinematográfica. Os filmes tornam-se

mais otimistas, apesar de mais realistas e psicológicos, desenvolvendo temas sociais, que terminam sempre em *happy end*. No romance burguês, a realidade e o imaginário se confundem, criando laços afetivos pessoais entre o espectador e os heróis da tela. Como consequência, temos uma penetração progressiva do cinema em todas as camadas sociais. Inicialmente de caráter popular, o cinema ascende “aos níveis psicológicos da individualidade burguesa” como parte integrante do movimento de classes do século XX (*Ibid.*, p. 153).

A partir da afirmação da nova individualidade burguesa, surgem novas necessidades afetivas, de melhores condições materiais e, portanto, novos sonhos transformados em desejos e em lazer, que se movem dentro do modelo burguês reinante e que são manipulados pelos meios de comunicação.

O herói foi a fórmula de sucesso encontrada pelo cinema. A ele é dirigida toda a carga afetiva dos filmes como ponto de apoio realista para esta identificação. Com o passar dos anos, muda o perfil da estrela, a média de idade torna-se mais elástica e os estereótipos da virgem e da *vamp* se modernizam, liberando uma energia erótica que se concretiza principalmente nos olhos, nas roupas, e no “renascimento” dos seios.

Já em 1950/60, com o aparecimento da concorrência da televisão, há um impulso tecnológico no cinema, com o advento do som estereofônico, das cores mais realistas, e da ampliação da tela. Novos temas surgem e se unem ao exotismo, como temas históricos e filmes de aventuras, e o uso crescente da violência vem juntar-se ao erotismo das estrelas, que encontra a glória no cinema francês com a atriz Brigitte Bardot, um misto de infantilidade e de sedução, com sua exploração da nudez.

Uma dose de “vampirismo” está presente em Ava Gardner e Marilyn Monroe, atrizes que prenunciam a mulher moderna e o declínio do *star system*. Agora, não mais deusas inacessíveis, mas simples mortais. Isso não significa, no entanto, que sejam menos queridas e admiradas. Tornam-se mais “íntimas” dos espectadores, sem negar o universo mítico que as envolve. Elas se tornam

mediadoras entre o mundo dos sonhos e a vida na terra. Significa, para o espectador, a afirmação da individualidade, uma tentativa de se igualarem aos deuses.

Esse processo de divinização das estrelas, quando as estrelas não só se incorporam aos heróis, mas também emprestam características próprias a eles, não aparece de uma forma uniforme. Há vários “tipos”, principalmente estrelas de amor, as que entram em melhor sintonia com o público, já que o amor, por si só, é um mito na sociedade moderna.

Neste aspecto, a beleza é fundamental, já que funciona como suporte mítico, juntamente com o herói do imaginário. A estrela já é idealmente bela e, em função disso, desenvolve-se toda uma linguagem nova da arte da maquiagem, do guarda-roupa, das boas maneiras, que de certa forma a despersonaliza, para elevá-la a um nível de beleza superior e inalterável.

A linguagem do cinema desenvolveu a ideia de que numa imagem ideal esconde-se uma alma ideal, que se estende à sua vida privada. Essa onda de bondade que deve exalar da atriz reflete-se nas personagens de seus filmes, “a quem empresta as virtudes morais”, construindo-se, assim, uma superpersonalidade, sua essência mítica. (*Ibid.*, p. 45)

A estrela participa dessa purificação estética que é o cerne de todo o espetáculo. Passa, portanto, a alimentar o sonho ou o imaginário que, por sua vez, passam a modelar a conduta, ou seja, os processos de identificações e imitações são postos em prática. A partir daí, todo o gestual, o modo de expressão, as formas dos relacionamentos com o meio social são guiados pela conduta das estrelas que se transformam em modelos a serem seguidos.

A estrela, objeto com valor de mercadoria e mito, só é possível porque o cinema desenvolveu técnicas que exigem certa participação do público e que afetam ao mesmo tempo a personagem encarnada pela estrela.

O maior alcance se dá através do vestuário, que a partir dos anos de 1930 inspirou o desenvolvimento de uma verdadeira indústria, maneira encontrada para permitir a diferenciação e, portanto,

a elitização. Enfim, há um sem-número de objetos apropriados pelo público e pelo cinema por intermédio de campanhas de publicidade, que a estrela gentilmente oferece e que são adotados pelo público a partir da identificação com sua imagem. Isso se dá principalmente em torno das mercadorias de caráter mágico-erótico, como as relacionadas a cabelo, penteado, maquiagem e perfumes, desenvolvendo uma verdadeira “indústria da beleza” que difunde estereótipos voltados para os assuntos do coração.

Entre a própria personalidade – aquilo que se é e aquilo que se imagina ser –, o cinema coloca outra personalidade: a que a estrela do cinema dá a imagem e o modelo, criando-se uma individualidade própria, “que é um produto da dialética da participação e da afirmação do ser” (*Ibid.*, p. 128).

Todo o lado lúdico da vida é encorajado pelas estrelas, desde a afirmação narcisista, aos projetos de vida e de lazer, onde o que se busca é o sucesso e a afirmação da própria individualidade (*Ibid.*, p. 126).

Dos nossos desejos do século XX, surgiu um novo ideal de lazer, formado pelos filmes de Hollywood, que se por um lado incita o desenvolvimento de culturas nacionais, por outro propõe uma “cosmopolitização sobre os modelos ocidentais”. Portanto, as estrelas, elaborando a personalidade, desenvolvem a individualidade contemporânea, transformando o homem na sua evolução histórica (MORIN, 1972, p. 128).

A transformação do *star system* no Brasil

O que caracteriza a cinematografia brasileira é seu aspecto dependente, periférico, subdesenvolvido. O salto do artesanato à indústria (momento do início do *star system* no cinema) não pode se realizar no seu devido momento e o mercado passou a ser ocupado pela produção estrangeira das cinematografias dominantes em escala internacional. Se o *star system* tem uma trajetória no Brasil, ele

revela a incorporação de um modelo de desenvolvimento cinematográfico importado. (PARANAGUÁ, 1984, p. 107)

O *star system* chega ao Brasil como um modelo importado, sem tentar encontrar caminhos próprios ou, na melhor das formas, imitando-o: “Nosso modelo era o cinema norte-americano [...]. Dentro de nossa conjuntura é natural que tentemos imitá-lo” (*Ibid.*, p. 108).

Numa linha bastante nacionalista, a revista *Cinearte*, distribuída de 1926 a 1942, foi fundamental para o nascimento de uma consciência cinematográfica nacional, embora baseada em um modelo americano. A reprodução fotográfica das atrizes do cinema brasileiro nos meios de comunicação impressa foi o principal meio utilizado para divulgá-las, já que suas obras eram pouco distribuídas. Ao mesmo tempo, a *Cinearte* foi o melhor instrumento para a incorporação do modelo hollywoodiano no Brasil.

Carmem Miranda é a única estrela brasileira da época a conseguir projeção internacional, sendo oriunda dos filmes carnavalescos dos anos de 1930 e 1940, que se transformaram em verdadeiros êxitos de bilheteria. Mais tarde, esses filmes desemboçaram na chanchada dos anos de 1940 e 1950, em sua grande maioria filmes musicais, onde reinava a improvisação e a espontaneidade. Eram produzidos em sua maioria no Rio de Janeiro, em duas principais empresas produtoras, a Cinédia e a Atlântida, tendo como principais diretores Lulu de Barros e Watson Macedo. Aproveitaram-se principalmente dos artistas do Rádio e do Teatro de Revista para a formação de sua constelação. Entre os atores surgidos na chanchada destacam-se Dercy Gonçalves e Oscarito, que posteriormente atuaram na televisão e Norma Bengell e Grande Othelo, que foram incorporados ao Cinema e ao Cinema Novo.

Numa fase anterior à explosão da televisão no Brasil nos anos de 1970, a implantação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz representou uma tentativa de imitação de um modelo de cinema

dominante, agora voltado para um público brasileiro mais culto, diferente daquele da chanchada. Para tanto, busca no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e no teatro paulista algumas de suas estrelas, como Tônia Carrero, Cacilda Becker, Paulo Autran, Juca de Oliveira, Irene Ravache, entre outros. Entretanto, é a televisão brasileira na verdade a grande mídia nacional, e que expôs e expõe a maioria de nossos atores ao grande público, operando em um sistema de produção semelhante aos grandes estúdios americanos, com direito a revistas de fãs, fofocas etc.

O sucesso de nossas atrizes no exterior, após Carmem Miranda, somente consegue repetir-se no início dos anos 1980, com Sônia Braga, popularizada em personagens oriundas dos livros de Jorge Amado, e, mais tarde, com as premiações de Fernanda Montenegro, Fernanda Torres e Marcélia Cartaxo em festivais internacionais de cinema.

O depoimento de Aurora Duarte em 1991, atriz de projeção nos anos de 1950 e 1960 no Brasil, mostra-nos um pouco como chegou o fenômeno do *star system* ao Brasil.

Pergunta: Eu queria um pouco de sua memória, de seu tempo de atriz, quando existia toda a influencia de Hollywood, de como isso chegou aqui e se transformou em comportamentos.

Aurora: Vou ter que voltar um pouquinho para poder me situar melhor e à minha visão da coisa. Quando comecei a me interessar por cinema, me interessei pelos filmes épicos, religiosos, porque tenho uma formação religiosa, como nordestina, e sou muito interessada no tema. Já fiz várias pesquisas sobre isso, li muito a respeito, e desde cedo me interessei por temas religiosos a partir dos filmes. Tanto é que depois eu fiz uma pesquisa que resultou no [filme] *Riacho de Sangue*, que é exatamente sobre o fanatismo religioso. Aqueles filmes épicos me fascinavam. Eu peguei Hollywood da década de 40 como

reflexo; eu sou de 37, mas como os filmes naquela época chegavam atrasados no Brasil, minha adolescência foi assistindo a filmes dos anos de 1940.

A maior influência que eu tive foi do neorealismo italiano, porque depois dos filmes religiosos, comecei a me interessar pelo cinema em si a partir dos filmes do neorealismo italiano. Tanto é que, quando eu era atriz, tentava não ser uma estrela glamorosa. Silvana Mangano, que depois eu tive a oportunidade de conhecer, Anna Magnani, que também tive a oportunidade de conhecer, eu procurava ser aquilo.

Lutei a vida inteira para trabalhar sem maquiagem. No *Canto do Mar* consegui até a metade do filme. Só depois que eu fiquei muito queimada é que tive que usar (maquiagem). Em vários outros filmes insisti nisso: ou sem maquiagem ou com maquiagem bem simples. O que eu procurava copiar era o modelo italiano. Inclusive porque acho que me pareço mais, pela “pedida” física, com o tipo italiano.

No entanto, não há que se negar que a influência de Hollywood foi a coisa mágica do cinema, pois, enquanto o realismo trazia a verdade, uma outra realidade, ou, melhor, a realidade passada a limpo, Hollywood era aquela coisa mágica, aqueles filmes da Esther Williams... Eu sou dessa época, eu sei do fascínio que Hollywood exerceu de modo geral sobre o cinema brasileiro também. Quando vejo as atrizes do ciclo de Pernambuco – aquele ciclo maravilhoso – aquilo era imitando as divas do cinema americano; depois, com a própria Vera Cruz, tudo era coisa de Hollywood. E o cinema americano, que foi contestado durante muito tempo, é um cinema excepcional. É evidente que eu tenho mais a ver com o Federico Fellini, tenho muito mais a ver com o cinema italiano, com o cinema de Carlos Saura. Mas o cinema americano fez filmes memoráveis, não há dúvida.

Agora, acho que, no cinema, nós temos muito mais a ver com a coisa americana, seguimos o modelo americano. Acho que a grande contribuição do cinema americano foi essa coisa da mistificação, que é um grande gancho do cinema, não só no sentido de bilheteria, mas no sentido de que faz bem. É uma coisa tão lúdica quanto a poesia. E eu acho a fantasia muito válida.

P: E como é que chegavam esses modelos americanos aqui, para o povo em geral?

R: Eu, quando vejo hoje as atrizes de televisão, vejo uma relação muito diferente entre o artista de hoje e o artista de cinema de antigamente, mesmo do cinema brasileiro. O público tinha uma coisa de reverência, mais de distanciamento. Vejo muitas vezes [hoje] os fãs avançarem no artista. No artista de cinema eles não avançavam, era uma coisa muito de respeito. Inclusive aqui, no Festival de Cinema de São Paulo (1954), houve uma coisa interessante. É que eu, em determinado momento, vi o público se aproximando muito de mim, e quis chegar perto dele. Quando cheguei perto, rompeu-se o cordão de isolamento e eu estive com o público, mas a polícia o afastou, porque não se deixava chegar nem perto. A gente, que estava naquela situação de quase exílio, também queria se aproximar. Mas era uma coisa de mais reverência. Por exemplo, nunca fui incomodada num avião, embora eu percebesse que as pessoas estavam me observando. Estou fazendo agora um livro de memórias, cujo subtítulo vai ser “Estilhaços da Gaiola de Vidro”. A sensação exata que eu tinha era que eu estava numa gaiola de vidro, porque as pessoas não se aproximavam, embora às vezes estivessem perto. Então, eu acho que o cinema levava as pessoas a terem uma ideia mais distante do artista. Era um mito mais distante do que é hoje. E isso veio com

Hollywood. Quer dizer, aquelas lentes incríveis que fotografavam aquelas mulheres, aquilo tudo era irreal. Você não via nem os poros do artista. Isso resultou como se fossem realmente umas estrelas, como se estivessem em outro nível. Essa aproximação com o artista é uma coisa muito recente.

P: Em termos conceituais, o que se procurava mostrar nesses filmes?

R: O cinema americano nunca mostrava o lado negativo da vida. Até determinada época, você não via ninguém escovando os dentes, poucas vezes comendo... Então, era essa coisa da vida passada a limpo. E, naturalmente, no Brasil, houve uma influência enorme, inclusive em diretores importantíssimos. Eu acho que a influência maior foi no ritmo do cinema, no ritmo que se procurou imprimir às imagens. Você pode ver o seguinte: existem diretores como o Pedro Rovai, que fez algumas comédias com aquele ritmo americano. Carlos Coimbra é um diretor americano. Lúcio Braum, que era da Vera Cruz, sua montagem era americana. Aquela coisa meio rápida, aqueles cortes, até hoje é assim. Talvez, na busca de uma linguagem, essa influência do cinema americano no cinema brasileiro tenha sido crucial, mais do que a do cinema europeu. Alguns artistas tentaram copiar o cinema europeu, mas quando tentaram, não deu certo. Porque, no caso do ritmo do cinema europeu, é todo um embasamento cultural que se sente através da cenografia, é uma coisa realmente de peso. E aqui, como nós não temos esse lastro todo, essas fitas ficam muito vazias, como é o caso de *Noites Vazias*, de Walter Hugo Khouri.

P: Esses diretores trabalhavam com os estereótipos hollywoodianos?

R: Ah, sem dúvida nenhuma. O Khouri talvez seja o maior exemplo, embora diga que a admiração dele seja por Ingmar Bergman. Em outro aspecto, é toda a coisa do irreal e tudo o mais. Mas eu acho que o Khouri é válido, pois todas as experiências são válidas. Você vê um faroeste como *Dança com Lobos* (1990), em que o camarada é mais herói do que todos os heróis de todos os tempos...

Isso não é válido? É. É uma coisa fantasiosa, os primeiros quinze minutos do filme são de tanto heroísmo... Mas é uma coisa lúdica, irreal, mas válida. Como é válido um filme do Khouri. Mas, é claro que não são as grandes obras do cinema, pois as definitivas não são essas, não.

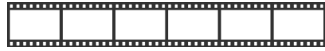
P: Voltando um pouco atrás, quando você fala que a sua influência foram os filmes religiosos, o Cecil B. De Mille não está por trás disso?

R: É. Mas eu o achava, eu ainda acho válido. Eu sou cíclica. Houve um tempo que eu achava muito interessante o trabalho do André Cayatte, que era uma coisa de tomar partido, contra a pena de morte, contra a eutanásia, toda essa temática me interessava. Aqueles filmes bíblicos... eu os achava muito bonitos. Acho válido mesmo que fossem feitos ainda hoje. Como se transportar para outras civilizações a não ser através do cinema? São verdadeiras viagens, esses lugares bíblicos, aqueles templos, aquela música, até a pompa com que as pessoas falavam umas com as outras. É o verdadeiro espetáculo cinematográfico.

P: Steven Spielberg seria o verdadeiro herdeiro de De Mille?

R: Num certo ponto, sim. Spielberg tem uma coisa que eu acho fantástica. É esse resgate da infância da gente.

