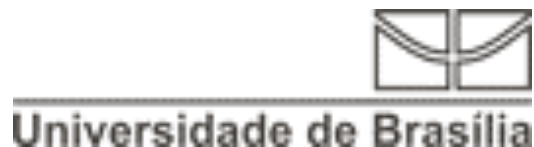


Sandra de Souza Machado

**O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina?
A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas
Transnacionais**

Brasília, DF

23 de Outubro de 2009



Sandra de Souza Machado

**O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina?
A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas
Transnacionais**

**Universidade de Brasília (UnB)
Programa de Pós Graduação em História (PPG-HIS)
Estudos Feministas e de Gênero**

Orientadora: Profa. Dra. Rita Laura Segato de Carvalho

Brasília, DF

23 de Outubro de 2009

Tese de Doutorado

Programa de Pós Graduação em História PPG-HIS

Universidade de Brasília (UnB)

Área de Concentração: Estudos Feministas e de Gênero

Data da Defesa: 23 de Outubro de 2009

Doutoranda: Sandra de Souza Machado

Matrícula: 2004/25982

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA À BANCA EXAMINADORA DO PPG-HIS, DA UNB, COMO EXIGÊNCIA PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM HISTÓRIA, SOB ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA RITA LAURA SEGATO DE CARVALHO (DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN – UNB)

MACHADO, Sandra de Souza.

**TÍTULO: O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina?
A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas Transnacionais**

BRASÍLIA: UnB/PPG-HIS, 2009.

216 pp.

TESE – UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, PPG-HISTÓRIA

1. Estudos de Cinema. 2. Feminismos e Estudos de Gênero. 3. História e Estudos Transnacionais e Transculturais. 4. Pós-Colonialismo. 5. Psicanálise e Teorias da Imagem.

TERMO DE APROVAÇÃO

TÍTULO:

O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina?

A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas Transnacionais

DOUTORANDA: Sandra de Souza Machado

PPG-HIS/UnB

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rita Laura Segato de Carvalho (DAN-UnB) – Presidente

Profa. Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz (PPG-HIS-UnB)

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro (FAC-UnB)

Profa. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça (FACOMB-UFG)

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado (PPG-COM-UCB)

Profa. Dra. Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL-UnB) – Suplente

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar meu profundo reconhecimento e agradecimento às orientações, aos diálogos, aos debates e toda a ajuda que recebi das professoras que fizeram parte da Banca de Qualificação desta tese: minha orientadora, Dra. Rita Laura Segato, que me indicou novos caminhos e maior diversidade nas pesquisas; Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz, que me proporcionou aulas excepcionais e, com carinho e paciência de mestra, orientou-me nos meandros da pós-graduação em História, além de ter sido companheira nos debates feministas e de gênero; Dra. Tânia Siqueira Montoro, pelas orientações no âmbito da Comunicação Audiovisual, as boas dicas de fontes e leitura, e todo o carinho com que dispensou o pouco tempo que tem disponível para me ajudar nessa empreitada. Agradeço também a presteza, a leitura cuidadosa, e os questionamentos levantados pelas professoras doutoras Maria Luiza Martins de Mendonça, Liliane M. Machado e Cristina Stevens, convidadas para a banca de Defesa de Tese. Dedico especial reconhecimento ao inestimável trabalho de revisão desta tese, realizado pela minha amiga e irmã de alma, Elce Cascão, que ainda ajudou com sugestões valorosas. Obrigada meu amigo Pedro Sutter Rosa, pela pesquisa de algumas imagens que serviram para a apresentação em banca. E, *last but not least*, o meu carinho especial para a minha mãe, Darcy Moreira, e para a minha tia, Ir. Dilza Moreira, por vigiarem meu cansaço nesses tempos de pesquisa, e me fazerem seguir em frente, com suas orações e palavras de conforto. A tod@s excepcionais acadêmic@s e profissionais, companheir@s de lutas feministas, e no âmbito pessoal, digo muito obrigada, do fundo da minha alma feminista.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, realizado com paixão, carinho e amor, à minha mãe, Darcy Moreira, por ensinar-me a ser feminista por instinto; à minha tia, Ir. Dilza Moreira, totem de fé e perseverança; e à minha amiga e irmã de alma, companheira em tantas jornadas, Elce Cascão.

RESUMO

O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina?

A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas Transnacionais

A tese analisa características marcantes, comuns, e fundamentais nas produções audiovisuais eurocêntricas, hegemônicas e dominantes no panorama mundial, que instigam, perpetram, e perpetuam a negação do feminino e a formação dos estereótipos de gênero que permeiam as diversas culturas e sociedades globais. As teorias da imagem em movimento (cinema) e da fotografia, bem como as análises críticas das teorias feministas do cinema, são desenvolvidas como ferramentas para a pesquisa. A imagem é um instrumento poderoso de comunicação, assemelha-se ou confunde-se com o que representa. Visualmente imitadora, ou reflexo, pode levar ao conhecimento, educar, ou enganar. A imagem construída cria associações mentais sistemáticas. A análise da (i)materialidade da imagem questiona suas diversas significações e os problemas que ela levanta enquanto signo. A metodologia envolve o hibridismo da leitura comparativa e análise filmica entre as produções audiovisuais em estudo, do ponto de vista das questões de gênero, dos feminismos, da crítica psicanalítica, da História do Possível. O controle da memória andro-eurocêntrica, mormente pelas mídias audiovisuais, está ligado a questões históricas de poder e dominação. Nessa memória, a mulher é o segundo sexo, ela é o Outro, e segue representada pela identidade de dominação patriarcal: o homem. Dados e pesquisas deste século XXI mostram que o cinema norte-americano, feito para as massas, movimenta entre 10 a 12 bilhões de dólares, por ano, com a produção, exibição, distribuição, bilheterias, vendas de vídeos e DVDs, em escala mundial. E o montante cresce a cada ano. Apesar de seus lugares-comuns, clichês, e fórmulas prontas, as produções audiovisuais dominantes procuram acompanhar as exigências “politicamente corretas” e novas preocupações, em nível global, com questões como o racismo, sexismo, gênero, meio ambiente, questões religiosas e sócio-culturais. Entretanto, em pleno século XXI, pouco mudou, de fato. Principalmente, no que tange os problemas de gênero. Aos que reclamam contra os estereótipos femininos negativos e mesmo a nulidade do feminino, que se perpetuaram e são exaustivamente reproduzidos, desde todo o século passado, na mídia norte-americana, e no Ocidente, por conseguinte, os executivos da mídia audiovisual argumentam que a economia e a política sócio-culturais dessa indústria tornam impossível aos produtores evitarem tais estereótipos de gênero. As mulheres, em todo o mundo, ainda têm que lidar com o fato de que muitos produtores (imensa maioria) do cinema estão muito mais preocupados em serem chamados de racistas, por exemplo, do que de misóginos.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA. FEMINISMOS E ESTUDOS DE GÊNERO. HISTÓRIA, TRANSNACIONALISMO E TRANSCULTURALISMO. PÓS-COLONIALISMO. PSICANÁLISE. TEORIAS DA IMAGEM.

ABSTRACT

What does Citizen Kane have to do with Queen Christina?

The Economics and Politics for the Perpetuation of Gender Stereotypes in Transnational Cinemas

This thesis analyzes the striking features, common and fundamental, in Eurocentric audiovisual productions, hegemonic and dominant on the world scenery, which incite, perpetrate and perpetuate the denial of the feminine and the formation of gender stereotypes that pervade the diverse cultures and global societies. Theories of the moving image (cinema) and photography, as well as the critiques of feminist theories of cinema, are developed as tools for research. Image is a powerful tool of communication; it is similar to or confused with what it represents. Visually imitator (mimesis), or reflection, can lead to knowledge, to education, or serve as a means to deceit. Image builds up mental associations systematically. The analysis of the (im)materiality of the image questions its various meanings and the issues it raises as a sign. The methodology involves a hybrid of comparative reading and film analysis of the audiovisual productions in case study, in terms of gender, the feminist and psychoanalytic criticism: the so-called History of the Possible. The andro-eurocentric memory control, especially through audiovisual media, is linked to historical issues of power and domination. In this realm, woman is the second sex, she is the Other, and is represented by the identity of patriarchal domination: Man. Recent researches and data demonstrate, and confirm, the incredible growth of the film industry in the USA. The production, distribution, exhibition, box office revenues, video and DVD sales stir a global scale sum around 10 to 12 billion dollars, which grows annually. Despite all this industry's common places, clichés, ready-made formulas or sequels, it is constantly trying to follow up and fulfill new demands and what would be politically correct angles on matters like racism, sexism, gender, environment, multicultural or religious issues. Nonetheless, at the dawn of this 21st century, little has changed, in fact. Chiefly, in what touches gender troubles. Many are the critics who complain against female stereotypes which have been perpetuated and are used, and abused, repeatedly, within the United States mass media (motion picture and TV industry), and consequently all over the Western world. However, film industry executives argue that established social and cultural politics and the economy dynamics of the industry, as a whole, make it impossible to avoid and prevent such stereotypes in their productions. Women around the globe still have to deal with the fact that most moviemakers are far more concerned about being called racists, for instance, than misogynists.

KEY WORDS: CINEMA, WOMEN AND GENDER STUDIES, MULTICULTURAL AND POSTCOLONIAL STUDIES, PSYCHOANALYSIS, AND HISTORY.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Seqüência de 12 quadros de um cavalo ao saltar	37
Figura 2 – O Cinematógrafo	38
Figura 3 - Primeiro cartaz de cinema no mundo	39
Figura 4 - Primeiros registros da fotografia em movimento	40
Figura 5 – Daguerreótipo da família de William Jackson	52
Figura 6 - Cartaz de O Nascimento de uma Nação	54
Figura 7 - Os membros da <i>Ku Klux Klan</i> capturam <i>Gus</i>	54
Figura 8 – O Encouraçado Potemkin	58
Figura 9 - Cartaz do filme O Gabinete do Dr. Calligari	59
Figura 10 - <i>Un Chien Andalou</i>	60
Figura 11 - Cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol	62
Figura 12 - Alice Guy-Blaché	65
Figura 13 - Alice Guy com Herbert Blaché-Bolton	65
Figura 14 - Felicidades de Mentira	67
Figura 15 - Dorothy Arzner	69
Figura 16 - Triunfo da Vontade	72
Figura 17 – Recepção Audiovisual	73
Figura 18 – <i>Olympia</i>	77
Figura 19 - Mulheres da Tribo Nuba	78
Figura 20 - Ensaio de Leni Riefenstahl	79
Figura 21 - Cartaz de <i>Cléo de 5 à 7</i>	80
Figura 22 - Agnès Varda	80
Figura 23 - <i>Nathalie Granger</i>	83
Figura 24 - Greta Garbo	87
Figura 25 - Marlene Dietrich	89
Figura 26 - A Dama de Xangai	92
Figura 27 - Rita Hayworth em Gilda	95
Figura 28 - Cartaz de Torrentes de Paixão	96
Figura 29 – Cartaz de <i>Femme Fatale</i>	99
Figura 30 - A Rainha Virgem	112
Figura 31 - Christina, a Rainha da Suécia	118

Figura 32 - Condessa Ebba Sparre	119
Figura 33 - Capa da <i>Feminist Review</i>	125
Figura 34 - Christina de Hollywood	127
Figura 35 – Orson Welles em Cidadão Kane	135
Figura 36 - Cena de Cidadão Kane	139
Figura 37 - <i>Tyra Banks Talk Show</i>	145
Figura 38 - Animação de Marjane Satrapi	169
Figura 39 - <i>Baise-moi</i>	171
Figura 40 - Cartaz de <i>Irréversible</i>	177
Figura 41 - Cartaz do filme <i>Jericho</i>	195
Figura 42 - Eslanda Robeson	195
Figura 43 - <i>Surname Viet Given Name Nam</i>	200

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO: ANÁLISE DO OBJETO	14
1) A Economia e a Política para os Estereótipos de Gênero no Cinema de Massa e o Modo de Produção (Pós) Industrial	24
1.1) A Produção Audiovisual	28
1.2) O Que é o Cinema (O Nascimento de uma Nação Audiovisual)	37
1.3) Mas, a Nação Esquece o Cinema das Mulheres	63
1.4) E os Estereótipos são Estabelecidos	87
2) Metodologia: Feminismos, Análise Discursiva e Semiótica da Imagem, Psicanálise e Cinema	108
2.1) Rainha Christina: Uma Crítica sobre a Castração do (Desejo) Feminino	118
2.2) Christina em Hollywood .	123
2.3) Sexualidade e Poder	127
2.4) E o Cidadão Kane?	133
2.5) Cidadãs que Rompem a Hegemonia do Sujeito Universal	142
3) Silêncios, Exílios e Diásporas dos “Outros”	150
3.1) Cinema, Feminismos, e Diásporas na Era Pós-Colonial	160
3.2) Mementos Persépolis, Baise-Moi (Foda-me), e Irreversível	167
3.3) Mascarada (Disfarces)	178
3.4) Shadow-Beasts	184
3.5) Outsider/Forastera	186
3.6) Representações e Identidades nas Produções Audiovisuais Multiculturais	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
FONTES PRINCIPAIS DE FILME & VÍDEO (FILMOGRAFIA)	204
BIBLIOGRAFIA E FONTES DE REFERÊNCIA	206
GLOSSÁRIO	214

APRESENTAÇÃO

No início dos anos 1990, enquanto estudava para o Mestrado em Cinema e Vídeo, na *The American University*, em Washington D.C., elaborei um projeto e também três monografias sobre as análises de alguns filmes clássicos e/ou do cinema feito para as grandes bilheteiras (os chamados *blockbusters*); seriados para vídeo – como os da rede HBO; ou mesmo os movimentos fotográficos que influenciaram na perpetuação de estereótipos perversos por entre as culturas ocidentais, em relação às mulheres e outras chamadas “minorias”, como os negros ou as comunidades LGSBTTT (lésbicas, *gays*, simpatizantes, bissexuais, transexuais, travestis, e transgêneros). À época, esses já eram temas comuns em diversos estudos, pesquisas, teses, e livros nos países eurocêntricos, como Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, ou na França.

Nesses países, ainda entre os anos 1970 e 1980, houve uma iniciação e subsequente proliferação, nas faculdades e universidades, de centros e áreas de concentração em estudos feministas, das mulheres, dos problemas de gênero, dos problemas raciais, étnicos, de orientação sexual, entre outros universos temáticos considerados “problemáticos e controversos”.

Foi nesse contexto, ao morar, estudar e trabalhar por mais de cinco anos nos grandes centros norte-americanos, onde essas escolas e universidades com áreas de estudos diversos (sobre as diferenças e as diversidades em suas múltiplas e multifacetadas formas) fervilhavam – em cidades como Washington D.C., o trio São Francisco, Berkeley, e Oakland (Califórnia), e Nova York – que passei a conhecer, interessar-me, e aprofundar-me nos estudos críticos feministas do cinema & vídeo, dos problemas de gênero, das questões intra e inter-raciais, religiosas, e das comunidades alternativas. Isso sem mencionar cidades européias, como Londres e Barcelona, por onde passei e presenciei um *esprit* bastante parecido com o que vivi nos EUA.

No Brasil, houve o “choque cultural” da volta (ou dos retornos, após alguns vai-véns) e do não encontrar vestígios desses questionamentos e centros de estudos, a não ser por poucos e heróicos esforços de exceção. E isso ocorre até hoje, pleno 2009.

Há de se mencionar aqui a luta sem tréguas de algumas acadêmicas, professoras doutoras da Universidade de Brasília (UnB), em especial as da (agora *extinta!*) área de

concentração interdisciplinar de Estudos Feministas e de Gênero, pertencente ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. O programa foi coordenado pelas professoras Diva do Couto Gontijo Muniz e Tânia Navarro Swain, com a colaboração de outras pesquisadoras da UnB, como as professoras Rita Laura Segato (Antropologia); Tânia Montoro (Comunicação Social), que tenta com esforço estabelecer uma área de estudos de gênero e audiovisual na Faculdade de Comunicação; Lourdes Bandeira (Sociologia); além das recentes adesões, como a professora Cristina M. T. Stevens (Literatura).

É virulenta a resistência patriarcal que se verifica em todos os níveis, no Brasil, em relação aos estudos e movimentos acadêmico-sociais e culturais no sentido de colocar às claras os diversos preconceitos, segregações, e estereótipos presentes e marcantes na sociedade brasileira como um todo, em relação às questões das mulheres, de gênero, dos afro-descendentes, dos povos indígenas, das diversas etnias de imigrantes, das comunidades LGBTTT.

E essas tentativas de negar o óbvio, de relegar ao silêncio, de apagar os seus vestígios nas histórias oficiais, e de ridicularizar, discriminar, e expor pessoas, comunidades, e movimentos são tamanhas que terminam por minar o moral e vencer até os mais persistentes. É impressionante como isso ocorre no Brasil, e principalmente, pasme-se, dentro das comunidades científico-acadêmicas. Por isso, foi extinta a área de concentração de Estudos Feministas e de Gênero, do PPG-HIS, na UnB, uma das raras no País.

Estou entre as últimas alunas, e um aluno, da turma de doutorandos dessa agora extinta área de concentração. É com melancolia que escrevo essas linhas, mas, como jornalista, profissional da área de Comunicação, não poderia deixar de anotar esses fatos logo na apresentação da minha tese. Quando for publicada, e espero que seja, farei o possível para que muitos leiam essas linhas. Procurarei os meios para tal. Parodio aqui os mais recentes apelos comerciais e de propaganda dos *mass media* nacionais: “Sou brasileira e não desisto nunca!”

INTRODUÇÃO: ANÁLISE DO OBJETO

Esta pesquisa tem como proposta desenvolver análises das representações das mulheres e da identidade feminina em obras cinematográficas (audiovisuais) significativas, que perpetraram e perpetuam, até este século XXI, os estereótipos sociais e, principalmente, os de gênero nas sociedades andro-eurocêntricas. Especificamente, estudar e analisar as relações, ou a falta delas, nos filmes que estabeleceram os papéis referenciais femininos nas sociedades ocidentais, multiculturais e/ou transnacionais.

O foco é analisar a política e a economia do meio filme & vídeo, do que é realizado para as massas, com embasamento nos tópicos e contextos sociais, políticos, culturais, psicológicos e históricos das obras de autores do cinema (produções audiovisuais) e os problemas de gênero nelas contidos. À luz das teses e pesquisas críticas feministas (do cinema), de gênero, e também do multiculturalismo, transculturalismo, transnacionalismo, e das análises de imagem, das teorias e aspectos formais e fundamentais do cinema, da semiótica, e da psicanálise, são abordadas as questões e as razões para que uma produção audiovisual represente mal, de forma truncada ou perversa, ou deixe de representar, as mulheres e outras chamadas minorias, e por quais motivos. Como são os papéis femininos, como as mulheres são representadas, a quais funções elas servem, quais empregos e funcionalidades elas possuem.

Por exemplo, em um estudo de caso mais atento de *Cidadão Kane* (**Citizen Kane**, 1941), o carro-chefe da filmografia de Orson Welles – produção que é considerada, até hoje, entre as dez melhores de todos os tempos – questões históricas importantes são desprezadas, como em um “apagão”, sempre em nome da “licença artística”. Fatos como os grandes movimentos, em muitos países, pelo sufrágio para as mulheres; movimentos imigratórios femininos para os EUA; as ondas de feminismos e a luta pelos direitos trabalhistas das mulheres, inclusive, devido à ascensão em massa das mulheres aos postos de trabalho, com a Segunda Guerra Mundial. No filme, idealizado no auge de tudo isso, nenhuma personagem feminina é significativa.

Em *Cidadão Kane*, as personagens femininas são apenas figurantes, em pano de fundo, e são (auto) destrutivas para uma trama essencialmente masculina. No imaginário de Welles, ou seja, em sua obra, a negação da formação da história, também pela mulher, é significada pela própria nulidade e/ou negatividade do feminino, nessas personagens “de

fundo”. Como de resto em toda a filmografia de Welles, a *persona* feminina é destrutiva e tem que ser anulada.

A tese analisará características marcantes das produções maiores, fundamentais dentro da história e da cultura filmicas, que claramente lidam com o tema da negação do feminino. Que não conseguem trabalhar com a imagem feminina e que são indiferentes ou até hostis para com as mulheres. Os personagens masculinos de Welles são assim. Bem desenvolvidos, eles são indiferentes ou mesmo hostis às mulheres.

São citadas autoras críticas feministas do cinema, como Molly Haskell, que sugere que as obras de cineastas como Orson Welles, John Huston, e Stanley Kubrick estão na “corrente principal da misoginia (norte) americana”. Esses diretores – e pode-se acrescentar, entre muitos outros, os nomes de Alfred Hitchcock e Brian de Palma – produziram filmes onde a indiferença e/ou hostilidade às mulheres são marcantes, e seus personagens dão-se melhor com os homens, os quais eles entendem instintivamente (*male bonding*) e, sendo assim, devotam maior atenção.

No caso específico de Welles, toda a sua obra comprova a tese de Haskell. Mesmo as peças teatrais de Shakespeare que dirigiu, seja em película ou nos palcos, ou são exclusivamente masculinas, ou estão carregadas de grandes elencos e preocupações masculinas. É o caso de *Julius Caesar*, *MacBeth*, *Othello*, e *Falstaff*.

Nos filmes realizados para as grandes bilheterias, onde raramente as mulheres são personagens centrais, elas são responsáveis, de qualquer maneira, pelo final trágico, imaturo, e marcado pela falta de amor do “herói”. Assim como é claro no estereótipo da mãe infiel, que não é amorosa, descrito por Simone de Beauvoir, em sua obra em dois volumes *O Segundo Sexo*.

A pesquisadora e ensaísta norte-americana Sylvia Harvey (*Woman's Place: the Absent Family of Film Noir, in Women in Film Noir*) constata que a visão de mundo apresentada nos filmes **Noir** – cinema que emerge nos anos 1940 e que será copiado e explorado à exaustão por diversos e renomados diretores e roteiristas, ao longo de décadas e até hoje – reflete uma série de mudanças profundas que, apesar de não serem bem percebidas, nem compreendidas, sacudiram os fundamentos das percepções estabelecidas e, portanto, normais da ordem social. Uma delas é a “estranha e constrangedora” ausência de relações familiares consideradas “normais”, que registra a modificação da situação que a mulher ocupava na sociedade norte-americana (ou no mundo eurocêntrico). Outra dessas mudanças foi a ampla introdução de

mulheres na força de trabalho, na Segunda Guerra Mundial – e a luta para continuarem ativas, após a guerra.

O Cinema *Noir*, de acordo com Harvey, oferece aos espectadores, repetidamente, exemplos de comportamentos anormais e “monstruosos”, que introduzem os padrões de doenças psiquiátricas, como a psicopatia ou a sociopatia. Tais comportamentos desafiam os padrões estabelecidos para a interação social humana, e indicam uma série de contradições aparentemente sem solução, profundamente enterradas dentro do sistema totalizante das interações econômicas e sociais que constituem o mundo conhecido. Nesse ponto, a autora argumenta que o Cinema *Noir* espelha os problemas e as questões de gênero suprimidos pela sociedade ocidental.

As linhas de ruptura das questões de gênero que apareceram, principalmente, nos períodos entre e após as duas grandes guerras, e que foram mascaradas dentro das interações sociais normativas, são expostas e examinadas nesses filmes. Para ela, as estruturas narrativas tanto das produções audiovisuais quanto da literatura *Noir* são explicitamente repressivas – quase sempre, o final para quem quebra as regras será a morte ou a prisão, quando não a sarjeta.

Já a notória autora e crítica feminista do cinema, E. Ann Kaplan, resgata o “mito perene da mulher como ameaça ao controle da masculinidade do mundo e destruidora da aspiração masculina”. Kaplan afirma que, nos cinemas eurocêntricos, a mulher “independente” tem duas opções: trabalhar em algo considerado menor ou alternativo ou viver à custa (sombra) de um homem. A necessidade de reprimir o feminino, pela ameaça que representa à ordem patriarcal, afeta muitos papéis reservados às mulheres nas produções audiovisuais.

No cinema clássico e feito para as bilheterias, a “mulher-imagem”, ou a imagem feminina, é tipicamente tornada fetiche. Isso pode ocorrer por meio de fundamentos da linguagem audiovisual – como *close-ups* (primeiros planos) que se arrastam, ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado, que seria entre dois a três segundos na tela, o que interrompe claramente a fluidez da narrativa e constitui a mulher como “espetáculo”. Também acontece pelo uso de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, ou esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas.

A cineasta e ensaísta Laura Mulvey explica que as representações de mulheres podem, em certos aspectos, constituir uma ameaça ao observador. Nesse caso, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os controladores ativos do olhar, sempre ameaça

evocar a ansiedade que originalmente significou. Os personagens masculinos característicos da filmografia de Welles e de tantos outros cineastas eurocêntricos, ou mesmo da filmografia independente e/ou transcultural, são traduções dessas teorias psicanalíticas. Esses personagens encerram uma carga dramática como “vítimas” dos estereótipos negativos femininos.

Talvez o lado mais perverso da penetração e perpetuação desses estereótipos na psique feminina seja a própria auto-imagem negativa e/ou destrutiva, o que faz com que as mulheres coloquem a si mesmas nesses papéis de seres inferiores na escala “evolutiva”. Tal como ocorre em relação às “outras” minorias, como os negros (afro-descendentes), homossexuais (ou toda a sopa de letrinhas LGBTTT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros), ou os cidadãos de países considerados “periféricos”, fora dos padrões **WASP** – os homens brancos, anglo-saxônicos – arianos, e de preferência protestantes históricos.

Sobre o tema, a premiada escritora, crítica (de fotografia e cinema) e ativista política norte-americana, Susan Sontag, escreveu em 1967, incisivamente, para a extinta revista político-literária *Partisan Review* (1934-2003), de origem e propriedade judaica. Em tradução livre, afirma Sontag:

Mozart, Pascal, a Álgebra Booleana (essência de operações lógicas), Shakespeare, o governo parlamentarista, igrejas barrocas, Newton, a emancipação das mulheres, Kant, os balés de Balanchine, etc. e tal, não redimem o que esta civilização particular forjou para o mundo. A *raça branca* é o câncer da história humana.¹

Diante das polêmicas geradas pela declaração contra os brancos (na linguagem eurocêntrica, seriam os *WASP*), especialmente para a época conturbada com os movimentos pelos direitos civis dos negros e as renovadas ondas feministas nos EUA, Susan Sontag recusou-se terminantemente a pedir desculpas. Tempos depois, ela emitiu uma nota onde pedia perdão apenas parcialmente, pois pensava ter sido “insensível para com as vítimas de câncer”.

As balizas desta tese são os estudos na área audiovisual desenvolvidos por autoras que analisam os contextos mencionados, direcionando-os às questões de gênero, como é caso de E. Ann Kaplan, Molly Haskell, Annette Kuhn, Kaja Silverman, Karen Stoddard, Laura Mulvey, Karen Maschke, Brandon French. A psicanálise e os estudos de teóricas feministas servem como norteadores para a descrição dos motivos básicos que impulsionam a criação

¹ *Partisan Review*, Edição do Inverno de 1967, p. 57.

cinematográfica a ser pesquisada. As obras de Simone de Beauvoir, Zizek, Kaja Silverman, Luce Irigaray, Lacan, Jung, Freud dão corpo ao conteúdo básico da (psic) análise.

A história, a antropologia, o multiculturalismo, transculturalismo, e o transnacionalismo nos cinemas, com os vieses dos trabalhos de Laura Marks, Hamid Naficy, Robert Stam e Ella Shohat e as teorias pós-modernistas dos feminismos (da pesquisadora Linda Hutcheon) são abordadas no processo de formação de identidades. A pesquisa bibliográfica inclui, ainda, os principais formuladores das teorias do cinema, como André Bazin (meios, formas e objetivos cinematográficos), Sergei Eisenstein (forma fílmica), Christian Metz e Roland Barthes (a semiologia e os objetivos do cinema e da fotografia), Béla Balázs (formalismo).

As teorias das imagens em movimento (cinema) e da fotografia são desenvolvidas como ferramentas para a pesquisa. A imagem, como coloca a pesquisadora francesa Martine Joly, é um instrumento de comunicação, uma “divindade”, assemelha-se ou confunde-se com o que representa. Visualmente imitadora, como *rebus*, pode enganar ou educar. Reflexo, pode levar ao conhecimento. A imagem construída, em comunicação, cria associações mentais sistemáticas. A imagem é metáfora. Pode não ser óbvia, como nas obras cinematográficas de Marguerite Duras, Agnès Varda, Luís Buñuel ou na pintura surrealista de Salvador Dalí.

A análise da materialidade da imagem questiona suas diversas significações e os problemas que ela levanta na condição de signo. Joly demonstra como a leitura da imagem é capaz de estimular a interpretação criativa e tornar-se uma garantia de autonomia. Para a abordagem semiótica da imagem, é preciso dividir em categorias os signos, enquanto índices, ícones e símbolos que servem para a comunicação humana. A metodologia envolve um hibridismo da leitura comparativa e análise fílmica entre as produções audiovisuais em estudo, do ponto de vista das questões de gênero, dos feminismos, da crítica psicanalítica e feminista do cinema, da História do Possível.

Esta História resulta entre outros do surgimento dos estudos feministas e de gênero, das pesquisas multiculturais, transnacionais, e transculturais na pós-modernidade, com escavações arqueológicas e detalhistas entre vestígios e (poucos) trabalhos que resistem e sobrevivem ao longo dos ciclos históricos e que relatam as condições das mulheres, quase sempre de submissão e obrigadas às leis das sociedades patriarcais. Leis sempre insuficientes em relação aos direitos das pessoas, em particular, a diferença de direitos necessários às mulheres e aos homens que compõem as comunidades sociais.

Segundo Luce Irigaray, em seu belo ensaio tornado livro em 1992, **J'aime a Toi** (Amo a Ti – Busca de Uma Felicidade na História), essa insuficiência de direitos resulta em lugares de injustiça e de alienação. Ao citar a queda dos impérios marxistas (dos regimes comunistas), a filósofa e feminista belga afirma que, antes de se pensar em um regresso “a uma religião (qual?), ou à submissão cega ao reino do dinheiro, dos capitais, de uma produtividade competitiva e irresponsável, é possível perseguir uma obra de justiça e de cultura, e elaborar uma civilidade real das pessoas e das relações subjetivas e objetivas entre elas”.

Hoje, em um mundo globalizado, onde se nota a olhos nus e se comprova em pesquisas de instituições e organismos de direitos humanos (da Organização das Nações Unidas, por exemplo) um franco avanço (em oposição a uma esperada diminuição) da violência e das injustiças – como o desemprego ou rendas desiguais, principalmente, em relação às mulheres, por todo o mundo eurocêntrico (aqui estão incluídos os chamados países periféricos), alguém pode se perguntar o que acontece. Este é um retorno cíclico aos antepassados – avós, bisavós, tataravós – das gerações deste século XXI?

Há uma esquizofrênica contradição nessa espécie de nostalgia pelo antigo, pelos “velhos costumes”, verificada nas atuais gerações, de retorno aos modelos patriarcais mais obsoletos e a valores sócio-institucionais como o casamento, a família, a maternidade compulsória, e consequentes *revivals* de homofobia, neo-nazismos e facismos, novos modelos pós-coloniais para velhas ditaduras, como a franca e aberta castração às liberdades de imprensa e de divulgação dos atos de corrupção, que se pode constatar em países da América Latina, o Brasil incluído, e outros periféricos. É só questão de verificar os ataques políticos e institucionais de membros dos Três Poderes dessas nações às imprensas (televisivas, radiofônicas, e impressas): fechamento de canais de televisão, proibições judiciais à publicação de matérias, violências físicas e morais contra jornalistas e órgãos de imprensa.

A anomalia psicossocial de valorização de modelos que já se provaram falidos, ultrapassados, pouco eficientes nas relações humanas e entre nações, explica-se ainda menos pelo imenso descaso que as sociedades ocidentais demonstram pelo que é materialmente antigo, “velho”, pelos idosos e, principalmente, pela mulher idosa ou madura. Esta raramente é representada na indústria audiovisual, seja em Hollywood seja em qualquer outro lugar no mundo falo-eurocêntrico. Quando aparece em pequenas cenas, papéis de fundo, é apenas para dar suporte a algum dos valores e “receitas de bolo” já mencionados. Os estereótipos dos idosos, ou homens e mulheres maduros, reforçam os já estabelecidos para as *personas* jovens

que *possuem* gêneros e sexos. Raridades são as obras audiovisuais ou literárias que os tratam como semelhantes, pois nem mesmo como o Outro eles são representados.

A escritora Benoîte Groult, famosa feminista e jornalista francesa, hoje com 88 anos, romanceou em 2006 o processo de envelhecimento dos seres humanos, em seu **La Touche Étoile** (traduzido no Brasil como *Um Toque na Estrela*, em 2009). A raridade e a extraordinariedade da obra a transformou rapidamente em *best-seller* na França, e já está na segunda edição brasileira. Groult faz uso da deusa grega Moira, figura mítica que rege o destino, o inexorável, e que observa, condena, julga e intervém na vida dos personagens do livro (e da vida) e sentencia: “Os velhos nunca foram jovens”. Groult e sua Moira afirmam, com sagaz humor e tom impiedoso:

(...) Ninguém vai querer ouvi-lo, e menos ainda compartilhar a experiência, pois envelhecer é a mais solitária das navegações. Você já não é exatamente um semelhante. De fato, aconteceu uma coisa terrível: você atravessou a linha. Só por distração, será considerado normal. Em toda parte, vai ser apontado como perigoso, pois você destrói o mito pelo simples fato de existir. Lembra a cada um que é mortal, coisa que é preciso evitar a qualquer preço. Você logo vai se dar conta de que é preciso se defender da velhice como de um pecado que cometeu. De qualquer forma, aonde quer que vá, de agora em diante, estará com uma sineta pendurada, por mais que só ouça a sineta dos outros (...) Sua pátria, aquela onde você nasceu e viveu a vida inteira, aquela onde pensava morrer, o renegou. Você se tornou um estrangeiro, exilado em seu próprio país. Só lhe resta descobrir uma das evidências desse seu novo estado: os velhos nunca foram jovens. Pouca gente sabe disso.²

E Groult acrescenta, agora para descrever o calvário ainda maior que a velhice representa para as mulheres, uma transmutação para a própria imaterialidade de sua imagem e de seu ser, pela voz inexorável da deusa grega:

Não tenho sexo, eu não poderia ser misógina, mas sei que isso é ainda mais verdadeiro para você, mulher, do que para o seu companheiro. Porque o homem, nascido primeiro, como teve o cuidado de demonstrar nas *Escrituras* de todas as religiões, e sempre no comando graças a seus métodos de gângster, consegue conservar por mais tempo sua massa molecular. Qualquer janota tem direito ao seu lugar numa calçada, mas você, mulher, à

² Groult, Benoîte. *Um Toque na Estrela*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 2009. pp. 10 e 11.

medida que a beleza ou a juventude se dilui, nota que pouco a pouco vai ficando transparente. Logo vão esbarrar em você na rua sem vê-la. Você dirá por costume: “Desculpe”, mas ninguém vai responder. Você nem incomoda mais, você não está mais lá.³

Concomitante à descrição do dia a dia da velhice, Benoîte Groult narra um belo romance entre dois adultos, um romance extraconjugal de ambas as partes, um romance além das fronteiras geográficas de cada um. Seu livro realça a necessidade de se aproveitar a vida com corpo e alma, porque é só do presente que se sabe.

Os estudos multiculturais exaltam que o mundo contemporâneo vive uma verdadeira encruzilhada fronteiriça/diaspórica/transnacional/transcultural. Portanto, para se elaborar o que Luce Irigaray pede em seu ensaio *Amo a Ti...*, que seria uma civilidade real e a comunhão sensível e amorosa entre os seres humanos, há que se exercer negociações por entre territórios fissurados. Nas palavras retóricas da ativista política e feminista mexicana-norte-americana Gloria Anzaldúa: “*To survive the Borderlands/you must live sin fronteras/be a crossroads*” – para sobreviver às Terras de Fronteira, você tem que viver sem fronteiras, tem que ser uma encruzilhada. Explica o pesquisador Roland Walter:

Viver sem limites e fronteiras, tornar-se uma encruzilhada diaspórica significa que a subjetividade evocada nesta existência é constituída por múltiplas trajetórias históricas, lingüísticas, etno-raciais, culturais. Significa abrir-se para os outros fora e dentro de si, ou seja, aceitar e respeitar diferenças. Ou seja, a construção social de lugares em espaços transnacionais e transculturais informa a episteme. Portanto, é crucial lembrar que noções de identidade, ethos, cosmovisão, lugar, espaço, fronteira, tempo e o agir interagem, se interpenetram e se caracterizam mutuamente.⁴

Embora não se refira especificamente a este limbo multifacetado do mundo “global”, Luce Irigaray dialoga com o multiculturalismo ao afirmar que, acima de tudo, é necessário que os seres humanos pensem em construir a felicidade, aqui e agora, “sobre a terra em que vivemos”, e que esta felicidade implica em uma dimensão carnal, sensível e espiritual no amor entre mulheres e homens. Em tradução livre:

Esta felicidade não pode ser submetida à reprodução, à aquisição ou à acumulação de bens, a uma hipotética autoridade humana ou divina. A

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Walter, Roland. *Transferências Interculturais: Notas sobre Transcultural, Multicultural, Diásporas e Encruzilhadas*. Monografia publicada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com apoio do CNPQ.

realização da felicidade em e entre nós representa nosso primeiro dever cultural. Esta tarefa não é fácil de realizar, e incessantemente é iludida, suplantada por atividades secundárias e, no fundo, inúteis. Ser feliz implica liberar a subjetividade humana da ignorância, da opressão e da incultura que pesam sobre esta dimensão essencial de sua existência: a diferença sexual (...) a esse respeito, tornarem-se iguais representa uma infidelidade à tarefa da encarnação de nossa felicidade de mulheres e homens vivos. A igualdade neutraliza esta dimensão do negativo que abre um acesso à aliança entre os gêneros (...) a partir deste encontro entre vivos, tudo se torna possível, inclusive a felicidade na História.⁵

De acordo com Michel Foucault, em entrevista publicada em 1975, na revista **Radical Philosophy**, intitulada **Film and Popular Memory** (Filme e Memória Popular), “ao controlar a memória de um povo controla-se o seu dinamismo”. Esta tese busca, então, indicar e comprovar que esse controle (exercido pelas mídias audiovisuais) segue em mãos e mentes ignorantes e incultas (para citar Irigaray). Quem determina quem lembra o quê e por quê? A memória andro-eurocêntrica está ligada a questões históricas de poder: político, econômico, cultural, de cidadania onde a mulher é o segundo sexo, ela é o *Outro*, representada pela identidade de dominação patriarcal e falocêntrica: **o homem**. Em esmagadora maioria das produções audiovisuais mundo afora permanecem negados às mulheres (jovens ou maduras) o seu lugar de fala e o seu comando humano.

O *corpus* da tese é dividido em três partes, sendo que a introdução e a primeira parte justificam e explicam a materialidade da imagem, a direção do sentido das imagens cinematográficas (imagem em movimento), o suporte dessa linguagem audiovisual, o nascimento da narrativa audiovisual, da indústria – e sua economia e política – para o estabelecimento e a perpetuação dos estereótipos. Principalmente, os de gênero, que garantem bilheterias, vendas, distribuição e exibições, e o sucesso baseados na aceitação normativa das sociedades andro-eurocêntricas. Ainda na primeira parte, os dois capítulos finais relatam as produções realizadas pelas mulheres, partes de histórias apagadas, ofuscadas, e postergadas pelo sistema falocêntrico, que estabelece os padrões negativos, os estereótipos, o gosto pela vulgaridade e pela acomodação de valores sociais e culturais vitorianos, de hegemonia e de dominação, em todos os sentidos, mesmo neste século XXI.

Na segunda parte, a trajetória metodológica desta pesquisa, com as análises críticas

⁵ Irigaray, Luce. *Amo a Ti – Bosquejo de Una Felicidad en la Historia*. Barcelona, Espanha: Icaria Editorial, S.A., 1994, pp. 32 e 33.

dos feminismos, das teorias feministas do cinema, da semiótica da imagem, psicanálise e cinema. A castração do poder e do desejo femininos, sexualidade e poder, as questões e os movimentos feministas e história, permeados por estudos de caso dos filmes *Rainha Christina* (1933) e *Cidadão Kane* (1941) – dois clássicos **Cult** do cinema mundial que apresentam personificações dos estereótipos e construtos sociais de gênero e seus preceitos e preconceitos.

Os estudos multiculturais, as diásporas, (auto) exílios, o silenciamento do Outro, tanto nas produções audiovisuais dominantes como nas transculturais, ou as chamadas produções independentes, que carregam temáticas diferenciadas que contestam e se rebelam contra a narrativa dominante são apresentados na terceira parte. Entretanto, apenas em produções extraordinárias, que são verdadeiros brindes ao novo, ao que de fato ainda não foi revelado e tornado lugar-comum, que não reforçam ou re-instalam o discurso dominante falocêntrico, veem-se rajadas de outros ventos, de novos lugares de fala.

Grosso modo, mesmo as produções com aspirações além fronteiras terminam a viagem na zona de cruzamento. Estacionam na paródia e/ou ironia, na auto-investigação, e não atravessam as linhas imaginárias que deveriam ser deixadas para trás, o que seria a proposta do pós-modernismo: soltar nossas *shadow-beasts* (nosso Outro) e acabar com as mascaradas, com os disfarces. Na verdade, dirimir os medos de sermos *inadaptadas*.

Em alguma parte, aqui e ali, mundo afora, há quem faça isso. As marteladas cósmicas e repetições de lições fazem com que os ciclos, as idas e vindas históricas, apaguem as fronteiras que devem ser sopradas. São as considerações desta tese.

1) A Economia e a Política dos Estereótipos de Gênero no Cinema de Massa e o Modo de Produção (Pós) Industrial

As mulheres que trabalham por elas mesmas têm contra si uma conspiração de famintos por dinheiro, os quais têm o ofício de arrecadar grandes somas e, com freqüência, quanto mais obscuro e luxúrio é o filme, maior será o lucro.

Jeannine Yeomans

De acordo com a *American Motion Picture Association*, a principal associação para a produção audiovisual dos Estados Unidos, os filmes produzidos em Hollywood arrecadaram, somente no ano de 2002, mais de US\$ 9 bilhões (nove bilhões de dólares), sem contar com os lucros com aluguel e venda de vídeos, CDs, DVDs, e os novos *Blu-Ray Discs (Full HD* – alta definição e armazenamento de dados de alta densidade). Em 2007, houve um aumento de 5% na cifra, que ultrapassou os US\$ 10 bilhões. Em apenas um fim de semana do verão norte-americano daquele ano, os chamados *summer blockbusters* (campeões de bilheterias da estação de férias) arrecadaram US\$ 255 milhões, liderados por filmes como **Piratas do Caribe: No Fim do Mundo** (*Pirates of the Caribbean: At World's End*) e **Homem-Aranha 3** (*Spider-Man 3*).

O presidente e fundador do *site* californiano *Media by Numbers*, especializado em estatísticas sobre renda das bilheterias, exibição e distribuição dos filmes produzidos pela meca da indústria de cinema dos EUA, Paul Dergarabedian, afirma que há que se ter estatísticas para que a indústria possa balizar-se em fatos. “O dinheiro é uma grande razão. As pessoas são fascinadas por grandes números. Quando se chega a um caso de amor com ‘grande’, é tão certamente Americano reger seu entretenimento pelos números e estatísticas favoráveis”⁶, acrescenta o executivo. Seu *site* foi recentemente adquirido pelo *Hollywood.com*, e ele preside agora o *Hollywood.com/Boxoffice*.

Mas, aos que reclamam contra os estereótipos femininos, e os das outras chamadas “minorias”, que se perpetuaram desde o século passado na mídia norte-americana, e no Ocidente, por conseqüência, os executivos dessa mídia argumentam que a economia da indústria torna impossível aos produtores evitarem tais estereótipos. Um dos principais

⁶ Entrevista ao *site* jornalístico *The Christian Science Monitor (CSMonitor.com)* em 1º de Junho de 2007. “*Behind America’s Box-Office Obsession*” – *Both the Media and the Public Love a Winner...*

executivos e diretor-presidente da UPN (*United Paramount Network*), rede de televisão norte-americana notada pelas diversas produções de seriados e *sitcoms* (*situation comedies*), Dean Valentine, confirmou, já neste século XXI, que as únicas pessoas que os anunciantes querem ver nos filmes e seriados “são homens milionários de 28 anos de idade, que preferencialmente vivam em Manhattan”.

Para explicar essa afirmação, a professora de Comunicação e diretora-executiva do Centro para Estudos das Mulheres em TV e no Cinema, da San Diego State University, Martha M. Lauzen, reporta, em suas pesquisas anuais sobre o conteúdo da mídia norte-americana, que há mesmo menos mulheres em papéis principais. Os filmes e seriados onde há personagens femininas que lideram ou estrelam tais produções tendem a ser colocados em horários “soltos”, ou seja, fora dos horários nobres das grades das redes de TV. Ainda de acordo com a pesquisadora, quanto mais atrizes e criadoras (diretoras, produtoras, e roteiristas) houver em uma produção, mais provavelmente o programa será remanejado e cercado por outros programas “que não recebem índices altos de receptividade ou ações”.⁷

Martha Lauzen é considerada uma das mais confiáveis fontes sobre estatísticas a respeito do nível de emprego das mulheres na indústria de Hollywood, na atualidade. Os números apresentados em suas pesquisas, sobre os níveis de emprego e ocupação para as mulheres, são contundentes. No ano de 2007, dos 250 filmes mais rentáveis de Hollywood, apenas 6% (seis por cento) foram dirigidos por mulheres. Houve queda, inclusive, em relação ao ano de 1998, quando a estatística chegou a 9% (nove por cento). “Hollywood sente-se muito mais embaraçada sobre ser rotulada como racista do que como sexista”⁸, revela a pesquisadora.

O site *Media by Numbers*, ou *Hollywood.com/Boxoffice*, confirma os dados de Martha Lauzen. Em 2007, todos os 30 filmes mais rentáveis lançados durante o verão norte-americano foram feitos por homens. As explicações dos especialistas – altos executivos, publicitários e profissionais de marketing dos grandes e médios estúdios de cinema – são várias, mas a mais comum é a de que as mulheres engajadas na produção e direção de filmes não se interessam e/ou não querem ser responsáveis por um cinema que vende violência, sexo e sexismo, mensagens e piadas banais ou grotescas.

⁷ Lauzen, Martha M. *When Marketing Imperialism Matters: An Examination of Marketing Imperialism at the Manager Level*. San Diego, California: California University Press, 1991.

⁸ Entrevistas e estatísticas publicadas pelo jornal *Los Angeles Times*, em 20 de maio de 2008.

“Ninguém sonharia em contratar diretoras como Nora Ephron ou Sofia Coppola para fazer o novo filme de *James Bond*, mas, uma vez mais, por quê elas estariam interessadas (em fazê-los)?”⁹, pergunta Terry Press, veterano publicitário dos grandes estúdios de Hollywood. Amy Pascal, co-presidente da Sony Pictures, um dos maiores estúdios do mundo, engrossa o coro ao afirmar que “pode ser, simplesmente, uma questão de ‘auto-seleção’”, desde que a maioria dos estúdios produz filmes focados em espectadores masculinos jovens.¹⁰

Por outro lado, a pesquisadora e psicóloga Nancy Hass atesta pesquisas feitas nos últimos anos, por anunciantes e profissionais da indústria de filmes, nas quais se comprova que as mulheres espectadoras tendem a deixar que os homens (maridos e/ou namorados) controlem o que assistem na TV ou até no cinema. “(...) As mulheres tendem a deixar que os homens controlem o remoto. A audiência da NFL, por exemplo, é composta por 40% de mulheres, embora as mulheres raramente assistam a partidas de *football* sozinhas”.¹¹ A NFL (*National Football League*) é a liga de futebol norte-americana, que possui sua própria rede de TV e rádio.

Nancy Hass relata ainda que os horários nobres das redes de TV têm a tendência a serem voltados à audiência masculina e que os filmes e seriados programados nesses horários, que não estão focados em personagens masculinos, têm que estrelar tipos de mulheres que agradariam ao olhar/fitar masculino (*male gaze*).

O também pesquisador Paul Krumins entrevistou profissionais da indústria de filmes e TV e confirma, em um resultado que tange a misoginia de suas pesquisas, que os profissionais da mídia norte-americana afirmam que as mulheres podem fazer de tudo, ou qualquer coisa, “para se aconchegarem confortavelmente com seus maridos e/ou namorados”.¹²

Ainda sobre a pequena participação das mulheres, principalmente, em posições significativas como as de roteiristas e direção ou produção-executiva, em um meio de produção dominado por homens, a atriz da nova geração britânica, Naomie Harris (*Piratas do Caribe, Partes I, II, e III e 28 Dias Depois*, 2002), afirma que nunca foi dirigida por mulheres. Mas que preferiria ser:

Eu adoraria, pois faria uma grande diferença. Frequentemente, como atriz, você pode sentir-se muito alienada do processo de filmagem, especialmente,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Entrevista com Nancy Hass pelo *site* canadense www.media-awareness.ca

¹² Entrevista com Paul Krumins pelo *site* canadense www.media-awareness.ca

se estiver desempenhando o papel principal dentro de um ambiente e elenco dominados por homens. É muito difícil relaxar ou sentir-se capaz de se expressar e sentir que você será ouvida em um tipo de ambiente como esse¹³.

Já o diretor de cinema britânico, Mike Figgis, do premiado **Deixando Las Vegas** (*Leaving Las Vegas*, 1995), conta que poderia escrever uma “curta tese” sobre o porquê de haver tantos homens e tão poucas mulheres na indústria do cinema. Em uma declaração que desvela o sexismo e o domínio falocêntrico na história do cinema, o diretor afirma que teria a ver, no passado, com o peso dos equipamentos e/ou com a hierarquia dos homens em uma equipe de filmagem, que foi desenvolvida ao longo do tempo. Em suas palavras, um tanto contraditórias, ele compara as equipes de cinema aos soldados das forças de um exército:

Para que nós pudéssemos lidar com uma equipe de 100 a 150 homens grandes que estão carregando equipamentos, quase como um exército, faz sentido colocar um homem no comando de tudo isso, porque há questões de gênero sobre controle e autoridade. Da mesma forma que nas forças armadas. O fato é que na indústria moderna de cinema essas condições físicas não mais prevalecem. Então, não há razões cruas e físicas de por quê continua a ser tão dominada por homens. É meramente uma hierarquia que estabeleceu um modo de ser e que continua a tentar apegar-se e a manter certas regras sobre gênero (...) O cinema é muito importante para a nossa cultura – e é o meio principal para se contar histórias. Caso não seja representativo de ambos, gênero e raça da cultura na qual nós vivemos, é um quadro incompleto. Então, é crucial que as mulheres estejam refletidas nas estatísticas de quantos diretores e diretoras existam¹⁴.

¹³ Artigo publicado no *site* do jornal britânico *The Guardian*, *guardian.co.uk*, seção de Cultura (Cinema), 7 de Março de 2005.

¹⁴ *Ibid.*

1.1) A Produção Audiovisual

Nos estúdios de cinema dos EUA, os mesmos argumentos econômicos são usados pelos profissionais de marketing ao explicarem a abundância de estereótipos femininos na tela grande. Os filmes que carregam nas doses de sexo e violência são grandes vendedores internacionais, e os mercados estrangeiros são detentores de aproximadamente 60% dos lucros da indústria de cinema norte-americana.

A causa do sucesso seria que a combinação de sexo e violência não é apoiada em roteiros inteligentes, intrincados, baseados em culturas diferenciadas, ou mesmo em atuações convincentes pelos atores. Portanto, a combinação seria “traduzível”, perfeitamente, por entre as diversas culturas do mundo.

Hamid Naficy, ao analisar o modo de produção pós-industrial, a distribuição e o consumo do cinema (exibição), hoje conhecido como o *New Hollywood Cinema* (Novo Cinema de Hollywood), que gradualmente tomou o lugar do sistema industrial dos estúdios, a partir da metade dos anos 1970, relata que a nova produção dominante está menos envolvida no processo de realização do que na aquisição dos produtos pelos mercados globais, na distribuição, e no marketing dos filmes e de diversos produtos multimídia, e mercadorias e serviços correlatos.

Os exemplos dados são as fusões corporativas em escala sem precedentes, como as da Walt Disney e a Capital Cities/ABC, e a compra, pela Time Warner, da Turner Broadcasting System, em meados dos anos 1990, que aceleraram a integração, vertical e horizontal, de companhias de mídia, entretenimento e *merchandising* em nível global.¹⁵

O modo de produção do cinema, por conseguinte, é influenciado e modelado pelo modo de produção reinante nas sociedades globalizadas e transnacionais e, tanto quanto esse modelo, fica especificado o relacionamento entre as forças de produção e as relações sociais de produção. “O produto do cinema é o filme, um bem de consumo que, em regimes capitalistas, tem que retornar um lucro a seus investidores nas bilheterias, lojas de vídeo, índices de audiência de televisão, e nas caixas registradoras (...)”.¹⁶

¹⁵ Naficy, Hamid. *An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

Naficy coloca que o modo de produção do cinema pós-industrial tem as suas contradições e dinamismo e, por isso mesmo, sempre há espaço para a produção de filmes independentes, ou os de “sotaque” (*accented*) – produções multiculturais, transculturais, feministas, e outros. Similar ao que ocorrera nos anos 1960, nos Estados Unidos, com a emergência de um modo “alternativo” de produção, em contrapartida ao modelo industrial dos estúdios, na época, o modo de produção do cinema *accented* é a contraparte da era pós-industrial, do *New Hollywood Cinema*.

Embora não seja essencialmente motivada por dinheiro, ou lucros, essa nova forma de cinema independente é, da mesma forma, tornada possível *pelo* dinheiro (capital), em uma economia difusa, peculiar, que consiste em forças do mercado, dentro das indústrias da mídia, e fontes pessoais, privadas, públicas, e filantrópicas, e também de economias étnicas e “exílicas”.¹⁷ Naficy assevera que, deste modo, a produção *accented*, que inclui as diversas “minorias”, não está totalmente livre do capital, mas tampouco deve ser reduzida a ele.

A importância dessa nova forma de produção independente é destacada por Anelise R. Corseuil, em ensaio sobre o filme **A Estrela Solitária** (*Lone Star*, 1996), de John Sayles. Segundo a autora, a nova relação de poder, social e político, representada no filme relaciona-se a questões crítico-teóricas que também podem ser explicadas pelas teorias sobre o multiculturalismo. E essas questões multiculturais, base do filme de Sayles, revelam que o processo de formação de identidades culturais é contingente a fatores históricos e culturais.¹⁸

Corseuil argumenta, ainda, que produções como as de Sayles diferenciam-se dos filmes de Hollywood pelo alto nível de politização, com obras bem situadas no momento histórico presente, e voltadas para questões políticas, sociais e econômicas. Outro filme de Sayles, **Mattewan** (1987), seria um dos poucos exemplos de filmes norte-americanos em que o sindicato não é representado como entidade corrupta, “resgatando assim a importância histórica dos sindicatos de mineiros para o contexto sócio-político americano contemporâneo”.¹⁹

Mas, casos de sucesso entre os cineastas situados mais à margem do modo de produção dominante são raros, mesmo nos Estados Unidos, onde instituições, empresas, e

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸ Corseuil, Anelise. “*A Estrela Solitária*”, in Lopes, Denilson (org.). *O Cinema dos Anos 90*. Chapecó, Argos, 2005, p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

fundações privadas, públicas, e/ou filantrópicas financiam projetos audiovisuais, até mesmo de jovens estudantes.

Entre as mulheres, a bem-sucedida roteirista de cinema Robin Swicord – **The Curious Case of Benjamin Button** (2008), **The Jane Austen Book Club** (2007) e **Memoirs of a Geisha** (2005) – afirma ser muito difícil conseguir fazer filmes que seriam genuinamente feministas, ou mesmo que retratassem as mulheres de forma “justa”. E a diretora e crítica de cinema Jan Wahl, ganhadora do prêmio Emmy, ressalta que Hollywood, ou a produção em larga escala, interessa-se somente em fazer filmes sobre o que os homens querem, como os feitos para “velhos estranhos/excêntricos” e comédias desleixadas sobre sexo. “Eu nunca vi nossa cultura em tão má forma”.²⁰

Para Wahl, as audiências (espectadores) internacionais também são culpadas pela combinação sexo e violência do cinema de massa: “O mundo inteiro deve ter que mudar para que os filmes feitos para mulheres, em Hollywood, sejam mais inteligentes”, afirma.

Os especialistas em marketing e publicidade e propaganda atestam que os estereótipos são inevitáveis na cultura de massa, especialmente, na indústria do entretenimento (cinema, televisão, notícias, publicidade). Para arrebanhar um maior número de pessoas, que rapidamente absorvam as informações passadas, os estereótipos atuam como códigos que proporcionam o entendimento fácil e comum a um e/ou a vários grupos, em culturas diversas.

Esses códigos relacionam-se às classes sociais, etnia ou raça, gênero, orientação sexual, papéis sociais, religião, ou ocupação. Ao mesmo tempo, os estereótipos são problemáticos, pois podem reduzir uma larga escala de diferenças entre as pessoas a categorias simplistas e transformar suposições sobre um grupo particular de pessoas em “realidades”. Também podem ser usados para justificar a posição de poder de alguns e perpetuar os preconceitos e as desigualdades sociais.

Mais freqüentemente do que se possa imaginar, os grupos sociais que estão sendo estereotipados têm pouco a dizer sobre o modo como são representados. É difícil definir a linha que separa, após mais de 110 anos desde a criação do cinema e outros mais de 70 anos de televisão, quem imita quem, realidade ou ficção.

Sobre o tema, Robert Stam e Ella Shohat analisam que os debates políticos em torno de raça e gênero, nos Estados Unidos, têm revolido acerca da questão da auto-representação, vista na pressão por maior representação de “minorias” nas instituições acadêmicas e

²⁰ Entrevista com Jan Wahl pelo *site* www.media-awareness.ca

políticas. O embate compartilharia o princípio semiótico de que “alguma coisa está representando, ou fazendo-se passar por outra”, ou que uma pessoa ou grupo está falando em nome, ou no lugar, de outras pessoas ou grupos.²¹

Ainda segundo Stam e Shohat, nos campos de batalha simbólicos da mídia de massa, a luta sobre representação no domínio simulacro homologa aquela da esfera política, onde as questões de imitação e representação facilmente escorregam para os temas de voz e delegação. Citam também que há o fantasma das “marcas do plural”, onde os povos colonizados são taxados de “tudo a mesma coisa”, e qualquer comportamento negativo por parte de qualquer membro da comunidade oprimida é instantaneamente generalizado como “típico”, como que apontando para um perpétuo retrocesso em direção “a alguma essência negativa presumida”. Assim, a representação torna-se alegórica, com um discurso hegemônico de que todo papel/ator subalterno é visto como que resumindo uma vasta, mas homogênea comunidade.²²

No que tange estereótipos de gênero, especialmente em relação às mulheres, os códigos criados, desde o início, para o cinema, primeiro meio de comunicação de massa no mundo, foram e são, desde sempre, alarmantes. As teorias freudianas sobre a histeria feminina, do início do século passado, permanecem vivas no cinema (pós) industrial até hoje. As mulheres ocidentais “inadaptadas” do final do século XIX e da primeira metade do século XX eram internadas em hospícios, sob autorização de maridos e pais. Isso quando não eram assassinadas pelos próprios, com a condescendência da “Lei”.