Ele se dá o direito de fazer toda a fantasia da infância, até mesmo naquela cena clássica da perseguição do E.T., em que a bicicleta sai voando. O que todo mundo queria era uma solução como aquela; é a solução para a vida da gente. Uma visão infantil, mas ao mesmo tempo muito adulta e presente; porque o que a gente quer é que a bicicleta saia voando...



4. As mulheres no imaginário brasileiro

Na história da cinematografia brasileira pode-se observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores, já que a participação da mulher na sociedade nunca foi total. Os mesmos conceitos se reproduzem, o da mulher como objeto ou como não participante da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes.

Pode-se inicialmente ver nos filmes brasileiros um caráter determinista, em função do papel da mulher na sociedade, uma vez que havia um único caminho traçado para ela, destino que somente alguns poucos filmes tentaram subverter. Quando se tenta valorizar a figura feminina, nota-se uma confusão entre sensualidade e sabedoria, representada principalmente pelas personagens adaptadas dos livros de Jorge Amado, como Dona Flor ou Gabriela, quando a subversão presente na personagem deriva mais inconscientemente do instinto. Mas, quando há consciência de seu poder, as saídas são individuais, como é o caso da personagem de *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues.

A partir do momento em que a mulher nega o sistema opressor, seu perfil será o de uma mulher neurótica, como é o caso da personagem vivida por Isabel Ribeiro no filme de Leon Hirszman *São Bernardo* (1972).

O que mais se explora é a imagem da “mulher-apêndice-masculino”, mesmo quando o que se discute são as transformações do mundo colonial para o capitalismo, ou quando elas começam a se introduzir no sistema produtivo, como é o caso de *São Paulo S. A.*, de Luiz Sérgio Person (1965).

É através desse processo que se assiste à fragmentação da imagem da mulher brasileira em estereótipos que vão da prostituta

à dona de casa, da empregada à musa, sempre se constatando seu destino trágico, numa situação imutável.

O Cinema Novo, com sua pegada política, reverteu um pouco esse quadro. Talvez uma das figuras mais fortes da cinematografia nacional seja a de Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964). Desempenhada por Yoná Magalhães, sua personagem está impregnada de uma lucidez madura que carrega sozinha a consciência de sua situação.

Novas atrizes foram colocadas em evidência pelo Cinema Novo, como Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962), Glauce Rocha (1967 - *Terra em Transe*), e Helena Ignez (1965 - *O Padre e a Moça*). Glauber Rocha, em seu artigo *Uma Estética da Fome*, de 1965, ressalta a importância da mulher no Cinema Novo.

Essa democracia social existente principalmente no cinema carioca e paulista coloca mulheres em diferentes papéis: na ação política, como o da personagem de Dina Sfat em *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, ou como em *Paula, A História de uma Subversiva* (1979), do cineasta paulista Francisco Ramalho. Mas, a partir daí, e com a imposição do gênero pornochanchada junto ao público brasileiro, o que se vê é uma proliferação de peças de Nelson Rodrigues adaptadas para o cinema, em que se explora o sexo e a degradação humana, e que se tornam sinônimo de sucesso de bilheteria, como *A Dama da Lotação* (1978) e *Os Sete Gatinhos* (1980), ambos de Neville de Almeida.

Dentre os movimentos cinematográficos do cinema brasileiro, vale ressaltar a importância da pornochanchada para a criação de uma identidade feminina. Fenômeno popular que alimentou por quinze anos a produção da Boca-do-Lixo de São Paulo, a pornochanchada centrava sua temática na exploração erótica. Subsidiária das comédias italianas dos anos de 1960, a pornochanchada redescobre o grande potencial sexual da mulher brasileira, nos anos de 1970, explorando de forma hostil e acintosa a fantasia masculina do binômio desejo/sexo.

Surge inicialmente no Rio de Janeiro, com a figura do malandro carioca transformando-se em paquera no filme *Os Paqueras*,

de Reginaldo Farias, de 1969. Além da renovação como gênero cinematográfico, *Os Paqueras* transformou-se na segunda maior bilheteria do ano, fazendo renascer a empatia do cinema brasileiro com o público, afastado das salas do cinema nacional desde os tempos da chanchada. A partir daí, uma série de estereótipos são explorados, além do paquera: o corno, o homossexual, o velho impotente etc. E a dicotomia feminina é transfigurada nas personagens da virgem ou da desquitada/viúva.

A Viúva Virgem, de Pedro Rovai, em 1972, revive a velha discussão da virgindade, que vai ao encontro da “lógica da fantasia sexual brasileira”:

A virgindade é tão recorrente [na pornochanchada] porque traduz um sistema de relações entre homens e mulheres baseado no desequilíbrio, pontuado nas comédias eróticas através do encaminhamento em que se alterna a negativa e a entrega. (SIMÕES, 1984, p. 13-15)

O paquera é aquele que, sempre obcecado pela conquista, fará o papel de *voyeur* e ajudará a desvendar a nudez feminina. Mais tarde, no enredo, ele será substituído pela câmera:

A câmara cinematográfica, que vai diretamente ao corpo e vasculha-o, sem as limitações anteriores. [...] A mulher nua, ou melhor, o corpo da mulher nua é o polo máximo da atração, ponto básico da decupagem. (*Ibid.*, p. 13)

Para Simões, tradicionalmente a mulher mostrada no cinema brasileiro articula-se em dois níveis: “como objeto erótico para as personagens na tela e para o espectador na sala escura, havendo uma perfeita interação entre essas duas séries de olhares”. Com a figura do paquera, “o olhar fixo do espectador e o olhar do personagem masculino estão tão bem combinados que não se rompe a verossimilhança da narrativa” (*Ibid.*).

O que se vê é a vulgarização da imagem feminina, inserida numa ideologia falocrática de dominação e violência. As primeiras

atrizes da pornochanchada mal conseguem escapar do anonimato, com exceções como Helena Ramos, Vera Fischer e Aldine Muller. Mais tarde, Vera Fischer, miss Brasil em 1969, contratada pela TV Globo, passa por um período inicial de “purgação” através da incorporação de personagens maus ou “que sofrem”, antes de ser definitivamente aceita pela classe média brasileira, convalidando a tradição de que a sexualidade feminina é trágica.

A verdade é que as grandes criadoras de estrelas no Brasil foram as telenovelas brasileiras, principalmente pela imagem projetada pela TV Globo, com sua ideologia comprometida. As telenovelas são as herdeiras dos filmes para as mulheres, gênero orientado para as audiências femininas, que dominou o mercado exibidor americano até a década de 1950 (quando se iniciou a hegemonia da televisão), independente do fato de só serem assistidas por mulheres ou não.

Porque o filme para mulheres foi designado e talhado para certo tipo de mercado, são recorrentes os temas que apresentam a coisa mais próxima de uma expressão de impulsos coletivos, conscientes ou inconscientes, da mulher americana, de suas obrigações confessas e de suas resistências inconscientes. (HASKELL, 1987, p. 168)

Eliminando as estrelas vindas do teatro, como Fernanda Montenegro, Irene Ravache, Marília Pera, que tiveram sua imagem filiada à ideia generalizada de talento e seriedade imposta pelo próprio teatro, a maioria das estrelas brasileiras foi popularizada a partir de sua participação na televisão.

É o caso de Sônia Braga, que encarna os parâmetros de uma beleza tropical, de uma sexualidade gritante. Ou de Betty Faria, com participações em filmes brasileiros, como em *O Cortiço* (1978), de Francisco Ramalho Jr., que constrói uma imagem de sensualidade como arma de defesa da mulher contra a repressão masculina, e com uma forte identificação com a mulher do povo. A mesma Yoná Magalhães, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964),

de Glauber Rocha, é a estrela mais popular do início das telenovelas brasileiras, ainda na antiga TV Tupi. Seu biótipo de mulher atraente e de beleza tropical se multiplica em atrizes como Juliana Paes e Camila Pitanga.

Dentro do modelo imposto pelo cinema americano tem-se as loiras Vera Fischer, Bruna Lombardi e Maitê Proença, hoje personificadas por atrizes como Carolina Dieckmann, que possuem como condição prévia a beleza necessária ao estrelato, caminho anteriormente aberto por Tônia Carrero.

Regina Duarte, a “namoradina do Brasil” (um misto de doçura, humanismo e decisão), interpretou personagens emotivas e com forte sentimento de solidariedade. Hoje, representa papéis da mulher madura de personalidade exemplar, seguida em seu rastro por atrizes como Bruna Marquezine.

Outros mitos, criados pela telenovela brasileira, são Nathalia do Vale e Elizabeth Savalla, que desenvolvem alternadamente as características idealizadas pelo inconsciente masculino como compreensão, instinto maternal, fidelidade, beleza e espontaneidade. Nesta trilha seguem atrizes como Dira Paes.

No eixo angelical, seguindo os passos de Eva Wilma, tem-se Lucélia Santos e Glória Pires em seus papéis iniciais e Alinne Moraes mais recentemente. A classe alta foi representada por muitos anos por Beatriz Segall e Suzana Vieira. A mulher neurótica incorporada por Renata Sorrah tem como herdeiras personagens personificadas por Adriana Esteves e Alessandra Negrini. Na linha mais popular, a mulher do povo, tem a Elizangela. A mulher moderna e agressiva, Cristiane Torloni. O “casal perfeito”, Glória Menezes e Tarcísio Meira se perpetua através dos anos.

Na década de 1980, destaca-se uma linha de atuação mais irreverente, que resgata o tratamento chanco para a TV, herdeiro das populares chanchadas das décadas de 1930 a 1960. Originária do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, Luís Fernando Guimarães e Regina Casé são seu mais notáveis expoentes, trazendo com eles toda uma constelação de novas atrizes para a televisão, como Fernanda Torres. Regina Casé apesar de ter sido

aproveitada mais tarde pelo cinema, como a personagem feminina de *Eu, Tu, Eles* (2000), dirigido por Andrucha Waddington, sucesso de público e de crítica, apresenta hoje um dos mais populares programas da TV Globo no domingo à tarde, *Esquentando*. No entanto, seu talento artístico se renova em filmes como *A que horas ela volta* (2015), de Anna Muylaert.

Enfim, uma verdadeira constelação criou-se para abrigar projeções e identificações do inconsciente coletivo nacional, sempre dentro de padrões de beleza que definiam as verdadeiras personagens por elas vividas. Essa característica acentua-se nos dias atuais na televisão brasileira, com a cultura do narcisismo, com os modelos-atores, em que a principal qualidade para se estar em cena é a fotogenia.

No entanto, com a participação das mulheres na produção brasileira de filmes, passou-se a valorizar a verdadeira relação da mulher com o social e consigo mesma. Filmes como *Mar de rosas* (1977), *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), *A Hora da Estrela* (1985), *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e o mais recente *A que horas ela volta* (2015), de Anna Muylaert, apresentam um pouco da problemática da mulher brasileira sob um novo olhar e abrem caminho ao colocar uma nova perspectiva – para a mulher brasileira e para o cinema nacional.

Segundo Tyzuka Yamasaki:

Não sei se a técnica mudou. Eu acho que passaram a valorizar mais esta coisa emocional, que não fosse só intelectual. Até então, os filmes eram considerados bons e emocionavam as plateias inteligentes quando tinha um discurso carregado de uma ideologia de esquerda, com preocupações de liberdade, democracia, uma série de coisas. As pessoas se emocionavam assim. Era uma pequena plateia, mas a crítica que dominava a imprensa, a comunidade cinematográfica inteligente e a plateia inteligente universitária, que buscava os cinemas, só se emocionavam com isso. Qualquer coisa que fugisse disso virava

melodrama, burguês, para ser desprezado. Agora, eu acho que tive um privilégio: consegui manter o discurso, mas botei emoção, sorratamente, até porque era uma coisa que eu não conseguia esconder. E quando o filme foi colocado na praça (*Gaijin*), as pessoas vinham me falar não do discurso, mas da emoção que sentiram quando viram o filme; que era a identificação com essa coisa de rejeição, ou porque era diferente racialmente, ou porque era diferente culturalmente. E o filme passa a ser entendido em vários países, por várias culturas, porque o sentimento de rejeição é universal. A ideologia não é universal, o discurso não é universal, mas o medo, o prazer, a emoção são universais... E o *Gaijin* tem esse outro lado.

A participação efetiva de mulheres na produção cinematográfica brasileira iniciou-se nos anos de 1960 e, de certa forma, com o movimento do Cinema Novo. Até então, eram poucos os nomes que se destacavam na cinematografia nacional, como os de Carmem Santos e Gilda de Abreu. Envolvidas na área de produção como atrizes e produtoras, essas duas mulheres conseguiram vencer as barreiras do preconceito e desenvolver carreiras como diretoras.

Carmem Santos fundou a FAB (Filmes Artísticos Brasileiros) em 1924, e trabalhou em filmes como *Limite*, de Mário Peixoto (1930), como produtora e atriz, *Favela de Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), de Humberto Mauro. Carmem Santos conseguiu completar *Inconfidência Mineira*, em 1948, projeto que consumiu oito anos. Produziu em seguida, *Inocência*, de Lulu de Barros e Fernando de Barros (1949), e *O Rei do Samba*, de Lulu de Barros (1952).

Gilda de Abreu dirigiu seus próprios roteiros em três longas-metragens: *O Ébrio* (1946), grande sucesso de bilheteria na época; *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração Materno* (1951). Foram filmes nos quais atuou ao lado do marido, o cantor Vicente Celestino. Anteriormente, havia sido protagonista de *Bonequinha de Seda*

(1935), de Oduvaldo Vianna. E, em 1955, fez seu último trabalho como roteirista, *Chico Viola não Morreu* (1955).

A produção feminina aflorou no Brasil nos anos de 1960, num momento de crise da cinematografia nacional, e quando se questionava a função político-militante do Cinema Novo, antes da organização da produção cinematográfica em torno da Embrafilme. Entre 1968 e 1973 foram realizados por mulheres 33 filmes de produção independente.

A partir de 1974, destaca-se a produção de Ana Carolina, que já havia realizado dez curtas-metragens e um longa-metragem, *Getúlio Vargas* (1974), medalha de prata no Festival de Moscou de 1976. Foi quando iniciou sua trilogia com *Mar de Rosas*, filme de enorme repercussão nos meios culturais da época, que lida diretamente com a problemática feminina. Mais tarde completou a trilogia com *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa*.

Ana Carolina comenta: “Eu fiz uma trilogia com começo, meio e fim. Uma reflexão sobre os vários assuntos de um mesmo assunto: a mulher e o poder, a mulher e o sexo, a mulher e o amor”.

Alguns anos mais tarde, Tizuka Yamasaki colocou novos parâmetros à produção nacional com *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, premiado em Bruxelas e em Los Angeles, em 1981. Prosseguiu em sua carreira autoral com *Parahyba, Mulher Macho* (1983) e *Patriamada* (1984). Tornou-se uma diretora de sucesso, tanto no cinema quanto na televisão, onde dirige também telenovelas. Suzana Amaral, com mais de quarenta documentários feitos para a TV Cultura, realizou *A Hora da Estrela*, que também tirou o cinema brasileiro de certo marasmo, ao conquistar o prêmio de melhor atriz para Marcélia Cartaxo, no Festival de Berlim de 1986.

Quando eu me envolvi com esse projeto, *A Hora da Estrela*, inicialmente foi muito porque era Clarice Lispector. Eu já gostava dela, desse seu universo de criação literária, que era uma coisa superbonita, importante. Era uma visão feminina de certa forma mais complexa. Eu gostei

muito da ideia de produzir alguma coisa que fosse Clarice. Depois, também, eu tinha certa vontade de que a Suzana (Amaral) fizesse esse projeto. A Suzana já estava batallhando esse longa há muitos anos. Já tinha batido em *ene* portas. Eu achei que podia dar certo. E, finalmente, eu acho que *A Hora da Estrela*, tanto no universo de Clarice, como depois, no universo cinematográfico da Suzana, fala mais do universo interior das personagens femininas. Expõe de uma forma crua, todas as angústias, dúvidas, incertezas e a solidão desse mundo feminino que a mulher vive particularmente. Inclusive esta dificuldade do encontro com a figura masculina; todos estes estereótipos que orientam o relacionamento entre homem e mulher. (Depoimento de Assunção Hernandez, produtora de *A Hora da Estrela*)

Suzana Amaral é diretora respeitada e referência constante no universo cultural do Movimento de Cinema de Mulheres internacional.

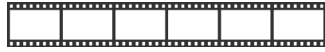
Na década de 1990, temos a atuação de diretoras-atrizes, como Norma Bengell, Ana Maria Magalhães e principalmente Carla Camurati, que rompeu com o silêncio de quase uma década do cinema brasileiro com o seu *Carlota Joaquina*, lançado em 1995 e responsável pela reconquista do público para o cinema nacional, inaugurando o período conhecido como o “cinema da retomada”.