No cinema de Hollywood, desde os anos 1920, as personagens femininas que não são boas mães, esposas, ou parceiras, continuam sendo penalizadas, de todas as formas. Os roteiros, quase que inexoravelmente, dão um final trágico ou infeliz às “inadaptadas”. Por estas pode-se classificar, de acordo com a época do filme, uma variedade de tipos diferentes. Mulheres independentes, inteligentes, profissionais, ou mesmo as andróginas/bissexuais/lésbicas, que não são adaptáveis aos personagens masculinos, líderes e estrelas de qualquer filme voltado às bilheterias, ou terminam por se adaptar ou o final será melancólico para elas.

As mulheres/personagens *inadaptadas* acabam mergulhadas na solidão, no alcoolismo, nas drogas, na prostituição (em cabarés ou nas ruas), engordam (ou são “feias” e “mal amadas”), são mortas, assassinadas, ou suicidas e auto-destrutivas. De todas essas

²¹ Stam, Robert e Shohat, Ella (eds.). *Unthinking Eurocentrism*. New York, Routledge, 1994, p. 183.

²² *Ibid.*, p. 183.

pechas trágicas, a da mulher “mal amada” talvez seja a pior e à que mais se recorre, inclusive, entre as próprias mulheres, personagens ativas e passivas nesses códigos perpetrados pelos *Mass Media* (Meios de Comunicação de Massa).

A afirmação de que mesmo as escassas mulheres autoras (diretoras, roteiristas, produtoras que conseguem seu lugar ao sol no meio Filme & Vídeo) participam do processo de perpetração e perpetuação dos estereótipos negativos que agem contra elas próprias, suas parentes (filhas, irmãs, mães) e amigas, pode ser explicada pela projeção de suas próprias contradições sobre outras mulheres. Contradições essas construídas historicamente por meio da exploração e das misérias seculares da condição feminina. A pesquisadora Luce Irigaray confirma a tese, mas adverte que esses fatores devem ser revistos pelas mulheres contemporâneas:

As lentidões da História e o atraso com que as mulheres se inscrevem nela, sua secular exploração e sua miséria, embora atuais, já não são argumentos que se podem invocar sem prudência. Algumas mulheres já utilizam estratégias de poder, inclusive midiáticas, totalmente concertadas e nem sempre em benefício das mulheres exploradas que lhes servem de álibi, e cuja tomada de consciência correm o risco de embaralhar (...) O importante é ajudá-las a tomar, ou a retomar, uma direção justa e fecunda. A falta de determinações objetivas próprias do gênero feminino mantém em nossos dias demasiados desacordos entre as mulheres. Acaso é necessário que um gênero aprenda a opor-se a si mesmo, mas é uma pena que esta oposição não se exerça ainda para cada mulher, em todo caso feminista, no interior dela mesma, e que siga projetando suas contradições sobre outras mulheres. Também é lamentável que tenha sido substituído um real debate entre as mulheres por uma solução de distribuição genealógica dos papéis que ilude de soslaio o trabalho do negativo entre elas.²³

Assim, paradoxalmente ajudados pelas próprias mulheres, diretores famosos dos clássicos e do cinema de massa, mestres na arte fílmica, parecem ter um esmero especial pela perpetuação dos estereótipos femininos. E foram seguidos pelos diretores mais novos, tanto no cinema como na televisão. Dentre eles, as críticas feministas fazem especial menção a diretores com obras que foram pedras fundamentais para a introdução e/ou permanência desses códigos referenciais.

²³ Irigaray, Luce. *Amo a Ti – Bosquejo de Una Felicidad en la Historia*. Barcelona, Espanha: Icaria Editorial, S.A., 1994, pp. 14 e 15.

Orson Welles, com **Cidadão Kane** (*Citizen Kane*, 1941), filme que lidera as listas (andro/eurocêntricas) dos dez melhores do mundo há anos, talvez seja o mais citado entre as pesquisas, ensaios e críticas feministas sobre o cinema.

Em termos de inovações na cinematografia, Cidadão Kane foi um marco. Mas, para as mulheres, é o filme que mais intensa e inteligentemente “vende” os piores estereótipos femininos, em mensagens subliminares disfarçadas pelas técnicas cinematográficas supostamente introduzidas ou recriadas por Welles no cinema mundial. O fato é que grande parte do crédito do filme Cidadão Kane, aliás como em muitos outros clássicos e produções de “autore”, deve ser dado ao roteirista (Herman Mankiewicz, no caso) e também ao cinegrafista Gregg Toland, ambos responsáveis pelas magias técnicas e pesquisa intensa para a produção. O roteiro original recebeu o Oscar, a única premiação dada a Cidadão Kane, na época de seu lançamento.

O que distingue o **Cidadão Kane** de **Rainha Christina** (*Queen Christina*, 1933), é que este outro clássico da filmografia de Hollywood introduz talvez o único estereótipo feminino deixado de lado por Cidadão Kane: o da mulher andrógina/bissexual/lésbica – de perfil independente, com vontade própria, e intelectual – que é castrada em seu papel de “complemento” no mito dos três sexos, de Platão. Sobre este mito, Jacques Lacan²⁴ explica como sendo o desejo humano de recuperar “o complemento que falta”, após a divisão do “total original”.

Queen Christina, dirigido por Rouben Mamoulian, traz a andrógina imagem da atriz Greta Garbo (ela mesma fluida em sua sexualidade), em um de seus papéis mais marcantes e controversos, que é a rainha sueca, bissexual e libertária que, no cinema de Hollywood, acaba no exílio e renuncia ao trono. A paixão (real) que teve pela dama de companhia é mal colocada no filme e, mesmo havendo recuperado a “feminilidade”, ao apaixonar-se por um homem “estrangeiro”, um *alien* (alienígena) que, por ser um *outsider* (forasteiro), no caso um espanhol, também deve exilar-se.

Como mudar, transcender, o que a diretora e crítica de cinema Jan Wahl classifica como uma cultura em tão má forma, que parece estar estabelecida nas entranhas? O que as mulheres estão fazendo em Hollywood, ou dentro da produção audiovisual em larga escala em qualquer lugar? As críticas feministas podem observar, consternadas ou até estupefatas, o fato de que mesmo as mulheres diretoras, produtoras, roteiristas de filmes, vídeos,

²⁴ Seminário XX, de Jacques Lacan, sobre a sexualidade feminina.

telenovelas, tendem a repetir os padrões masculinos de representações das mulheres e das demais “minorias”.

Senão, quem poderia distinguir a autoria (de homens, mulheres, latinos, afro-descendentes, LGSBTTT) entre os populares seriados feitos para a TV, notadamente os norte-americanos, ou as telenovelas ocidentais, mormente, as brasileiras? Quem poderia discernir as sensibilidades e autorias entre os populares filmes/vídeos das produções contemporâneas de larga escala?

No Brasil, dentro da cultura de massa, destaca-se essa incapacidade de transmutação mesmo em roteiristas e produtores que “caíram nas graças” populares e que fariam parte das “minorias”. Mulheres como a já falecida Janete Clair, que criou tipos de fábulas, mas que seguem os estereótipos do poder androcêntrico; Glória Perez – roteirista de telenovelas que teve a filha atriz assassinada pela violência misógena e machista, que segue em alta no País, como comprovado em pesquisas nacionais e internacionais – mas que em seus roteiros prevê os mesmos clichês e tipos femininos, com os finais previsíveis; ou Gilberto Braga, que é homossexual assumido, mas criador de gêneros habituais de suspense e melodramas amorosos binários e cotidianos.

De acordo com a crítica feminista do cinema, Molly Haskell, os *yins* e *yangs* do romance heterossexual, as diferenças de poder entre o “mais forte” e o “frágil” sexo, não são truques de propaganda apenas do meio filme & vídeo. Eles foram e são, ao longo dos tempos, artigos de “fê” entre escritores e artistas. Entre todos esses, figuram até mesmo as que seriam mentes mais “independentes” entre as roteiristas e romancistas mulheres. Suas heroínas raramente não são agradáveis aos olhos e atraem os homens e seus egos imperiais.

Haskell é sagaz ao citar as heroínas de escritoras (con)sagradas do cenário internacional e eurocêntrico, como Jane Austen, com suas personagens cujo fim último é o casamento, apesar de serem sensíveis e sensatas; as irmãs Charlotte e Emily Brontë, que têm em suas personagens femininas figuras neurastênicas ou igualmente casamenteiras; e até mesmo as mulheres “forasteiras de dentro”, fracionadas e introspectivas, semi autobiográficas de Virginia Woolf. “(...) Mas, mesmo essas heroínas femininas subversivas são concebidas dentro das convenções românticas prevalecentes, de acordo com um *status quo* o qual ainda parece imutável (...)”²⁵

²⁵ Haskell, Molly. *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974. Introdução, pp. IX e X.

É como uma eterna retomada dos melodramas *Noir*²⁶ dos filmes dos anos 1940 e 1950 (alguns adaptados e dirigidos pelo “rei” dessas produções, Orson Welles – a serem discutidos posteriormente), que seguem copiados por novos cineastas e autores: a mulher desceu de seu pedestal e não parou no chão. “(...) Ela continuou descendo, mais e mais, como o mito de Eurydice, para os confins do mundo criminal (...) e, aí, ela faz com que seu amante dê uma olhada para trás e traia a si mesmo.”²⁷

Esse é o caso, por exemplo, do personagem Heathcliff, de **O Morro dos Ventos Uivantes** (*Wuthering Heights*), o único romance da escritora britânica Emily Brontë, e clássico da literatura inglesa desde o século XIX. Heathcliff é o *animus* de Catherine, que é a *anima* (alma) de Heathcliff. Seria como se fossem almas gêmeas, na interpretação psicanalítica. E o personagem desce aos infernos por sua amada que, por sua vez, passa pelo inferno, em vida, por ele. Claro, o romance foi adaptado para o cinema já no início dos anos 1920, com direito a dois *remakes*: a versão homônima de 1939, dirigida por William Wyler, com Laurence Olivier e Merle Oberon; e **Emily Brontë's Wuthering Heights**, de 1992, dirigida por Peter Kosminsky, com Juliette Binoche e Ralph Fiennes.

Luce Irigaray postula, com a ajuda da Ética e da Psicanálise, que o que poderia ajudar a modificar a situação, na teoria e na prática, da incorreta interpretação da identidade humana é precisamente a análise das relações entre mulheres e homens, sem colocar questões de modo radical, onde se cai e recai em uma infinidade de tarefas éticas secundárias:

(...) Como escreve Hegel (*no capítulo VI do livro Fenomenologia do Espírito*), ao tratar acerca da culpa que mancha toda a nossa cultura. Esta culpa concerne à carência de relações éticas entre os sexos. E as inumeráveis tarefas éticas, que se multiplicam em proporção à complexidade de nossas civilizações, não levam a cabo a obra que deve realizar-se: levantar a exploração existente entre os sexos para permitir que a humanidade continue o desenvolvimento de sua História.²⁸

²⁶ O termo *Film Noir* (Cinema Negro) define o cinema policiaisco (detetivesco) e de suspense que emerge em Hollywood, na início dos anos 1940, inspirado na literatura *noir* e na cinematografia Expressionista alemã, com fotografia contrastante entre o preto e o branco, uso de sombras, e apresenta personagens ambíguas, amorais, e deslocadas da ambientação familiar normativa do cinema dominante. É essa escola que introduz a figura da *femme fatale* – mulher sensual, erotizada, pervertida, imoral, que escraviza e que será sempre a causa última da derrocada do homem.

²⁷ Haskell, Molly. 1974, *Op.Cit.*, p. 189.

²⁸ Irigaray, Luce. *Amo a Ti – Bosquejo de Una Felicidad en la Historia*. *Op. Cit.*, p. 36.

Ao retomar as reflexões do filósofo alemão G. Wilhelm Friedrich Hegel, e sua obra de 1806, sobre a questão do amor entre os sexos, que ele analisa sobretudo como trabalho, Irigaray esclarece que a definição hegeliana do amor entre homens e mulheres segue sendo exercida, em nossa contemporaneidade, na maioria das vezes. Assim como também o definem as religiões monoteístas patriarcais ou, aparentemente em extremo oposto, as teorias da sexualidade, como por exemplo, a freudiana. Define-o como em grande parte temos ainda o costume e o dever de vivê-lo, tanto na esfera pública como na privada. Trata-o também como o que existe no interior de uma cultura do tipo patriarcal, sem chegar a resolver a falta de espírito e de ética que ele (Hegel) verifica.

Isto significa que, para resolver o que chama imediatismo natural dentro da família, Hegel passa por pares de opostos. Portanto, se vê obrigado a definir o homem e a mulher como opostos e não como diferentes. Mas, não é por acaso assim como são interpretados, em geral, ainda, os gêneros masculino e feminino? Assim, pois, o homem e a mulher acham-se em oposição no trabalho do amor, segundo Hegel. Este trabalho é analisado no interior da família que formam enquanto par (de opostos). Fora do contexto familiar, Hegel pouco se preocupa em dotar a cada gênero de uma identidade, em particular jurídica, apesar de que afirma que o status de pessoa humana é tributário deste reconhecimento pelo direito civil. O direito sexuado, pois, seria unicamente familiar em sua ótica. Não haveria identidade sexuada para o cidadão. O mesmo ocorre ainda para nós. Seguem sem ter direitos civis próprios as mulheres e os homens.²⁹

Como os direitos existentes estão mais adaptados aos homens, nas sociedades patriarcais, acrescenta Irigaray, é evidente a falta de tais direitos civis no que diz respeito às mulheres, desde séculos e séculos.

²⁹ *Ibid.*, pp. 37 e 38.

1.2) O Que é o Cinema (O Nascimento de uma Nação Audiovisual)

O cinema é a criança favorita da chamada Segunda Revolução Industrial, a partir de meados do século XIX. Foram vários os experimentos com a fotografia – que já existia desde o começo daquele século – feitos por nomes como o britânico Eadweard Muybridge, que chega a um canhão fotográfico capaz de registrar o movimento entre 12 e 16 quadros por segundo; Albert Londe, que fotografa pacientes da Psicanálise com sua máquina que grava movimentos com 12 objetivas; o cientista norte-americano Thomas Edison, que chega aos 24 quadros por segundo (velocidade de registro da persistência retiniana do olho humano) com seu quinetoscópio – precursor do cinematógrafo – que fotografa e reproduz instantâneos sucessivos e cria a ilusão de continuidade, mas que só podia ser visto por uma pessoa de cada vez.

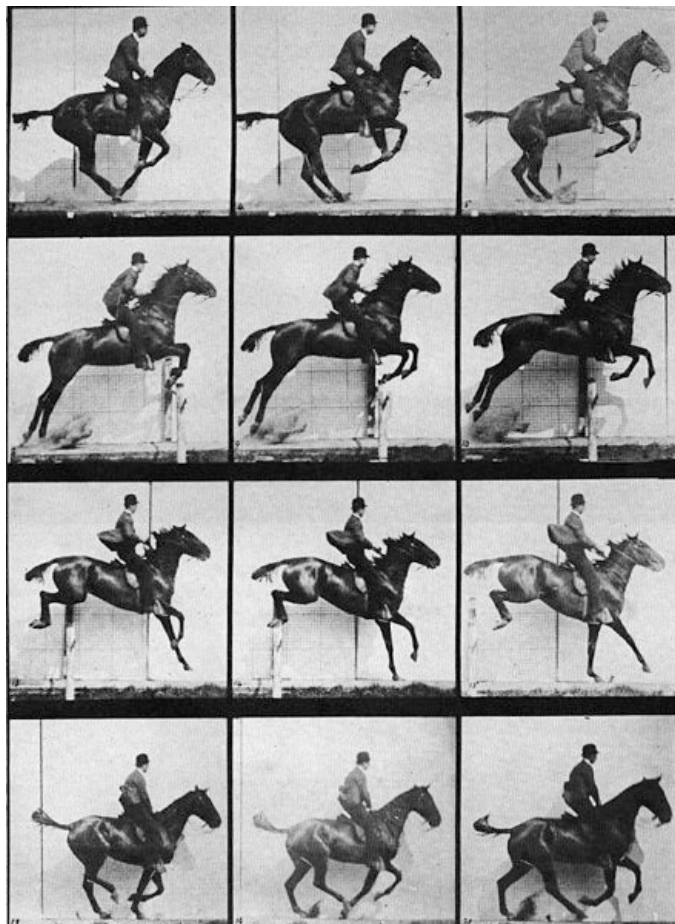


Fig. 1 - Seqüência de 12 quadros de um cavalo ao saltar – Muybridge.

A máquina que fotografa e projeta o movimento a 24 quadros por segundo, o cinematógrafo, foi desenvolvida pelos industriais franceses, donos de fábrica de películas e chapas fotográficas, os irmãos Auguste e Louis Lumière. Finalmente, foi possível a primeira

exibição pública de cinema, no dia 28 de dezembro de 1895, para 35 pessoas que pagaram ingressos ao *Grand Café*, no *Boulevard des Capucines*. O programa incluía dez filmes. A sessão foi inaugurada com a projeção de **La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon** (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon) e incluiu os primeiros esboços cômicos, como **L'Arroseur Arrosé** (O Regador “Regado”).

Os irmãos viajaram com o cinematógrafo e mostraram outros curtas, como **L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat** (Chegada do Trem à Estação da Ciotat) e **Le Déjeuner de Bébé** (O Almoço do Bebê). Os filmetes de alguns segundos de duração produzidos pelos irmãos Lumière são considerados os primeiros documentários da história do cinema, e causaram furor e o sucesso e permanência da “nova maravilha visual” foram instantâneos.

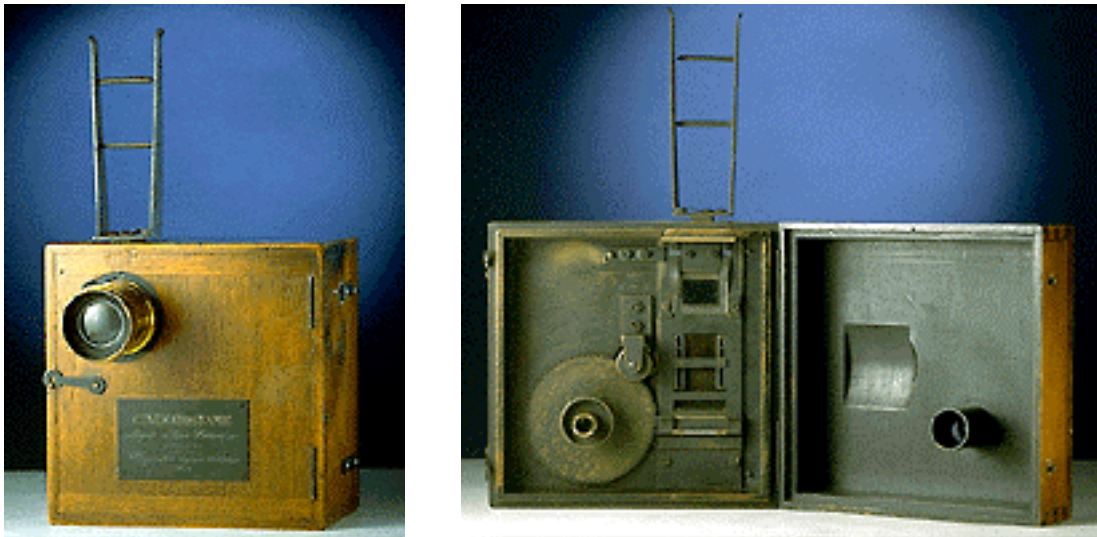


Fig. 2 - Le Cinématographe – Cinematógrafo (vistas frontal e lateral): máquina para representar o mundo, real ou ideal.

Assim, o cinema é, literalmente, filho nascido e criado por industriais, e conformado à burguesia, que transformava com sucesso as relações de trabalho, os meios de produção, e todas as sociedades do bojo ocidental, de modo geral. Era uma época de dominação e controle, e a burguesia estendia tentáculos de poderes políticos e econômicos pelas colônias mundo afora, no que veio a ser chamado de Terceiro Mundo, no século XX. Naquele período, nações asiáticas e africanas se inseriram no processo, com a deflagração do imperialismo (ou neo-colonialismo), capitaneado pelas então maiores nações industriais.

Outras formas de arte, como a literatura, o teatro, a música, a pintura e a escultura existiam eras antes do triunfo do mercantilismo e da burguesia capitalista. Mas, a fotografia e o cinema, no entanto, são produtos criados por essa classe eurocêntrica dominadora e

conquistadora, para a qual não há fronteiras que não possam ser quebradas, estilhaçadas, e modificadas a seu bel prazer e gana por poder.

Entre todas as máquinas que eram aperfeiçoadas, inventadas e reinventadas – como trens, aviões, carros, o telefone, as lâmpadas elétricas (eletricidade), o telégrafo – o cinematógrafo foi o maior e *state of the art* triunfo desse universo burguês. Isso porque desde os nascentes *film travelogues* (viagens/turnês de exibição de cinema), organizados pela Lumière & Pathé – primeira companhia francesa de produção, na virada para o século XX – o cinema foi usado para *reproduzir a vida como ela é*. Ao menos, essa era e é, até os dias atuais, a ilusão. Isso porque desde o início da história da fotografia – *still* ou em movimento, as massas foram levadas a crer que o que estava gravado em determinada imagem seria como um espelho fidedigno do *real*.

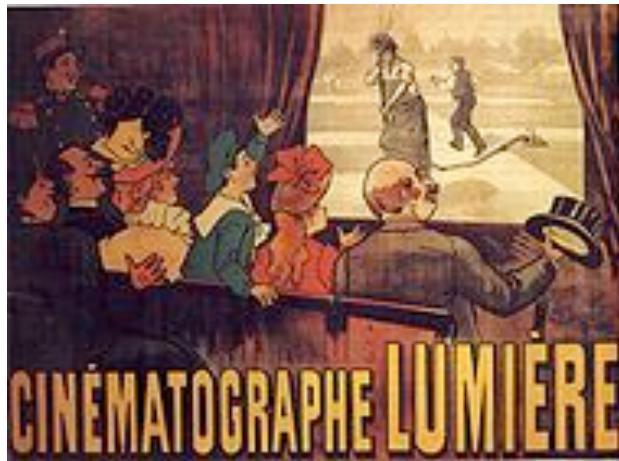


Fig. 3 - O primeiro cartaz de cinema no mundo, para a exibição de *L'Arroseur Arrosé*, em 1895.

Os criadores e produtores de imagens, sempre talhadas com seus pontos de vista e *backgrounds* técnicos, sociais, culturais e ideológicos, apostam nas premissas de que o observador de uma fotografia, ou o espectador de um filme, é leigo e alheio ao fato de que há, e sempre houve, infinitas possibilidades de se manipular, recortar, e experimentar com os processos mecânicos e químicos da fotografia.

Também é ilusão porque, embora o cinema possa reproduzir o movimento capturado pela visão humana por meio desses processos mecânicos e químicos, é necessário que se abandone muitos conceitos para que se identifique a imagem cinematográfica como possuidora das mesmas perspectivas dos olhos humanos. Sobretudo, há que se considerar que o campo de visão humano é bem maior que o das telas de tamanho padrão. Além disso, os filmes preto e branco e silenciosos do início do século XX, e mesmo após a sincronização do

som e a colorização dos filmes, jamais reproduziram, mesmo hoje já no século XXI, o que seria “natural ou real” aos campos sensoriais visuais e auditivos humanos.



Fig. 4 - “A Saída da Fábrica Lumière em Lyon” (A. Institut Lumière) – Primeiros registros “documentais” da fotografia em movimento.

O movimento cinegráfico e seus cortes, posição de câmera, ângulos, tamanhos de imagem, tempo de duração das tomadas (*takes*), iluminação (não se pode esquecer que a fotografia é a *grafia da luz*), cenografia (organização de cenários e objetos de cena), gravação e mixagem de sons, tudo é criado para completar essa ilusão de realidade, do espelho audiovisual que reproduziria algo: um brinquedo ótico-auditivo, uma *impressão de realidade*³⁰.

Sobre essa impressão de realidade, a psicanalista e pesquisadora Tânia Rivera elabora que há dois tipos de experiências que são tradicionalmente ligadas à invenção (surgimento ou desenvolvimento) do cinema: o sonho e a viagem de trem. Este último é desenvolvido na mesma época que a fotografia, na primeira metade do século XIX, e “vem oferecer um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa”³¹. Já o sonho, explica Rivera, apresenta uma produção

³⁰ Bernadet, Jean-Claude. O Que é Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985, p. 19.

³¹ Rivera, Tânia. Cinema, Imagem e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 19.

singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, geralmente acompanhadas de uma “forte impressão de realidade”.

Daí os laços sempre citados, e que parecem indissolúveis, entre o Cinema, enquanto campo de estudos e aparatos mecânicos que proporcionam a imagem em movimento, que dá a impressão de realidade, e a Psicanálise, campo teórico e pesquisas advindos da Psiquiatria, que é aprimorada na mesmíssima época, com a **Interpretação dos Sonhos**. Esta obra de Sigmund Freud marca, também na virada para o século XX, o surgimento da Psicanálise como teoria que passa a abordar e a analisar a importância dos sonhos, tendo eles “uma produção fundamental do sujeito e uma via privilegiada para a análise, com significados passíveis de interpretação”³². O sonho colocaria em questão a posição do “eu”, assim como pode fazê-lo a imagem e, em particular, a imagem cinematográfica. Afirma Tânia Rivera:

Se o sonho é a realização de desejo, ele não se deixa apreender na nomeação definitiva de um desejo, pois está submetido ao movimento errático deste que é sempre desejo de outra coisa. O sonho realiza o desejo não no sentido de satisfazê-lo integralmente, mas no sentido de torná-lo real, apresentando o desejo em imagens e palavras. Devemos levar a sério a insistência de Freud de que o sonho seria a “via régia para o inconsciente”: tal realização de desejo delinea de forma privilegiada o campo do sujeito³³.

Desde seus primeiros estágios, o cinema foi direcionado, pela emergente indústria que se tornaria dominante em boa parte do mundo, a de Hollywood, a transmitir a impressão de realidade, também uma “via régia para o inconsciente”, por meio de uma variedade de recursos. Os estilos narrativos elaborados pelos pioneiros das produções fariam com que essa indústria atingisse as massas de espectadores de forma a transformá-las em “olhadores passivos” de processos engendrados pela montagem e a edição de tomadas, ângulos e pontos de vista pré-estabelecidos pela narrativa audiovisual que irá prevalecer, em nível global, até a atualidade.

Para entender melhor esses processos representativos das realidades criadas, ou forjadas, pela narrativa audiovisual, há que se recorrer ainda a outra disciplina que, não coincidentemente, também é contemporânea à Psicanálise e ao Cinema: a Semiótica. Esta surge no início do século XX, mas suas raízes são bem mais antigas, desde a Matemática e a Lógica ou, na Grécia Antiga, tanto na Medicina como na Filosofia da linguagem. E é esta a

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ Rivera, Tânia. *Op.Cit.*, pp. 22 e 23.

sua definição primordial, qual seja, o estudo de toda e qualquer linguagem, pois constitui-se na teoria geral dos signos.

Em primeiro lugar, precisemos a etimologia de “semiótica” e de “semiologia”, termo também empregado com frequência. Embora o tema seja mais complexo, assinalemos a diferença entre os termos: o primeiro, de origem (norte) americana, é o termo canônico que designa a semiótica como filosofia das linguagens. O uso do segundo, de origem européia, é mais bem compreendido como o estudo das linguagens particulares (imagem, gestos, teatro, etc.). Os dois nomes foram fabricados a partir do termo grego *semeion*, que quer dizer “signo”. Assim, encontramos desde a Antiguidade uma disciplina médica chamada “semiologia”, que consiste em estudar a interpretação dos signos ou ainda os sintomas das diferentes moléstias. A “semiologia” médica – ou *semeiologia* – é uma disciplina que continua a ser estudada em medicina.³⁴

A pesquisadora francesa Martine Joly conceitua o signo como algo que representa ou designa algo que se percebe – cores, calor, formas, sons – e a que se dá uma significação. Os precursores de uma ciência dos signos, a semiótica ou semiologia, que pesquisa os diferentes tipos de signos interpretados pelos seres humanos, e estabelece sua tipologia, são o linguísta suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) e o cientista norte-americano Charles Saunders Peirce (1839-1914), que estrutura a teoria geral dos signos (semiótica) e em uma tipologia, que vai compreender uma perspectiva mais ampla das linguagens.

Para Peirce, um objeto real não é um signo do que é, mas pode ser o signo de outra coisa, e *comunicar* por meio intencional ou fornecer informações que podem ser decifradas, dependendo sempre do receptor e seu meio (cultural, social, psicológico, educacional). Um signo, então, seria “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”³⁵. O cientista reformula a teoria de dois pólos de Saussure (significado – significante), e mostra que o signo tem uma relação solidária entre pelo menos três pólos: o significante (a face perceptível do signo) – o referente ou objeto (o que ele representa) – e o significado ou “interpretante” (o que significa).

Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa de seu receptor (...) Mesmo com

³⁴ Joly, Martine. Introdução à Análise da Imagem. 6ª Edição, São Paulo: Papyrus Editora, 1996. p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 33

uma estrutura comum, nem por isso os signos são idênticos: uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia, nem que uma roupa, nem que um cartaz de auto-estrada, nem que uma nuvem, nem que uma postura (...) Contudo, todos podem significar algo além deles mesmos e constituir-se, então, em signos. Para distingui-los uns dos outros e tentar distinguir suas especificidades, Peirce propôs uma classificação bem complexa (...) Um aspecto conhecido dessa classificação pode ser muito útil para compreender o funcionamento da imagem como signo.³⁶

A classificação peirceana distingue os signos em função do tipo de relação que existe entre o significante e o referente (o objeto, o representado) e não o significado. O cientista classificou três tipos principais de signos: o ícone, o índice, e o símbolo. O primeiro corresponde à classe de signos em que o significante mantém uma relação de analogia com o que representa (seu referente) – uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore ou uma casa; o índice mantém uma relação causal de contigüidade física com o que representa – a fumaça para o fogo, a nuvem para a chuva, as pegadas do caminhante, marcas de pneus na estrada; e o símbolo corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação de convenção com seu referente – há, entre esses, os clássicos, como a pomba para a paz, ou a bandeira para o país.

Alguns anos após essas formulações de Peirce, o sociólogo, semiólogo e filósofo francês, Roland Barthes (1915-1980), recorre à análise semiótica para estudos com revistas e publicidade e propaganda nos meios de comunicação. Ele destaca e expõe seus conteúdos políticos, sociais e culturais. Barthes, que influenciou os trabalhos de Jacques Derrida e Michel Foucault, e foi influenciado por eles e por Saussure (estruturalismo) e também a psicanálise freudiana e o marxismo, vai dividir o processo de significação em dois momentos: o denotativo e o conotativo.

Essencialmente, o processo denotativo trata da percepção simples, de primeiro momento ou ordem. E o conotativo onde as mitologias – para ele, os mitos culturais burgueses são signos de segunda ordem, como expõe em sua obra *Mitologias* (1957) – formam os sistemas de códigos que são transmitidos e são adotados como padrões nas sociedades. Segundo ele, esses conjuntos ideológicos são, por vezes, absorvidos despercebidamente, o que possibilita e torna viável o uso dos veículos de comunicação (principalmente os de massa, como o cinema e a TV) para a persuasão.

³⁶ Joly, Martine. *Op. Cit.*, pp. 33 a 35.

A imagem, enquanto signo, será classificada por Peirce como uma subcategoria do ícone, cujo significante tem uma relação analógica com o que representa. Assim, é possível distinguir diversos tipos de analogia e conseqüentemente formas diversas de ícone, que seriam a imagem propriamente dita, o diagrama e a metáfora. Como explica Martine Joly, a categoria imagem reúne, então, os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente – uma fotografia, um desenho, uma pintura figurativa retomam as qualidades formais de seu referente: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los:

A definição teórica da imagem, segundo Peirce, não corresponde a todos os tipos de ícone, ela não é apenas visual, mas que corresponde de fato à imagem visual, que vai ser debatida pelos teóricos quando falarem de signo icônico. A imagem não constitui todo o ícone, mas é um signo icônico, da mesma maneira que o diagrama e a metáfora. Mesmo se a imagem é apenas visual, é claro que, quando se quis estudar a linguagem da imagem e surgiu a semiologia da imagem, em meados do século XX, essa semiologia apegou-se essencialmente aos estudos das mensagens visuais. A imagem tornou-se, portanto, sinônimo de “representação visual”. A questão inaugural de (Roland) Barthes, de como o sentido chega às imagens, constitui uma questão complexa...o primeiro princípio essencial é que o que se chama ‘imagem’ é heterogêneo (...) “imagens”, no sentido teórico do termo, são signos icônicos, analógicos, mas também signos plásticos (cores, formas, composições internas, textura), e a maior parte do tempo também signos lingüísticos (linguagem verbal). É sua relação, sua interação, que aprendemos a decifrar mais ou menos conscientemente, e que uma observação mais sistemática vai ajudar a compreender melhor.³⁷

Assim como na (psic)análise dos sonhos, de suas metáforas, sentidos figurados para representar algo, alguma situação, ou alguém, a semiologia da imagem também interage com as produções audiovisuais, em sua produção de sentido, da impressão de realidade que, com a sistematização e repetição de modelos, mesmo sendo algo que representa ou que se assemelha a outra coisa, irá se parecer com a visão *natural* das coisas (o sonho, a fantasia), ou construir-se a partir de um paralelismo qualitativo.

A fotografia, o vídeo, e o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, “ícones puros”, ainda mais confiáveis que desenhos ou outras “imagens de síntese”, como

³⁷ Joly, Martine. *Op. Cit.*, pp. 37 e 38.

gráficos e diagramas, porque são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. O que distingue as imagens “puras” das fabricadas é que elas são traços, são índices antes de serem ícones. Sua força provém disso. Reitera a pesquisadora Martine Joly:

Se qualquer imagem é representação, isso não implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural (...) elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo, segundo a definição de Peirce. A teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre semelhança, traço, e convenção, isto é, entre ícone, índice, e símbolo.³⁸

Com efeito, poucos anos após a primeira exibição pública em Paris, o cinema já havia sido tomado por dúzias de mentes que se dispuseram a experimentar com as possibilidades de movimentos, angulações diferentes, e quadros que seriam mais próximos aos que o olhar humano é capaz de focar, para produzir sentido nas representações do *real*. É o caso do uso de planos gerais (mais abertos, de paisagens e panoramas urbanos), médios (de pessoas de corpo inteiro, por exemplo), e aproximados (*close-ups* e detalhes). A câmera começa a viajar ou a andar no espaço, por meio de movimentos como o *travelling* ou *dolly*, com o uso de carrinhos, gruas, trilhos, ou a girar em seu próprio eixo, o que proporciona tomadas panorâmicas, ou acompanhar a movimentação de atores, carros, trens, cavalos. Também há a fragmentação desses espaços, que destaca detalhes de corpos, objetos, ou de uma ação em particular.

O tempo e o espaço podem ser modificados e alterados em favor da coerência da narrativa. Com a edição dos cortes e a montagem paralela, por exemplo, pode-se mostrar duas ou mais ações diferentes que pretensamente ocorram simultaneamente, o que pode prolongar ou diminuir o tempo *real* da cena. Todos esses são artifícios usados na história do fazer-acreditar ou do faz-de-conta (*make-believe history*), que começa mais definidamente no início dos anos 1910, principalmente com dois cineastas considerados pedras fundamentais do cinema mundial: o norte-americano David W. Griffith e o russo Sergei Eisenstein.

Griffith é aclamado como responsável pela criação da montagem paralela, descrita acima, onde ações que supostamente ocorrem simultaneamente – paralelas – são editadas de

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

forma a criar suspense, emoção, ambiência e clima para o resultado final dessas ações, o que acontece *quando elas se encontram*, e também como o “pai” da narrativa cinematográfica do cinema dominante, seja em Hollywood, seja em qualquer outro lugar.

É preciso que se abra um parêntese para destacar essa insistência andro-eurocêntrica em atribuir uma “paternidade” às criações e invenções, o que seria a transcendência masculina em oposição à imanência feminina, baseada em “fatos e documentos históricos”. Bastante implausível, já é, há muito, ponto de revisão e de debate mais apurado entre alguns críticos, historiadores, comunicadores, ou seja, nas sociedades deste mundo globalizado. Como será visto nos capítulos seguintes, cientistas, pesquisadoras, teóricas e cineastas mulheres derrubam, questionam, e colocam em xeque essa generização e conceituação errôneas, baseadas em fontes documentais supostamente inquestionáveis, porque seriam “históricas”.

Por exemplo, baseiam-se em fontes dos meios de comunicação, como jornais, livretos, revistas, e imagens cine-fotográficas, desenhos, gráficos, para tais relatos históricos. Ou mencionam a “historiografia” de tal lugar ou de tal sociedade, com seus “documentos”, para comprovar que fulano ou beltrano fez isto ou aquilo, e é o pai de tal coisa (teorias, invenções, conceitos literários, escolas de arte, dentre outros). Primeiramente, a história contemporânea, pós-moderna e pós-estruturalista, já implodiu estes conceitos fabricados de documentação “comprobatória”. As histórias que ouvimos, vemos ou lemos nos livros, jornais, fotos, filmes e vídeos são as oficiais, contos oficiais de dominação, são *representações* – como já discutido nas teorias da semiótica sobre as linguagens/signos – de culturas, ideologias, raças, etnias, religiões e gênero sobre os Outros.

Não é necessário ser pesquisador ou especialista na área de Comunicação Social, por exemplo, para saber que matérias publicadas na imprensa podem e, muitas vezes, são mesmo fabricadas, conceituadas e montadas política, ideológica e culturalmente de acordo com as necessidades e vontades de determinados grupos e “profissionais” que as produzem. O mesmo princípio se aplica às mídias audiovisuais, de ficção ou não. São diversos os exemplos que saltam aos olhos, mesmo dos mais leigos nos assuntos.

Isso para não mencionar os relatos “históricos” que são literalmente inventados/fabricados por meios de comunicação e profissionais inescrupulosos, desde que o alemão Johannes Gutenberg (“o pai da Imprensa”) deu sua contribuição para a tecnologia da impressão e tipografia Ocidental, por volta do ano 1450, quando inicia a primeira impressão da Bíblia. Tradicionalmente, afirma-se que ele teria “inventado” os tipos móveis - que não foram mais, no entanto, que uma melhoria dos blocos de impressão já então em uso na

Europa. A sua “invenção” foi a introdução de tipos (caracteres) individuais de metal e o desenvolvimento de tintas a base de óleo. Também aperfeiçoa uma prensa gráfica, inspirada nas prensas para espremer as uvas.

Os mais recentes questionamentos sobre as “verdades” impressas em jornais, revistas e livros abrangem algumas virtuosas da imprensa ocidental, como os respeitadíssimos **New York Times** e o **Washington Post** (EUA) e o **Le Monde** (França), envolvidos em escândalos com matérias absolutamente falsas. Esses casos ainda são “laureados” com a publicação de livros e a produção de filmes pelas grandes companhias de Hollywood. Note-se este artigo:

O circuito Elizabeth Arden do Jornalismo anda escorregando do salto alto. Enquanto o episódio do jornalista-fake (falso, falsário) Jayson Blair veio à tona no *New York Times* (em 2003), o periódico parisiense *Le Monde*, referência da imprensa na língua francesa desde 1944, também não tem deixado as manchetes. No dia 16 de maio (2003), o diretor do jornal francês, Jean-Marie Colombani, entrou na justiça por difamação contra os repórteres Pierre Péan e Philippe Cohen, que lavam a roupa suja do jornal em 630 páginas no recém lançado livro “La face cachée du Monde” (A face oculta do Monde).

O *New York Times* ainda não chegou a este ponto. Até agora, o caso Blair parece não ter afetado nada muito além do ego e da vergonha dos editores envolvidos, e enaltecido a árdua profissão dos “fact-checkers” ou checadores de fatos. As ações do jornal na bolsa de valores não despencaram. Tampouco o número de assinaturas. Mas isso poderá mudar, ou não, dependendo do que Jayson Blair revelar no livro e no filme que ele está disposto a escrever. Em matéria publicada do jornal semanal *The New York Observer*, o repórter e crítico de livros Joe Hagan, 32 anos, conversou com o agente literário David Vigliano, que dias após o escândalo do Times, que rendeu uma matéria de quatro páginas no próprio jornal no dia 11 de maio, já escrevia uma proposta de cinco páginas para circular nas mãos de executivos de Hollywood. Depois disso, vai engatar a negociação para a publicação de um livro (...) a intenção de Blair, que é negro, é escrever sobre complexidades raciais tanto na redação do Times, quanto no mundo do trabalho em geral. Blair diz que “pretende ter a chance de articular as razões que levaram a sua queda, sem se fazer de vítima, mas escrevendo um conto que alerte outras pessoas”. Caso Blair esteja disposto a revelar o lado obscuro do Times,

assim como fizeram os repórteres franceses, será que há alguma maneira de o jornal nova-iorquino impedi-lo?

Segundo o advogado Marcello Hallake, da Coudert Brothers de Nova York, a Primeira Emenda da Constituição dos Estados Unidos garante ao cidadão a absoluta liberdade de expressão. E isso é um ponto a favor de Blair. O histórico de casos como este nos EUA já fizeram jornalistas-fake infinitamente mais ricos (...) Em 1981, Janet Cook, do *Washington Post*, chegou a ganhar um Prêmio Pulitzer por uma matéria inventada sobre um jovem viciado em drogas. O jornal devolveu o prêmio, mas Janet embolsou 380 mil dólares vendendo os direitos de sua história para a *Columbia TriStar Pictures*. Michael Finkel, da revista *Time*, que também usou a “criatividade” para escrever sobre o perfil de um negro americano e acabou vendendo os direitos de sua memória para uma editora por 300 mil dólares. Stephen Glass, outro nome lembrado em épocas de crise como esta, mentiu descaradamente nas revistas *The New Republic*, *Rolling Stone* e *Harper's*. Descobertas as fraudes em 1998, ele passou anos fazendo terapia antes de lançar seu livro “*The Fabulist*”, uma ficção baseada em sua própria trajetória.³⁹

Essa espécie de glamurização da falsidade ideológica, da capacidade de manipulação e fabulação de fatos do cotidiano – dos acontecimentos sociais, culturais, políticos e econômicos (públicos ou do âmbito privado) nas sociedades do mundo conhecido – não ocorre simplesmente ao acaso e nem é recente, apesar de haver se intensificado com as possibilidades abertas pelo desenvolvimento das novas tecnologias. O fato é que é lucrativo publicar livros, matérias jornalísticas, e produzir filmes, de ficção ou não-ficção, sobre personagens que conseguem enganar e iludir (produzir a impressão de realidade) impunemente e por tanto tempo. Especialmente, no caso de veículos de comunicação considerados totens de adoração e signos para seriedade e verdade. A máxima tornada popular nas sociedades eurocêntricas, “Deu no New York Times!”, e por isso *é notícia e é verdade*, **não** irá por água abaixo apenas porque uma meia dúzia de profissionais da mídia foram incompetentes, relapsos, faltaram com a ‘ética’ e mentiram.

Pela glamurização lucrativa dessas supostas “exceções” à regra, os próprios meios de comunicação de massa (os *mass media*, nos quais as produções audiovisuais são vedetes absolutas) re-instalam a credibilidade, a verdade, do que se vê, lê, e ouve nesses mesmos

³⁹ Tania Menai. *Mentira com Longas Pernas*. Artigo sobre as fraudes jornalísticas, publicado no Observatório da Imprensa, em 27 de Maio de 2003. www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos. Grifos meus.

meios. É a metalinguagem, o falar sobre si e o fazer o *mea culpa*, que redime os *mass media* e alivia a tensão causada nas massas populares, que desejam, que precisam seguir acreditando no que veem, ouvem, e leem. Os profissionais desses meios, com a experiência vivida e/ou com embasamentos teóricos de estudos e pesquisas, rendem-se à ruptura da ilusão de realidade. Sabem, e bem, como filmes e fotografias são montados, como notícias e textos (críticos e literários) são pré-fabricados e encomendados, ainda nas fases de pré-produção ou pautas.

No Brasil, essas falsificações ou as cópias deslavadas, reproduzidas na íntegra, de *press releases* (material de divulgação para a imprensa) de empresas, instituições, e organismos, públicos ou privados, governamentais ou não, têm gerado processos judiciais e debates éticos nos últimos tempos. E, desde os anos 1990, quando a Internet proporcionou aos meios de comunicação e às empresas a criação de seus *sites*, essas cópias e fraudes vêm se intensificando em ritmo vertiginoso (e ainda mais vergonhoso para os profissionais da mídia).

A questão ética sobre a clamada “isenção jornalística” é o ponto principal a ser reclamado nessas “cópias e colas” (plágios) de *releases* de empresas e até mesmo de *blogs* e *sites* de políticos. Pior está com a criação do *Twitter*, uma rede social e servidor para microblogging, que permite aos usuários o envio e a leitura de atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 140 caracteres, conhecidos como *tweets*), pela Internet ou por SMS (mensagens instantâneas), e por *softwares* específicos instalados em dispositivos portáteis como o *Twitterberry*, desenvolvido para o *Blackberry*. Tanto o *Twitter* como o *YouTube* (rede para divulgação audiovisual) são hoje recursos sócio-políticos de projeção, para personagens “VIP” ou ilustres desconhecidos, que fazem seus 15 minutos de fama, e podem ser copiados em tempo real, tanto por leigos como por profissionais de comunicação.

Apenas no mês de Setembro de 2009, o *site* **Comunique-se – O Portal da Comunicação** (feito por e para os profissionais e estudantes de Comunicação Social no País) publicou duas matérias distintas sobre o assunto, que denunciam as práticas de plágios ou adulterações de textos e imagens realizadas por empresas jornalísticas de todos os portes:

A jornalista Paula Batista, sócia da Lide Multimídia, agência de Comunicação com sede no Paraná, conta que o fato é comum. “Isso acontece bastante, de colocar o nome do jornalista do veículo, quando não usam o assessor como fonte, aspas na matéria. Mas não há muito o que fazer, porque geralmente ficamos sabendo muito tempo depois da publicação, e lidamos com um universo muito grande de jornalistas, alguns mais conhecidos,

outros não”. Paula considera esse tipo de situação constrangedora para explicar para o cliente e adota algumas medidas para coibir a apropriação dos textos da assessoria. A jornalista relata um dos episódios que ela diz acontecer com frequência. “Quando fiz um trabalho para uma ONG, enviei um release. Quando fui ver, o texto havia sido publicado na íntegra em uma página inteira de um jornal”, relembra Paula, que enfatiza que fatos como esse acontecem principalmente em veículos pequenos, mas há exceções. “Isso já aconteceu na extinta *Gazeta Mercantil*, publicaram um release nosso, acrescentaram apenas um olho”. Para a advogada da Apijor (Associação Brasileira da Propriedade Intelectual dos Jornalistas Profissionais), Silvia Neli, casos como estes são comuns. “Um dos mais recentes que me lembro foi o caso da publicação de uma foto como ‘divulgação’ na *Folha de S. Paulo*. A foto foi enviada por uma assessoria. Ganhamos em primeira instância, mas a *Folha* recorreu”.⁴⁰

Copiado na íntegra, sem crédito nem citação de fonte. Foi dessa maneira que o texto “A praia do carioca começa na Lapa”, de autoria do editor do caderno Cidade, do *Jornal do Brasil*, Marcelo Migliaccio, foi publicado no *blog da Maria Helena*, hospedado pelo site de *O Globo*. O texto, publicado originalmente no dia 07/09 no *blog Rio Acima* fala sobre o processo de produção do biscoito de polvilho *Globo*, tradicional nas praias cariocas. No último sábado, dia 26/09, sem tirar nem pôr, incluindo as imagens, ele foi republicado no *blog da Maria Helena*. Em vez de crédito para o autor, exibiu um “Enviado por Rial”.⁴¹

O fato é que, em relação ao desenrolar da história do cinema e dos movimentos fotográficos, quanto mais se investiga, sob a ótica da “história do possível”, mais se pode verificar as incongruências, as tentativas de aclamar e/ou defender o indefensável. Os exemplos postos acima são simbólicos em relação a toda uma gama de estudos e possibilidades sobre a *materialidade/imaterialidade* das fontes – sejam elas imagens, ‘matérias’ jornalísticas (impresas ou audiovisuais), sejam documentos, em suas diversas formas. Toda e qualquer fonte pode ser forjada, manipulada, falsificada, (re)produzida de acordo com as subjetividades humanas, o que é proporcionado pelas técnicas ou, no mínimo, depende do processo do signo do qual participam os processos perceptivos que emanam da

⁴⁰ Matéria publicada no site Comunique-se, www.comunique-se.com.br, em 24 de Setembro de 2009.

⁴¹ *Ibid.* Matéria do dia 30 de Setembro de 2009, publicada sob o título “Texto do JB é plagiado em blog do Globo”.

fonte. Dessa percepção, deve fazer parte algum julgamento interpretativo, e julgamentos são um conjunto de concepções.

Apesar desse paradoxo (esquizofrênico) entre a consistência ou não das fontes, a fotografia e o cinema, de ficção ou não-ficção, são referências de *realismo* ou da *impressão de realidade*. Pesquisadores e teóricos mundo afora insistem em atestar a relevância da fotografia para a “garimpagem” da História. Claro, esses pesquisadores devem estar conscientes sobre o fato de a imagem grafada em cine-foto ser um material altamente manipulável, desde os primeiros daguerreótipos (criados pelo francês Louis Daguerre, em 1837, e também pelo pioneiro britânico William Henry Fox-Talbot, na mesma época), até as infinitas possibilidades tecnológicas dos programas digitais da atualidade.

Basta pensar em um comício político esvaziado, desinteressante, onde apenas meia dúzia de correligionários estejam presentes. O fotógrafo ou cinegrafista contratado (ou o foto/cine jornalista que trabalha para uma empresa de comunicação tendenciosa) não poderá registrar o fiasco público do político. O que fazer? Fechar o foco (em plano aproximado) naquela meia dúzia de pessoas que estão presentes, o que dará a *impressão* de que o comício foi prestigiado. Na esfera privada, os registros e recursos de manipulação são semelhantes. Uma foto de família ou um filme sobre as nuances familiares é sempre passível de trazer à luz, literalmente, imagens incongruentes com o momento ou os posicionamentos das interações familiares.

Entretanto, o registro da imagem torna evidente que a materialidade da fotografia foi fundamental para a atividade de uma “parte importante dos pesquisadores da memória: os historiadores”. Assim pensa o fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy, quando afirma que o “arquivamento cuidadoso das fotografias é garantia de uma interpretação mais fiel da realidade investigada pelos historiadores. A memória da fotografia deve ser preservada para posterior garimpo do pesquisador.”⁴² Qual seria mesmo a garantia aos historiadores, ou em qual “história” encaixa-se essa fidelidade, essa reprodutibilidade e exposição quanto ao *real*? Presenciemos, então, um momento em família, representado em um daguerreótipo de 1846:

⁴² Kossoy, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.



Fig. 5 - A família de William Jackson (sentado à mesa), um político abolicionista, do Congresso dos EUA, apresentado como empreendedor (promotor das ferrovias) e progressista, que supostamente salvou diversos escravos fugitivos e era adorado dentro e fora da família. Entretanto, pela contemplação pura desta pose, retirada a nota que explica a “história” dos personagens, nota-se apenas tristeza e/ou indiferença e tédio em cada membro familiar. O patriarca exala cansaço, de cabeça baixa, e o deslocamento dos personagens é evidente. Família pró-ativa, unida, e feliz? Não é o que esta imagem materializa. Talvez, em outra...

Como será posto mais adiante, no capítulo sobre os cinemas feitos por mulheres, uma pioneira de diversos recursos técnicos de montagens, recortes, e movimentos de câmera é a cineasta francesa, que foi para Hollywood, Alice-Guy Blaché. Ela começa seu trabalho como diretora, roteirista e produtora ainda em 1895, na França. Portanto, é anterior a D. W. Griffith. Se há que se dar gênero e pais “biológicos” às criações, a diretora poderia ser aclamada a “mãe” desse mesmo cinema narrativo que as histórias oficiais atribuem a Griffith. Como afirmou a laureada e centenária cientista judaico-italiana, Rita Levi-Montalcini, uma das responsáveis pelo desenvolvimento das pesquisas sobre o *NGF* (*Nerve Growth Factor*),

muitas “descobertas, pesquisas, feitos atribuídos aos homens podem ser frutos dos trabalhos de suas mulheres, irmãs, primas, tias, mães.”⁴³

No caso da ideologia e *background wasp* (homens brancos, anglo-saxões, e protestantes) de Griffith – e também dos grandes estúdios emergentes do cinema norte-americano – em geral, o desfecho da referida montagem paralela será a vitória final do(s) mocinho(s) *wasp(s)*, que sempre salva(m) a mocinha ou ganha(m) guerras e lutas, contra tudo e todos que fogem ao padrão normativo sócio-cultural. Estes são os povos em diáspora ou exílio como os negros (africanos), os latinos, os índios (nativos), ou conquistadores da “outra” Europa, mormente, os espanhóis (ou ibéricos), e as comunidades que vivem nas fronteiras – reais ou imaginárias – como os *gays* e as mulheres “inadaptadas” (que se recusam à maternidade, à domesticidade, aos papéis de construto social sobre o feminino).

Segundo longa-metragem de Griffith, este é o enredo de produção e o estilo de montagem a ser seguido, que o inscreve na história do cinema: **Nascimento de uma Nação** (*Birth of a Nation*, 1915). Nesta obra, membros da *Ku Klux Klan (KKK)*⁴⁴ – a referida Nação, que representaria a hegemonia dos brancos protestantes nos EUA – galopam, em cenas montadas paralelamente, para salvar uma “heroína” branca das mãos de um suposto predador negro. Em seus curtas iniciais, como **Os Mosqueteiros da Rua Pig** (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912), o primeiro filme com temática sobre mafiosos, Griffith diferencia o posicionamento de câmeras e o recorte das tomadas a serem editadas entrecortando as ações, além de um trabalho com a iluminação, que aumentam o “clima” e a tensão. Ele repete a dose e aperfeiçoa os recursos de montagem em seu filme mais famoso.

O cineasta norte-americano foi alvo de críticas pesadas dos intelectuais de seu país, tanto na época do lançamento de *Nascimento de uma Nação*, como ao longo dos anos, o que o fez tentar a redenção e provar que não fazia apologia ao racismo. Realizou outros filmes, como **Intolerância** (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916). O filme é dividido em quatro histórias que contam casos de intolerância religiosa e racial: na Babilônia;

⁴³ Entrevista concedida ao NETSABER. Esta entrevista de Rita Levi-Montalcini e suas premiadas pesquisas na área médica serão mencionadas mais adiante, na terceira parte, sobre os silêncios e exílios.

⁴⁴ *Ku Klux Klan (KKK)* é o nome de organizações racistas e segregacionistas dos Estados Unidos, que apóiam a supremacia branca e o protestantismo (padrão conhecido também como *wasp*), em detrimento de outras raças, etnias, religiões. A *KKK*, em seu auge, atuou, principalmente, na região sul dos EUA. em estados como o Texas, Alabama e Mississipi. Em 1872, a *KKK* foi reconhecida como entidade terrorista e foi banida dos Estados Unidos, mas surgiu o segundo grupo com o mesmo nome, fundado em 1915. É notória a ligação desse renascimento da *KKK*, em Atlanta, na Geórgia, com o lançamento do filme *O Nascimento de uma Nação*, no mesmo ano.

na França, durante o massacre da noite de São Bartolomeu; na Judéia, na época da crucificação de Jesus Cristo; e nos Estados Unidos na época contemporânea ao filme. As histórias são interligadas pela dramatização de um poema de Walt Whitman.

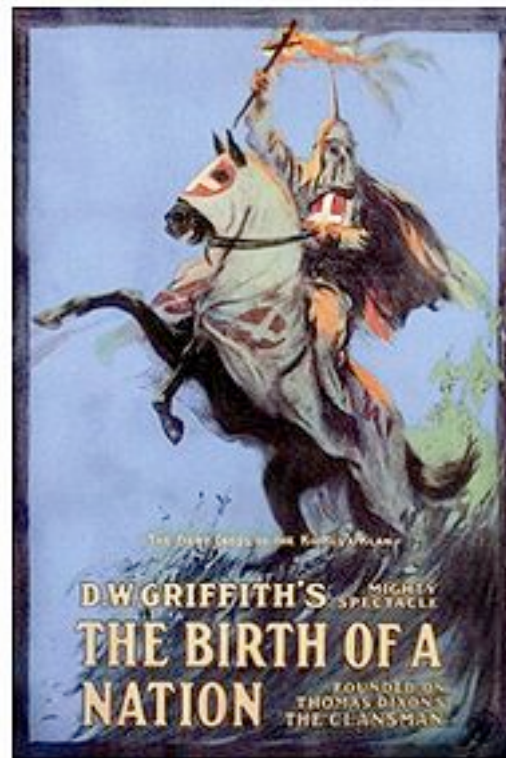


Fig. 6 - Cartaz de O Nascimento de uma Nação, 1915: a materialidade da imagem da KKK no cinema.



Fig. 7 - Os membros da *Ku Klux Klan* capturam *Gus*, o personagem negro que, de maneira estereotipada e preconceituosa, Griffith descreve nos subtítulos do filme como “um renegado, um produto das doutrinas imorais espalhadas pelos republicanos”.

Não há como separar a identidade (ou a *entidade que compreende o ser, o sentido do fato de que ele existe*) entre a pessoa, o ser humano, e a figura de autor, que emanaria de uma obra de ficção. Esta é a soma dos valores, do conhecimento psicossocial, cultural, ideológico e de educação do ser que se é. E Griffith não escapa deste enunciado. As obras que seriam “reparação” para a sua surpresa diante das acusações que recebera por *O Nascimento de uma*

Nação foram igualmente criticadas, pois o autor não consegue fugir ao seu padrão falocêntrico e re-instala suas normas. Em *Intolerância*, realiza uma apoteótica apologia à maternidade como instituição sagrada e centro da história⁴⁵, e a sua idealização como necessidade de reforçar as ideologias vitorianas da domesticidade (de se manter o feminino no espaço privado), em oposição aos movimentos feministas que eclodem entre os séculos XIX para o XX, especialmente, pelos direitos políticos ao voto (as *Suffragettes*) e à chamada Era Progressista (*Progressive Era*).

Comenta o pesquisador Ismail Xavier sobre a forma da heresia, o modo de as mulheres desandarem, e a ordem social com elas, ao não cumprirem os códigos patriarcais tão claramente pré-expostos por Griffith no filme *O Nascimento de uma Nação*:

(...) As mulheres foram massivamente integradas ao mundo do trabalho e lutavam por direitos, ameaçando estruturas familiares tradicionais, retirando a questão da maternidade de sua esfera metafísica e introduzindo, enfim, a questão do controle de natalidade. Para expor sua posição diante do problema, Griffith estruturou sua retórica (em *Intolerância*) em duas frentes, na configuração do enredo e dos tipos sociais do episódio moderno, e na montagem da alegoria histórica feita de quatro episódios pontuados pela imagem-refrão de Lillian Gish balançando o berço, alegoria da maternidade (...) Griffith não dispensa recursos para avivar o drama da mãe impotente de quem se usurpa o direito de exercer a sua vocação. As responsáveis por tal vilania são mulheres solteiras que o filme desenha como frustradas, carentes, ressentidas e talvez transgressoras da norma sexual (há sugestões de lesbianismo). Ou seja, mulheres que não atenderam à sua vocação maior, furtando-se ao papel sagrado do seu sexo na história – a maternidade e as prendas domésticas.⁴⁶

Do outro lado do planeta, o russo Sergei Eisenstein, contemporâneo a Griffith, desenvolve a teoria da montagem intelectual, de proposta dialética, em um conceito bastante diferente de fazer cinema. Para ele, as audiências têm que ser estimuladas a pensar durante o processo de ver, de olhar, conquanto terão que encarar a apresentação de teses em tomadas ou seqüências, e de antíteses nas seguintes, para poder chegar às pretensas sínteses (ou não), em uma terceira cena ou seqüência, a qual pode ser desenvolvida em novas teses e assim por

⁴⁵ Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, 1991. p. 199.

⁴⁶ Xavier, Ismail. De Monumentos e Alegorias Políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. *Revista Comunicação e Informação*, v. 11, n.2, julho/dezembro de 2008. pp. 174 e 175.

diante. O ponto de vista de Eisenstein, posto dentro do processo dialético, ao invés de reproduzir uma realidade, produz a sua própria verdade. Ainda assim, os espectadores presenciam a representação de um ponto de vista determinado, que também serve como meio de propaganda ideológica e suas tendências pré-estabelecidas.

O *make-believe history* (o fazer acreditar) permeia, de forma similar, a filmografia do cineasta. Aos 26 anos, Eisenstein “monta” **A Greve** (1924), onde afirma que arte e política podem ser aliadas. No ano seguinte, joga com todos os recursos de sua montagem intelectual em **O Encouraçado Potemkin**, filme que é considerado, como **Cidadão Kane**, um marco na história do cinema. Ironicamente, foi graças ao sucesso extraordinário de **Potemkin** que o cineasta teórico da propaganda ideológica para as revoluções populares é chamado para filmar na meca do cinema capitalista norte-americano, pela **MGM** – a *Metro-Goldwyn-Mayer Inc.* – que é até hoje uma das maiores multinacionais da mídia audiovisual, envolvida, principalmente, na produção e distribuição de filmes para o cinema e para a televisão.

Eisenstein embarcou para os Estados Unidos, mas seus projetos não deram certo, apesar das amizades poderosas que fez, como Charles Chaplin e Robert Flaherty, documentarista que filmou **Nanook, o Esquimó** (*Nanook of the North*, 1922). Eisenstein decide sair de Hollywood e vai para o México, onde passa mais de três anos, entre 1930 e 1933, para fazer **Que Viva México!**, filme em que ele, ambiciosamente, pretendia representar a história e a cultura do país latino. As filmagens foram interrompidas por falta de financiamento, e Eisenstein nunca chegou a montá-lo. Ele retorna para o seu país e só volta a finalizar um filme de sucesso entre 1942 e 1945, nas duas partes de **Ivan, o Terrível**. Os rolos de filme do México foram usados mais tarde, em outras produções editadas por diferentes equipes e diretores.

O Encouraçado Potemkin foi feito sob encomenda para comemorar os 20 anos do início da Revolução Russa. O filme narra a rebelião dos marinheiros do navio de guerra, em 1905, e constrói as apologias contra as injustiças sociais e a favor de um poder coletivo nas revoluções populares. Eisenstein divide o filme em cinco partes, que provocam uma relação de espaço-tempo onde todos os pormenores, por vezes apresentados em planos detalhes (extremos *close-ups*), possuem um significado a ser apreendido pelo espectador.

É o caso da cena em que os marinheiros do navio de guerra verificam que a carne que deverão comer está estragada. Um médico de bordo é chamado para verificar a denúncia. Através da lente do monóculo do personagem (um plano detalhe), os espectadores verificam que, de fato, vermes saem da carne putrefata. Mas, a mando dos oficiais, o médico diz que o

alimento está em boas condições para o consumo. A indignação da tripulação transforma-se em revolta e motim. O movimento se espalha e as notícias chegam ao porto e à população de Odessa, perto de onde o navio estava.

De forma a transcrever idéias complexas e ideologias, o cineasta lança mão de técnicas de montagem que foram denominadas intelectuais, pois seriam inspiradas nos ideogramas orientais. Se determinado ideograma significa “telhado” e outro “esposa”, a união dos dois é lida como lar. A inter-relação entre duas imagens aparentemente díspares criaria o impacto, o sentido a que se quer chegar.

A clássica cena do massacre das massas, que apoiaram o motim, na escadaria de Odessa é a quarta parte do filme. As tomadas iniciais são banhadas em luz e alegria, mas logo são substituídas pelas imagens da repressão violenta ao levante popular pelas tropas do Czar. A própria escadaria já carregaria a simbologia das hierarquias social e política, da diferença entre as classes, com a justaposição de tomadas feitas de baixo para cima (*contre-plongée ou câmera baixa*) – ponto de vista da população, que é vítima dos tiros de fuzis e entra em pânico – e de cima para baixo (*plongée ou câmera alta*), a perspectiva dos agressores ou opressores, soldados de elite do sistema.

Em ambas angulações, subjetivas, os espectadores tornam-se *voyeurs* ativos do forte suspense emocional criado por cenas em contraponto, como a da mãe assassinada, cujo carrinho de bebê desce descontroladamente degraus abaixo. Esta cena e outras da seqüência foram referência ao longo dos anos para muitos cineastas, que imitaram ou reproduziram tais cenas e efeitos, exemplo dos diretores norte-americanos Woody Allen e Brian de Palma.

Eisenstein também foi precursor no uso de alguns efeitos especiais, contrastes e relações de corte e montagem que ainda hoje servem como base para a realização de filmes experimentais. O uso de efeitos sonoros (trilhas especiais) foi outra faceta do cineasta. Originalmente, Encouraçado Potemkin teve uma partitura especialmente concebida pelo compositor alemão Edmund Meisel, que trabalhou em colaboração com Eisenstein.



Fig. 8 -Tomada em câmera baixa do massacre na Escadaria de Odessa, *Encouraçado Potemkin* (1925).

Outro cineasta russo, Andrei Tarkovsky, que como Eisenstein também é uma referência histórica e teórico do cinema, além de ter sido diretor de ópera, chegou a afirmar, nos anos 1970, que o cinema de Eisenstein, sua montagem de imagens simbólicas, não necessitava ser tão óbvia e mesmo literal. Para Tarkovsky, o cinema deveria ser um meio de expressão do inconsciente, mais intimista e metafísico. Tanto que seus filmes são marcados pela falta do enredo e da estrutura dramática convencionais, tomando-se por base os que são produzidos para as massas.

O cineasta sueco Ingmar Bergman referiu-se a Tarkovsky como o maior dos diretores (claro, em relação aos cineastas que *ele* conhecia). E, em uma assertiva clara à conexão entre o cinema e a psicanálise, Bergman confirma sua posição: “Ele (Tarkovsky), para mim, é o maior diretor, aquele que inventou uma nova linguagem, verdadeira e leal à natureza do filme, enquanto captura a vida como uma reflexão, a vida como um sonho”⁴⁷.

A busca por conquistar o inconsciente, os sonhos, em traduções imagéticas nas artes visuais permeia o cinema desde seus primeiros anos. Movimentos como o Expressionismo alemão e o Surrealismo espanhol apresentam filmes com cenários pintados ou montados de forma distorcida, e recursos como o uso de sombras extravagantes e desproporcionais ou, no

⁴⁷ Referência retirada do título do *Tarkovsky Festival Program*, 2003, Pacific Film Archive.

caso surrealista, roteiros escritos inteiramente baseados em relatos de sonhos, o que impede qualquer tentativa de se “olhar” o filme de forma coerente, dentro das narrativas lineares.

Produções do movimento expressionista alemão como **O Gabinete do Dr. Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), dirigida por Robert Wiene, e **Nosferatu, uma Sinfonia do Horror** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), dirigido pelo lendário F. W. Murnau, são clássicos do cinema mudo e pioneiros dos filmes de terror e suspense. Nosferatu é baseado no romance literário de Bram Stoker, *Drácula*. Diversos filmes desse movimento alemão são reflexões acerca dos medos, angústias, e horrores que povoam o inconsciente humano.



Fig. 9 - O cartaz do filme alemão mostra as formas do movimento Expressionista.

Já os espanhóis Salvador Dalí, ícone da pintura do movimento Surrealista, e o diretor de cinema, Luís Buñuel, escrevem o roteiro e dirigem **Um Cão Andaluz** (*Un Chien Andalou*, 1928), lançado na França em 1929. O filme é recortado por imagens de sonhos e não apresenta coerência narrativa. Por exemplo, passa de “era uma vez” direto para “oito anos depois”. Tanto Dalí como Buñuel possuíam vívido interesse pela psicanálise freudiana, na pesquisa e interpretação dos sonhos, e o filme é baseado em conceitos elaborados por Freud sobre o inconsciente e suas imagens, e evocam o erótico, as repressões sexuais, a infância.

A produção apresenta uma montagem de imagens oníricas, encadeadas como um pesadelo, repleto de cenas metafóricas. A primeira delas, uma das mais famosas da história do cinema, mostra uma mulher que tem seu olho cortado ao meio por uma navalha. O homem com a navalha é interpretado pelo próprio Buñuel. O cineasta afirma, na época, que cenas como essa são, na verdade, “um desesperado e apaixonado apelo ao assassinato”, e chama de “imbecis” os que acharam as imagens belas ou poéticas. Em uma cena seguinte aparecem formigas saindo da mão do personagem, uma possível alusão à expressão francesa *fourmis dans les paumes* (formigas nas palmas das mãos) que significaria “um grande desejo de matar”.



Fig. 10 - *Un Chien Andalou*, cartaz de lançamento na França, em Junho de 1929: o corte do olho/olhar feminino com a navalha e as “formigas nas mãos”.

Alguns críticos resenham o filme com a indicação de que seu enredo seria uma viagem à mente perturbada de um assassino e as suas confissões traduzidas em imagens. Tânia Rivera complementa:

(...) Lacan, influenciado pelos surrealistas, afirmará anos mais tarde: “O olho é feito para não ver”. A visão seria o domínio do engano, as imagens se apresentariam para velar a força disruptiva do olhar – força que Buñuel buscaria reativar, ao caracterizar o cinema como uma “poderosa arma”. A própria tela do cinema encarnaria um olhar, ela seria, para o cineasta, uma

“branca pupila” que, se pudesse refletir a luz que lhe é própria, poderia “fazer explodir o universo”. “Por enquanto, porém”, continua Buñuel em conferência de 1953, “podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada”.⁴⁸

O aprisionamento da arte cinematográfica, conformada aos padrões industriais de produção, distribuição e exibição, ocorre em vários países e esferas, em nível mundial, desde seus primórdios. Não é ou foi padrão restrito a países eurocêntricos como os Estados Unidos. As produções audiovisuais que fogem aos modelos narrativos convencionais são exceções, e não regra, e são restritas a alguns movimentos, como os já citados, ou o caso do chamado “cinema de autor”, termo teorizado pelo crítico de cinema e escritor francês André Bazin.

A teoria do cinema de autor sugere que um/uma diretor/diretora pode usar o aparato comercial tradicional para fazer um filme da mesma forma que escritores ou pintores usam os seus artefatos, mas que o aparato será um recurso como meio para expressões artísticas pessoais. O fator pessoal na criação artística seria um padrão de referência, e assume-se que este padrão continuará e mesmo terá progressos de um filme para o próximo.

Este é o caso de cineastas como o inglês Alfred Hitchcock (*Vertigo – Um Corpo que Cai*, *Psicose*, *Os Pássaros*, *Janela Indiscreta*, *Disque M para Matar*) e o sueco Ingmar Bergman (*Sonata de Outono*, *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres*, *Gritos e Sussurros*, *Persona*) – ambos diretores interessados nas ansiedades e pavores humanos que parecem dominar as sociedades eurocêntricas, especialmente nos anos 1950, 1960, e 1970. Há os “autores” que terminaram por tomar parte em outras escolas do cinema, como a **Nouvelle Vague** francesa e o **Cinema Novo** brasileiro.

Entre os franceses, destacam-se Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer, sendo que grande parte trabalhava com crítica de cinema na revista *Cahiers Du Cinema*, fundada em 1951 por André Bazin. Já o Cinema Novo, movimento influenciado tanto pela *Nouvelle Vague* como pelo *Neo-Realismo* italiano – cujos maiores expoentes foram Roberto Rossellini (**Roma Cidade Aberta**, 1944-1945), Vittorio De Sica (**Ladrões de Bicicleta**, 1948) e Luchino Visconti (**La Terra Trema**, 1948) – nasce no Brasil após a frustração pela falência dos grandes estúdios paulistas, no final dos anos 1950.

⁴⁸ Rivera, Tânia. *Op. Cit.*, pp. 35 e 36.

Cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia, com destaque para os “autores” Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, e Joaquim Pedro de Andrade, elaboram novas idéias sobre o fazer cinema, avessos às alienações culturais que as chanchadas brasileiras produziam, e contrários aos filmes mais elaborados e caros feitos pelos estúdios da Vera Cruz. Esta foi a principal companhia cinematográfica da época, cujo lema era “Produção Brasileira de Padrão Internacional”. Mas, a proposta de realizar um cinema brasileiro em bases industriais não consegue enfrentar a competição com os esquemas de distribuição e exibição dos filmes norte-americanos, tanto no mercado interno como no externo. A companhia sobrevive apenas 10 anos, entre 1949 e 1959.

O Cinema Novo marca, então, a era brasileira da produção de um cinema barato, feito com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Os filmes são pretensamente voltados à realidade brasileira, com uma linguagem que seria adequada à situação social do País, nos anos 1950, 1960, e 1970. Os temas mais abordados são ligados ao subdesenvolvimento nacional, em todos os níveis. As misérias do Nordeste, com as secas e o coronelismo como regime político predominante na região; o surgimento das favelas, rincões de pobreza, e conseqüente violência urbana nas principais capitais; as repressões políticas e sócio-ideológicas dos regimes militares. Tais enredos, aliás, permanecem recorrentes e dominam as produções audiovisuais brasileiras até este século XXI, explorados à exaustão.

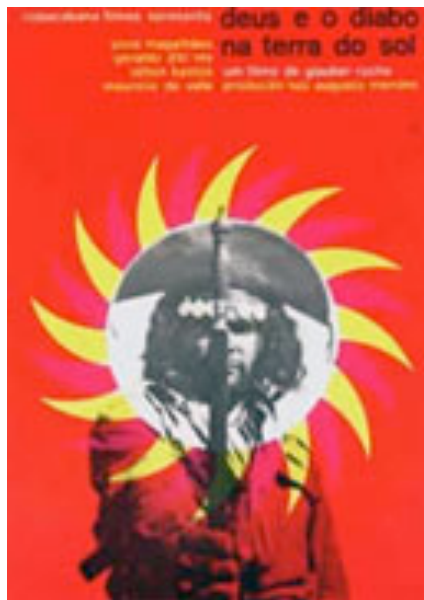


Fig. 11 - Cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

1.3) Mas, a Nação Esquece o Cinema das Mulheres...

Entre as mulheres, as cineastas autoras são exceção no que já seria considerado fora dos padrões dentro do modo de produção industrial, e em um meio tradicionalmente de domínio masculino. O que foi escondido, esquecido e até mesmo apagado da história das mulheres no meio Filme & Vídeo é que há pioneiras de produções – que trabalharam como diretoras, roteiristas, produtoras, executivas, dentre outros papéis apropriados convencionalmente pelos homens. Isso por todo o mundo, em diversas culturas e sociedades, e nos primeiros anos desde a invenção do cinematógrafo. Muitas dessas mulheres são genuinamente transculturais e transnacionais.

Assim como na fotografia, que será discutida em outro capítulo, mulheres de diversas raças, etnias, e *backgrounds* sociais, econômicos e culturais lutaram, e muito, por seu lugar ao sol também na “fotografia em movimento”. E algumas conseguiram realizar verdadeiras façanhas, seja com obras-primas, seja com um conjunto filmográfico de fazer inveja. Talvez, e por isso mesmo, seus nomes não tenham sido inscritos nas histórias oficiais do cinema mundial. Poucas referências, ou nenhuma, são feitas a essas mulheres. De qualquer forma, as suas filmografias fazem cair por terra os argumentos do diretor inglês Mike Figgis, sobre o peso dos equipamentos e a necessidade de homens para liderar outros homens, em hierarquia militar, o que provocaria conflitos de gênero no meio audiovisual, citados anteriormente.

Os créditos comumente concedidos a D. W. Griffith (e tornados de gênero e de paternidade) como o “pai da narrativa cinematográfica ficcional” deveriam ser, no mínimo, divididos com a cineasta Alice Guy-Blaché (1873-1968). Ela é pioneiríssima da história do cinema de ficção, tendo dirigido e estrelado o que poderia ser considerada a primeira dessas obras de narrativa ficcional, um curta de um minuto, *La Fée aux Choux* (*A Fada Repolho*), logo em abril de 1896, meses após a primeira apresentação pública dos curtas dos irmãos Lumière. Discute-se se este filme é anterior, inclusive, aos primeiros experimentos do mágico e ilusionista francês George Méliès com a imagem em movimento, que inova com recursos de montagem e dupla exposição dos fotogramas em seus filmes.

O fato é que a filmografia da cineasta – considerada a primeira mulher a ser diretora, produtora, roteirista, e co-proprietária de companhias de cinema na França (a *Gaumont*) e nos Estados Unidos (a *Solax*) – inclui literalmente *dezenas* de produções. Nascida de pais

franceses que trabalhavam no Chile, e criada pela avó na Suíça, foi uma das mais ativas cineastas dos primeiros anos da emergente indústria.

Suas principais obras, além da já citada, incluem: **Sage-femme de Première Classe** (A Parteira de Primeira Classe, 1902); **La Esméralda** (1905), que é baseada no romance de Victor Hugo; **O Corcunda de Notre Dame**; **A Fool and His Money** (Um Tolo e Seu Dinheiro, 1912); **Algie the Miner** (Algie, o Minerador, 1912); **Algie Making an American Citizen** (Algie Tornando-se um Cidadão Americano, 1912); **A House Divided** (Uma Casa Dividida, 1913); **The Pit and the Pendulum** (A Armadilha e o Pêndulo, 1913); **Shadows of the Moulin Rouge** (Sombras do Moulin Rouge, 1913); **Matrimony's Speed Limit** (Limite de Velocidade do Matrimônio, 1913); **The Woman of Mystery** (A Mulher do Mistério, 1914); **My Madonna** (Minha Madona, 1915); **House of Cards** (Casa de Cartas, 1917); **The Great Adventure** (A Grande Aventura, 1918); **Vampire** (Vampiro, 1920).

Em 1906, quando ainda era chefe de produção da Gaumont, Alice Guy-Blaché filmou **A Vida de Cristo**, uma produção de grande orçamento para a época, a qual incluiu 300 extras. Ela também foi uma das pioneiras no uso de gravações de som em sincronia com as imagens, ao usar o sistema *Chronophone* construído pela Gaumont, o qual usava um disco de corte vertical sincronizado com o filme. Inovadora, a diretora empregou efeitos especiais, como a dupla exposição e mesmo o rodar o filme de trás para frente.

Com todos esses feitos, o único tributo que ela recebeu em vida foi a *Ordem Nacional da Legião de Honra*, do governo francês, em 1953. A Comissão de Cinema de Fort Lee (New Jersey, EUA) trabalhou postumamente com a biógrafa da cineasta, a acadêmica e pesquisadora do cinema Alison McMahan, para criar uma das únicas fontes de registro histórico dedicada ao papel desempenhado por Alice Guy-Blaché como a primeira mulher a dirigir filmes e a ser proprietária de estúdios de cinema. A marca está registrada em uma avenida da cidade e no *site* do estúdio Solax. O comitê realizou esforços, em anos recentes, juntamente a outras organizações, para que o nome da cineasta fosse inserido no **Directors Guild of America** (a principal sociedade e guia dos diretores de cinema dos EUA), algo que já deveria ter sido feito há anos – e *teria sido, caso fosse um cineasta do gênero masculino* – e também a assegurar uma estrela para ela na *Calçada da Fama de Hollywood*.

Tudo isso foi feito para que o nome da cineasta e seu papel como pioneira na história do cinema mundial recebam os devidos registros. Em 1995, foi realizado o documentário **The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché** (O Jardim Perdido: A Vida e o Cinema de Alice Guy-Blaché), pelo **National Film Board of Canada** (NFBC), que conta a

sua história. Em 2002, a biógrafa Alison McMahan, publicou o livro **Alice Guy-Blaché: Lost Visionary of the Cinema** (Alice Guy-Blaché: Perdida Visionária do Cinema).

Fig. 12 - A *Solax Company* (propriedade de Alice Guy em sociedade com George A. Magie) tornou-se o maior estúdio de cinema nos Estados Unidos durante a era pré-Hollywood, e operou nos arredores de Flushing, New York, na Lemoine Avenue.



Fig. 13 - Em 1907, Alice Guy casou-se com o inglês Herbert Blaché-Bolton, um diretor da Gaumont para as produções na Alemanha e na Inglaterra. Tiveram dois filhos e divorciaram-se nos anos 1920.

A partir da segunda metade dos anos 1920, quando os grandes bancos assumem o controle da maioria das companhias de cinema de Hollywood, que necessitavam de cada vez mais e maiores financiamentos, inclusive, devido ao advento do som e a sua sincronização, os chefes de produção começam a tornar cada vez mais uniformes as produções em larga escala. Em 1929, a indústria audiovisual norte-americana aceita uma lista de “tabus”, que depois viriam a tornar-se o **Hays Code**⁴⁹ (o Código de Produção para o Audiovisual), que vigorará

⁴⁹ Código de conduta ética e moral para as produções audiovisuais, criado por Will H. Hays, que estabelece a censura prévia na produção e proíbe cenas com conteúdos de nudez, “danças sugestivas”; ridicularização de

em Hollywood, e em todas as produções norte-americanas, desde o início dos anos 1930 até 1968, quando entra em cena o subsequente sistema de gradação (censura de idade, por exemplo), da **Motion Picture Association of America** (MPAA).

Com tamanha repressão, obviamente, são as mulheres cineastas as primeiras a sofrerem perdas e direitos para as filmagens nos EUA. Os cineastas com perfil “não-convencional”, ou seja, fora dos padrões *WASP*, veem bastante reduzidas as suas possibilidades de crescer nesse ambiente adverso. E as mulheres criadoras, de fato, não permanecem em Hollywood.

Talvez a grande exceção seja Dorothy Arzner, cineasta lésbica e andrógina, que se (tra)vestia como homem, lugar-comum na primeira metade do século XX e que corrobora com a formação do estereótipo da “mulher masculinizada”, que “gostaria de *ser* homem” e *age* como tal, que transparece na mascarada de alguns filmes clássicos, como o mencionado *Queen Christina* (1933), que será analisado mais detalhadamente, em estudo de caso, na segunda parte.

Segundo Marjorie Garber⁵⁰, as implicações do travestimento desafiam a autoridade da própria categoria a qual se deve envelopar o sexo (ou o gênero), e instiga uma *crise de categoria*. A autora assinala que a pessoa (ou *persona* de uma criação artística) que se veste com roupas do outro sexo desobedece às convenções que tratam de fazer com que os indivíduos sejam *legíveis* dentro de um sistema semântico cultural determinado. As regulações e regulamentações, sob prismas legais, sobre vestimentas em diversas sociedades e eras distintas ultrapassam as questões de gênero e sempre foram fluidas, ao variar em forma e gênero, de acordo com as transformações culturais, interesses comerciais e econômicos ou políticos e sociais. Destaca Garber em relação a esses interesses:

O cenário ideal – do ponto de vista dos reguladores – é aquele no qual a situação e o status (papéis) social de uma pessoa, seu gênero, e outros indicadores de sua identidade no mundo podem ser *lidos*, sem ambigüidade ou incerteza. A ameaça a esta *legibilidade* é a ‘confusão’ (...)⁵¹

religiões e da “Lei”; adultério; miscigenação; “perversão sexual”, como a homossexualidade ou menção a doenças venéreas, e cenas de nascimento de bebês; cenas com conteúdos violentos de crimes e “pecados”; entre outras proibições.

⁵⁰Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York, NY: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992. A autora versa sobre as implicações do travestimento, de vestimentas cruzadas entre o que seria culturalmente e socialmente normativo para homens e mulheres nas sociedade eurocêntricas.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

Arzner faz carreira em Hollywood, sendo a única mulher-travesti a dirigir e a fazer sucesso com diversos filmes, um tanto convencionais, entre o final dos anos 1920 e até os 1940, a chamada **Golden Age** (Era de Ouro) da meca do cinema. Entretanto, ocasionalmente, ela consegue "contrabandear" questões feministas e de gênero em suas produções, como: **Anybody's Woman** (Mulher de Qualquer Um, 1930); **Sarah and Son** (Sarah e Filho, 1930); **The Wild Party** (A Festa Selvagem, 1929); **Fashions for Women** (Modas para Mulheres, 1927); **Dance, Girl, Dance** (Dance, Garota, Dance, 1940); **Working Girls** (Garotas Trabalhadoras, 1931); **The Bride Wore Red** (A Noiva Usou Vermelho, 1937); **Nana** (1934, um adaptação da obra de Émile Zola).



Fig. 14 - *The Bride Wore Red* foi traduzido no Brasil como *Felicidades de Mentira*.

Arzner inova e surpreende, para os códigos de conduta da época, em alguns filmes, hoje lendários, como *Dance, Girl, Dance* e *The Wild Party*, onde aborda as cores temáticas do lesbianismo em mulheres fortes e fatais que tangiam a marginalidade – o estereótipo da *Femme Fatale*, que será mais incisivamente estabelecido na literatura e nas artes audiovisuais a partir dos anos 1940, será abordado no capítulo seguinte. Aliás, as produções da diretora

quase sempre indicavam mulheres tematicamente marginalizadas, com seu olhar lesbiano do universo feminino, à época, e suas *personas* femininas vão contra a corrente do estereótipo da mulher submissa do cinema hollywoodiano dos anos 1920.

Ela dirigiu o primeiro filme falado (com som sincrônico) da companhia *Paramount*, em 1929, *The Wild Party*, com a atriz Clara Bow. Para que a estrela pudesse mover-se livremente nos *sets* de filmagens, Arzner inventou a “técnica” de colar um microfone na haste da vara de pescar, e criou, assim, o chamado *boom mike* (microfone que é também chamado *girafa* e que é suspenso por sobre personagens e fontes de som). *The Wild Party* foi sucesso de crítica e bilheteria. O enredo se passa em uma faculdade feminina, e introduz algumas mensagens subliminares sobre o lesbianismo e temas femininos recorrentes na filmografia de Arzner. Ela teve a mesma liberdade relativa em seus filmes dos anos seguintes, o que exemplifica o que era Hollywood antes do citado Código Hays de Produção (de 1930, mas tornado efetivo a partir de 1934).

Essas produções de Arzner, prévias ao Código Hays, estrelavam personagens femininas com espírito livre, independentes, resolutas quanto aos seus desejos e objetivos. Ela ajudou a lançar carreiras de atrizes como Katharine Hepburn, Rosalind Russell, e Lucille Ball. Em seu último filme, **Crepúsculo Sangrento** (*First Comes Courage*, 1943) fez propaganda anti-nazista. Foi a primeira mulher cineasta a entrar no *Directors Guild of America* (em 1936) e a ter sua estrela como diretora marcada na **Hollywood Walk of Fame** (a Calçada da Fama), em oposição à diretora Alice Guy-Blaché, antecessora de Arzner, e que não teve a mesma sorte. Deve ser porque a cineasta norte-americana travestia-se de homem, e essa adoção de indumentárias masculinas, ou o *cross-dressing* (vestimenta cruzada), era mais um aspecto de sua audaz usurpação dos direitos e privilégios masculinos, em uma sociedade e um ambiente (meio Filme & Vídeo) notadamente falocêntricos.



Fig. 15 - Dorothy Arzner - Califórnia, 1897-1979. Travestimento e dribles na censura de Hollywood.

Apenas no final dos anos 1960, as mulheres norte-americanas voltarão a ter algum (pouco) destaque como produtoras e criadoras audiovisuais, com o impacto do que foi chamado **Second-Wave Feminism**⁵² (Feminismo da Segunda Onda), nos EUA. Entretanto, as cineastas dos EUA ficaram, de modo geral, limitadas às produções de curta ou média-metragem, principalmente, de documentários (não-ficção). O fato é que o jejum forçado de produções audiovisuais com os pontos de vista femininos e/ou feministas e também de outras “minorias” – raciais, étnicas, ou dos LGBTTT – no cinema norte-americano e em boa parte do mundo eurocêntrico, por consequência óbvia, causam uma universalização e uniformização enormes dos estereótipos criados e perpetuados, até hoje, pelo meio filme & vídeo *wasp* e patriarcal. O meio audiovisual torna-se espelho para o que é chamado *imperial male gaze* (o fitar imperial masculino), pelas teóricas feministas do cinema.