A mulher realizadora começa a dividir com o homem o cenário da produção nacional, com diretoras como Tereza Trauttman, Vera Figueiredo, e Tatá Amaral. Surgem diretoras de filmes publicitários, como Paula Trabulsi, que conseguem se impor em um mercado fechado e tradicionalmente machista. Ou de mulheres diretoras e diretoras de arte, como Daniela Thomas, que divide os créditos de direção em filmes como *Terra Estrangeira* com Walter Salles, de 1995, outro grande sucesso de público. Ou Eliana Café que, a partir do curta-metragem *Arabescos* (1990), vai estudar cinema na Espanha e volta para realizar o seu primeiro longa-

metragem, *Kenoma* (1998). Mais recentemente, Taís Bodanzky consegue emocionar as plateias brasileiras com *Bicho de Sete Cabeças* (2001), *Chega de Saudade* (2008), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), e *O Ser Transparente em Mundo Invisível* (2011). É de Assunção Hernandez este diagnóstico:

Existe realmente muita coisa sendo feita por mulheres. E, quando é feito, quando bate na tela, o respeito é igual. Se o filme emociona, o fato de ter sido feito por mulher ou não, isso não importa...

O problema da paixão pelo cinema brasileiro acho que é uma tentativa de decodificar o mundo, o mundo da criação brasileira, da identidade brasileira. Acho também que (isso aconteceu) com o advento da televisão, claro, respeitadas as devidas qualidades em termos de trabalho artístico. Porque a televisão é um varejão, onde se faz qualquer coisa, mas onde as personagens brasileiras já se tornaram diárias. Acho que a novela pasteurizou a visão da realidade brasileira. Então se tornou mais difícil para o cinema se tornar compreensível. A novela trabalha bem com as personagens brasileiras, por isso que eu acho que o público se familiarizou tanto com aquela forma de trabalhar que ficou complicado assistir a um filme brasileiro que não esteja trabalhando da mesma forma. Na televisão está tudo codificado: é fácil. ... Então a televisão realiza, satisfaz o teu sonho, através dessas personagens novas. Aí, quando você vai ver um filme, que trabalha a personagem brasileira num outro nível e que, muitas vezes, é toda aquela intimidade sufocante, há uma perda de paciência mesmo.



5. Cinema de mulheres

As mulheres no cinema

Como as mulheres irromperão através das barreiras de um cinema comercial mais verdadeiramente monolítico em seu sexismo do que nunca o foi nos tempos antigos de Hollywood? Onde está a mulher criadora de novas ficções, indo além do espaço interno – como a mulher o está fazendo cada dia na vida real – dentro do aspecto da invenção, da ação e da imaginação? As mulheres envolvidas nas finalidades criativas dos filmes comerciais, como novelistas, diretoras, são umas mãos-cheias notáveis... (adicionar, para uma boa medida, diretoras europeias como Vera Chytilova, Nelly Kaplan, Marguerita Duras, Mai Zetterlings, Agnes Varda, Liliana Cavani, Lina Wertmuller). E, ainda, que pequeno esquadrão contra as armadas dos homens. E onde estão as atrizes, as Jean Arthur, as Bette Davis, as Rosalind Russell, as Carole Lombard, as Ida Lupino [...], para representar os papéis que elas escreverão e dirigirão? E onde estão as audiências, tanto as mulheres quanto os homens? E onde estão os grupos de mulheres, como colegas e de fora? (HASKELL, 1987, p. 370)

A realização cinematográfica nunca foi de fácil acesso para as mulheres, devido aos altos investimentos envolvidos na produção, talvez porque, cada vez mais, o cinema caminha para a superprodução; talvez porque a questão da autoridade tenha sido levada

em consideração do modo como é vista pela sociedade patriarcal, que discrimina a mulher em qualquer situação de poder.

É como estrela e diva de cinema que a mulher encontra uma posição privilegiada, já que o apelo comercial, criado pela identificação com o espectador, foi logo descoberto pelos manipuladores de bilheterias. No *star system*, as estrelas eram fabricadas segundo as mesmas regras da sociedade mercantilista que as transformava em produtos, em verdadeiras deusas espetaculares, com vidas íntimas, porém, bastante traumatizadas.

A concepção das estrelas acompanhou a evolução dos tempos, adequando-se aos costumes das diferentes épocas. Mas a presença feminina já se encontrava atrás dos bastidores, principalmente na função de roteirista, com Thea Von Harlow, mulher de Fritz Lang e roteirista de todos os seus filmes entre 1921 e 1934: *Doutor Mabuse* (1922), *Os Nibelungos* (1923/24) e *Metropolis* (1926). É o caso também de Lillian Hellman, perseguida pelo macarthismo, e Marion Frances, que escreveu roteiros para Vitor Sjostrom (*O Vento*, 1928), George Hill (*Big House*, 1930) e George Cukor (*Jantar às 8*, 1933).

No neorealismo italiano, temos a influência de Suso D'Amico, que escreveu para Luchino Visconti (*Noites Brancas*, 1933, e *Rocco e seus Irmãos*, 1960, entre outros), para Antonioni (*As Amigas*, 1955) e para Vittorio De Sica (*Ladrões de Bicicleta*, 1948, e *Milagre em Milão*, 1951).

No cinema latino-americano temos a argentina Beatriz Guido, escritora e romancista que colaborou com Leopoldo Torres Nilsson, em filmes como *La Casa Del Angel* (1957) até *Piedra Libre* (1976).

Na confiança e no desvio do diálogo romântico, o ponto de vista da mulher era constantemente expressado através de mulheres roteiristas, mais numerosas nos anos 30 do que em qualquer outro período. Só na Metro, havia Anita Loss, Frances Marion, Dorothy Farnum, Bess Meredyth, Lorna Moon, Salka Viertel. Os créditos de

roteirista de quase todos os filmes de George Cukor dos anos 30 eram de mulheres... Se o ponto de vista não era particularmente feminista, tampouco era escravocratamente submisso a uma ética masculina como o é hoje. Era um reflexo, talvez, de uma pequena melhora no que a mulher queria ver. (HASKELL, 1987, p. 151)

A partir da década de 1960, surgem as primeiras autoras do cinema europeu, como Agnes Varda (*Cleo das 5 às 7*, 1962), Margarethe Von Trotta; e Lilliana Cavani, que estudou no Centro Sperimentali di Roma. Destaca-se Lina Wertmuler, assistente de Fellini em *Oito e Meio*, que, em 1972, realizou o seu primeiro longa-metragem, *Mimi, o Metalúrgico*, com um riquíssimo imaginário visual apoiado em um feminismo melodramático, obtendo êxito no Brasil e nos Estados Unidos.

Margarethe Von Trotta faz parte do grupo de vanguarda do cinema alemão. Seus filmes partem sempre de personagens femininas para desenvolver uma crítica amarga à sociedade alemã, numa visão política das formas autoritárias, como em *Balança da Felicidade* (1979) e *Rosa Luxemburgo* (1986).

No cinema argentino, temos Maria Luisa Bemberg, uma das mais ativas cineastas, que dirigiu entre outros *Camila*, indicado para o Oscar de melhor filme estrangeiro de 1986, *Señora de Nadie* (1982) e *Mrs. Mary* (1986), verdadeiros sucessos de bilheteria em seu país. Motivada a fazer filmes pelo movimento feminista, segundo suas próprias declarações, depois de criar os filhos, divorciou-se e foi estudar representação em Nova York, onde escreveu sua primeira peça em 1970.

Depois de 1968, começa a ser focado o problema da discriminação da mulher pelo cinema e a se construir uma nova imagem da mulher. Houve uma tomada de consciência, fora de Hollywood, no cinema independente e alternativo.

Surgem por toda parte “manifestações em direção ao cinema de mulheres”: festivais e diversas publicações. O cinema torna-se arma poderosa e forma de expressão para mulheres que procuram,

através dele, combater “a imagem tradicional da mulher no cinema” (GRANGE e OSTROVSKY, 1977, p. 37). Esse tipo de cinema de mulher, feito por mulheres, visa romper com o processo de identificação aos estereótipos da prostituta ou da virgem, da vítima ou da neurótica, e está processando lentamente uma tomada de consciência feminina, ao mesmo tempo em que propõe uma nova abordagem, tanto da teoria quanto da crítica cinematográfica.

Nos anos de 1970 houve uma verdadeira onda de festivais e mostras de cinema feito por mulheres, como em 1974 em Paris, o *Woman by Woman*; no mesmo ano, na Bienal de Veneza, a mostra *As Mulheres e o Cinema*; em 1975, em Paris, o *Festival Mulheres/Filmes*; na Itália, o Colóquio Internacional *As Mulheres no Cinema*. Em 1976, em Nápoles, o *Encontro Internacional de Cinema* contava com uma delegação feminina, enquanto em Roma se realizava o *Kinomata*, e em Copenhague o *I Festival de Filmes Para Mulheres*. Em 1977, em Bruxelas, acontecia o *II Festival de Filmes de Mulheres*, eventos cuja proposta principal era promover uma nova imagem da mulher, que nasceria dos filmes por elas realizados.

Em 1985 acontece em Nairóbi o fórum *Mulheres Brasileiras no Cinema*. E em Montreal, desde 1985 repete-se o *Festival Internacional de Filmes e Vídeos de Mulheres*, no qual se destaca a figura de diretora quebequiana Mai Zetterling.

Em 1986, o Festival de Gramado, aqui no Brasil, faz a Mostra Mulheres de Cinema e no Rio de Janeiro, a Mostra Olhar Feminino no Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo.

Em 1987, o *IX Festival Internacional de Cinema Latino Americano* faz uma homenagem às pioneiras do cinema na América Latina, e em Brasília acontece o *I Vídeo Mulher*.

Em 1988/89, realizam-se os *I e II Festivais da Mulher e o Cinema* em Mar Del Plata, cujo critério principal era a expressão da mulher por meio do cinema e do vídeo, e que reuniu diretoras do mundo inteiro. Entre elas, estava Margarethe Von Trotta, que declarou: “Esperemos que, num futuro próximo, não seja mais necessário haver esses festivais, já que o cinema de mulheres deve

integrar-se aos festivais internacionais, e não permanecer marginalizado” (Cine 14/27. “*De la Mujer y el Cine*”. s.d.). No mesmo ano, o Instituto Goethe em São Paulo promoveu a Mostra *A Imagem da Mulher no Cinema*.

Não se pode mais deixar de observar a importância da produção feminina nos dias atuais, quando filmes de mulheres tem sido sucesso de bilheteria no mundo inteiro.

Com a instauração do Ano Internacional da Mulher, percebe-se que entramos em um século que se caracteriza pela ampliação da consciência feminina. Cresce o número de Mostras e Festivais internacionais de cinema destinados a discutir a produção cinematográfica feminina, como na Alemanha, em Havana, e no Rio de Janeiro, demonstrando um mercado potencial para filmes de temática e produção feminina. Seu sucesso indica o grau de interesse por essa discussão.

Existe uma linguagem feminina de cinema?

Perfil de Mulher corresponde a uma reflexão sobre a identidade feminina no Brasil do século XX, vista através do cinema e da mulher como produtora cultural. Parte de um estudo sobre o patriarcalismo, em que o pai é o representante da autoridade estatal na família – fábrica de ideologias autoritárias. O patriarcalismo reprime tanto aos homens como as mulheres, que por sua vez criam um processo de identificação com o sistema, por meio do autoritarismo.

A educação é para a supremacia do homem e para a escravidão doméstica da mulher; hegemonia do homem, dominação e poder. O recalçamento por meio do sexo: obediência, hierarquização e autoritarismo. Ao lado disso, a influência da moral sexual conservadora. A consciência feminina, moldada pela Igreja, torna-se defensora dos valores masculinos. A defesa da propriedade privada se dá através da culpa sexual e da religião. Para a Igreja, a mulher é um ser acessório, confinado dentro de casa e

sem autonomia econômica. Cria-se a falta de autenticidade da mulher; valoriza-se a virtude feminina que torna possível o domínio e a certeza da paternidade, logo, a preservação da propriedade privada.

Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo* (1960), afirma que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela”. Como no caso das minorias, não foi um fato histórico que subordinou as mulheres aos homens, nem foi também em consequência de uma evolução; mas, mesmo assim, a mulher foi considerada o “in-essencial” em relação ao “essencial” que é o homem (BEAUVOIR, 1960, p. 12).

No entanto, se ela própria se enxergava como o Outro, se sua ação nunca passou de uma “agitação simbólica” que só ganhava terreno a partir daquilo que o homem resolveu lhe conceder, é porque as mulheres nunca se reuniram “em uma unidade que se afirma em se opondo” (*Ibid.*). Para Beauvoir, as mulheres vivem dispersas, ligadas mais estreitamente a seus opressores – certos homens, pais, maridos – do que às outras mulheres.

Simone de Beauvoir parte da constatação de que a mulher diferencia-se do homem por sua estrutura biológica e de que a divisão entre os sexos é um “fato biológico”, em que a totalidade é dada pelos dois termos. Mesmo esta dependência biológica, sexual e histórica, não coloca a mulher no mesmo nível social do homem, com as mesmas igualdades de condições, pois o mundo ainda pertence aos homens. Isto fez despertar na mulher sua intenção de afirmar-se como indivíduo, mesmo que isso significasse optar por um caminho mais angustiante e tenso, que é assumir a sua própria liberdade.

Vejamos o que Tizuka Yamasaki tem a nos dizer sobre isso:

Hoje, analisando o meu trabalho, depois de anos, o que eu acho genial é que fiz um discurso enorme para ser um cineasta homem. E consegui enganar todo o mundo, explicando que meus filmes eram assim e assado. E as pessoas acreditavam e conseguiam ver o filme neste

discurso. Só que hoje, revendo os filmes, vejo que eu dei umas “bandeiras” como mulher. Eu não consegui anestesiar todo o meu lado feminino e entendi por que eu não fui ser sapatão (porque eu podia ter sido sapatão). Eu ainda não entendo exatamente o que se passou, mas é uma história de vida muito pessoal. Tem relação com o meu pai. De ser aceita no mundo apesar de ser uma caipira, mulher, japonesa, que veio do interior de São Paulo para entrar em um universo que era completamente fechado. Fui cria do Nelson Pereira dos Santos, fui assistente de Glauber Rocha, eu sou a *geração* cria do Cinema Novo. Eu queria fazer filmes iguais aos deles, dos cineastas do Cinema Novo, porque eles eram de certa forma pai. Até porque, além de tudo, eles tinham um prestígio enorme por terem rompido com a linguagem cinematográfica e buscado outra; por terem mantido uma participação política. Por tudo isso eles eram a figura do pai. Isso quer dizer, ser cria do Cinema Novo, ter aprendido com eles e ao mesmo tempo querer ser aceita.

Mas, num determinado momento de minha vida, virar e falar assim: “Agora eu tenho que procurar os meus próprios caminhos, porque eu sou eu, eu não quero mais ser filha de, mas quero ser eu, com o meu nome, com o meu jeito de ser, com as minhas limitações”. Para fazer tudo isso, eu levei muito tempo e sofri muito. Acho que tudo isso foi feito, de certa forma, paulatinamente. Acho também que foi essa agonia que me deu a possibilidade de fazer o meu primeiro filme, rompendo um pouco com o ato discursivo e buscando emoção. Porque a emoção de *Gajjin* é muito feminina. A história não é apenas contada por uma personagem feminina, mas também o jeito de contar é feminino. O filme se atém aos detalhes, o que é a visão de uma diretora mulher. Agora, ele tem o discurso masculino também, em todos os sentidos.

É enorme a taxa de acumulação capitalista que se está fazendo sobre o trabalho da mulher e a manipulação da condição feminina. No século XIX, nas primeiras etapas do capitalismo, a atuação da mulher no mercado de trabalho se dava nos setores de serviços. Há uma exigência de maior qualificação e se pode observar um expressivo número de mulheres assalariadas. Com o avanço do capitalismo, nos países industrializados e nas elites dos países do Terceiro Mundo, surge a sociedade de consumo, com a valorização e a exploração do erotismo.

Assunção Hernandez complementa:

Acho que, em qualquer atividade que a mulher faça que seja uma coisa de linha de frente, ela vai ter dificuldades mesmo. Porque, como existe um preconceito, isso é usado na hora da competição. Como toda a atividade, tem certa concorrência, ainda mais empresarial, comercial. Quer dizer, além da concorrência normal, ainda vai ter a concorrência do estereótipo, que a mulher vai ocupar um espaço ali que não é dela. Eu acho que isso complica um pouco mais. A luta fica mais difícil. Existe um pouco a radicalização das características femininas, como se fossem determinantes, tão diferentes, que desse para especializar totalmente. Como se não tivesse mulher forte, mulher brutalhada, homem delicado. É feito um estereótipo e, de repente, todas as mulheres são boas para tal atividade. Mas eu acho que em todo o lugar em que houver esses padrões estereotipados daquilo que serve para a mulher vai ter sempre esse problema. A não ser uma função em que as pessoas precisam se aproveitar dessa coisa feminina da sedução, enfim, exatamente isso que é tido como o feminino. Aí a mulher até pode ter uma função mais alta. Senão, acho que vai ser muito difícil.