Em contrapartida, algumas cineastas europeias conseguem produzir filmes de longa-metragem de qualidade e que marcam a história do cinema mundial, entre os anos 1930 e 1970. Dentre essas exceções, há casos singulares, como a polêmica diretora, produtora,

⁵² Algumas teóricas feministas contestam o termo “segunda onda” nos anos 1960, como é o caso de Jo Freeman, em artigo publicado no periódico *H-Women*, em Maio de 1996. Neste, a feminista afirma que o termo Segunda Onda, na verdade, deveria ser a Terceira ou até a Quarta Onda de feminismo nos EUA, pois por todo o século XIX, as mulheres estavam envolvidas em movimentos abolicionistas e também os de maior independência – tanto na vida privada com mais direitos dentro do casamento e frente aos homens, como na vida pública, por direitos civis e políticos – estas sendo as primeiras ondas, e a verdadeira Segunda Onda seria o Movimento pelo Sufrágio (que iniciado na Inglaterra, ganha força nos Estados Unidos principalmente por meio do Partido Progressista e de homens que viam no voto das mulheres oportunidade para um governo melhor e mais “puro”). Embora iniciado nos EUA na década de 1890, só se tornará efetivo na década de 1920.

roteirista, fotógrafa e atriz alemã Leni Riefenstahl (1902-2003), e as diretoras-autoras francófonas Agnès Varda e Marguerite Duras.

Se as sociedades eurocêntricas fazem questão de *generizar* (alcançar um gênero) e tornar a criação como um(a) filho(a) de seu criador – na maioria das vezes, os registros históricos oficiais registram apenas os “pais” de tais criações, movimentos, ideologias e inovações – então, Sergei Eisenstein seria o “pai” da montagem intelectual para a propaganda ideológica das revoluções populares contra a opressão aristocrática ou burguesa. E, conseqüentemente, há que se creditar à multifacetada criadora visual e artística, Leni Riefenstahl, ser a “mãe” da iconografia e da plasticidade visual, e de diversas inovações em técnicas de filmagem, que moldaram a propaganda nazista – igualmente, por meio da sedução das massas aos índices, ícones e simbologias de tomadas cinematográficas e fotográficas montadas cuidadosamente, que indicariam a grandiosidade e a supremacia da raça ariana e das forças armadas alemãs.

Seus principais filmes de não-ficção – documentários que abrangem tanto a reencenação e atuação de atores em episódios factuais como cenas filmadas durante os eventos – incluem **Triunfo da Vontade** (*Triumph des Willens*, 1934-1935); **Dia da Liberdade: Nossas Forças Armadas** (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935); **Olympia** (1938); **Impressões Submarinas** (*Impressionen unter Wasser*, 2002). Como atriz e diretora de filmes de ficção, Riefenstahl impressiona em **A Luz Azul** (*Das Blaue Licht*, 1932), filme em que ela é a atriz principal, além de produzir, dirigir e co-escrever o roteiro com o teórico do cinema Béla Balázs. O filme ganhou a medalha de prata do Festival de Veneza (Itália).

Riefenstahl, que viveu 101 anos, sempre negou conhecer as atrocidades do regime nazista, ou os campos de concentração, à época da Segunda Guerra Mundial. Alega que os filmes que escreveu, produziu, dirigiu e editou para o Terceiro Reich são anteriores à guerra, o que é verdade. É também certo que ela tornou-se uma “Nacional-Socialista” após ler o livro de Hitler, *Mein Kampf*, ainda durante as filmagens de *A Luz Azul*.

A cineasta escapou da condenação em quatro tribunais pós-guerra e diversos litígios judiciais ao longo de toda sua longa vida, mas jamais foi perdoada pelas comunidades e instituições judaicas internacionais. Sua carreira foi atrapalhada por anos e em diversas ocasiões, como quando seu filme **Terra Baixa** (*Tiefland*) foi retirado da mostra oficial do Festival de Cannes (França), em 1954, e colocado na categoria “fora de competição oficial”.

Este foi o último longa-metragem em que ela também atuou como atriz, e baseou seu roteiro na peça teatral (que depois tornou-se ópera e era a favorita de Hitler) do escritor em língua catalã, Àngel Guimerà. A produção e as filmagens foram realizadas durante cinco anos, no período da Segunda Guerra, pagas por orçamentos milionários dos fundos de produção nazistas, mas levou muitos anos para que a cineasta pudesse editar o filme. Principalmente, porque o governo francês confiscou os rolos originais após a guerra, e destruiu cenas que foram filmadas na Espanha.

Devido a esse projeto, Riefenstahl foi atacada por todos os lados. Pelo alto comando nazista, leia-se Joseph Goebbels, “pelos altos gastos com uma produção sobre laços de ninhos de ratos”⁵³. E pelos críticos anti-nazistas por haver usado como figurantes os *Sinti & Roma*⁵⁴ e outros prisioneiros de campos de concentração, apesar de também não haver comprovação dessas acusações.

O filme de não-ficção *Triunfo da Vontade*, considerado juntamente com *O Encouraçado Potemkin* como as obras *master* de propaganda jamais realizadas, ou repetidas, é descrito com uma “maravilha visual, sensual, cinética, e cinematográfica”⁵⁵. A perfeição arrasadora da estética de Riefenstahl, como diretora e editora, além de produtora e diretora de fotografia, combina um sentido vívido de técnicas visuais e um controle brilhante na montagem das tomadas, com um *timing* diferenciado nos cortes para proporcionar um movimento contínuo, que acompanha inclusive a trilha musical produzida especialmente para o filme por Herbert Windt. A trilha evoca a continuação da tradição musical germânica, ao mixar Richard Wagner, músicas folclóricas e canções do Partido Nazista. O movimento contínuo das imagens grandiosas e da trilha sonora trabalham como metáforas para o que seriam o progresso em marcha e o orgulho da nação.

⁵³ Trimborn, J. *Leni Riefenstahl – A Life*. New York, NY: Faber and Faber Inc., 2007, p. 185.

⁵⁴ Os povos ciganos assim eram classificados na Alemanha pré e durante o período Nazista. As leis contra os *Sinti & Roma*, assim como os *Judeus* e *Afro-descendentes*, foram endurecidas com a Lei de Proteção do Sangue e da Honra Germânicas, em Nuremberg, no ano de 1935. Esta lei proíbe a miscigenação com os Arianos e depriva esses povos de direitos civis. A explicação está publicada no United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., em panfleto intitulado “SINTI & ROMA”.

⁵⁵ Barsam, Richard. *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Indiana University Press, 1992, pp. 130 e 131.

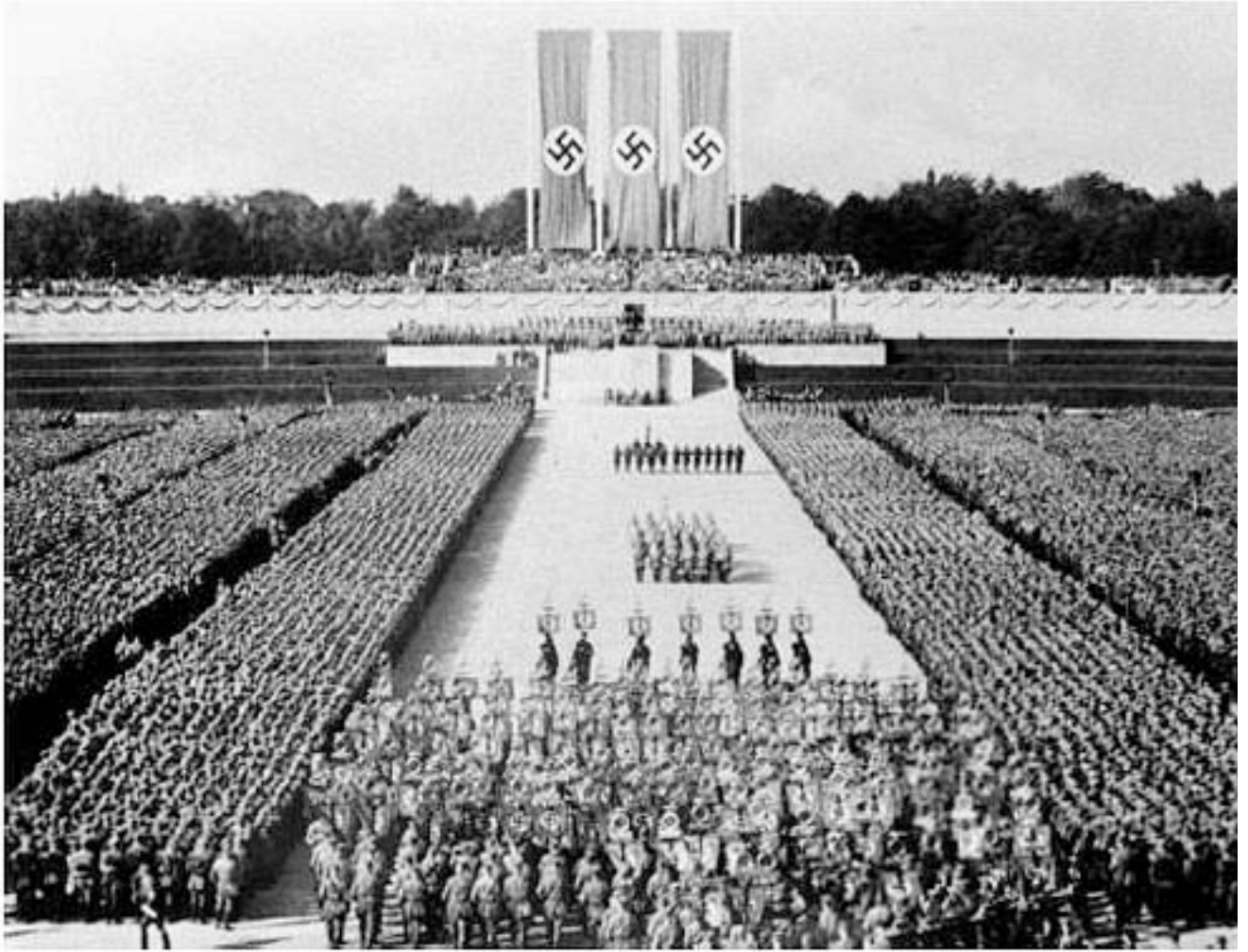


Fig. 16 - Cena filmada por Leni Riefenstahl durante o desfile do Partido Nacional-Socialista em Nuremberg (*Triunfo da Vontade*, 1934-35) – Grandes planos gerais e simetria para a grandiosidade e a perfeição da raça, do povo, e das forças germânicas.

Vale aqui explicar que o sistema audiovisual funciona em ambos os filmes mencionados, tanto de Sergei Eisenstein como de Leni Riefenstahl, como uma síntese: o áudio, o visual, e o audiovisual são indissociavelmente ligados à percepção sensorial áudio-ouvido; visual-visão; audiovisual-interação ouvido/visão. Logo, o audiovisual designa duas “realidades”, por vezes complementares, mas distintas, pela justaposição de elementos que são primariamente autônomos e que são interligados e relacionados no meio filme & vídeo. O audiovisual pleno é o sistema onde é impossível examinar em separado cada um dos componentes sem destruir o sentido que transmitem. O audiovisual *constrói* outra realidade, *qualitativamente diferente*. A linguagem integra-se perfeitamente no tempo e no espaço – o movimento acrescenta dimensão temporal e casa-se com o som.

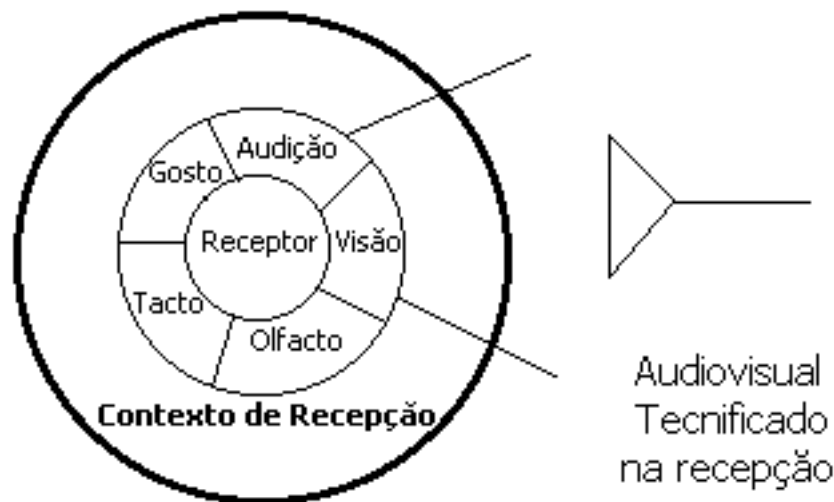


Fig. 17 – Recepção Audiovisual

O audiovisual é, então, um sistema de signos que substitui a “realidade natural”, e funciona como unidade integradora de subsistemas e códigos. As funções audio e visual perdem parte de sua autonomia, de acordo com suas atribuições em uma produção. Os signos visuais são produzidos por significantes captados pela visão: pictóricos, gráficos, fotografias (*still* e em movimento). Já os signos auditivos são produzidos por significantes apreendidos pelo ouvido: músicas, efeitos sonoros, diálogos, e narrações.

As funcionalidades do subsistema sonoro podem ser a identificação imediata de um programa; dar relevo aos personagens; estimular a recordação de eventos; criar “atmosferas”; proporcionar elipses juntamente com outros meios expressivos (visuais); definir um ambiente; e criar um contraponto. Os sons relacionam-se com as imagens fornecendo-lhes uma “mais-valia”, um valor acrescentado, como expressa o teórico e compositor francês Michel Chion. O autor acrescenta que “trata-se do valor sensorial, informativo, semântico, narrativo, estrutural ou expressivo do som que ouvimos numa cena e que nos conduz a projetá-lo na imagem, até o ponto de criar a impressão de que vemos nela o que, na realidade, ‘audiovemos’.”⁵⁶

Nesse sentido, funciona o eixo das simultaneidades (som sincrônico), onde vários sistemas expressivos (palavra, música e imagens) surgem combinados simultaneamente. As relações que mantêm entre si podem assumir formas: a) Sincrônica - O princípio da sincronia fundamenta-se na lógica natural perceptível. A noção de sincronia está associada à coincidência exata no tempo de dois estímulos distintos que o receptor apreende como

⁵⁶ Chion, Michel. *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*. Nathan. English Edition - *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

perfeitamente diferenciados. Imagens e sons aparecem ao mesmo tempo e com plena inter-relação; b) Assincrônica - Os teóricos do cinema chamam a atenção para as relações expressivas de sincronia/assincronia que se estabelecem entre sons e imagens. Tais relações surgem como “contrapontos orquestrais”, associados à idéia de harmonização visual e auditiva: todos os desenvolvimentos de cada sistema expressivo atuam em perfeita consonância significativa.

A dissonância audiovisual é um efeito de contradição diegética entre um som pontual e uma imagem pontual, ou entre um ambiente sonoro realista e a situação visual que o acompanha. No eixo das sucessividades (diacronia), o desenvolvimento temporal de sons e imagens origina relações seqüenciais entre estes elementos, destacando uma expressividade que se manifesta pela continuidade dessas relações. Este fenômeno possibilita articular o momento anterior com o seguinte, pelo que determina também o sentido da comunicação. Da combinação harmônica dos dois eixos nasce a coerência, a unidade e o sentido da produção audiovisual.

Em *Triunfo da Vontade*, a diretora Leni Riefenstahl consegue essa combinação dos eixos sincrônico e diacrônico do som junto às imagens que idealizara para alcançar uma “audiovisão” ao mesmo tempo surpreendente e ambígua, aliás, características próprias da criadora, carregadas por toda sua vida. Ao mesmo tempo que consegue fazer do filme um sucesso esmagador da propaganda não só do próprio Adolf Hitler, e do Nazismo, mas também de um novo nascimento do orgulho da nação alemã, previamente arrasado pela derrota na Primeira Guerra Mundial, a produção foi avidamente usada pelas Forças Aliadas (opostas), como contra-propaganda ao Terceiro Reich e suas ideologias, e reforça a mensagem da tirania da liderança do Nazismo.

De acordo com Erik Barnouw, premiado historiador do cinema e do vídeo, o filme *Triunfo da Vontade* é apontado como o mais usado pelos opositores do Nazismo como prova do renascimento do “orgulho” alemão, de suas ferozes e temidas forças armadas, e também de lideranças ditatoriais, que beiram a loucura ou a insensatez. Inimigos da Alemanha usaram, desde o lançamento do filme de Riefenstahl, grandes segmentos e seqüências da produção alemã para construir suas próprias histórias – entre filmes de ficção e de não-ficção – contra o Führer e seus seguidores.

Ao mesmo tempo que “*Triunfo*” é bem sucedido em trazer aliados às causas do partido nazista, o filme também detalha vividamente a natureza demoníaca da liderança de Hitler, e da disciplina pouco humana (ou sobre-

humana) que dá suporte a essa liderança. Durante a semana em que fotografou e filmou as cenas de Nuremberg, ela (Riefenstahl) coordenou suas forças com uma quase disciplina e intenção quase maníaca, o que espelha a atmosfera dos próprios eventos. Então, ela dedicou meses à edição das cenas. A trilha sonora foi providenciada por Herbert Windt. O resultado final foi a primeira apresentação em março de 1935, e que foi logo ovacionada como uma obra de arte – inspiradora para alguns, sinistra e assustadora para outros. O Festival de Cinema de Veneza concedeu-lhe a medalha de ouro, e também o (Grand Prix) do Festival de Paris (Exibição Mundial).⁵⁷

O filme não tem comentários ou narrações falados. A diretora considerava qualquer comentarista um “inimigo do filme”. Toda a verbalização da mensagem é deixada a cargo dos discursos proferidos por Hitler e os outros líderes. Mas, como acrescenta Barnouw, o “quase físico impacto” do filme é derivado da coreografia orquestrada por Riefenstahl, entre imagens e sons: superimposições/sobreposições, *fades*, e varreduras de tela (*wipes*) com homens marchando, saudações da população, suásticas, *banners*, as águias, as antigas ruas e torres germânicas em contraste e surpreendente consonância com a arquitetura sobrenatural armada por Albert Speer – “arquiteto pessoal de Hitler”, foi ele o responsável pelo *set* e quase toda a coordenação do evento – os uniformes, as nuvens, os oratórios, as canções folclóricas, as canções do partido pontuadas pela música de Richard Wagner, mulheres e crianças, as séries de aparições do Führer.

A abertura da produção, dividida em um total de 12 cenas, é justamente a primeira “aparição” de Hitler, que pode ser associado a uma divindade, tamanho o uso de índices e simbologias deíticas, como um pássaro (avião) que desce de nuvens (e o uso extra e ocasional de nevoeiros), as sombras do “pássaro” tocam a cidade de Nuremberg, e o “deus” Hitler pousa na terra alemã. E a impressão de divindade terrena permanece em todas as tomadas do Führer. As multidões soltam sons graves e agudos de ovação. O “palco” foi precedido pelos seguintes subtítulos, que abrem o filme, e que resumem a atmosfera criada para o sentimento germânico:

Em 5 de Setembro de 1934 – 20 anos após a declaração e o início da (Primeira) Guerra Mundial – 16 anos após o início do sofrimento alemão – 19 meses após o início do renascimento da Alemanha – Adolf Hitler voou

⁵⁷ Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Revised Edition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1983. pp. 102 e 103.

novamente para Nuremberg para rever (passar em revista) as colunas de seus fiéis seguidores.

O líder mostra-se orador contumaz e apaixonado, com gestos poderosos e lancinantes, mas a ambigüidade das mensagens das cenas montadas por Riefenstahl para Hitler reside justamente em suas tomadas feitas em câmara subjetiva (olhar do/a espectador/a), com a chamada câmara baixa (perspectiva de baixo para cima do/a espectador/a), fazendo óbvio o ser tornado mítico e, em sincronia com seus modos e palavras, o som emitido pelo homem não condiz com a divindade. O som é predominantemente agudo, como em oposição ao tom grave que seria *natural* ao *deus-homem*, e seus gestos abusivos e exagerados, “afetados”, em oposição à sobriedade requerida ao *deus-líder-homem*.

Leni Riefenstahl manterá essa ambigüidade, ou ambivalência, de sentidos em toda a sua filmografia, ou em suas montagens fotográficas, ou em seus textos e livros autobiográficos. As mesmas técnicas super premiadas e elogiadas que engendrou e inventou para engrandecer ou mostrar ao mundo quem era, de fato, um ser como Hitler, também usa para apresentar ao mundo cidadãos e cidadãs de tribos africanas que apenas poucos conhecem ou jamais viram, ou mundos encantadores e desconhecidos de corais e vida submarinas, a não ser pelas lentes da própria criadora.

Ela fotografa homens e mulheres tribais, ou de esferas desconhecidas à maioria da civilização, como registra a “divindade” Hitler. Muitas vezes, com o uso de câmara baixa e subjetiva. A força de expressão e a perfeição dos corpos, seja de arianos ou de Jesse Owens⁵⁸ ou atletas de outras raças e etnias, eternizadas por ela em seu ultra premiado longa-metragem **Olympia** (Parte 1, conhecida como *Fest der Völker/Festival das Nações*, e a Parte 2, como *Fest der Schönheit/Festival da Beleza*, 1938), são indiciais, icônicas e simbólicas nos ensaios da fotógrafa e cineasta.

⁵⁸ James Cleveland "Jesse" Owens (1913–1980) foi atleta e líder civil afro-americano. Ele participou dos Jogos Olímpicos de Verão de 1936 (as “Olimpíadas de Hitler”) em Berlim, Alemanha, onde sagrou-se mundialmente por ganhar quatro medalhas de ouro: nos 100 e 200m rasos, no salto em distância, e no revezamento 4x100m.



Fig. 18 - *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938). A imagem é da própria Riefenstahl.

A estética de Riefenstahl foi criticada por intelectuais de peso como a ensaísta e escritora norte-americana Susan Sontag, que a define como estética fascista e paternalista, principalmente, em relação aos trabalhos de Riefenstahl com as tribos africanas. Ela viajou diversas vezes para a África e viveu por anos (entre 1962 até meados de 1970) como a primeira mulher branca a ter permissão e passaporte das autoridades do Sudão, onde registrou diversos ensaios sobre a tribo Nuba e também a tribo Nuba do Kau, 200 quilômetros a sudeste da tribo original. Seus ensaios foram publicados juntamente com monografias a respeito das tribos, em 1974 (*Os Últimos dos Nuba*) e 1976 (*O Povo do Kau*), que se tornaram *bestsellers* internacionais e ganharam diversos prêmios.

A polêmica artista foi amiga do não menos controverso ícone da *Pop Art*, Andy Warhol, e fez ensaios fotográficos do astro do rock Mick Jagger, além de ser convidada de honra dos Jogos Olímpicos de Montreal, em 1976. Aos 72 anos, ela mente sobre sua idade – diz que tem 52 anos – para poder tornar-se mergulhadora profissional e começa seu trabalho

como ensaísta de fotografia submarina. Em 1978, ela publica **Korallengärten** (*Coral Gardens – Jardins de Corais*) e, em 1990, termina o livro **Wunder unter Wasser** (*Wonder under Water – Maravilha embaixo d'Água*). Em seu aniversário de 100 anos, em agosto de 2002, Riefenstahl lança seu filme **Impressionen unter Wasser** (*Underwater Impressions – Impressões Submarinas*), documentário sobre a vida nos oceanos. Ela era a mais velha mergulhadora viva (morreu em 2003) e, para completar sua existência semi-mítica, ambivalente, e controversa, foi ativista do *Greenpeace* por oito anos.



Fig. 19 - Mulheres da tribo Nuba em ensaio de Riefenstahl: perfeição e culto ao corpo, tradições de paganismo, adultério, e o gosto por bebidas alcoólicas, que não seguem as normas islâmicas do Sudão. O trabalho na região foi transformado em livro: *Die Nuba*.



Fig. 20 - Ensaio de Leni Riefenstahl – Uso das mesmas técnicas fotográficas que modelou para o Nazismo (Câmera baixa e regras de angulação) para destacar a força, determinação e beleza da guerreira Nuba.

Não menos criativa e diversa é Agnès Varda, cineasta e artista nascida na Bélgica, que produz e dirige filmes ativamente desde os anos 1950 até os dias atuais. Ela é um dos grandes nomes do cinema de autor, aclamada como precursora e visionária da *New Wave* (Nova Onda) francesa, entre os anos 1950 e 1970. Seus filmes (entre os quais **Cléo de 5 à 7** e **Le Bonheur**), fotografias e instalações de arte focam o realismo documental, o existencialismo e questões feministas e de gênero, o comentário social e político, sempre com seu estilo experimental. A cineasta escreve e dirige *Cléo de 5 à 7* (1962), filme indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes, com temáticas próprias ao existencialismo, como as doenças psicológicas e físicas dos seres humanos, as relações de afeto e amizade (ou a superficialidade delas), o desespero, a morte ou a decadência da juventude e da beleza.

O diferencial, em *Cléo*, é que quem vaga pelas ruas de Paris, em franco devaneio filosófico-existencialista é uma protagonista do gênero feminino, em oposição à norma corrente nas produções audiovisuais, principalmente para a época, de que são os homens os detentores de direitos a escrever e a ter crises existenciais filosóficas e psico-ideológicas.



Fig. 21 - Cartaz de *Cléo de 5 à 7* (1962).



Fig. 22 - Agnès Varda - *Cléo de 5 à 7* (1962) – Levanta questões tabu ou pouco afeitas à filmografia patriarcal eurocêntrica, como o câncer e o existencialismo no universo feminino

Varda usa o constante movimento de câmera como ferramenta para marcar o devaneio, a inquietação, a insatisfação, e os medos da protagonista. O recurso do *travelling* (viagem da câmera) pelas ruas de Paris, que acompanha o movimento da protagonista ou assume o seu ponto-de-vista; as grandes panorâmicas que anunciam uma profusão de

elementos, de seres, de possibilidades, vida ou o nada, a morte. A cena de abertura do filme, a única fotografada em cores, é um jogo de tarô, pelo qual Cléo ouve a cartomante desvendar sua vida. A produção é uma crônica em tempo real, dividida em capítulos como em uma novela, sobre as duas horas que precedem o resultado médico de uma biópsia que Cléo realizou dois dias antes.

Certa de que está com câncer, a ansiedade a leva a antecipar o destino. A cartomante o sela “definitivamente” e, a partir daí, já em preto e branco, Cléo (alcunha que ganha na vida artística como cantora, uma “bonequinha mimada”, e abreviatura para Cleópatra) passa por um jogo de espelhos, a desafiar a morte com sua beleza e juventude. Varda coloca a vaidade humana em jogos de imagens que se multiplicam ao infinito, mas, ainda assim a fragilidade vence e leva o ser ao desespero e ao sofrimento. A personagem finalmente encara a superficialidade de seus laços mais próximos, o que lhe é familiar, e encontra conforto no estranho, um soldado francês prestes a retornar à Guerra da Argélia. Os dois jovens são assombrados pela possibilidade da morte prematura e o comentário político e existencial de Varda é refletido neste encontro improvável.

Se o amante e parceiros de trabalho tratam e percebem a personagem como um brinquedo e pouco crédito dão às suas angustias, reservando-lhe canções melosas sobre a eterna “dependência feminina de romantismo e dos homens” – canções compostas por “Bob, o pianista”, interpretado pelo músico Michel Legrand – o estranho soldado a trata como uma igual, sem o ego, sem competição. Este é o fecho do ponto-de-vista da mulher-cineasta Agnès Varda. Talvez seja no desespero ante a morte e a separação que se desenvolve uma forma de amor desinteressada, sem a posse e o individualismo entre os “opostos”.

Sobre a criação de um novo referencial, o desenvolvimento de outros horizontes para o cinema de vanguarda na Europa, E. Ann Kaplan credita ao cinema feminista e à teoria feminista do cinema a abertura de caminhos entre as divisões e o fracasso no desenvolvimento de uma teoria do cinema relacionada com a vanguarda:

As razões para tanto não são difíceis de encontrar, dado o tipo de trabalho que as mulheres têm de fazer. As mulheres foram forçadas a desenvolverem uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria da referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente. Mas como nossa opressão nasce de nossa (falsa) representação na significação, como podemos evitar a tentativa de encontrar uma voz, um discurso, apesar das dificuldades envolvidas em tal busca dentro da cultura patriarcal que nos

exclui? Além do mais, como poderíamos continuar a tolerar, primeiro, nossa exclusão do fluxo da história (quer dizer, a representação da presença da mulher na história) e, depois, a omissão dos ativistas de esquerda quanto às questões políticas da mulher? (...) para caracterizar os variados projetos do cinema feminista, as cineastas independentes cumpriram sua tarefa de formas amplamente variadas.⁵⁹

Agnès Varda fez parte do movimento **Rive Gauche** (Cinema do Lado Esquerdo, de Esquerda), tendo como companheira no grupo a escritora, diretora e roteirista Marguerite Duras, nascida em 1914, na então Indochina Francesa (Vietnam). Duras escreve o livro e roteiriza o filme **Hiroshima mon Amour** (1959), creditado mormente ao diretor Alain Resnais, e escreve e dirige **Nathalie Granger** (1972), entre outros filmes e livros de sua intensa biografia.

As duas cineastas são as únicas mulheres em um “clube do Bolinha” que formava a Nova Onda Francesa, grupo fortemente ligado aos movimentos do *Nouveau Roman* e da *Nouvelle Vague*. Seus membros, que incluíam o diretor e artista multimídia Chris Marker (**La Jetée**, 1962) e Alain Resnais (**O Ano Passado em Marienbad**, 1961), sempre colaboravam com os trabalhos uns dos outros. Marguerite Duras influencia e é influenciada pelo grupo, e **Nathalie Granger**, produção do livro homônimo que ela mesma adapta para as telas, e o dirige e produz, será uma referência da *Nouvelle Vague* francesa sobre muitas cineastas e teóricas feministas do cinema.

O filme emprega a “política do silêncio” como uma estratégia feminina para superar uma crise familiar e, assim, Duras opta por filmar e editar a sua produção como se fosse um filme mudo. O som é usado de forma dissonante, como um contraponto orquestral para ressaltar o que é criado cuidadosamente na composição visual da diretora.

⁵⁹ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema : Os Dois Lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 127.



Fig. 23 - *Nathalie Granger* (França, 1972) de Marguerite Duras. Jeanne Moreau e Lucia Bosé: comunicação não-verbal como suporte mútuo.

O filme de Duras situa-se no contexto do trabalho teórico de mulheres como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig, cujas teorias influenciaram as críticas feministas do cinema na Inglaterra e, após, também nos Estados Unidos. Em *Nathalie Granger*, Duras demonstra uma política de resistência à dominação machista através do poder do silêncio; uma vez que o território do simbólico só é capaz de expressar as preocupações e o modo de vida masculinos, a mulher tem que encontrar meios de comunicar-se com o que está fora, ou além, da esfera masculina. As mulheres em *Nathalie Granger* encontram um modo de resolver seu dilema com a menina através de uma política do silêncio, que imediatamente põe à mostra sua situação de opressão enquanto mulheres no patriarcado, e sugere brechas por onde as transformações podem começar a acontecer.⁶⁰

Essas transformações, do ponto de vista de Duras, ocorrem por meio da criação visual de uma serenidade inconformista. A filha Nathalie, de oito anos, tem comportamento agressivo, destrutivo, e tem que ser retirada da escola. Uma voz feminina, porém objetiva, racional e mecânica, que reflete o modo de discurso masculino, é repetida para contar sobre o mau comportamento da menina. O espectador não sabe se a mãe está recordando o discurso ou se algum encontro com a responsável da escola ainda irá acontecer. O som dissona entre as ações das protagonistas, que calmamente perfazem as tarefas caseiras, em silêncio. A decisão em ter que enviar a filha para outra escola, de tempo integral, deve ser tomada com a interação e integração próprias do feminino e não intelectualmente, de forma linear.

⁶⁰ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera. Op. Cit.*, p. 26.

A câmera viaja pelo interior da casa, por quartos e espelhos, pelo quintal, e as ligações com o mundo exterior são feitas por quadros, como janelas e portas, e pelos sons da rua, externos ao universo das mulheres. O silêncio é quebrado, novamente, pelo masculino, agora em um relato, no rádio, sobre o assassinato de duas meninas em um bosque, cometido por dois adolescentes. Para E. Ann Kaplan, é inevitável a ligação entre a informação auditiva sobre o comportamento agressivo de Nathalie e a voz e o mundo masculinos, que são externos à realidade interior feminina. Assim sendo, a rebeldia da menina está relacionada à violência do mundo exterior.

A câmera de Duras enfatiza a separação do mundo interno feminino e do mundo externo masculino; a polaridade casa *versus* rua torna-se uma metáfora para os diferentes modos de vida que caracterizam mulheres e homens na sociedade atual (em vez de refletir uma posição essencialista, que situa a mulher especificamente no mundo doméstico e o homem no mundo – trabalho – público). A câmera constantemente pega as mulheres olhando para fora, ou para dentro, de janelas.⁶¹

Essa ambivalência existencial das mulheres, ao assumirem múltiplos papéis sociais, ao mesmo tempo em que devem deixar a “casa em ordem”, é a reflexão de Marguerite Duras em seu texto, tanto literário quanto audiovisual. E é pelo som, a repetição do refrão da música de piano que a menina aprende a tocar, que a mãe decide que Nathalie pode mudar de escola, mas que deve continuar com as lições do instrumento. Caso contrário, suas conexões com a linguagem interior feminina, que excedem os limites opressivos da linguagem violenta exterior (masculina), estariam perdidas. O conflito não se passa entre as mulheres, ou entre mãe e filha, mas sim no contexto do mundo androcêntrico, da ordem dominante masculina, em que se situam.

Para explicar o silêncio como resistência feminina, a diretora Marguerite Duras declarou em entrevista, em 1975, que o silêncio e a escuridão envolveram a mulher que, por séculos, viveu sob uma cultura dominada por homens:

O que a mulher escreve é, na verdade, uma tradução do desconhecido, como se fosse uma nova maneira de comunicação, e não uma linguagem já formada (...) por ser uma mulher tentando escrever a partir da escuridão, meu eu feminino, algo parou de funcionar, tornou-se silente (...) mas, tudo foi paralisado – a maneira analítica de pensar, o pensamento inculcado pela

⁶¹ *Ibid.*, p. 140.

faculdade, pelos estudos, pelas leituras, as experiências. Tenho a certeza absoluta do que digo agora. É como se estivesse de volta a um país selvagem (...) no qual os homens se perderam. Atrás deles há escuridão. Atrás deles há a distorção da realidade, há as mentiras (...) O silêncio nas mulheres é tal que qualquer coisa que caia nele tem enorme reverberação. Enquanto no homem esse silêncio não existe mais.⁶²

E. Ann Kaplan acrescenta que, influenciadas pelas teorias francesas, as diretoras e críticas feministas de cinema da Inglaterra foram as primeiras a defender veementemente que o cinema feminista é um contra-cinema. E cita a reação deste cinema contra os discursos históricos do cinema dominante que foi sempre apoiado no discurso psicanalítico freudiano. Algumas produções audiovisuais de feministas britânicas e francesas rebatem e re-elaboram esses discursos, como **Dora de Sigmund Freud** (*Sigmund Freud's Dora*, 1979)⁶³; **Os Enigmas da Esfinge** (*Riddles of the Sphinx*, 1976), filmes da cineasta e teórica feminista Laura Mulvey, que escreveu o seminal artigo, que se tornou livro, **Visual Pleasure and Narrative Cinema** (O Prazer Visual e o Cinema Narrativo); e **Rito de Filha** (*Daughter-Rite*, 1978), de Michelle Citron.

Kaplan confirma que o chamado período clássico de Hollywood, do cinema dominante, é justamente entre as décadas de 1930 e a de 1960, o grande buraco negro onde não se vê quase nada que seja criado por mulheres ou pelas “minorias”. E o conceito deste modelo, que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, o qual o público espera e no qual confia, são fundamentos como: filmes de gênero (policiais, aventuras, *western*, ou filmes de mulheres – comportamentais, etiqueta); estrelas; produtores; e diretores. O tipo de filme e as suas estrelas (criadas pelo *Star System* – Sistema de Estrelato) são relacionados à venda, à comercialização da produção. “O público passa a exigir certas estrelas e a desejar certos gêneros (a demanda varia de acordo com a época), e os produtores tentam satisfazer seu público e desenvolvem estratégias de marketing com esse objetivo”⁶⁴.

⁶² Marguerite Duras em entrevista com Susan Husserl-Kapit em *Signs* (1975) – reeditada em Courtivron e Marks (orgs.), *New French Feminisms*, pp. 174 e 175.

⁶³ O famoso caso de análise de Freud sobre a histeria feminina, com sua paciente austríaca Ida Bauer (1882-1945). No filme *Dora de Sigmund Freud*, escrito por quatro roteiristas que estudaram casos psicanalíticos, é revista sob ótica crítica a teoria da sexualidade feminina, e de como a Psicanálise é desenvolvida, historicamente, como um aparato ideológico do Estado, para usar a ideologia dominante no sentido de frequentemente reconciliar a mulher à sua posição dentro da família, e que influenciou e proporcionou bases ideológicas ao cinema dominante por gerações e até o presente.

⁶⁴ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera. Op. Cit.*, p. 30.

Ainda de acordo com Kaplan, os filmes das décadas de 1930 e 1940 refletiram um período rigidamente restringido por ideologias sexuais e políticas, embora a luta contra tais ideologias restritivas seja evidente mesmo na própria estrutura narrativa desses filmes. “Isto é, os filmes permitem uma ‘leitura a contrapelo’ pela qual interessantes contradições emergem e deixam à mostra o trabalho fundamental do patriarcado”⁶⁵.

Já nos anos 1950, os filmes produzidos dentro da escala industrial começam a ruir e a romper com os antigos códigos, mas estes ainda continuariam a se sustentar até os anos 1960. A sexualidade brotava e “respingava por todos os lados”, nas palavras de Kaplan, mas não deveria ser reconhecida. Os mecanismos que funcionavam para controlar a sexualidade feminina reconheciam implicitamente a força e o perigo dessa sexualidade: “Nos anos 50, o medo da sexualidade parecia reprimido – e por isso mesmo transborda por toda parte”, analisa Kaplan, ao acrescentar que pensa, principalmente, nos papéis encenados por atrizes como Marilyn Monroe e Natalie Wood, nos anos 1950, 1960 e 1970, em comparação aos que foram, ou tiveram que ser, “mascarados” pelas atrizes Marlene Dietrich, Greta Garbo, Lauren Bacall, Rita Hayworth, e Barbara Stanwyck em filmes das décadas anteriores.

⁶⁵ *Ibid.*, p.19. A leitura “a contrapelo” é referência aos trabalhos de críticas feministas inglesas do cinema, especialmente, Claire Johnston, Pam Cook, e Judith Mayne.

1.4) E os Estereótipos são Estabelecidos



Fig. 24 - Greta Garbo submete-se e adoce em *A Dama das Camélias* (1936).

Em estudos de caso sobre os filmes **A Venus Loura** (1932), com direção de Josef von Sternberg; **A Dama das Camélias** (1936), dirigido por George Cukor; e a **Dama de Xangai** (1947), um dos filmes *Noir* de Orson Welles, com as referidas estrelas nos papéis principais, E. Ann Kaplan descreve o poder dominador do olhar masculino que, ainda que freqüentemente idólatra, carrega em si uma superioridade econômica, política, e social de tal forma que resulta em uma autoridade que impõe exigências às mulheres.

Feita para funcionar como objeto erótico, a mulher deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino. Ou seja, submetendo-se às suas *Leis*, ela ajuda a manutenção do patriarcado. As mulheres vulneráveis, tanto economicamente quanto sexualmente,

como fica provado em *A Dama das Camélias*, precisam que *certo* tipo de homem as proteja de sua própria vulnerabilidade a *outro* tipo de homem (...) uma vez que, para a mulher, é impossível ser sujeito e ser dona do seu prazer⁶⁶.

Note-se que as “Leis” são as elaboradas no sistema patriarcal, pensadas e estruturadas por homens, para manter o *status quo* político, social, econômico, e no âmbito da vida privada – como será visto mais adiante em estudo de caso sobre o filme Cidadão Kane e as lutas históricas – as chamadas Ondas de Feminismo – travadas pelas mulheres norte-americanas (e em diversos países ocidentais) para conquistarem direitos trabalhistas, políticos e civis, entre o século XIX e a primeira metade do século XX.

O enredo do filme *A Dama das Camélias*, baseado no romance escrito em plena era vitoriana (1848) por Alexandre Dumas (Filho), é sobre a relação amorosa “impossível” entre uma cortesã parisiense e um jovem advogado. A história atraiu os leitores eurocêntricos desde a sua primeira publicação. Muitas linguagens apropriaram-se do texto para representações. O romance migrou para o teatro, para a ópera (*La Traviata*, ou *A Transviada*, de Verdi), e para o cinema, onde teve a primeira versão já em 1907, e nada menos que 12 outras refilmagens (*remakes*), sendo a mais recente em 1980. Há, também, as diversas adaptações para a TV.

É a idéia romantizada de uma elegante cortesã francesa, em meados do século XIX, que encanta Paris com sua beleza, as supostas artimanhas no amor e no sexo, a vida luxuosa e perdulária, mantida por ricos progenitores da emergente burguesia urbana. As mulheres “teúdas e manteúdas” (antiga expressão portuguesa para as amantes) eram a vaidade em vitrine dos senhores proprietários. *A Dama das Camélias* e Armand vivem uma paixão impossível, devido à segregação social da burguesia classista, em ascensão com as revoluções industriais. O pai de Armand trama a separação e convence a *dama* sobre a impossibilidade da relação, que seria a ruína para a *família* e para o futuro do filho. Em ato de nobreza que não seria própria a uma cortesã, ela renuncia a Armand e, resignada com seu infortúnio, adoece com tuberculose e morre. Assim, por meio do final trágico e ao internalizar os valores patriarcais, é reconhecida como uma cortesã honesta, humana, e guardiã da (hipócrita) moral burguesa e do conceito da família “feliz”.

⁶⁶ Kaplan, E. Ann. *Op Cit.*, pp. 20 e 21.



Fig. 25 - Marlene Dietrich como sacerdotisa máxima do Deus “It”, travestimentos, e sacrifício em *A Venus Loura*.

Um segundo método de dominação da mulher estaria no sistema representacional seguido em *A Venus Loura*. De acordo com Kaplan, para diminuir a ameaça que a sexualidade feminina representa no patriarcado, a imagem feminina é transformada em fetiche, termo freudiano onde o homem tenta negar sua *diferença*. Ele incorpora-a ao seu próprio corpo, além de (tra)vestir a mulher em roupas masculinas e ainda, neste filme, em uma fantasia de gorila (um primata).

Assim a mulher, enquanto mulher, desaparece, redesenhada como está à semelhança do homem. Em tal processo, às vezes o tiro sai pela culatra, devido ao narcisismo patriarcal. A imagem feminina masculinizada pode tornar-se, para a espectadora feminina, uma imagem *resistente*. Os trajes masculinos “permitem” uma ligação fêmea-fêmea porque mascara uma diferença sexual que todas nós chegamos a crer fosse necessária. Ao permitir uma forma de relacionamento sexual que exclui o homem, subverte desse

modo a dominação patriarcal, ainda que aquiescendo com sua forma simbólica⁶⁷.

A Venus Loura é interpretada pela atriz alemã Marlene Dietrich, em papel bastante similar a outros que fez dirigida por Josef Von Sternberg, com quem trabalhou em sete filmes. As características dessa personagem são repetidas, principalmente, em **O Anjo Azul** (*Der Blaue Engel*, 1930), onde Dietrich é também uma *cabaret girl*, que termina por destruir a reputação e a vida de um professor. O roteiro é baseado no livro *Professor Unrat*, de Heinrich Mann (1905). Este filme será detalhado em outro capítulo, em estudo de caso.

Contraditoriamente, em A Venus Loura, o sacrifício da personagem feminina será *a favor* do marido, também acadêmico e pesquisador, que desenvolve uma doença devido aos seus experimentos químicos. Eles se conhecem em uma tomada onde Dietrich e outras coristas de cabaré nadam em um rio, nas florestas alemãs, como “ninfas” em um paraíso. O futuro marido (que é de Nova York) caminha com outros estudantes pela floresta e deparam-se com a diversão das mulheres. Quando a personagem lhes diz para irem embora, pois elas tinham que voltar ao teatro, e diante da recusa do norte-americano, revoltada ela *mergulha* na água. A fusão para a tomada seguinte mostra um menino de cinco anos que *emerge* da água de uma banheira, e chama pela mãe.

Neste mergulho simbólico na bolsa uterina, de artista de cabaré, Dietrich passa ao papel de Mãe, sua vida transformada. É dedicada dona-de-casa, esposa e mãe. Passa a salvadora do marido que, pela doença, já não é capaz de ser provedor e necessita de dinheiro para o caro tratamento. Volta aos palcos e acaba por se prostituir com um amante rico, que provê os fundos necessários para a viagem de recuperação do marido dela, que será na Europa.

O argumento do filme, ao mesmo tempo em que coloca a mulher em sua “função natural” de reprodutora e aglutinadora do lar, sataniza-a como incapaz de controlar seus impulsos sexuais e instintos de prazer, em cantar e dançar, no caso. Não é por acaso que a primeira apresentação da personagem no filme, em seu retorno “forçado” aos palcos, será com a canção *Hot Voodoo* (Vodu Quente). Ela entra no palco travestida, desta vez, em gorila, em meio a coristas brancas pintadas e estereotipadas em mulheres tribais africanas, que portam grosseiras perucas do que seriam os cabelos das negras. Dietrich livra-se dos trajes de

⁶⁷ Kaplan, E. Ann. *Op Cit.*, p. 21.

primata e coloca uma peruca loura, mas que mantém a imitação dos cabelos encaracolados e armados.

Em tradução livre, a letra da música, literalmente, faz referências aos instintos “animais”, ou de símios, dos estereótipos que as sociedades andro-eurocêntricas construíram tanto a respeito das mulheres como dos nativos dos trópicos latinos ou africanos:

Vodu, aquele ritmo africano, negro como a lama, quente como o inferno, dança do pecado, pior que uma armadilha, eu seguiria um primata até a sua caverna. Essa batida de tambor me dá uma sensação *wicked* (imoral no sentido sexual, viciosa, diabólica), minha consciência entrou em férias. Sinto-me como uma *African Queen* (rainha africana), com meus demônios para fora, com os tambores, não posso levar a culpa, não posso ser acusada de não ter vergonha. São os tambores negros. Preciso de anjos, preciso dos bombeiros para apagar meu incêndio.

O marido retorna curado e, mesmo que tenha sido beneficiado pelo sacrifício da mulher, ameaça tomar a guarda do filho, protegido pela Lei, já que ela tem o amante. A personagem foge com o menino, passa o inferno em diversas cidades, acaba na miséria, e termina por abrir mão do filho. Mais uma vez, passa pela transição, mas agora para a mulher *iceberg*, fria e calculista. Volta aos palcos e vai para Paris, onde faz sucesso e canta travestida de homem, em seu momento racional. É redescoberta pelo antigo amante, retorna para os EUA, e decide pela volta para “casa”. O marido reafirma a sua posição, sendo ela a *sua mulher*, e o lugar onde ela “pertence”, enquanto mãe.

Para a teórica feminista francesa Julia Kristeva, há distinções práticas entre os aspectos simbólicos e não-simbólicos da Maternidade: é no aspecto simbólico que o patriarcado insiste, pois envolve o desejo da filha de conceber uma criança de seu próprio pai; ela, ligada então de uma maneira básica ao pai, reflete *simplesmente* a função paterna como uma função que origina e justifica o desejo reprodutivo.⁶⁸

E. Ann Kaplan acrescenta que no princípio de *A Venus Loura* é apresentada uma forma patriarcal simbólica de configuração da figura materna, deixando depois que, ao fugir, a heroína busque o nível não-simbólico reprimido. Este possui aspectos homossexuais, pois seria ao corpo da mãe que a mulher aspiraria e, ao dar à luz, a mulher entra em contato com a mãe. Ela torna-se e é sua própria mãe.

⁶⁸ Kristeva, Julia (1980), *Motherhood According to Bellini*, in Kaplan, E. Ann. *Op.Cit.*, p.22.



Fig. 26 - A Dama de Xangai – “Eu te disse... Você não sabe nada sobre a imoralidade” – no caso, imoralidade sexual, o mal, o diabólico.

Kaplan cita o filme **A Dama de Xangai** (1947), que também será revisto aqui no capítulo sobre Cidadão Kane, Orson Welles e suas representações dos piores estereótipos femininos, como exemplo do que o *Cinema Noir* demonstra em relação à ameaça proposta pela sexualidade feminina, uma vez que esse movimento cinematográfico – que vai de 1940 até o final da década de 1950 – abriu espaço para tal sexualidade “em toda a sua perigosa diferença”.

A atriz Rita Hayworth, que faz a personagem, resiste a todos os mecanismos de dominação que nos filmes de décadas anteriores funcionavam para suprimir a sexualidade das mulheres ou para torná-la inofensiva. Expressa em sua totalidade, a sexualidade feminina será

tida como traidora e sua duplicidade como maligna, o que daria ao homem o direito moral de destruí-la, mesmo que isso signifique privar-se de um prazer necessário para ele.

Nesse filme, confrontamo-nos mais diretamente com a ameaça que a mulher constitui. A mulher agora não é mais nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que a sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina. Como em todos os filmes *noir*, agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna, essa mulher precisa ser destruída. A *femme fatale* deve ser assassinada.⁶⁹

Explica Kaplan que, enquanto no modelo de vítima (A Dama das Camélias), a heroína toma para si o sofrimento e, via de regra, morre ou acaba na miséria, e no modelo fetichista (A Venus Loura) a mulher é diegeticamente (dentro do contexto da narrativa do filme) controlada pelo casamento, a *femme fatale*, ao reunir os dois modelos, deve ser assassinada. “O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la”, afirma a pesquisadora.

Essa “defesa moral da honra e da masculinidade”, apoiada nas Leis patriarcais e nas produções audiovisuais que representam a questão, deu suporte ao que já ocorria na *vida real*, mas que tornou-se ainda mais “legítimo” a partir dessa propagação nos meios de comunicação de massa, no mundo eurocêntrico. No Brasil, por exemplo, a vida imita essa arte, e confirma a tese defendida por Kaplan, em diversos exemplos, como mostra uma matéria da *Revista Época*, de 2006, sobre casos como o emblemático assassinato da *socialite* Ângela Diniz, classificada como *femme fatale*, que teve o rosto desfigurado por quatro tiros, desferidos por seu amante, um playboy desocupado, “Doca Street”, em meados dos anos 1970.

Doca Street não foi o primeiro nem o último brasileiro a matar uma mulher. O caso tornou-se histórico ao simbolizar um confronto definitivo entre dois brasis. Em apenas dois anos, 1979 e 1981, Doca foi julgado duas vezes pelo crime que nunca negou. Nada se alterou nos autos. No primeiro júri popular, ao ser defendido pelo renomado criminalista Evandro Lins e Silva, Doca foi condenado a dois anos com sursis, em nome da legítima defesa da honra. No lado de fora do tribunal, em Cabo Frio, homens e mulheres gritavam seu apoio ao exemplar de macho brasileiro que havia vingado não apenas os

⁶⁹ Kaplan, E. *Ann. Op. Cit.*, pp. 22 e 23.

brios masculinos, mas algo muito mais caro: a moral e os bons costumes da classe média, abalada com a liberação sexual em curso. No lado de dentro, em vez de vítima, Ângela Diniz era “a mulher fatal”, “que encanta, seduz e domina”, “que leva o homem a se desesperar”, “à prática de atos em que age contra a própria natureza”. Ângela foi transformada em “Vênus lasciva”, dada a “amores anormais” e, finalmente, “na mulher de escarlate de que fala o Apocalipse, prostituta de alto luxo da Babilônia, que pisava corações e com suas garras de pantera arranhou os homens que passaram por sua vida”. Na época, o poeta **Carlos Drummond de Andrade** escreveu: “Aquela moça continua sendo assassinada todos os dias e de diferentes maneiras”.⁷⁰

Depois desse caso, já em 1980, seis maridos do estado de Minas Gerais, “de bom nível social”, assassinaram as suas mulheres em nome e “legítima defesa” da honra. As feministas brasileiras, então, iniciaram uma campanha: *Quem Ama não Mata*. Doca Street tornou-se o “machão” que deveria ser aposentado como modelo nacional obsoleto. O seu primeiro julgamento foi anulado. Em 5 de novembro de 1981, ele voltou ao tribunal, mas, ainda assim, com todos os movimentos das mulheres em franco apelo popular, o assassino não passou mais que quatro anos na cadeia, onde foi chamado de “príncipe”.

Não é com surpresa que, mesmo neste século XXI, as pesquisas de organismos internacionais e nacionais, governamentais e não-governamentais, apontem que há um aumento significativo, nas últimas duas décadas, da violência contra as mulheres que, alegadamente, violam as regras de conduta impostas pelos costumes ou leis patriarcais. Um exemplo disso é a matéria em que o programa televisivo *Globo Repórter* (que foi ao ar no dia 06/03/2009) conclui que a violência doméstica, física e moral, e o cerceamento às liberdades fundamentais infligidos às mulheres por seus parceiros têm crescido no Brasil. Mesmo após e apesar das novas leis brasileiras garantirem maior punição contra os agressores. Como é o caso da Lei *Maria da Penha*, que entrou em vigor em Setembro de 2006 e altera o Código Penal brasileiro, ao prever que agressores de mulheres no âmbito doméstico ou familiar sejam presos em flagrante ou tenham sua prisão preventiva decretada. Esses agressores não mais poderão ser punidos apenas com penas alternativas.

Entretanto, a mídia audiovisual dominante, há décadas presente em todo o mundo “globalizado”, parece não ter acompanhado os clamores sociais das “minorias” por mudanças efetivas em suas representações no meio filme & vídeo. De fato, essa indústria audiovisual de

⁷⁰ Matéria da Revista *Época*, seção Sociedade, Edição no. 433, de 1 de Setembro de 2006.

massa não pretende mesmo mudar os estereótipos, devido aos fatores políticos, econômicos, psicológicos e de papéis sociais definidos, como os já citados. A *femme fatale* continua a “fazer estragos” às mulheres no mundo andro-eurocêntrico, elas mesmas perpetuadoras de “Gilda”, desde os anos 1940 até as mais recentes produções audiovisuais.



Fig. 27 - Rita Hayworth em *Gilda* (1946), outro filme em que atua como “ícone cultural e a maior de todas as mulheres fatais”, neste *Noir* dirigido por Charles Vidor. Rita Hayworth afirmou sobre esse papel: “Todo homem que conheci foi para a cama com Gilda e acordou comigo”.

Para se ter idéia da importância e da “grandiosidade” desse estereótipo feminino, apenas no período clássico do cinema dominante, há destaques que fizeram escola (e várias refilmagens em anos mais recentes), como:

O Falcão Maltês - *The Maltese Falcon* (1941); Alma Torturada - *This Gun for Hire* (1942); A Sombra de uma Dúvida - *Shadow of a Doubt* (1943); Até a Vista, Querida - *Murder, My Sweet* (1944); Laura (1944), Pacto de Sangue - *Double Indemnity* (1944); Um Retrato de Mulher - *The Woman in the Window* (1944); Curva do Destino - *Detour* (1945); Alma em Suplício - *Mildred Pierce* (1945); À Beira do Abismo - *The Big Sleep* (1946); *Gilda* (1946), *The Killers* (1946); A Dama de Xangai - *The Lady from Shanghai* (1947); Beijo da Morte - *Kiss of Death* (1947); *Out of the Past* (1947); *Force of Evil* (1948); *Key Largo* (1948); Baixeza - *Criss Cross* (1949); *The Third Man* (1949); *Sunset Boulevard* (1950); Pacto Sinistro - *Strangers on a Train* (1951); Cinzas que Queimam - *On Dangerous Ground* (1952); Só a Mulher Peca - *Clash by Night* (1952); Anjo do Mal - *Pickup on South Street* (1953); Os Corruptos - *The Big Heat* (1953); A Morte num Beijo - *Kiss Me Deadly* (1955); O Mensageiro do Diabo - *The Night of the Hunter* (1955); *The Killing* (1956); A Embriaguez do

Sucesso - *Sweet Smell of Success* (1957); Marca da Maldade - *Touch of Evil* (1958); Torrentes de Paixão – *Niagara* (1953).

Os principais diretores associados ao período clássico do filme *Noir* e que influenciaram as novas gerações de cineastas foram: Edgar G. Ulmer, Jules Dassin, Edward Dmytryk, John Farrow, Samuel Fuller, Henry Hathaway, Alfred Hitchcock, John Huston, Phil Karlson, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Anthony Mann, Otto Preminger, Nicholas Ray, Robert Siodmak, Orson Welles, Billy Wilder, Robert Wise, e Stanley Kubrick.



Fig. 28 - Cartaz de *Torrentes de Paixão*: Marilyn Monroe e o amante planejam matar o marido dela em Niagara Falls.

Uma produção emblemática sobre a *femme fatale* estar mais viva que nunca, embora com novas roupagens, *make-up*, armas e trejeitos comportamentais mais contemporâneos, é o filme intitulado, literalmente, **Femme Fatale** (2002). A produção, transnacional, é francesa, chefiada pelo tunisiano Tarak Ben Ammar, e escrita e dirigida pelo norte-americano Brian de Palma, um dos aclamados representantes do **New Hollywood Cinema**, mais conhecido por seus filmes sobre as máfias, como **Scarface** (1983) e **Os Intocáveis** (*The Untouchables*, 1987). No elenco da *new femme fatale*, estrelam Antonio Banderas, Rebecca Romijn-Stamos, Peter Coyote, Eriq Ebouaney, e Rie Rasmussen.

No filme, a personagem de Rebecca Romijn, a mulher fatal e perigosa, engana seus parceiros de crime em um roubo de diamantes em Cannes, e escapa para Paris. Lá, ela se

depara com o que seria a sua *doppelgänger*⁷¹, que comete suicídio, o que dá à personagem a oportunidade de tomar a sua identidade e deixar o país. Sete anos depois, a *femme fatale* retorna a Paris, com outra nova identidade, casada com o embaixador dos Estados Unidos na França, o personagem de Peter Coyote.

Intrigado com o fato de que a nova embaixatriz nunca se deixa fotografar, o personagem Nicolas Bardo (Antonio Banderas), fotógrafo espanhol estilo *paparazzo*, um exemplo de *voyeur*, consegue tirar uma foto e descobre a verdadeira identidade da ladra. Desmascarada, a mulher manipula e seduz Bardo, apoiada em seu fascínio erótico, para que ele a ajude a esconder sua identidade e a escapar de seus antigos cúmplices, que ainda querem os diamantes e a vingança. Claro, no final, ela *terá* que ser assassinada.