Os valores ditos femininos, normalmente negligenciados pela nossa sociedade, são essenciais para que o sistema industrial

funcione. Segundo Rose Marie Muraro, as discriminações econômicas por motivos sexuais – salários inferiores, dupla jornada de trabalho – contribuíram para a acumulação de capital, sem o qual o sistema capitalista não poderia viver, pois este fundamenta a dominação de classes. Torna-se uma tradição a submissão da mulher, o que facilita o aumento do trabalho excedente e sua exploração.

Com os movimentos feministas dos anos de 1960, as mulheres iniciam a luta pelos seus direitos e aspiram por mudanças com relação a seu papel na família e no trabalho, e de seu papel sexual, passando a questionar o sistema em relação a suas opções e liberdade. Com isso a repercussão da consciência de seu próprio corpo e uma expansão gradual de seu próprio ser. Enfim, a mulher começa a ter uma identidade própria e a ser protagonista de sua própria vida. Na verdade, porém, ainda existe certa resistência à participação da mulher, principalmente no mercado de trabalho, pois são mudanças estruturais muito mais profundas o que se requer contra os preconceitos existentes à plena realização da mulher e de seus direitos.

Quais seriam as origens da submissão da mulher? A inveja do pênis, elemento essencial da integração da mulher na sociedade, originou-se nos primeiros estudos de Freud sobre a sociedade falocrática. A fascinação edípica pelo pai e a inveja do pênis, como fatores de discriminação social, são marcas de uma ordem simbólica que vê a mulher como a negativa do homem. As concepções psicanalíticas do início do século XX reafirmam uma identidade para a mulher na sociedade patriarcal, transformando a sexualidade como uma produção da cultura, onde tudo é político. A virada da nova mulher do século XXI, filha do capitalismo, dá início a um novo momento nesse processo de individuação. A mulher começa a adquirir autoconsciência, a tornar-se pessoa, com mais opções e liberdade.

A experiência de Ana Carolina nos fala bem disso:

Você sabe criança que faz arte? Eu sempre fui uma criança que fez arte. E o cinema virou a minha arte, porque

eu me adequei a ele. É uma das artes mais difíceis que existem porque ele é uma arte de equipe, uma arte cara. Ele é uma arte desenvolvida, não é uma arte para o subdesenvolvimento. É por isso que é extremamente penosa, muito perversa, muito difícil. Mas, foi onde eu encontrei a resposta interior e exterior. Lamentavelmente, porque eu daria tudo para não estar metida nesse ba-laió hoje em dia. Mas é aí que eu estou metida, e é aí que nós vamos jogar.

Eu sou uma pessoa extremamente determinada e quando falei “eu vou entrar neste terreno minado, é agora: ou eu explodo ou eu desarmo esta mina”. Porque eu abri mão de todo o resto. Você vai dos 21, 22 até os 40 anos e você fala: não abre porque não dá tempo. Você vai namorar? Não, não vai. Vai comprar roupa? Não, não vai. Vai casar? Não, não vai. Você não vai nada. Você vai que nem um trovão ali, e isso é desesperador, porque chega uma hora e você diz: agora eu estou com quarentinha, como é que eu vou viver também esta coisa da mulher? Quer dizer, viver as relações, viver a afetividade, viver o salário, viver a calma. É uma luta que precisa ter uma paixão imensa, um desejo imenso de realizar, senão você não realiza. O desejo e a paixão precisam ser maiores que o resto, senão você fica no combate, que é imenso, como muitos cineastas ficaram.

Durante as décadas de 1960 e 1970 passamos por várias modificações socioculturais. A década de 1980 foi uma época de assimilação destas mudanças, com a reestruturação de valores e períodos de conservadorismo. Mas não há dúvida de que, pela primeira vez na história, começamos a ser protagonistas de nossas próprias vidas. As mulheres que trabalham estão melhores psicologicamente, com mais autorrespeito. E atualmente são maiores suas possibilidades culturais e profissionais. O que se pretende mostrar, no entanto, é que a afirmação da individualidade da

mulher somente surgirá quando existir a verdadeira igualdade entre os homens, e quando a maternidade for encarada como uma escolha livre.

Valorizar o verdadeiro feminino interior é a condição primeira para conhecer-se melhor:

A mulher, no centro da transformação social, está em uma situação única a de olhar para frente e para trás, para decidir o quanto do passado vale a pena ser salvo como uma fundação para o futuro (HASKELL, 1987, p. xvi).

As bases da identidade masculina estão sendo abaladas. O impulso à competitividade e ao sucesso é cada vez maior na sociedade moderna; e aí, também, há falta de novos valores. Embora os homens continuem a considerar a sua superioridade como natural, sua hostilidade aumenta quando são forçados a assumirem responsabilidades. Portanto, o que se faz necessário não é só a liberação da mulher. O que se faz necessário é a restauração do feminino e a necessidade de um equilíbrio cultural em que a igualdade de direitos e a afirmação de valores femininos signifiquem uma nova consciência.

Podem as mulheres se auto realizar em um mundo constituído pelos homens? Não se deve negar o núcleo familiar e a maternidade nessa igualdade. Mas é necessário que, unidos, homens e mulheres lutem para um maior equilíbrio profissional e social. Existe uma violência inserida no pensamento patriarcal, usada como instrumento de opressão do sexo feminino. O código machista implica em controle social por meio da violência, assim como uma forma de compensação das frustrações vividas lá fora.

O corpo é o lugar onde se exerce o poder, e o estupro (a falta de consentimento no ato sexual) é visto mais como uma violação dos direitos que os homens têm sobre as mulheres do que como crime contra a pessoa. A violência contra a mulher começa dentro

de casa, na família, onde seu papel não é reconhecido socialmente, onde não é valorizada e de onde sai despreparada para a vida.

A arte feita por mulheres e o papel das mulheres na arte, hoje em dia, estão sendo discutidos a partir do movimento feminista dos anos de 1960, que possibilitou um novo posicionamento da mulher, pois, pela primeira vez foi ventilada a difícil condição em que ela vivia em nossa sociedade. Tudo isso fez com que fossem revistos conceitos históricos para reparar e introduzir, sob um novo prisma, a atuação das mulheres nas artes. A partir de então, um novo público foi sendo moldado, abrindo-se um espaço e impondo-se uma nova necessidade nos meios de comunicações, em função da produção artística feminina.

O cinema, com a sua capacidade de introduzir novos conceitos, transformou-se em uma das mídias preferidas para a divulgação artística e cultural desta nova concepção das mulheres na sociedade. Na verdade, os filmes produzidos por mulheres lançam uma nova luz às diferentes percepções do mundo, acrescentando assim novas possibilidades à experiência humana. O que não se deve é abrir mão da diversidade de abordagens, de projetos que passam a focar o papel da mulher na sociedade, suas diferenças culturais e suas diferentes formas de expressão artística.

Aurora Duarte observa:

Eu acho que a visão da mulher, do mundo e de tudo, é claro que não é igual a do homem. A preocupação da mulher, a temática da mulher, o mundo da mulher, tudo é muito diferente, e realmente poucas vezes foi levado às telas. Talvez as mulheres não tenham querido ser tão femininas assim, não se mostraram. Tenho poucos filmes de mulheres como eu acho que deveria ser o cinema feminino..

A mulher, muitas vezes, é contra o seu próprio espírito, o seu próprio instinto. Por que eu acho que a mulher deveria ser mais feminina. A visão da Ana Carolina é perfeitamente válida. A da Susana Amaral, com *A Hora*

da Estrela, também. *As Duas Faces da Felicidade* é um filme que eu gosto muito, um filme feminino. A Lina Wetmuller tem filmes memoráveis; a Liliana Cavani também. Mas eu gosto quando a mulher se entrega a sua condição de mulher, que não resulta em uma visão igual a do homem. Quando o Carlos Coimbra fez *A Morte Comanda o Cangaceiro*, embora eu estivesse por trás de tudo, foi ele quem dirigiu, portanto a visão é dele. O Lima Barreto com *O Cangaceiro* também. Mas o meu cangaceiro seria um cangaceiro querendo se regenerar.

Existe uma linguagem feminina de cinema? Suzana Amaral assim nos responde:

Não existe uma linguagem feminina no cinema, existe um problema de código, de comunicação. Existe um problema de teoria da comunicação. Existe uma visão feminina das coisas, o seu próprio repertório e o repertório de seu código. Existe uma linguagem própria a cada pessoa. Existem mulheres cineastas de cinema dito masculino; o que existe são cineastas que fazem filmes de acordo com sua própria personalidade.

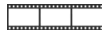
Ao que Adélia Sampaio completa:

Eu acho que o enquadramento da mulher, o tratamento fílmico que ela dá a uma sequência, tem uma nuance amena, mais suavizada, independente desta mulher ser uma pessoa feminina, dondoca, coquete. A mulher vê o cinema por uma janela diferente, pela janela da visão dela, a janela do útero. Ela vê pela janela da fecundação. Aí, evidentemente, a linguagem é diferente. Se você for ver um filme da Lina Wetermuller, vai descobrir que a maneira de ela fazer um plano, uma sequência, um enquadramento é mais suave... A mulher tem uma linguagem

cinematográfica diferente. E a maneira de a mulher ver a arte também é diferente.

O cinema produzido hoje em dia por mulheres é apenas o início de um processo delas começarem a se encarar como Sujeito, mas onde ainda está presente o condicionamento herdado de um passado opressor. Ainda imperam as ideologias patriarcalistas em relação à produção feminina, como a tendência para a produção de documentários e vídeos, que acabam restringindo sua participação.

Atualmente, muito se discute sobre como o cinema dominante marcou as mulheres em suas concepções sobre si mesmas e sobre os seus ideais. A produção cinematográfica de mulheres tem se centralizado na discussão de temas combatidos pela opinião pública, verdadeira campanha a favor de reivindicações políticas do movimento feminista.

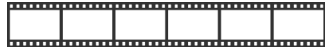


I M A G E M

E

S E D U C A O

A mulher como objeto
de sedução no cinema



Prólogo

Mais uma vez me debruço sobre a temática feminina no cinema, numa tentativa de aprofundar uma linha teórica que acredito estar bastante ligada a nossa formação como sujeitos sociais. Voltome principalmente ao estudo do *star system* hollywoodiano, onde estão as bases da construção da narrativa clássica cinematográfica e elementos da formação de nosso imaginário, que de certa forma permeiam a criação de nossa produção audiovisual.

Desde meus primeiros estudos sobre o tema ficou uma dúvida sugerida pelo texto de Gertrude Kohn: “*Por que as mulheres vão ao cinema?*” (KOHN, s.d.) Realmente, se a teoria de cinema desenvolvida por feministas desde a segunda onda do movimento na década de 1970 demonstra que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do “Outro”, nunca a dos sujeitos da narrativa, que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino, o que justificaria esta audiência massiva de mulheres nos cinemas, elas que são consideradas o público-alvo do cinema norte-americano?

Este condicionamento a que estamos sujeitas como mulheres, fruto da opressão feminina e presente nas nossas diferentes formas de comportamento, é determinado por estereótipos sexistas enraizados em nosso imaginário e, portanto, inerentes à própria imagem.

Nenhuma outra forma de expressão da indústria cultural estive, durante a sua história, tão sob o domínio do homem como a produção cinematográfica e as diferentes formas de expressões audiovisuais. Justificado, quem sabe, pelo aporte financeiro envolvido nas produções cinematográficas ou pela própria complexidade logística das realizações.

O que podemos afirmar é que foram os homens os produtores das representações femininas até hoje existentes, e que estas estão diretamente associadas a nossa forma de ser. Somos uma projeção da imagem que gostariam que fôssemos. Assumimos atitudes e comportamentos balizados por imagens amplamente divulgadas nos meios de comunicação e que nos servem de modelo.

Se se afirma que o cultural é uma área de intervenção da ideologia, e a imagem da mulher apresentada é uma imagem estereotipada – e na maioria das vezes inacessível para as mulheres em geral –, pode-se também afirmar que “a construção cultural da mulher”, aquela trabalhada pelas diferentes mídias (seja revistas, anúncios, cinema ou televisão) – e onde a mulher deve ser sempre jovem, magra, bonita, bem vestida e maquiada – é baseada em critérios preestabelecidos socialmente, e impõe uma imagem idealizada da mulher. Essa imagem idealizada é a mesma divulgada diariamente pela mídia, onde se vê a influência dos estereótipos impostos pelo cinema americano, portanto, bastante distantes do biótipo da mulher brasileira.

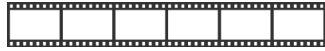
Estes estereótipos impostos à mulher pela mídia funcionam como uma forma de opressão, pois ao mesmo tempo em que transformam a mulher em objeto (principalmente quando endereçados às audiências masculinas), anulam a mulher como sujeito e recalcam o seu papel social. Esse recalçamento da mulher encontrou ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana de filmes, principalmente naquele segmento que se convencionou chamar de o cinema clássico hollywoodiano. Encontra-se encravado no próprio discurso narrativo dos filmes, e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia patriarcal capitalista. O seu discurso, ao mesmo tempo em que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da “mulher ideal”, a favor da acumulação do capital.

Estes aspectos podem ser abordados sob dois pontos de vista e de certa forma se complementam. Primeiro: a posição da mulher dentro do cinema narrativo clássico, ou seja, dentro do

discurso do filme e ao nível textual, onde lhe é negada a voz de sujeito. Segundo: ao nível do aparato cinematográfico, que envolve não só a produção e a relação com o desenvolvimento de uma linguagem específica (posições de câmara, enquadramento, etc.), como diz respeito a toda a área de divulgação e exibição de onde foram historicamente excluídas.

Sabe-se que o cinema hollywoodiano, ou o cinema narrativo clássico, investiu em determinados segmentos de público, principalmente o feminino, concebendo ou apoiando a venda de produtos que iam ao encontro daquela imagem idealizada projetada na tela. Desde os primórdios do cinema como indústria, este caminha junto com o marketing e a publicidade. Bem antes da televisão, já na década de 1930 e 1940, o cinema americano propagandeou o “*american way of life*”, sendo o primeiro meio de comunicação de massa para a divulgação de mensagens publicitárias de produtos que tinham relação com o conteúdo de seus filmes.

É a afinidade entre consumismo e cinema que procuramos analisar, verificando como o cinema industrial americano se dotou como veículo não só de uma ideologia, mas também da comercialização de produtos manufaturados. Desta forma, portanto, procuraremos entender como a mulher foi levada a participar de sua própria opressão.



1. O significado social da mulher no cinema

As origens

Historicamente, é através do desenvolvimento do conteúdo dos filmes que o cinema americano impõe ao mundo seu novo ideal de feminilidade. David W. Griffith não só revelou ao mundo a potencialidade do cinema como meio de comunicação de massa, com o filme *Nascimento de uma Nação* (1915) – que, por ocasião de seu lançamento, causou manifestações de revolta nas portas dos cinemas em função de seu caráter racista. Ele também normatizou a linguagem cinematográfica numa gramática fílmica, transformando o cinema “de simples meio de reprodução” para “meio de expressão” (METZ, 1972, p. 3). Coube a Griffith, também, a responsabilidade pela seleção das atrizes que iriam formar a primeira constelação do *star system* americano.

A partir de então, os investidores de cinema somente tiveram que canalizar este potencial, convertendo-o em uma indústria altamente consolidada e lucrativa, de um lado e de outro, difundindo sua forma de percepção ao mundo. Seria através do conteúdo de seus filmes que o cinema americano passa a evidenciar e a propagar uma série de ideologias que refletem a sociedade norte-americana como um todo, e que norteiam o mundo ocidental em geral.

Segundo Massimo Canevacci (1990), “a ideologia brota do interior das mercadorias”, e o cinema “venceu, teve êxito em criar um mundo modelado pelos seus próprios valores espirituais, conquistando a consciência pública e privada”:

Desde a sua origem, as imagens pretendem não apenas *capturar*, mas também ser a realidade. A duplicação que o

cinema produz – capturando a consciência do espectador – deve ser interpretada a partir da função originária exercida pela mimese a qual, por assim dizer, refloresce em todo o filme singular; também por isso, a ideologia do imaginário fílmico – como, por bondade da linguística, algo que é derivado do mesmo étimo “imagem”, que caracteriza o filme e seu duplo – é o último *slogan* adequado à massificação escolarizada. (*Ibid.*, p. XX)

Originário do Sul dos Estados Unidos, David W. Griffith teve uma educação literária dentro dos moldes vitorianos: de um lado, romântica e cavalheiresca; de outro, repressora da sexualidade através de um grau de sublimação que permite a idealização. É influenciado por essa visão que faz a escolha de suas atrizes, nas quais “o atrativo espiritual coincide oportunamente com o atrativo para a tela” (WALKER, 1970, p. 64). É quando a fotografia, também “vitoriana”, procura por um rosto juvenil que resistisse ao enquadramento. Coloca-se na tela um novo encanto feminino, tipificado por mulheres pequenas, femininas e quase infantis, mas com um espírito enérgico e ativo. Pois, para Griffith, segundo Walker, “[...] as estrelas deveriam ser capazes de concentrar idealmente os desejos de ambos os sexos ou, em último caso, não provocar o desgosto ou hostilidade de algum deles.” (*Ibid.*, p. 64)

Com a gradativa aceitação do cinema como meio de comunicação de massa pela classe média americana, este ideal de beleza foi ao encontro das necessidades da época. A estrela de Griffith é “sensível, sugestionável e obediente”, tipificada por mulheres como Mary Pickford, Mae March, Blance Sweet, Mirian Leonard e Lillian e Dorothy Gish. Portanto, era imprescindível à estrela da época que fosse doce, inocente, encantadora e infantil.

Como parte da aceitação pelo público deste ideal, já em 1908 começam a chegar aos estúdios da *Biograph* inúmeras cartas de fãs à Mary Pickford, para saber mais sobre a “pequena de cabelos cacheados”, que passa a ser denominada de “A Noiva da América”. A mentalidade daqueles que faziam o cinema americano,

caracterizados por um moralismo acentuado e por uma visão cristã dos ideais, teve sua personificação na figura de *Pollyanna* (de Griffith, 1919), que traz consigo toda uma filosofia de pobreza, trabalho, honradez, e de amor familiar – o que passa a ser o tom dominante do espetáculo.

Até 1914, vemos o cinema caminhando em direção à construção de uma linguagem cinematográfica. Porém, com a ampliação do seu público, o cinema evoluiu para uma progressiva sofisticação do conteúdo de seus filmes. Soma-se a isso um fator determinante: a eclosão da 1ª Grande Guerra Mundial.

O crescente interesse da burguesia pelo cinema justifica a aparição fulminante de Theda Bara em 1915, encarnada na figura da *vamp*, para quem o amor era um artigo de primeira necessidade. A atração pelo exótico justifica a “vampiresca” e seu amor pecaminoso, mas fundamentado sempre na relação de culpa e castigo final. Theda Bara foi sempre sustentada por uma ampla campanha publicitária que divulgou seu rosto sensual, pálido e exótico, acentuada por profundas olheiras, acompanhada por rumores sobre sua vida pessoal.

Theda Bara parecia uma verdadeira encarnação do mal. Levou às telas uma voluptuosidade e uma paixão desconhecidas até então. Era uma personagem insólita na época das virgens ruivas de Griffith. Fazia presságios da mulher do mundo que logo dominaria as telas; mulher que francamente admite seus desejos de amor e de luxo, e seu direito a satisfazê-los. (JACOBS, 1971, p. 341)

Ao final da Primeira Guerra, a onda de exotismo foi substituída por um patriotismo americanizado, e o interesse fulminante por Theda Bara entrou em declínio; mas deixou como rastro um interesse sensual pelo cinema, mais tarde denominado de *sex appeal*, mas onde as coisas do sexo eram tratadas com mais sutileza. A exigência do público em relação a uma maior elaboração do conteúdo dos filmes crescia, e o gosto pela farsa e pelo grotesco

foi substituído por comédias e sátiras, principalmente um tipo de comédia “de salão”, que sobrevive até os dias de hoje.

Durante o período da Guerra houve uma grande valorização do filme romântico; iniciou-se, também, a moda dos filmes seriadoss, em que a cada semana se apresentava ao herói uma nova série de peripécias, que seriam superadas até a última, que seria enfrentada na semana seguinte. O cinema, nessa época, estava bastante voltado para o público feminino, já que seus maridos, irmãos e filhos encontravam-se no fronte. Surge então a personagem da heroína, que escapava com prodigiosa valentia de cada novo obstáculo. Bastante admirada pelo público, tanto pela sua capacidade física quanto pelas proezas por ela realizadas, representa a conquista de um novo *status* da mulher dentro da sociedade norte-americana.

A Primeira Guerra também representou uma mudança radical no *status* do próprio cinema. Virou moda ir ao cinema, e, conseqüentemente, houve um deslocamento do enfoque de seu juízo crítico, a fim de que se adaptasse às demandas do seu novo público. O público-alvo agora não eram mais as classes baixas, mas sim a burguesia ascendente, com outro espírito crítico e um padrão de vida mais elevado. Neste sentido, houve uma flexibilidade em relação aos problemas éticos dos indivíduos. O idealismo foi substituído pelo materialismo, a ingenuidade pela sofisticação, a inocência pelo cinismo, acentuados como forma de evasão dos problemas gerados pela guerra. Foi um momento de reavaliação moral e o cinema contribuiu muito para isso, além de ser um poderoso instrumento de distração.

Paralelamente a esta nova atitude realista, produziu-se uma perda de valor em relação aos valores espirituais e, contrariamente, um interesse crescente pelos materiais, valorizando o luxo, os trajes elegantes e os modelos refinados... (*Ibid.*, p. 350)

E o grande diretor expoente dessa nova mentalidade foi, sem dúvida nenhuma, Cecil B. De Mille. O herói moderno não era mais o rude operário; a heroína não era mais a ingênua que escolhe o “pobre, mas honesto”, mas sim a mulher astuta, materialista e ambiciosa, que conquistava a felicidade “custe o que custar”. Há a valorização da elegância, da inteligência e do refinamento, amparados por uma gama enorme de anunciantes de produtos, prontos a pagar o preço que fosse para ver sua marca ligada aos nomes das estrelas. Assim, a figura feminina no cinema transformou-se, personificando um novo ideal feminino:

A mulher do mundo era a protagonista destes dramas cinematográficos, delimitando-se a uma personagem que levaria à fama muitas atrizes como Norma Talmadge, Alla Nazimova, Ethel Clayton, Elsie Ferguson, Pauline Frederick. Na personificação do novo ideal feminino, destacou-se poderosamente Alla Nazimova. “A maravilha do cinema” – assim a chamavam – tinha uma cara pálida, cabelos negros, boca grande e expressiva, olhos profundos que “falavam”. Dizia-se que agradava particularmente às mulheres: e realmente era a primeira vez que uma atriz representava a mulher não só na sua dimensão passional e sentimental, mas também como pessoa capaz de desprezar uma série de qualidades (inteligência, fantasia), reservadas até então só ao homem. Entre as atrizes preferidas da tela, la Nazimova tinha algo de neurótico, de original, que caracterizava a personalidade das estrelas que a sucederam (Glória Swanson, Pola Negri e Greta Garbo). (*Ibid.*, p. 348)

Se por um lado, cada vez mais a capacidade do cinema para conduzir o espectador a um mundo onírico foi explorada, novos temas foram abordados como o divórcio, o controle de natalidade, entre outros, em filmes onde se mostravam verdadeiros dramas sobre as mulheres modernas.

As estrelas

Em 1918, o *star system* já se encontra em franco desenvolvimento, alimentado por uma série de publicações onde se esmiuçava a vida particular das estrelas, continuamente apresentadas em um “país de sonhos”.

Para George-Albert Astre, em seu artigo *Os homens e as estrelas*, o público foi o principal responsável por essa tendência em tornar heróis, em transformar em ritual, essa “projeção-identificação” dos espectadores ao nível do espetáculo. As empresas de cinema somente encorajaram essa necessidade, e já em 1950 um levantamento apontou que 48% do público feminino e 36% do público masculino escolhiam seus filmes a partir do elenco: “O espectador, como se sabe, criou as estrelas bem antes que as estrelas condicionassem a todos” (ASTRE, 1976, p. 17).

Por mais de trinta anos o sistema funcionou baseado numa instituição em que mitos e crenças significam rentabilidade.

A estrela não representava uma personagem no sentido de “interpretar”, mas ela personificava a melhor maneira que um indivíduo poderia tomar diante dos problemas da vida. O cinema trabalha com estereótipos correntes na sociedade e que permitem uma identificação do espectador através dos traços de personalidade e de expectativas comuns à maioria deles:

Ele se aventa, de fato, menos a representar a “realidade”, que confere certa densidade de vida às representações da consciência coletiva, o que constitui cerca de 80% da consciência individual trabalhada sobre um domínio possível do imaginário, povoada, sobretudo por fábulas, por referências confusas, por arquétipos dos mais antigos, e outras formas confusas e estereotipadas que permitem a colocação ordenada da heterogeneidade da diversidade do continente “Estados Unidos”. (*Ibid.*, p. 18)

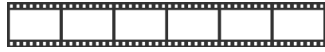
Isso justificaria a existência das estrelas, cuja função principal passa a ser a de modelo de comportamento, a de exorcizar demônios

ou a de serem simplesmente instrumento da *catarse* que envolve qualquer espetáculo. Mas, para Astre, a principal função do mito hollywoodiano é aquela da *comunhão* entre os povos:

Seu próprio culto reforça ainda uma função de comunhão por essa veneração por Van Hefflin, Wayne, Marilyn Monroe, Fairbanks, etc. [...] Os italianos, os poloneses, os gregos, os japoneses, os irlandeses, os alemães, os mexicanos e os porto-riquenhos [...] constituem uma maneira de *ecclésia*, eu diria, de comunhão garantida de um princípio de unificação de natureza quase sacramental [...] eles vão exorcizar seus demônios, apagar suas crises de consciência, afirmar sua unidade ao nível de um imaginário infinitamente mais convincente do que qualquer realidade da História. (*Ibid.*, p. 19)

A estrela é antes de tudo um produto industrial. Inserida dentro do contexto da mercadoria “filme”; a estrela é um artigo manufaturado submetido a uma metamorfose pelo estúdio.

Como o filme, aonde ela é, bem se sabe, a razão de ser, a estrela é um produto industrial. A fábrica hollywoodiana produz a estrela como ela produz o filme. [...] A estrela, com efeito, não é menos “fabricada” que o filme: nós conhecemos a metamorfose que o estúdio faz submeter o indivíduo que entra em uma ponta da corrente, simples matéria prima, para sair na outra ponta, imagem prestes a ser consumida. A estrela é um bem mercantil: é por ela que o espectador que paga a entrada compra o direito de consumir. (COURSODON, 1976, p.55)



2. Mulher e mercadoria

A fetichização da mulher

As diferentes linhas teóricas ligadas ao cinema e ao feminismo partem da teoria de Lévi-Strauss sobre a mulher como objeto de troca, “mercadoria” fundamental para a estabilidade social, na qual deve permanecer como “infraestrutura” irreconhecível, tanto social como culturalmente. Isto estaria ligado diretamente ao *status* da mulher na sociedade capitalista. O que esta propõe é a eliminação da subjetividade feminina em detrimento de sua comercialização.

Como em *De olhos bem abertos*, de Stanley Kubrick, 1998, os filmes hollywoodianos do *star system* transformam os enredos de seus filmes em verdadeiros “rituais de frustrações”. Tendo seu enredo construído em torno do desejo, centralizado em um par romântico, estabelecem uma relação erótica que nunca se concretiza na tela. Esse falso puritanismo reinante, fruto dos Códigos de Produção vigentes na época, essa negação do sexo, tem na maquiagem sua principal aliada, forma fundamental de injunção da falocracia hollywoodiana.

Se [...] a estrela não ri e não chora, é para não quebrar sua máscara (de beleza) que o sistema aplica ao seu rosto [...] O objetivo e o efeito de toda essa pintura é a de humilhar a mulher em sua expressividade; é também, ao mesmo tempo, torná-la intocável, portanto, fazer o jogo da frustração. (COURSODON, 1976, p.62)

Edgar Morin também nos chama a atenção sobre a função da maquiagem em seu livro *Les Stars*, quando destaca não só a sua importância estética:

O erotismo é a atração sexual que se propaga sobre todas as partes do corpo humano, se fixa notadamente sobre os rostos, as vestimentas, etc. É também o imaginário “místico” que se propaga sobre todo o domínio da sexualidade. (MORIN, 1972, p. 29)

O que nos chama a atenção nestas heroínas é o imperativo de seu aspecto, sempre impecáveis, sempre joviais, independente das situações que se encontram dentro do enredo do filme. O que se pretende com isso, é “laquear, envernizar a mercadoria” (VON STEMBERG, 1976, p.61).

Para Edgar Morin, a maquiagem no cinema adquiriu a mesma função da maquiagem teatral, a de “permitir e fixar um fenômeno de posse”. Pois, segundo Morin (1972), originalmente, as máscaras e a maquiagem tinham como função investir o ator de uma personalidade “hierática e sagrada”.

Joseph Von Stemberg, porém, faz uma ligação direta entre maquiagem e erotismo, e a sua relação com a interdição do desejo. Para ele, a boca é a região onde se concentra “toda a prática erótica” do cinema hollywoodiano, e que é destacada de forma mais evidente pela maquiagem. Isso se deve ao fato de que, no cinema, o beijo tornou-se metonímia do ato sexual. Até hoje os lábios fartos são valorizados no padrão estético da mulher, “lugar privilegiado onde o desejo e a proibição se encontram em seu ponto de exacerbação extrema” (*Ibid.*).

Se o beijo era a única infração tolerada, metáfora inconclusiva de uma relação sexual não realizada – a interdição de um desejo –, a própria maquiagem impedia a mulher de um contato mais íntimo com ela mesma, evitando, assim, a ameaça de entrar em contato com o seu próprio corpo – o que poderia representar uma tomada de consciência da mulher, o que significaria a sua independência:

A estrela, mais que qualquer outra mulher, deve ser mantida na ignorância de seu próprio corpo, de seu ser, ela

deve manter-se um objeto opaco para ela mesmo como para o mundo. (*Ibid.*, p.62)

Constantemente é feita a associação dos atributos físicos com valores morais: “O corpo ideal das estrelas revela uma alma ideal” (MORIN, 1972, p. 43) Da mesma forma o cuidado com os figurinos, a valorização da perfeição do corte e do caimento, a “estetização” do realismo e a sua grande influência sobre a moda.

É com a fetichização da imagem da mulher no cinema que se rompem tabus, ao se anexar adereços do vestuário masculino à indumentária das estrelas. É a introdução das calças compridas, das gravatas, neste jogo de sedução e identificação entre a estrela e seu público. Essa idealização leva junto à ideia de uma eterna juventude, associada à imagem da mulher ideal, transformando-se em tirania. Negadas socialmente em seu voyeurismo, e desejadas como objetos pelo voyeurismo masculino, as mulheres foram estimuladas em seu narcisismo. Originalmente caracterizadas como objetos a serem trocados, tornaram-se alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bastante explícita entre consumismo e cinema:

A bastante familiaridade e a banalidade de tais empregos não nos deve cegar sobre a intensidade esmagadora das injunções para com a espectadora-consumidora mulher a respeito dela mesmo, com sua aparência e posição – uma aparência que só pode ser fortalecida e garantida através da compra de uma multiplicidade de produtos [...] o que é vendido para a mulher é certa imagem de feminilidade [...]. Mesmo quando o *consumerismo* diga respeito aos objetos do espaço que ela habita, sua tendência é essencialmente narcisista. Porque todo o consumerismo envolve a ideia da autoimagem (talvez esse seja o motivo porque a mulher é o protótipo do consumidor). (DOANE, 1996, p. 127)

Cinema e consumerismo

Em seu artigo *A economia do desejo: a forma da mercadoria no/ do cinema*, Mary Ann Doane coloca em cheque o *status* da mulher como mercadoria, conceito introduzido por Lévi-Strauss, e toda a teoria feminista de cinema com o fato de que, desde o começo do século, a mulher foi “situada pela economia capitalista como o protótipo do consumidor moderno”. Isto permitiria uma nova leitura do processo de identificação da mulher dentro do *star system*, e mais amplamente dentro da sociedade capitalista patriarcal.

Segundo Doane, Lévi-Strauss ao abordar a mulher como “produto de troca” usada pelos homens em nossa ordem social, admite também que a mulher é “geradora de signos”, que recupera sua perda como indivíduo devido à riqueza afetiva característica dos objetos a serem trocados. Esta identificação afetiva, que interliga a sociedade patriarcal e que se encontra presente nas relações sexuais, está também na afinidade que os consumidores têm em relação às mercadorias, portanto presente na consumidora mulher. Isso contrariaria a ideia de que o consumidor é um sujeito passivo que se deixa levar pelo “engodo” da propaganda. Para ela, este tipo de identificação é bastante semelhante àquele das audiências de cinema.

Para Mary Ann Doane, o fotograma funciona como uma espécie de “vitrine” para o mundo, através da qual o espectador entra em contato com uma forma de vida idealizada, cuja relação se dá por meio do olhar.

O fotograma do filme funciona, neste contexto, não como uma “janela para o mundo”, como na formulação baziniana, mas como uma janela bastante específica – uma vitrine [...]. A relação entre cinema e *consumerismo* é amparada na capacidade do filme em representar não somente objetos em sua forma fetichizada como mercadoria. O *glamour*, o brilho de cinema, e suas estrelas, metonimicamente contaminam os objetos da *mise-en-scène*. (*Ibid.*, p. 119)

Dentro deste sistema patriarcal de troca é importante o estímulo da imagem narcisística da mulher na tela, onde se testemunha não só a idealização do corpo feminino, mas também de todo o ambiente circunscrito, e onde se propõe um estilo de vida ideal. Portanto, nessa relação não temos apenas o filme como mercadoria, que deve, através da venda do ingresso, se autofinanciar. Mas, temos também o fotograma como vitrine, onde se vende a “mulher – objeto” e um estilo de vida idealizado, onde a espectadora vive a dialética entre ser e ter.

Outra forma de comercialização sugerida pelo filme é a da mercadoria dentro do filme, o que no Brasil foi popularizado como “merchandising”, e que na época do *star system* era amplamente difundido através de um sistema de vendas vinculadas, com suas características específicas. O sistema vinculado, bastante incentivado pela indústria do cinema norte-americano, envolvia um acordo direto com os fabricantes dos diferentes produtos. A venda podia estar tanto atrelada diretamente à imagem do filme, como o uso de logotipos ou logomarcas no cenário, como poderia estar veiculada nos famosos “livros de imprensa” ou “livros de campanha”, distribuídos aos exibidores na ocasião do lançamento do filme.

Esses anúncios, inseridos nas sessões especializadas dos “livros de imprensa”, utilizavam-se normalmente de uma foto de cena com a sobreposição de um produto ligado metonimicamente ao contexto do filme. Enfim, utilizavam-se da fascinação exercida pelo cinema sobre seu público para promover diretamente produtos e marcas.

O nascimento do cinema como indústria está unido temporalmente ao desenvolvimento industrial do início do século XX, com a instauração da chamada “linha de montagem”, por Henry Ford em 1910, levando a um excesso de produção de bens materiais. Esta linha de produção foi efetivada durante a 2ª Grande Guerra, criando condições para o desenvolvimento de estratégias ligadas ao marketing e a propaganda. O cinema tornara-se um meio de diversão a baixo custo, atraindo multidões de trabalhadores

para as salas de exibição. O operariado era o principal alvo deste planejamento mercadológico, mas, por outro lado, tinha certa resistência em aceitar os produtos industrializados.

Esse sistema publicitário original tinha como principal alvo o público feminino – já na década de 1920 considerado o protótipo do consumidor. Por outro lado, percebeu-se a fascinação da mulher pela pompa do cinema, e por todo o panteão hollywoodiano, ou seja, as revistas de fofocas, a vida dos artistas, etc.

Cada vez mais, e principalmente com a 2ª Guerra Mundial, o “livro de campanha” tornou-se apropriado à veiculação de propaganda de mercadorias, de um leque de produtos desenvolvidos em função da autoimagem da mulher. O livro trabalhou para “disseminar o fetichismo da imagem fílmica, em uma corrente metonímica de mercadorias” (*Ibid.*, p. 121), o que gerou a produção de uma quantidade enorme de filmes especialmente dirigidos a este público feminino. Assim,

A espectadora feminina é encorajada a testemunhar sua própria comercialização e, mais tarde, a comprar a sua própria imagem, já que [...] com a estrela feminina é proposto o ideal feminino de beleza. “Comprar” aqui é crença – a imagem tem certa quantidade de valor corrente. Este plano envolve aqui não somente o valor corrente do corpo, mas de um espaço no qual expor o corpo: um carro, uma casa, um quarto cheio de móveis e utensílios. (*Ibid.*, p. 121)

O surgimento do gênero “cinema de mulheres”, gênero bastante difundido entre as audiências americanas de cinema, está relacionado à venda/exposição de produtos a serem comercializados; e a indústria americana historicamente investiu nisso.

Galileu Garcia, diretor de longas-metragens e de comerciais no Brasil, em palestra proferida em agosto de 1999 para o meu curso “Atrás das telas: a produção do filme publicitário”, chama a atenção para o fato de que o primeiro grande veículo de propaganda de marcas e produtos no Brasil foi o cinema americano.

Explica que quando as grandes indústrias dos diferentes produtos instalaram-se no Brasil, já havia uma mentalidade favorável para a sua aceitação, assim como para o modo de vida divulgado através dos filmes do cinema americano.

Contígua a uma linha de produtos, o que se vendia era uma ideia de *feminilidade*, associado a um corpo fetichizado e narcisista. Se a narrativa cinematográfica hollywoodiana des-erotizou a mulher, a estrela de cinema oferecia a ela todo um fausto de produtos para a sua iniciação. Mesmo quando o consumerismo está voltado ao ambiente em que a estrela habita a relação também é narcisista, porque o que se propõe é uma forma de vida idealizada, conquistada através da aquisição dos diferentes bens e produtos anunciados.

Portanto, o *consumerismo* no cinema apropriou-se da relação olhar/ percepção, ou seja, de quando o olhar do espectador vagueia para dentro e para fora da narrativa do filme, vasculhando o espaço onde residem os personagens. O filme como espetáculo, torna *desejável* pela visão, através de um subtexto adicional ao enredo do filme. O espectador quer trazer para junto dele o que por ele é percebido através do olhar. Esta distância existe, – segundo Walter Benjamin –, a partir da quebra da “aura” dos objetos, com a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica, desenvolvendo-se, assim, um novo tipo de percepção:

Ter e aparecer são proximamente entrelaçados na significante seleção narcisista da mulher com a mercadoria. A comercialização pressupõe a relação aguçada de autoconsciência do corpo a que é atribuída à feminilidade. A operação efetiva do sistema de mercadoria requer a quebra do corpo em partes – unhas, cabelos, pele, hálito – cada uma das quais pode ser melhorada constantemente com a compra de uma mercadoria [...]. O efeito ideológico da lógica da mercadoria em larga escala; é, portanto, o esvaziamento de qualquer insatisfação com a vida ou qualquer crítica ao sistema social em um sentido intensificado com

o corpo, que é de alguma maneira garantida por ser excessivo. (*Ibid.*, p. 131)

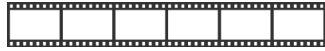
Na narrativa cinematográfica hollywoodiana, o fetichismo, ou o emprego de um objeto ou coisa no lugar de uma de outro gênero, foi utilizado como uma forma de distanciamento de uma possível ameaça, neste caso, a ameaça representada pela mulher ao homem. Já o narcisismo é um mecanismo associado especificamente ao desejo feminino, e se define como a paixão que um sujeito nutre pela sua própria. A empatia afetiva da mulher com a mercadoria no cinema se dá através do olhar, ou seja, quando ela divide os mesmos atributos com o que está na tela. E, o que está na tela é dominado pela indústria da mercadoria:

Em seu desejo de trazer as coisas da tela mais próximas, para se aproximar da imagem corporal da estrela, e para possuir o espaço no qual ela reside, a espectadora mulher experimenta a intensidade da imagem como brilho e exemplifica a percepção própria do consumidor. A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. O espelho/vitrine, então, toma o aspecto de uma armadilha enquanto a sua subjetividade torna-se sinônimo de sua objetivação. (*Ibid.*, p. 131)

Dentro deste universo, a estrela é “construída” através de artifícios – estratégias de maquiagem, de figurinos – e mesmo o cenário também tem uma função específica, sendo utilizado para exprimir a ideologia dos grandes estúdios sobre o “*american way of life*”. Além disso, outros códigos específicos da realização cinematográfica a eles foram incorporados:

Aos artifícios da maquiagem e da cirurgia estética se juntam àquela da fotografia. A câmara deve, sobretudo, observar os ângulos do ponto de vista para corrigir a altura das

estrelas muito pequenas, escolher o perfil mais sedutor, eliminar de seu campo todas as infrações à beleza. Os projetores distribuem sombras e luz sobre os rostos de acordo com as mesmas exigências ideais. Numerosas estrelas têm, assim como o seu maquiador, o seu operador de câmera preferido, *expert* em aproveitar sua mais perfeita imagem. (MORIN, 1972, p. 44)



3. O aparato cinematográfico

O cinema americano clássico serviu e serve de modelo para as cinematografias do mundo todo, sendo exemplo não só na sua forma de produção, mas também em sua forma de representação, o que transcende as fronteiras e povoa o nosso imaginário.

O imaginário é a ordem que governa a experiência (ou “autorreconhecimento errôneo”) que tem o sujeito de si mesmo com a totalidade. Assim, [...] o imaginário é o lugar das operações ideológicas. (KUHN, 1991, p. 61)

O específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera, etc. – ou seja, aquilo que se convencionou chamar de *linguagem cinematográfica* –, é elaborado, durante a realização de um filme, com a finalidade de construir significados. A construção da imagem – cenários, figurinos, etc. –, a composição da imagem, o movimento dentro do enquadramento dos atores, podem gerar significados referentes à espacialidade do enredo. O enquadramento e a movimentação da câmera podem conter uma significação especial para a narrativa. A importância da decupagem para o aprofundando psicológico do personagem ressalta detalhes de expressão. E, principalmente, a montagem em continuidade, institucionalizada pelo cinema clássico, cuja função é a de construir uma espacialidade e uma temporalidade única para o espectador, representando um mundo coerente e transmitindo uma “impressão de realidade”:

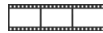
O cinema é particularmente propenso a dar essa aparência de “naturalidade”, devido às suas qualidades significantes

específicas, em especial pelo fato de que a imagem fílmica, ao fundamentar-se no registro potencial da fotografia unido à projeção de uma imagem aparentemente móvel, apresenta toda a aparência de ser “uma mensagem sem código”, uma duplicação não mediatizada do “mundo real”. (*Ibid.*, p. 99)

Por fim, o cinema clássico convencionou uma série de códigos de linguagem, sintetizados em um verdadeiro “manual” do discurso narrativo, que são aceitos plenamente pelo público em geral e cujo objetivo principal é criar uma verossimilhança com a realidade.

Para se ter uma ideia até que ponto o brasileiro está “colonizado” pelo cinema americano, o primeiro sucesso de bilheteria do cinema brasileiro depois de uma época de estagnação de nossa cinematografia com os anos Collor, na década de 1990, foi o filme *Carlota Joaquina, A Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, narrado em inglês por um personagem que não tem ligação direta com o enredo em si.

No entanto, os significantes cinematográficos podem ou não ser específicos ao cinema, já que a produção de um filme envolve outros veículos ou códigos. A própria recepção do filme em salas especiais pressupõe algo socialmente aceitável.



Tanto a semiologia como a teoria psicanalítica, mais especificamente a lacaniana, têm sido as premissas básicas às quais a teoria feminista do cinema tem recorrido para explicar a significação da mulher no cinema narrativo clássico e em nossa cultura. Para elas, ambas negam à mulher o lugar de sujeito, e negam a elas também a possibilidade da produção cultural, pois têm no homem o único “termo de referência” (LAURENTIS, 1978, p. 4).

A produção de uma linguagem está ligada ao trabalho e ao modo de produção nela envolvidos. No caso do cinema, a produção

de significado se dá por meio de uma pluralidade de discursos. Devido ao monopólio que exerceu e ainda exerce no mercado de exibição, o cinema americano, e mais especificamente o cinema americano clássico, aquele ligado às ideologias dos grandes estúdios, produz significados que circulam e que se encontram presentes em toda a nossa formação social.

Portanto, o cinema clássico não só disseminou uma forma de produção de filmes, mas também e principalmente valores e ideologias enraizados socialmente, e enraizados ao nível do sujeito, num processo contínuo desde a sua instalação. É fundamental considerarmos sua importância para a formação ideológica do sujeito e nas construções sociais:

O cinema foi estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, como o cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologia, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significativa, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, autoimagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia. (*Ibid.*, p. 37)

O que se discute aqui é o fato de que desde o início da história do cinema como espetáculo, em um século em que vimos crescer o domínio da imagem, o cinema americano foi conivente com as ideologias patriarcalistas, originando a representação de uma imagem da mulher “cativa”.

O *aparato cinematográfico* acrescenta significados à imagem e cria termos de identificação, conduzindo o espectador até eles. No cinema clássico, isso se dá através de códigos, que constituem

a especificidade do cinema como forma de construção de significados. No cinema narrativo clássico esta orientação se dá com o próprio desenvolvimento da narrativa.

Esta identificação é um sistema complexo norteado pela direção do *olhar*. No cinema, temos três tipos de olhar: o olhar da câmera, o olhar do espectador, e os olhares dos personagens entre si dentro do filme, e que muitas vezes se confundem com o olhar do espectador. É o caso do *campo e contracampo*, por exemplo, em que muitas vezes o espectador se encontra no lugar de um dos personagens, ou da *câmera subjetiva*, em que a câmera substitui o ponto de vista de um deles. É por meio do revezamento de olhares que se estrutura o significado, criando-se uma ou várias identificações. Para Christian Metz, em seu artigo *O significante imaginário*, essa identificação é dupla: a identificação narcisista e a identificação própria da “fase do espelho” da teoria lacaniana. Daí o aparato cinematográfico criar uma visão total e integral da unidade do ser. O espectador “reconstrói” o filme, interligando texto, elipses, ausências, através de um sistema de “costura”, tornando-se ele mesmo parte do texto do filme.

Segundo Mulvey, uma das principais teóricas do movimento feminista, “é o lugar do olhar que define o cinema” (*apud* LAURENTIS, 1978); e é lá, na tela, onde se situa a representação da mulher como objeto e como suporte da representação do homem:

Se a posição da mulher é fixada pelo mecanismo mítico em certo momento do espaço – enredo, no qual o herói atravessa ou atravessa para, um efeito similar acontece no cinema narrativo pelo aparato do olhar convergindo sobre a figura feminina. A mulher é enquadrada pelo olhar da câmera como um ícone, ou objeto do olhar: uma imagem feita para ser olhada pelo espectador, cujo olhar é arresado pelo olhar do personagem masculino. O último não só controla os eventos e a ação da narrativa, mas é o “suporte” do olhar do espectador. O protagonista

masculino, então, é a “figura na paisagem” [...] livre para comandar o palco [...] da ilusão espacial no qual articula o olhar e cria a ação. (MULVEY, *apud* LAURENTIS, 1978, p. 139)

E se o filme afeta o espectador através de uma produção subjetiva, então ele realmente orienta o desejo.

Segundo a teoria lacaniana, o sujeito é construído socialmente através da linguagem e das representações. As diferentes posições da câmera e o aparato da imagem fílmica criam sucessivos significados. O ser humano é mutante, e, portanto, “o ponto de articulação de várias posições ideológicas” (*Ibid.*, p. 14). Enquanto o cinema sugere/coloca significados, o indivíduo elabora estas posições ao nível pessoal, em diferentes estágios da consciência.

O cinema dominante envolve a espectadora feminina, que é orientada em seu desejo em direção a uma ordem social e a uma posição do significado de uma imagem. Representada no cinema como o próprio *local* da sexualidade, objeto fetichizado, o cinema especifica a mulher nesta ordem a partir da qual se cria a identificação. Nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que a mulher deve conhecer o *seu* lugar.

A teoria feminista do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 denunciou o fato de esta visão desvirtuada da mulher proposta pelo cinema clássico americano ser aceita como verdadeira. Se realmente, como coloca Lévi-Strauss, as mulheres são valores de troca, e, ao mesmo tempo, são signos que circulam garantindo a comunicação social, a representação da mulher a partir de sua sexualidade fez dela o cenário fálico da representação. Principalmente quando ligada à noção semiótica da linguagem, que cria condições de explicar, dentro dos códigos de representação, a construção da imagem da mulher.

A abordagem lacaniana também foi utilizada pela teoria feminista como referência para uma releitura da produção do cinema clássico americano e europeu, devido à sua ideia de

formação do sujeito *dentro* da linguagem, fundamentada no conceito da *diferença sexual*. Através dessa releitura o que se constatou foi que, no cinema dominante, a mulher se encontra num lugar não representado, ausente de significação, e, portanto, “cativo enquanto sujeito histórico” (*Ibid.*, p. 14).

A abordagem psicanalítica é de extrema importância para a teoria do cinema, pois faz emergir no sujeito sua representação e significação ao nível do simbólico e do inconsciente. Foi a partir das definições de Freud das dinâmicas pulsionais: narcisismo, voyeurismo e exibicionismo, fundamentados no desejo – desejo de olhar o próprio corpo, desejo de olhar a um objeto externo, ou a introdução de um novo sujeito que devolve ao exibicionista sua própria imagem – que é baseado todo o processo de identificação presente no cinema. O “estado fílmico” tem semelhança com os processos psicanalíticos da construção do sujeito, pois evoca estas estruturas psíquicas, ou seja, envolvem “uma tendência à observação prazerosa” (KUHN, 1991, p. 71), Isto é fortalecido pelo fato de que para Freud, o inconsciente – sede das tensões que constituem o sujeito – forma-se por meio de significações.

O cinema constrói imagens e visões da realidade e nelas insere o espectador por meio de códigos específicos, que reforçam a verossimilhança com o mundo real. O processo de identificação do espectador é o que o motiva a ir ao cinema; é a partir de alguma forma de interesse e de uma promessa de prazer desperitada pelo filme que faz com que ele volte sempre às salas de exibição. Portanto, o filme tem que ter um compromisso com a subjetividade do espectador e uma possibilidade de identificação. Na construção do filme, essa possibilidade deve ir ao encontro dos interesses do indivíduo, ou do grupo social.

No desenvolvimento de sua história, o cinema apresentou diferentes formas de identificação, caminhando juntamente com as mudanças sociais.

As invenções sucessivas do cinema falado, da cor, da televisão, etc. [...] na medida em que enriquecem a possibilidade

de expressão do desejo, levaram o poder a reforçar o seu controle sobre o cinema, e mesmo a servir-se dele como instrumento privilegiado. É interessante, sob este ponto de vista, constatar a que ponto a televisão não só absorveu o cinema, como ainda foi obrigada a sujeitar-se à fórmula do filme, cuja potência, por consequência, nunca foi tão grande. (GUATTARI, 1980)

O cinema narrativo clássico criou uma identificação com a mulher por meio de uma *sedução* em direção à sua feminilidade. Ao produzir imagens, o cinema produziu imaginação, criando afetividade em relação a essas imagens e significação, posicionando o espectador em relação ao *desejo*.

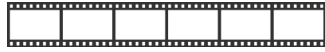
Psicologicamente falando, é através de uma série de identificações que o sujeito é construído. Identificação é o “processo psicológico em que o *sujeito* assimila um aspecto, propriedade ou atributo do outro e o transforma, total ou parcialmente, após o modelo que o fornece” (Laplanche e Polinís, *apud* LAURENTIS, 1978, p. 141) – o que é bastante semelhante à relação com o olhar no cinema. No processo de identificação no cinema, a espectadora se encontra envolvida como sujeito, passando por um processo de transformação.

Segundo Tereza de Laurentis, em seu livro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema: An Introduction*, o sistema do olhar no cinema está articulado por duas formas de registro: o narrativo e o visual. A mulher se identifica com a imagem de feminilidade proposta pelo filme, governada pelo mecanismo mítico de sua própria história. Isso quer dizer que cada um vai ao cinema com sua própria história, de sua própria subjetividade, e, como vimos, identifica-se com o filme impulsionado pelo desejo.

Para a teoria lacaniana o sujeito é inerentemente bissexual. Para ela, o sujeito é formado na linguagem. Masculino e feminino, mais do que qualidades ou atributos, são disposições ocupadas pelo sujeito na construção simbólica de sua autorrepresentação. Ao aceitar a implicação ideológica de um discurso,

reconhece-se que o patriarcalismo trabalhou as estruturas do discurso e da narração, trabalho este facilmente reconhecível pelos estudos feministas.* Feminilidade tornou-se, assim, sinônimo de atração sexual, e, portanto, disponibilidade para os homens. A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fosse sua própria identidade.

* A principal referência para essa abordagem do papel da mulher na história do cinema americano é o livro de Molly Haskel, *From Reverence to Rape*, de 1975.



4. O texto no cinema

Outra questão abordada pela teoria feminista do cinema é em relação à narrativa, tendo como referência a análise estrutural da narrativa proposta por W. Propp e por Roland Barthes, com reflexos, principalmente, na construção de personagens e de seu papel social.

Para Kuhn, a análise textual feminina, principalmente aquela realizada por Molly Haskell em seu livro *From Reverence to Rape* (1987), foi feita para se ter uma “compreensão do modo específico como funciona o sexismo enquanto ideologia” (KUHN, 1991, p. 109).

Em função de todo um aparato alocado na produção de filmes, cria-se um “espaço narrativo” coerente que entretém o espectador através da visão. Como colocamos anteriormente, o sujeito é orientado durante a projeção pelo movimento da narrativa, impulsionado pela linguagem cinematográfica. O “estado fílmico” a que é lançado o espectador remete, através da repetição mimética da mesma história, à regressão como essência do prazer, como uma forma de antecipação da resolução de uma história anteriormente conhecida, e como forma de uma reintegração social.

No cinema narrativo clássico, as histórias ocorrem num tempo *a-histórico*:

Sem dúvida é necessário, no caso dos Estados Unidos, sublinhar a importância de seu caráter *a-histórico* (ou *trans-histórico*): o tempo no qual se situa o herói das comédias musicais relembra aqueles dos contos de *Cendrillon* e *Peau d'Asne*: porque aqui se esforça para manter

fora da história e de seus constrangimentos um imenso público que apreende, persistente no espaço e na duração do sonho americano. E este sucesso continua até uma época bastante recente, com a maior parte dos heróis dos *westerns*, que têm como missão fazer afastar a História em direção ao Mito, de converter o acontecimento em fábula. [...] Também se repete até à eternidade a luta do homem branco contra os índios, o reencontro de Adão e Eva, o ato reparador do justiceiro face às “inevitáveis” injustiças da sociedade real. (ASTRE, 1976, p. 19)

A análise estrutural da narrativa

O modelo é o do texto realista clássico, organizado sobre uma estrutura narrativa que conduz o enredo do filme por meio de significantes específicos. Existe uma diferença entre o argumento (que é cronológico) e a trama (que é a forma em que se estrutura a ação). Enfim, a estrutura da narrativa são os fatos da narração e sua ordenação na trama. Para os formalistas, as narrativas são expressões de estruturas subjacentes limitadas em número. O movimento da trama se desloca de um estado de equilíbrio, que é quebrado por um acontecimento ou enigma, até um retorno ao equilíbrio, que é a sua resolução e encerramento.

A mulher é mais uma das estruturas que regem o argumento em um grupo de outras estruturas narrativas. Nesta perspectiva, o que se percebe é que a estrutura-mulher dentro da trama está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino. Se há alguma ruptura em seu “papel” durante o desenvolvimento, no final ela voltará sempre para seu devido lugar, social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo será castigada por sua transgressão.

Em uma narrativa, o discurso sempre se origina em alguém, e pode ser feito em dois níveis: o *histórico* e o *discursivo*. O nível

histórico não possui um narrador visível, e por isso mesmo, acredita-se que ele não exista; os fatos chegam a nós como se fossem verdades. O nível discursivo, por sua vez, pressupõe um enunciador, uma fonte identificável, ou um ponto de vista assumido. Por exemplo, o personagem principal do filme *Cidadão Kane* é “reconstruído” a partir de vários pontos de vista narrativos diferentes, o que à época (década de 1940) não era o usual, tratando-se de uma revolução na forma de se contar estórias. Mas como no cinema clássico o nível histórico é utilizado constantemente, o espectador recebe as imagens como se fossem verdades – o que permite facilmente a instalação de ideologia.

Dentro da perspectiva discursiva, existem três maneiras de se contar uma história, referentes a três pontos de vista narrativos. Na argumentação de Todorov, citado por Annette Kuhn em seu livro *Cinema de mulheres: feminismo e cinema* (1999), estas maneiras seriam:

- Quando o narrador e o espectador sabem mais que os personagens (*o ponto de vista “desde trás”*);
- Quando o narrador e o espectador sabem tanto quanto os personagens (*ponto de vista “com”*);
- Quando o narrador e o espectador sabem menos que os personagens (*ponto de vista externo*).

No cinema, texto e aparato é uma coisa só. É a partir da interpelação dos dois que se cria o significado cinematográfico. O que se percebe é que o discurso é “reconstruído” na interação com o sujeito receptor, que vai ao cinema com sua própria bagagem cultural. O espectador, assim, interage com o filme “completando-o” nas suas elipses e ausências, ou mesmo “usurpando” o ponto de vista do narrador na câmera subjetiva ou no campo e contracampo. Ele reconstrói *o seu próprio filme*, através de um processo de identificação com aquilo que acontece na tela.

No cinema clássico, a posição da mulher na tela é a de objeto do olhar, tanto para os espectadores quanto para os protagonistas

do filme. Até hoje, e principalmente na televisão brasileira, há uma exploração de primeiros planos da figura feminina, e seu próprio corpo é proposto como espetáculo. Por outro lado, dentro da narrativa, a mulher nunca surge como protagonista, e sim como mais um dos acontecimentos dentre outros que cercam o personagem principal. Deste modo, faz parte do “cenário” do protagonista, e é assim que é percebida pelo público.

A “ansiedade da castração” freudiana, dentro do histórico da família patriarcal e da teoria psicanalítica, faz com que se anulem os aspectos castradores da imagem fílmica da mulher, através da fetichização de sua representação na tela e no enredo, através do recalçamento de seu papel social.

Os roteiros, reiteradamente masoquistas, efetivamente imobilizam a espectadora feminina. O prazer lhe é recusado, naquela identificação imaginária, que [...] funciona para os homens como uma repetição da fase do espelho. Os heróis masculinos idealizados na tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. À mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade. (KAPLAN, 1995, p. 50)

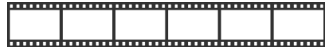
Jacques Lacan diz que as questões de gênero se definem a partir de uma relação específica com a linguagem, o que vai ao encontro das concepções sociais do patriarcalismo. As diferentes abordagens feitas pelo cinema narrativo clássico da figura da mulher são marcadas por estas concepções, pois têm como única subjetividade possível a masculina.

Com a incorporação de elementos do realismo à construção da narrativa clássica, o espectador acredita que o filme seja o mundo real. Apoiado numa série de codificações para a produção de significado (montagem em continuidade, enquadramentos, etc.),



que envolvem constantemente o espectador, o filme transforma-o em consumidor passível, identificando-o com o protagonista da ação.

Todo o operacional cinematográfico, juntamente com a ficção, ajuda a reforçar essa identificação. Com a verossimilhança do mundo real projetado na tela, o público suspende sua “incredibilidade” (KUHN, 1991, p. 147). Aquilo passa a ser a “verdade”, independentemente de ser ou não documental, mesmo considerando-se que no filme documentário há uma manipulação do real.



5. O cinema e seu público

Uma audiência em processo

No início da história do cinema americano, os filmes eram um reflexo dos problemas sociais e econômicos das grandes cidades. Já se desenvolviam, porém, temas voltados às dinâmicas sexuais, ou seja, formava-se “a superestrutura ideológica de uma cultura de consumo em evolução” (EWEN, 1982, p. 92).

As primeiras audiências foram as classes operárias formadas pelas famílias de imigrantes, principalmente os italianos que se concentravam em New York. O cinema não era só uma forma de entretenimento barato – e permitido – para o público feminino e infantil em geral, mas o único acessível, devido ao problema de língua. Foi uma forma de manter vivo o “sonho americano” da imigração, e um agente social de integração – integração com a nova sociedade, em uma sociedade em crise. A mulher começara a fazer parte do mercado de trabalho, e o cinema foi uma forma de envolvimento “em um novo mundo de percepção, um universo mágico de loucura e movimento” (*Ibid.*, p. 87).

Apesar de “trazer” a América para junto de seu público, sua história e cultura, sua mais importante função foi a de quebrar a tensão existente entre uma antiga mentalidade e as contradições da vida moderna. Já em *Nascimento de uma Nação*, David W. Griffith discute a posição da mulher dentro da família, redefinindo comportamentos e códigos sociais. O filme trabalhava com arquétipos femininos, onde se projetavam as confusas experiências da primeira geração das filhas das famílias imigrantes.

Por volta de 1919-1920, a audiência se expandiu a nível nacional. Volta-se mais propriamente para uma sociedade urbana de consumo, e para uma ideia de “Americanização”.

A *mass media* e a indústria da moda e design, através da produção e distribuição do imaginário, reconciliaram demandas vernáculas espalhadas para uma vida melhor, com as prioridades gerais do capitalismo corporativo.

O crescimento da indústria da publicidade, iniciado nos anos de 1920, é a expressão fundamental desse desenvolvimento. Construída na expansão da produção e do potencial econômico do mercado de consumo, a publicidade criou o imaginário, a estética de um capitalismo social democrático, um que entendeu e clamou resolver as mais básicas contradições da vida moderna. (*Ibid.*, p. 37)

Os filmes de Cecil B. De Mille foram de extrema importância para a validação dessa mentalidade de consumo, já que neles a lógica era a da auto realização. A maioria da vezes, seus filmes evocam a ideia de realização feminina, o que se daria através de suas roupas, de suas atitudes, e da sua forma em se relacionar com o sexo oposto. Tudo isso apoiado por uma indústria de roupas e cosméticos, acompanhada por extensas campanhas publicitárias. O que se derrubou foi a forma tradicional da cultura. Na verdade, estes filmes unificaram um mundo em transformação em direção à vida urbana, oferecendo formas de gratificações relacionadas ao crescimento do mercado de consumo.

As mulheres voltam-se para valores mais individuais, o que representou certa liberação das formas dominantes do patriarcalismo. Mas, na verdade, o poder do cinema em falar às grandes audiências encaminhou-as a uma nova forma de dominação. “Em nome da liberdade das tradições a mulher foi pega de novo em novas formas de objetivação sexual e compelida ao lar, consumista e sexualizada” (*Ibid.*, p. 105). O cinema era uma forma de escape, que as projetava no mundo mágico da ilusão.



É evidente que houve uma evolução em direção às mudanças sociais na história do cinema americano. Assim, é necessário considerar com maior detalhamento histórico as variações que se produziram na instituição cinematográfica nas últimas décadas, e principalmente avaliar a forma de recepção dos filmes. O cinema passou a influenciar toda a sociedade global, com a imposição de padrões econômicos e sociais que se tornaram universais.

A fase áurea do *star system* gira em torno das décadas de 1930 e 1940, não só com o monopólio dos grandes estúdios sobre a produção de filmes, mas, também, com o monopólio sobre a sua distribuição em âmbito mundial. O modelo dos grandes estúdios americanos começa a entrar em decadência por volta da década de 1950. Este declínio se dá em função do surgimento da televisão como principal veículo de comunicação. Concomitante a isto, na década de 1950 surge na França a *nouvelle vague* e o cinema de autor, o que possibilita a projeção interior do artista, que passa a aprofundar psicologicamente seus personagens e seus temas.

Audiência: perspectivas

Os anos de 1960 foram fundamentais para as mudanças de conteúdo, e principalmente para a mulher no cinema, em função do movimento feminista:

Os movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse da sua sexualidade, homo ou hétero. A exibição ostensiva da sexualidade feminina tem sido uma ameaça para o patriarcalismo e tem exigido um nível muito maior de objetividade acerca das causas subjacentes da mulher ter sido relegada à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais, não funcionam mais nesta era pós-60. (KAPLAN, 1995, p. 23)

Outros movimentos, como o movimento *hippie* e o estudantil, representam um momento decisivo para a cultura ocidental, que passa a questionar os valores que regem a sociedade. Percebe-se que as artes, sobretudo devido ao desinteresse da mídia em relação às novas contestações, seria o veículo ideal para as novas ideias que começam a surgir.

Diferentemente do que acontecera durante o *star system*, onde se procurou impor um ideal de mulher, na década de 1970 surgem os primeiros filmes protagonizados por mulheres nem tão atraentes ou sedutoras, num reflexo às propostas do movimento feminista. No entanto, a moral vitoriana ainda prevalecia, já que a produção cinematográfica ainda era controlada por homens. E percebe-se entre as protagonistas um grande número de mulheres violentadas, punição pelo desejo de quererem controlar a sua própria sexualidade.

Outros filmes centram sua narrativa nesse processo de autoconhecimento e de independência da mulher. Eram filmes especialmente dirigidos a elas, que, com certo grau de consciência, começam a caracterizar uma *sub-audiência* dentro da audiência global.

Nesta época, outra sub-audiência começa a ser considerada, quando filmes para o público jovem acendem em bilheteria, como é o caso de ícone *Easy Rider* (1969). São filmes de baixo custo e produção independente, e que se apresentam como alternativa aos clichês do “cinemão”.

Como consequência, assiste-se à promoção de outras propostas de linguagem cinematográfica, que procuravam “desconstruir” a narrativa clássica imposta historicamente pelo cinema norte-americano como forma de, mediante um processo de ruptura, permitir novas formas de identificação. A proposta principal é de sair da recepção passiva de filmes oferecida pela narrativa clássica para uma participação mais ativa do espectador. O que assistimos é a perda do caráter normatizador do cinema, e a adição de um componente psicanalítico de identificação, que passa a ser explorado pelas principais correntes teóricas do cinema.

Esta linha de concepção tem em Christian Metz seu maior expoente. Começa-se a estudar a relação semiologia, psicanálise e cinema. Como consequência, nota-se a ascensão de um tipo de narrativa mais fragmentada e não linear, e onde os personagens não se encontram psicologicamente tão arredondados (não há verdades absolutas).

Um bom exemplo de como atualmente a indústria está absorvendo estas inovações foi a controvérsia na década de 1990 em torno do filme *Magnólia*, um filme de Paul Thomas Anderson, (1999) que ainda encontra seu público entre os jovens em geral. A intenção inicial era a de conseguir certo “distanciamento” em relação à trama do filme, da mesma forma que o teatro épico ou brechtiniano o faz. Seu principal ponto em comum é a ruptura da identificação com o personagem, onde se fundamentam, na verdade, os princípios da narrativa clássica.

Portanto, não é de espantar que o lançamento em circuito comercial do filme *Cidades dos Sonhos*, de David Lynch, (2001), com sua narrativa fragmentada, atraia um público considerável às salas de cinema, pois o feito se estabelece entre o espectador e o texto como parte do processo evolutivo de se ver e ler cinema.

Defendida por décadas, a ideologia do cinema clássico baseia-se na “impressão de realidade”, pois o filme se quer passar por um recorte da vida real. Mesmo o cinema realista socialista, iniciado pela vanguarda russa, um cinema de propaganda política, manipula a linguagem cinematográfica através da montagem à procura de uma limpidez que o permita passar pelo real. Em suas bases encontram-se os grandes teóricos da montagem dialética.

O cinema da vanguarda russa diferencia-se dos demais, sobretudo no posicionamento do personagem dentro da trama. Centra sua ação no “herói positivo”, que mais do que “um indivíduo”, tem um caráter social.



A produção constitui apenas uma etapa no processo de produção de significados. Estes também são gerados no momento da recepção, na interação do espectador com o filme e estão presentes na própria função social do cinema.

Recentemente, são os produtores independentes que começaram a produzir para as grandes audiências, numa linha de cinema mais autoral. Se, por um lado, houve o declínio do *star system*, a instituição “cinema” ainda está bastante ligada ao processo de concepção, produção e distribuição de Hollywood. Devido ao aparato cinematográfico e, conseqüentemente, aos altos investimentos envolvidos na produção de filmes, ainda se faz cinema para os grandes públicos das metrópoles. Mas, hoje em dia, não se espera mais que seus “heróis” reflitam um mundo ideal. Houve um desencantamento, o cinema tornou-se mais realista que o rei e muitas vezes procura ser tão ou mais brutal que a própria realidade.

O mais interessante a se observar, no entanto, é a abertura de mercados alternativos de exibição, que reflete principalmente na abertura de mercados alternativos de produção. Assim, acentua-se uma tendência do mercado de produção, à procura de seu público em circuitos internos ou familiares.

A própria produção de filmes para TV, como a realizada pela HBO, mostra filmes menos comprometidos com a bilheteria e com conteúdo antes inadmissível às grandes salas de exibição (veja, por exemplo, a série para TV *Os impressionistas*).

Esta nova perspectiva de recepção expande-se ainda mais com a possibilidade de interação do espectador com a obra proposta pelas mídias digitais, em que o usuário torna-se co-autor e personagem (avatar) da estória a ser narrada. O importante a se ressaltar é que, seja pelo mercado de TV a cabo, seja pelas possibilidades abertas pelo VT e pelas mídias digitais, a forma de recepção de filmes está sendo bastante alterada.

Hoje é possível assistir a filmes em casa, fora dos circuitos públicos e longe da censura e da repressão, o que possibilita a abordagem de temas nunca antes expostos. O principal exemplo é a ampla aceitação do filme documentário, que, mais que na

mídia cinema, encontra na televisão seu veículo ideal, conquistando pela primeira vez o interesse de grande parcela do público.

O estatuto do mercado de filmes está mudando, e com ele mudam principalmente as condições de recepção e interpretação. A ascensão da mulher no cinema como produtora cultural, principalmente através da produção independente, está mudando a relação da mulher com o texto, e possibilitando novas formas de representações, diferentes daquelas produzidas ao longo da história, onde se acreditava ser um reflexo real de sua condição social.

Cinema e publicidade

Melvin L. Defleur e Sandra Ball, em seu livro *Teorias da Comunicação de Massa*, afirmam que a implantação do rádio como meio de comunicação de massa só foi possível a partir do estabelecimento da publicidade, pois foi ela que subvencionou uma programação continuada.

Quando se aprofunda o estudo do cinema americano como indústria, podemos perceber a forte ligação entre cinema e propaganda, cinema e publicidade, e que o fortalecimento do cinema como indústria está diretamente ligado à divulgação e consumo dos produtos por ele comercializado. O cinema foi o primeiro veículo da publicidade audiovisual, seja com o uso do *merchandising* dentro da cena, ou através da venda de produtos vinculados.

O desenvolvimento do cinema industrial e do cinema publicitário acontece quase de uma forma concomitante. No início de sua história, dividem a mesma tela; mais tarde, com o advento da televisão, a publicidade encontra sua mídia ideal.

Na verdade, a história do cinema está cheia destes exemplos. O conteúdo de seus filmes esteve sempre ligado à divulgação de alguma ideologia – seja a autoral, através de uma subjetividade, seja a de grupos, através dos movimentos de cinema como a vanguarda russa, o neorealismo italiano, e, principalmente, o

cinema nazista alemão. Seu poder de sedução está na qualidade intrínseca à própria imagem cinematográfica, e é constantemente reafirmado pela linguagem, atributos estes fartamente explorados pelo filme publicitário.

A ideologia brota do espírito interior das mercadorias [...]. Por um lado, a produção de mercadorias é também produção ideológica; por outro, a produção de ideologia contém sempre o momento formal das mercadorias em seu “corpo” [...] a ideologia realiza mais intensamente a finalidade para a qual foi forjada no capitalismo na medida em que se *reifica* ou simplesmente se objetiva. (CANEVACCI, 1990)

A publicidade reflete a ideologia dominante por meio de estereótipos previamente aprovados e que marcam a imaginação coletiva – daí seu caráter reacionário. A construção da imagem publicitária é calcada sobre o discurso, onde se cria um significado evidente. Portanto, joga, especialmente, com a afetividade.

Ela funciona graças a um “desejo mimético” que nos impulsiona a querer parecer ser um modelo proposto; este desejo funda e dinamiza a nossa sociedade. (CORNU, 1991, p. 90)

Conseqüentemente, depende-se da publicidade devido ao significado que ela dá às “nossas vidas sociais”, ao nosso sentido de integração. Nos termos de Marx, as mercadorias são produtos fetichizados, isto é, possuem valores mágicos. A publicidade hoje em dia desenvolve formas narrativas que se apoiam na capacidade do cinema em demonstrar esse elemento mágico do produto. E,

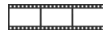
[...] dentro da segmentação do mercado, a publicidade é obcecada pelas questões dos gêneros (masculino ou feminino). “Enquanto “sexo” refere-se à distinção biológica

entre homem e mulher, “gênero” é o arranjo cultural específico dessa relação universal. (JHALLY, 1990, p. 134)

São padrões pré-definidos e aceitos socialmente. Assim, tornam-se *naturais*, correspondendo a padrões culturais diferentes, dependendo de cada sociedade. A propaganda e o cinema comercial utilizam-se do mesmo corpus das nossas relações sociais. Procuram uma visão realista do mundo, e buscam no dia-a-dia o repertório de seu imaginário, para nos reintroduzir em nossa própria realidade, e assim nos reintegrar socialmente.

A mulher, nesse processo, foi objetivada como consumidora. De uma ideologia – a capitalista, e de um produto – sua própria feminilidade. Só foi mais um elemento na estrutura da sedução.

Nunca houve repressão do sexo, mas ao contrário imposição de dizê-lo, de proferi-lo, obrigação de confissão, obrigação de expressão, obrigação de *produção* do sexo. A repressão é apenas uma armadilha e um alibi para esconder a corroboração de toda uma cultura de imperativo sexual [...] ela substitui a concepção negativa, racional transcendente do poder, fundado sobre a proibição e a lei, por uma concepção positiva, ativa, imanente, o que é efetivamente capital. (BAUDRILLIARD, 1984)



Surpreendentemente, uma pesquisa publicada em 22 de abril de 2011, *Men talk and women show skin*, de Nanci Hellmich, da Annenberg School for Communication and Journalism, da University of Southern California, demonstra que a partir de uma análise de 100 filmes recentes, 67% dos papéis com fala eram desempenhados por homens, contra os 33% representados por mulheres. Ainda nos bastidores da realização cinematográfica as mulheres continuam em minoria. Para cada cinco roteiristas, diretores ou produtores homem, há somente uma mulher.

Hellmich também aponta em sua pesquisa o fato de que a sexualização da mulher está se iniciando mais precocemente: 40% das adolescentes usam roupas provocativas em filmes, mais do que qualquer outra mulher em outra faixa etária. Segundo declarações do professor de comunicação, Stacy Smith, da USC, “os dados falam sobre uma ênfase exagerada em beleza, magreza e sexualização da mulher em uma idade cada vez mais jovem”.

Segundo Jennifer Stevens Aubrey, da University of Missouri, que estuda a influência da mídia nos jovens, esta sexualização da adolescente encontra-se presente em todas as outras mídias e mesmo na produção publicitária, endereçando a elas a mensagem de que é importante transformar-se em objeto sexual. Com certeza, ainda há um longo caminho a ser percorrido pela mulher. Somente por meio de uma maior conscientização da mulher de seu papel social e pela rejeição dos estereótipos impostos pelos meios de comunicação e pela cultura, é que, talvez, possamos ouvir a nossa própria voz.





Bibliografia

- ALMEIDA, Maria Suely Arantes. *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ASTRE, Georges-Albert. O homem e as estrelas. *L’Amérique des Stars: L’Histoire, La Mythologie et Le Rêve*, n. 8, mai.-jun./1976.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLIARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 1. Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- BETTHELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BRUECKNER, Jutta. *Cinema feminista, violência no cinema*. s.l., s.d.
- CAMPOS, Mateus. Machismo da indústria se reflete na construção de personagens. Entrevista Profa. Dra. Giselle Gubernikoff para o Jornal “O Globo”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/de-sequilibrio-em-hollywood-mulheres-sao-minoria-nas-telas-nos-bastidores-11860782>. 13/03/2014.
- CANEVACCI, Massimo *et al.*. *Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CARUSO, Igor. *A Separação dos Amantes: uma fenomenologia da morte*. São Paulo: Diadorim/Cortez, 1986.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- CORNU, Geniève. *Semiologie de l’Image dans la Publicité*. Paris: Les Ed. d’Organization, 1991.

- COURSODON, Jean-Pierre. Um ritual de frustração. In *L'Amérique des stars: l'histoire, la mythologie et le rêve*, n. 8, mai.-jun./1976.
- CUNHA, Maria Carneiro da; BARROSO, Carmem Lúcia de Mello. *O que é o Aborto*. Frente das Mulheres Feministas. São Paulo: Cortez, 1980.
- _____. *A revolução que ficou a caminho*. Texto inédito cedido gentilmente à autora. (S/d)
- DEUTELBAUM, Marshall. *Image on the Art and Evolution of the Film*. New York: Dover Publ. Inc., 1979.
- DOANE, Mary Ann. A economia do desejo: a forma da mercadoria no/do cinema. In: *Movies and Mass Culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- ENGELS, F. A Origem da família, da Propriedade Privada e do Estado. In: *Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Vitória, 1963.
- EWEN, Stuard; EWEN, Elizabeth. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. New York: MacGraw-Hill, 1982.
- FERNEA, Elizabeth W. Filmando Mulheres. In: *Art & Artisans*. New York: The American Federation of Arts, 1987.
- FREUD, Sigmund. A Feminidade. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Delta, s.d.
- FRIEDAN, Betty. *A Segunda Etapa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- GIUSTI, Edoardo. *A Arte de Separar-se*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *A Arte de Reencontrar-se*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GRANGE, Rosine; OSTROVSKY, Vivian. Le cinema de femme et sa diffusion. *Revu du Cinema: Image et Son*, n. 318, jun.-jul./1977.
- GUATTARI, Felix; ROLNICK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University Press of Chicago, 1987.
- HIGHAM, Charles. *The Art of the American Film*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1973.
- HELLMICH, Nanci. Film study: Men talk and women show skin. In <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2011-04-21-movies-men-women-roles-speaking-sexy.htm> (acessado em 20/08/2015)

- JACOBS, Lewis. *A aventureosa história do cinema americano*, Vol. 1. Barcelona: Palavra en el Tiempo, 1971. (Edição original de 1939).
- JHALLY, Sut. *The Codes of Advertising: Fetishism and the Political Economy of Meaning in the Consumer Society*. London: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1990.
- JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Artemídia/ Rocco, 1995.
- KNIGHT, Arthur. *The Livest Art: A Panoramic History of the Movies*. New York: Macmillan Pub. Co. 1979.
- KOCH, Gertrude. Por que a Mulher vai ao Cinema? *Jumpcut*, n. 27. s/d.
- KOLLANTAI, Alexandre. *A mulher e a moral sexual*. São Paulo: Global, 1982.
- KONIGSBERG, Ira. *The Complete Film Dictionary*. New York: New American Library. 1987.
- KRISTERA, Julia. Eclipse sobre o fragor e a sedução especular. *Psicanálise e Cinema, 1980*, p. 95-96.
- KUHN, Annette. *Cinema de mulheres: feminismo e cinema*. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.
- LAURENTIS, Tereza de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema*. Londres: The Mainillan Press, 1978.
- LO DUCA, J-M. Técnica (não decisiva) para a Produção de uma Star. *L'Amérique des Stars: Histoire, La mythologie et le Rêve*, n. 8, mai.-jun./1976.
- MACGOWAN, Kenneth. *Behind the Screen: History and Technique of Motion Pictures*. New York: A Delacorte Press Book, 1965.
- MANTEGA, Guido (Coord.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- MARK, Mandy. Diferença e seus descontentamentos. *Screen*, s/d.
- MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud. Editora: Zahar, 1981.
- MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Ed., s.d.
- MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. *Violência social na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1981.
- METZ, Christian *et al.* *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

- METZ, Christian. *Ensaio sobre a significação no cinema*, Vol. II. Paris: Klincksieck, 1972.
- MITRI, Jean. *História del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- MONACO, James. *American Film Now: The People, The Power, The Movies*. New York: Oxford University Press, 1979.
- MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Seuil, 1972.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In PENLEY, Constance (Ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc, 1988. Originalmente Publicado in *Screen* 16.3 Autumn 1975, p. 6-18. Disponível em: <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>
- MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Brasil, star system e meios de comunicação de massa. *Revista de Comunicação Política*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Estudos Latinos Americanos/Achiamé, vol. 2, n. 3, jul.-dez./1984.
- RANKIN, Aimée. *Diferença e deferência*. Screen, s/d.
- REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- RUSSEL, Bertrand. *O casamento e a moral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- SADOUL, George. *Le cinéma, son art, sa technique, son économie*. Paris: Bibliothèque Française, 1948.
- SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANDER, Helke. *Feminismo e cinema: notas de uma palestra*. s.l., 1977.
- SEABRA, Zelita; MUSKAT, Malvina. *Identidade feminina*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- SERENO, Suzana. Mulheres no Cinema: A Presença Feminina na Produção Brasileira. *Jornal da Tela*. Rio de Janeiro, n. 28, ano 6, mar.-abr./1988.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1984.
- SUSZIK, Pedro. Mulheres na história do cinema – um cinema marginal. *Notas Críticas*, Cinemateca Boliviana, s.d.
- TURIN, Maureen. Estratagemas críticas feministas. *Jumpcut*, n. 27, s.d.

- VICTOROFF, David. *La publicidad y la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- WALKER, Alexandre. *O estrelato: o fenômeno de Hollywood*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1970.
- WILLIANSO, Dugald. *Linguagem e diferença sexual*. Screen, s.d.
- YOUNG, Kimball. *Psicologia social de la propaganda*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1969.

ENTREVISTAS

- Adélia Sampaio – entrevista realizada em novembro de 1991.
- Ana Carolina – entrevista realizada em 26 de maio de 1991.
- Arlette Siaretta – entrevista realizada em 2 de junho de 1991.
- Assunção Hernandes – entrevista realizada em 9 de junho de 1991.
- Aurora Duarte – entrevista realizada em 4 de junho de 1991.
- Tizuka Yamazaqui – entrevista realizada em 7 de junho de 1991.