Sobre o roteiro e a direção do filme, Brian de Palma confirma que se baseou no arquétipo das *femmes fatales*, construído nos filmes *Noir* dos anos 1940 e 50, e que quis, mesmo, alcançar a aura de mulher sedutora, que manipula da forma mais diabólica e perversa. De Palma já havia escrito e dirigido filmes em “homenagem” a Alfred Hitchcock, e outros diretores *Noir*, como o seu **Vestida para Matar** (*Dressed to Kill*, 1980), produção que foi taxada como um *backlash* (retrocesso) pelas comunidades *gays*, transexuais e travestis nos EUA, por representar de forma marginal e homofóbica tais grupos sociais. O diretor explica a atração que sua perversa *femme fatale* exerce:

Ela é uma manipuladora nata, e a sua habilidade de mudar de estilos e de identidades somente aumentam a sua aura fascinante. Ela nos cativa à medida em que tentamos, em vão, determinar as suas intenções reais. Nós caímos diante de seu charme, magia, e erotismo, e nos oferecemos de livre vontade ao seu ferrão de escorpião.⁷²

O deslocamento da personagem no filme, que é capaz de transitar ou transsubstanciar-se por identidades surreais ou do realismo fantástico, com o fenômeno da bilocação ou multilocação, serve como um acréscimo cenográfico do século XXI à aura de mistério e magia das mulheres-bruxas (pós) modernas. O *Doppelgänger* pertence tanto aos misticismos e ocultismos de diversas religiões – como o Catolicismo, o Budismo, o Hinduísmo, o

⁷¹ Segundo explicações de paranormais e estudiosos de fenômenos psíquicos é um espírito duplo de uma pessoa viva, ou ser fantástico, que tem o dom de representar uma cópia idêntica da pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar (cada pessoa teria o seu próprio duplo). Ele imita em tudo a pessoa copiada, até mesmo suas características internas mais profundas. O nome *doppelgänger* originou-se da fusão das palavras alemãs *doppel* (*duplo*, *réplica* ou *duplicata*) e *gänger* (*andante*, *ambulante* ou *aquele que vaga*). Em suma, seria a versão negativa ou o oposto psíquico da pessoa.

⁷² Declaração de Brian de Palma ao *site* oficial do filme: femmefatalmovie.warnerbros.com

Judaísmo – como ao folclore, o paganismo, o xamanismo, e a sistemas filosóficos e registros históricos desde a Grécia Antiga até os mais recentes estudos científicos dos fenômenos paranormais e psíquicos.

Segundo registros históricos, há casos de pessoas famosas que vivenciaram o fenômeno do *doppelgänger*, como o presidente norte-americano Abraham Lincoln (1809-1865), conforme atesta seu mais famoso biógrafo e ganhador de dois prêmios Pulitzer, Carl Sandburg, em suas pesquisas. Também o filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) escreveu sobre a experiência em ver seu duplo, no livro XI de sua autobiografia. No caso de Goethe, a visão foi benigna e apaziguadora, o que seria exemplo raro sobre o fenômeno. De acordo com as tradições, seria prenúncio de algo ruim, morte ou desastres, vivenciar a imagem do duplo e a possibilidade de ver o futuro, seja em sonhos (inconsciente) ou conscientemente.

Pois, no enredo tramado por Brian de Palma para a *femme fatale*, os espectadores são brindados com uma versão da *Enciclopédia Católica* (1913) sobre a visão da alma de uma pessoa mortal, transubstanciada em ser humano replicado e que pode aparecer em dois ou mais lugares ao mesmo tempo. A Enciclopédia relata que é o que acontece com Jesus Cristo, que é substancialmente presente em toda Hóstia consagrada, e as centenas de aparições da Virgem Maria, em múltiplas locações e, em algumas delas, ao mesmo tempo.

No filme, a audiência aprenderá que, no final da trama, a personagem confundida com seu duplo, na verdade, sonha todo o seu futuro e o da sua *doppelgänger*. Enquanto imersa em uma banheira na casa de sua Outra, ela adormece, a água transborda, e ela imerge. Tem a visão de sua Outra chegar em casa, devastada com a morte da filha e do marido, e atirar na própria cabeça. A *femme fatale* apropria-se, então, da nova identidade e foge da França. Ela ainda assumirá uma terceira identidade, como mulher de um diplomata norte-americano, a quem ela seduz logo no avião para os Estados Unidos.

Ao retornar e ser descoberta pelas lentes do *paparazzo*, a personagem, que já havia comprovado seu poder de sedução e traição, com homens e mulheres – usa uma parceira para aplicar o golpe, enreda uma trama para escapar de todos. Em um *striptease* onde o olhar do *voyeur* Banderas é subjetivo, ou seja, os espectadores são transformados em platéia para a *femme fatale*, todos são participantes do ato e seduzidos pela mulher, que se torna puro fetiche. Ela o convence, e o fotógrafo torna-se seu cúmplice. Ela o engana e mata o marido, pelo dinheiro de um falso (auto) seqüestro. Quando se safaria com tudo, e a ponto de matar o

fotógrafo, é atirada nas águas do rio Sena pelos ex-comparsas do roubo das jóias, que finalmente a encontram.



Fig. 29 - No filme de Brian de Palma, a mulher fatal e bruxa “pós-moderna” é vítima das câmeras, além das armas, e vivencia o fenômeno da bilocação ou multilocação.

A cena da queda na água tem composição de perfeita simetria, onde a personagem cai em cruz, desnudada (as roupas desaparecem), e ocorre a transmutação na água, com a purificação e o batismo. Ela acorda de seu sonho na banheira e já se nota a modificação do caráter e da personalidade. Novamente, ela vê sua *doppelgänger* chegar em casa desesperada, mas, desta vez, impede o suicídio da mulher. A frase (som sincrônico com a representação imagética da mutação) que ela pronuncia à outra é emblemática e significa o retorno da *femme fatale* à condição de “boa” mulher:

Eu sou a sua fada madrinha e hoje vou salvar a sua vida. Você vai pegar as passagens que comprou, vai embarcar naquele avião, vai sentar ao lado do

seu futuro: um homem bom, que te entenderá e cuidará de você, e com quem será feliz em uma nova vida.

O enredo “salva” as duas: a outra se casa novamente e tem mais três filhos, e a ex-fatale, agora uma mulher circunspecta, reparte o dinheiro com a ex-comparsa, recusa-se a outra cena homoerótica entre as duas, presencia a morte em acidente que literalmente *esmaga* os dois negros imigrantes e ladrões que a perseguiam e, liberta, encontra o *voyeur* “bom e honesto” na mesma esquina (cenário) em que seu sonho havia começado. Difícil é definir Brian de Palma como ingênuo ou sarcástico, quando ele parece acreditar ter se redimido com as comunidades gays ou com as personagens femininas que fez. A misoginia e os preconceitos e caricaturas de gênero, homossexuais e raciais seguem presentes na narrativa deste seu filme – *Noir* à perfeição: uso do sonho e do sobrenatural (ou do que não seria *natural*), o estilo de contraste forte de cores, a falta da maternidade nela, enquanto *femme fatale*, e o ser o negativo de sua Outra, que sofre a perda da família e dos laços terrenos.

Para não deixar dúvidas, o diretor recorre à metalinguagem: na seqüência inicial do filme, a personagem assiste TV no quarto do hotel em Cannes, ao aguardar a ação do roubo. O filme que vê é nada menos que **Pacto de Sangue** (*Double Indemnity*, 1944), com Barbara Stanwyck, um dos marcos do **Cinema Noir**. Na cena, Stanwyck solta a clássica frase das *fatales*: *I am rotten to the heart* (sou podre até ao coração), e atira no amante. No filme de Brian de Palma, a *femme* fará o mesmo com o fotógrafo Nicolas Bardo e com o embaixador com quem se casou. Não sem antes repetir o patético *I am a bad girl* (Sou uma garota má), que se tornou um bordão, uma referência para as mulheres *wicked* (perversas, imorais), desde os anos 1940.

Entretanto, nessa versão que se pretende moderna e pós-colonial, autêntica criação transnacional do Novo Cinema Hollywoodiano, a fêmea não é atingida por tiros ou facas (falos). Antes, ela sofre outra espécie de invasão fálica, que é a própria fotografia. As armas usadas contra ela, para desnudá-la e desmascarar sua trama, são as poderosas lentes teleobjetivas da câmera de Bardo, ou as câmeras vigilantes dos hotéis, ruas e sedes do Festival de Cannes. O filme é pontuado por tomadas e cenas inteiras de câmeras e lentes que, literalmente, *penetram* espaços, físicos e imaginários. No enredo, esses objetos fálicos de poder servem para impedir e confundir a progressão do feminino. Mas, não o elimina. A mulher terá que se redimir de erros e culpas diabólicos pelo banho, pelo mergulho uterino que a faz renascer purificada, em ascensão reencarnada, onde está livre dos *tiros fotográficos* que desvendaram sua alma perversa.

Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia (On Photography, 1977)*, compara as câmeras (fotográficas ou de filme & vídeo) a falos, e seriam, no máximo, uma débil variante da metáfora inevitável que todos empregam de modo desinibido. Acrescenta que por mais que seja nebulosa nossa consciência dessa fantasia, ela é mencionada, sem sutileza, toda vez que falamos em “carregar” e “mirar” a câmera, em “disparar” a foto – em Inglês, o verbo empregado, *to shoot*, é o mesmo *atirar* usado para armas de fogo e, pejorativamente, é também conotação para a ejaculação masculina.

A ensaísta lembra que as câmeras de modelos antigos eram mais difíceis e complicadas de recarregar do que um “mosquete Bess” (antigo fuzil, longo e com todas as peças feitas em ferro), e a câmera moderna “tenta ser uma arma de raios”, com cérebros e obturadores eletrônicos que fazem tudo, é só o fotógrafo *mirar, focar, e disparar*. Teoriza Sontag:

Tal qual um carro, uma câmera é vendida como uma arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade. É tão simples como virar a chave da ignição ou puxar o gatilho. Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante (...) Na hipérbole que vende carros como se fossem armas, existe pelo menos esta parcela de verdade: exceto em tempo de guerra, os carros matam mais pessoas do que as armas. A câmera/arma não mata, portanto a metáfora agourenta parece não passar de um blefe – como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas (...) Ainda assim, existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las (...) transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.⁷³

Assim é esta produção do *New Hollywood Cinema*, do diretor Brian de Palma, e tantos outros similares, como o filme **Instinto Selvagem** (*Basic Instinct*, 1992), do não menos famoso diretor holandês, Paul Verhoeven, com a atriz Sharon Stone, transformada em ícone erótico, em um papel considerado paródia do interpretado por Barbara Stanwyck em **Pacto de Sangue**. Sharon Stone ainda voltará a interpretar a mesma *femme fatale* dúbia e diabólica, 14 anos depois, em **Instinto Selvagem 2** (*Basic Instinct 2*, 2006), onde os cartazes do filme

⁷³ Sontag, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 24 e 25.

exaltam o “retorno da mais fatal de todas as mulheres!”. Uma história sem fim, ao que parece, para as mulheres.

A questão que deve ser colocada é: O cinema de Hollywood, ou o cinema eurocêntrico dominante, realmente, é um novo cinema, um *New Hollywood Cinema*, com todas as implicações que esta denominação infere? Ser novo deveria denotar o descartar do que já foi ultrapassado, mastigado e transformado. Seria tomar outros rumos e mudanças dialógicas e diegéticas nas temáticas narrativas. Entretanto, no cinema dominante, há apenas as novas fusões e mega transações comerciais entre companhias multi ou transnacionais da (pós) indústria audiovisual. A produção que chega às telas dos cinemas e aos televisores caseiros perpassa, mimetiza, e garante a perpetuação e/ou a retomada dos “velhos” preconceitos, de ideologias vitorianas que os tataravós das gerações do século XXI liam em livros e presenciaram visualmente durante a aurora da fotografia *still* (pose ou quadro) e da fotografia em movimento.

Os (tele) espectadores seguem a “audiover” papéis-modelo diversos de Dama das Camélias (transformada por Verdi em *La Traviata*) e Mimi (outra que morre de tuberculose na ópera *La Bohème*, de Puccini)⁷⁴, deusas Vênus de cabelos variados, madames Bovary, Catherines e seus morros uivantes, e distorções audiovisuais de *forasteras*, as mulheres inadaptadas, que vivem nas zonas límbicas às margens sociais. Não importa a escola literária ou artística. O estilo representacional audiovisual nos sistemas de produção é revestir os mesmos problemas de gênero com diferentes roupagens, maquiagem, armas, câmeras e equipamentos tecnicamente modernos, *state of the art* (a técnica ou método mais avançado), porém com o *revival* (reavivamento) dos valores sócio-culturais falo-eurocêntricos já estabelecidos.

Para ser considerado, de fato, um novo modo de produção e criação, há que se ter postura crítica e mesmo uma oposição ao que já foi feito, refeito, perpetuado. Não pode ser apenas uma alternativa tísica, enganadora, e arrogante para as práticas estéticas dominantes.

Olhamos e não vemos, escutamos e não ouvimos. Nossa capacidade de prestar atenção nas coisas foi degradada. Nossa visão seletiva não nos pertence mais. Foi tomada de assalto pelas campanhas publicitárias, pela

⁷⁴ Sobre as “heroínas operáticas consumidas por doenças mortais”, a teórica feminista e pós-modernista Linda Hutcheon realizou uma pesquisa, publicada sob o título *Opera: Desire, Disease, Death* (1996) - Ópera: Desejo, Doença, Morte. Hutcheon conta que a força e o poder do estereótipo fizeram com que ela e seu marido, que é médico, estudassem os sentidos culturais das doenças, também orientados pela construção cultural do significado da “praga gay”, a AIDS, no começo dos anos 1980, e da sífilis (como doenças sexualmente transmissíveis).

poluição visual, pelos meios de comunicação de massa (...) Cortar nossas mentes e corações faz parte da tarefa de criação artística, que devolve-nos a capacidade crítica de rever o mundo tomando emprestado o seu olhar.⁷⁵

Mitsuhiro Yoshimoto, professor de Estudos de Cinema e Literatura Asiáticos nos EUA e autor do livro *tour-de-force* sobre o cinema japonês, **Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema** (2000), afirma que o que é requerido pela hermenêutica do Outro, que é procurado pelos acadêmicos (pela academia) nos cinemas nacionais não-ocidentais, não é uma simplória identificação com o Outro e nem uma fácil assimilação do Outro dentro do ser. No lugar disso, é a construção de uma nova posição de conhecimento, por meio de uma negociação cuidadosa entre o ser e o Outro.

Sobre as relações que cruzam fronteiras culturais e/ou raciais – e que se podem transpor para as relações que permeiam e cruzam o gênero, nas quais, deve-se ressaltar, a mulher é o Outro – Yoshimoto questiona se as análises entre culturas podem realmente contribuir para um intercâmbio entre duas culturas diferentes em uma base igualitária, que leve à compreensão do Outro, “sem fazer com que este se enquadre nas pretensões subliminares da própria cultura do analista, ou simplesmente em uma forma não-dominadora de conhecer e entender o Outro”.⁷⁶

Yoshimoto faz referência a E. Ann Kaplan e cita que a teórica feminista do cinema demonstra “grande sensibilidade” para com a problemática das especificidades culturais e as dificuldades do que ela chama de análises *cross-cultural* (que entrecruzam culturas), pois são permeadas de perigos, dado que os analistas são forçados a ler os trabalhos produzidos pelo Outro através das redes de suas próprias teorias, ideologias, e perspectivas de trabalho.

Já uma das principais teóricas do pós-colonialismo, Gayatri Chakravorty Spivak, deixa clara a arrogância do que chama consciência humanista européia radical, que vai consolidar a si própria ao imaginar o Outro por meio de coleções de informações. “Muito da nossa crítica literária em globalismo ou terceiro-mundismo não pode nem sequer qualificar-se para a conscientização dessa arrogância”.⁷⁷

⁷⁵ Texto escrito pelo escultor e pintor Omar Franco para a exposição do escultor Luiz Ribeiro, Galeria de Arte da Casa Thomas Jefferson, Brasília, DF, Setembro de 2009.

⁷⁶ Yoshimoto, Mitsuhiro. *The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order*, in *Boundary 2*, North Carolina: Duke University Press, 1991. pp. 243 a 245.

⁷⁷ Spivak, Gayatri C. *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*, in *Consequences of Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. p. 155.

A perspectiva pós-modernista coloca em questão, justamente, a linearidade, o modelo evolucionário e determinista da história construída pelo paradigma do modernismo, e faz uso político da ironia e da paródia para contextualizar a marginalização e a posição contra a cultura ou o discurso dominante. De acordo com Linda Hutcheon, teórica feminista e do pós-modernismo no Canadá, a desconstrução de discursos dominantes, e a formação da história pós-colonial, com a introdução de temas políticos das diferenças como a escolha sexual, de religião, classes, raças e direitos civis, devem-se aos movimentos sociais dos anos 1960 (e de antes), principalmente, os feminismos.

Acredito que os feminismos (no plural) foram importantes para a articulação vanguardista sobre a variedade de posições políticas possíveis, dentro do guarda-chuva do termo gênero (...) Discussões feministas complexificaram questões de identidade e da diferença desde o início, e levantaram aqueles perturbadores (mas, certamente, produtivos) temas da marginalidade cultural e social (...) penso que o pós-modernismo é político: ele de fato desafia os discursos dominantes (geralmente, por meio da paródia e da auto-conscientização), mas ele também reforça (re-instala) os mesmos discursos, no ato de os desafiar. Nenhum (a) feminista está feliz com esse potencial silenciamento, mesmo que ela (ou ele) aprove o impulso da desconstrução; você simplesmente não pode parar por aí (...) é central que se vá adiante, não só para os feminismos, claro, mas também para as teorias pós-colonial e a *queer*.⁷⁸

É desnecessário lembrar que as mulheres e os homens, assim como o Oriente (as nações não-ocidentais) e o Ocidente, não se engajam, voluntariamente, em uma troca igualitária inter-relacional ou inter-cultural. As relações sempre tomaram a forma de dominação – política, econômica, cultural, social e de direitos civis. Do homem em relação à mulher. Do Ocidente eurocêntrico em relação ao Oriente. Os Outros são concebidos como meros suplementos e, até certo ponto, ainda na contemporaneidade, seguramente contidos dentro dos limites “epistemológicos” (de pressupostos) do andro-eurocentrismo.

Esse olhar/fitar imperialista sobre o Outro Orientalizado, as relações entre as nuances dos termos raça, nação e gênero, produziu posições semelhantes inclusive entre as mulheres

⁷⁸ Hutcheon, Linda. *Rampike Magazine*, edição especial *Environments (1)*, Vol. 9, No. 2. Toronto: Coach House Press, 1998. pp. 20 a 22. Sobre a teoria *queer* (estranho, esquisito, e uma das conotações para os *gays*, em inglês) ela é desenvolvida entre os anos 1980 e 1990, e propõe novas perspectivas para as questões de gênero. Afirma que a orientação sexual e a identidade sexual e/ou de gênero são o resultado de um construto social. Portanto, não há papéis sexuais *naturais* ou biologicamente inscritos nos seres humanos. Antes, há formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais e de gênero.

ocidentais que são produtoras culturais, embora de formas diferentes e, na maior parte, menos degradantes. As produções das mulheres eurocêntricas possuem uma leitura feita através de uma grade de diferenças, que frequentemente têm o gênero como mote principal, mas também são igualmente relevantes as questões domésticas de diferenças de classe, religião, nação. A pesquisadora em gênero, raça e representações, Reina Lewis, acredita que é em relação a todos esses diferenciais que dependem as condições de possibilidade para que haja a emergência da produção cultural das mulheres (Orientalistas):

Então, nós podemos usar o *take* (tomada) alternativo das mulheres sobre a diferença para jogar luz sobre as divisões internas (a palavra original aqui é *schisms* – as rupturas religiosas, principalmente do Cristianismo e da Igreja Católica, entre Oriente e Ocidente – N.A.) dentro da fantasiada unidade do objeto (sujeito) imperial soberano, da forma como foi constituído pelo discurso cultural contemporâneo (...) destacar a multiplicidade, diversidade, e incomensurabilidade de possíveis posicionamentos dentro do discurso Orientalista, de forma que haja uma contribuição para a nossa compreensão de como as pessoas, neste caso, as mulheres, chegaram a compreender a si mesmas como parte de uma nação imperial: como elas compreenderam a si mesmas como beneficiárias de uma estrutura de diferenças sistêmicas que, conquanto as coloca como superiores na divisão colonialista do Ocidente/Oriente (o privilégio relativo da mulher europeia que viaja no Oriente), também as coloca como a outra e inferior nas divisões de gênero da sociedade e da arte europeias (...) ⁷⁹

Os feminismos “no plural”, como denominados por Linda Hutcheon, são na verdade um somatório para corrigir e contestar antigas exclusões da ordem estabelecida pelo feminismo da chamada Segunda Onda (nos países eurocêntricos, de maioria branca, nos anos 1960 e 1970). O feminismo pós-colonial (e pós-moderno) incluiria as “Outras” mulheres, e faria com que estas conquistassem a autoridade e a autoria, enquanto mulheres não-brancas, dentro de um renovado feminismo, que não comportaria a exclusão, sendo plural. Como uma nação, os feminismos não mais subscvem uma política de assimilação, mas sim de multiculturalismo. O problema é que a ordem estabelecida pelas sociedades ocidentais brancas é tão firme e poderosa, da formação do chamado feminismo branco/ocidental, que a tentativa de representar positivamente as mulheres, e suas subjetividades, não-brancas/

⁷⁹ Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London and New York: Routledge, 1996. pp. 4 e 5.

orientais, poderia incorrer no erro ou risco de reforçar a reificação (objetificação) e o fetiche sobre estas mulheres.

Ien Ang, teórica feminista de ascendência chinesa que vive na Austrália, coloca que o feminismo tem que parar de se conceber como uma nação, como uma designação política “natural” para todas as mulheres, não interessa o quanto seja multicultural. Ao invés de adotar uma política de inclusão, clama Ang, pois a inclusão é baseada em uma noção de comunidade e *sororidade*, o feminismo pós-colonial deve desenvolver uma política auto-consciente de parcialidade e imaginar-se como um lar político *limitado*, o qual não absorve a diferença dentro de um espaço pré-dado e pré-definido, mas deixa um campo aberto para a ambivalência e a ambigüidade. Para ela, a homogeneização da *sororidade* é hoje criticada dentro do próprio feminismo, já que as experiências de opressões, sobretudo as sexistas, são variáveis, de acordo com as raças, etnias, classes sociais, opções sexuais e nações.

(...) A chamada política da diferença reconhece a necessidade de ir além da noção de uma irmandade compassiva e também reconhece que o feminismo precisa levar em consideração o fato de que nem todas as mulheres são brancas, ocidentais, de classe média, e considerar as experiências de “outras” mulheres, tanto quanto.⁸⁰

Em suma, o que as feministas pós-coloniais postulam em suas filosofias e estéticas artístico-culturais é o respeito, de fato, às diferenças de lugares de fala, após o colonialismo e o racismo e seus efeitos duradouros, em níveis econômicos, políticos, culturais e sociais. Em um ambiente pós-colonial, não cabe a universalização das temáticas feministas e os discursos ocidentais de representação das mulheres globalmente, que seriam equivocados, no mínimo. Ao ignorar as vozes, as falas das feministas não-brancas ou não-ocidentais, as feministas brancas ou do Primeiro Mundo incorreriam nos mesmos princípios e problemas gerados pelo colonialismo patriarcal. Assim, seriam dobradas as lutas das mulheres do Terceiro Mundo (incluindo as negras e de outras raças não-brancas de povos em diáspora) não apenas por mudanças contra as opressões e um desnudamento do sistema falo-eurocêntrico, mas também no feminismo ocidental e branco.

Para fazer um paralelo, seria como o “velho Novo Cinema de Hollywood” – aqui incluídos praticamente todos os formatos de produções do meio filme & vídeo: filmes realizados para o cinema e/ou para os canais de TV (públicos ou por assinatura), seriados de

⁸⁰ Ang, Ien. *I'm a Feminist but... "Other" Women and Postnational Feminism*. in Caine, Barbara e Pringle, Rosemary (Eds), *Transitions: New Australian Feminisms*. London & Sydney: Allen & Unwin, 1995. pp. 57–73.

TV, telenovelas, “documentários” (não-ficção), comédias de situação (*sitcoms*), entrevistas e *talk shows*. Antigos conceitos e estéticas com paródias e/ou sátiras sobre o modo de vida e os valores *wasp*, mas que, muito ao contrário e mais do que se imagina, os reforçam e os re-instalam subliminarmente ou inconscientemente.

2) Metodologia: Feminismos, Análise Discursiva e Semiótica da Imagem, Psicanálise e Cinema

Os estudos e as teorias sobre as produções audiovisuais, além das teorias da Comunicação, proporcionam o mote principal de análise sobre como se instalam e perpetuam os estereótipos criados ou reforçados pelos modos industrial e pós-industrial, ao longo do tempo. A (i)materialidade da imagem, como forma de conhecimento, e a cinematografia, com as análises das teorias do filme – ponto de vista, cenários, tratamento dos personagens, formas de enquadramento, iluminação, figurinos, edição e montagem – são cuidados para dar suporte aos interesses políticos e econômico-comerciais de dominação sobre o(s) Outro(s).

É importante destacar que as produções audiovisuais, em sua imensa maioria, seguem os ciclos históricos dos discursos e narrativas das outras mídias (impressas e eletrônicas, como as *on-line*) que servem à hegemonia dos valores e interesses andro-eurocêntricos. E as técnicas e estéticas, as estruturas narrativas da linguagem audiovisual, apesar de diferirem dentre seus próprios formatos – um filme produzido para as telonas, para o cinema, tem formatação distinta de uma produção realizada para as telas caseiras (hoje, denominados *home theatres*) – usam as mesmas fontes e recursos de conhecimento e pesquisa para elaborar seus enredos e roteiros, respeitando, assim, as práticas discursivas dos respectivos períodos e ciclos.

Roteiristas e pesquisadores do meio filme & vídeo sempre recorreram aos jornais, revistas, Internet (na contemporaneidade), material radiofônico, e à literatura, ficcional ou não, e outras artes como fontes de “inspiração” para seus enredos. Também seguiram as fórmulas de sucesso do seu momento histórico, ou as necessidades periódicas das histórias oficiais, contando e recontando os mesmos enunciados para a produção ou reprodução de identidades. Dessarte, eles têm assinalado as posições de sujeito, as materialidades que servem aos sentidos e às articulações que os enunciados audiovisuais vêm estabelecendo com a história e a memória.

Um exemplo que pode ser bem colocado aqui são os filmes – ao menos três foram sucesso de bilheteria no mundo – que reproduzem a história da rainha Elizabeth I (1533-1603), conhecida nas literaturas oficiais e biografias como a *Rainha Virgem, Gloriana*, ou *Good Queen Bess* (Boa Rainha Bess). A primeira e marcante representação da rainha, a

última monarca da dinastia Tudor, na Grã-Bretanha, foi feita pela premiada atriz do cinema clássico de Hollywood, Bette Davis: **Virgin Queen**, 1955, traduzido no Brasil como “Rainha Tirana”. As outras duas representações já são frutos dos cinemas dominantes transnacionais (pós-industriais), em co-produções britânico-francesas, com a também premiada atriz australiana Cate Blanchett: **Elizabeth**, 1998, e **Elizabeth – The Golden Age**, 2007, sequência traduzida como “Elizabeth: A Era de Ouro”.

Não é ao acaso que são financiados tantos cuidadosos e suntuosos *makes* e *remakes* da mesma personagem, ou melhor, de fato, de um mesmo período histórico que marcou a grande virada da Inglaterra, enquanto nação soberana e que emerge definitivamente como império conquistador e imbatível, viril, territorialista, estrategista político-militar. É o registro indelével e inegável de todos os valores marcadamente brancos, anglo-saxônicos, protestantes, e de domínio do patriarcado. A rainha não é colocada/representada como signo de mulher ou do feminino, mas sim de nação, de Estado, de soberania. É uma figura de linguagem ambígua, neutra, límbica. Poderia muito bem ser um monarca homem.

Nas três produções, os roteiros deixam claro a sua infertilidade, o fato de haver nascido e crescido doente, e que não pode ser mãe. Portanto, não possui o que seria para o sistema falocêntrico a principal função enquanto mulher: a de procriar, reproduzir. Em todos os filmes, tampouco possui traços e características físicas e psicossociais do feminino, de construto imaginário, especialmente, os da contemporaneidade pós era vitoriana (à qual o mundo eurocêntrico permanece fiel).

Ao contrário, a monarca age como um legítimo chefe de Estado, de forma racional e estratégica, implacável. Aparte um ou dois beijos que cede (ou pede) a seu suposto amante, a rainha não tem relações amorosas ou significativas, e nem muito menos as sexuais – é frígida, é Virgem. Não tem cabelos (outro fetiche para a feminilidade), usa perucas. Sua impassividade e sarcasmo podem ser comparados aos *icebergs* do Norte. O amante com quem nunca tem sexo nas telas é o pirata tornado guarda real e *sir* Walter Raleigh – posto como o herói da vitória da armada da Inglaterra protestante e branca sobre a Espanha católica e fanática, sob a bizarramente retratada figura do rei Felipe II, próxima à demência, no filme de 2007.

O falo que falta à rainha é repostado em forma de armas, como espadas, facas, canetas, tudo enorme e bem visível, em tomadas bem cuidadas na cenografia e longas o bastante para dar-lhes o devido destaque. Na última produção, a de 2007, Cate Blanchett é travestida em uma armadura reluzente, prateada e branca, e, com a peruca e espada compridas, transmuta-se

em andrógino cavalheiro branco com suas vestes brilhantes que vai salvar a donzela, no caso, a nação *wasps*. E salva mesmo. Em um verdadeiro milagre dos deuses que controlam as tempestades, os ventos sopram a favor da armada britânica, e a monarca é mostrada em brancas vestes, pairando por sobre os rochedos da costa inglesa, como comandante suprema do tempo, uma verdadeira figura mítica e assexuada.

Filmes como esses são feitos e refeitos de tempos em tempos, tanto quanto as obras de outras artes do sistema hegemônico, para garantir a continuidade e perpetuação dos valores psicossociais, culturais e de poderios econômico, comercial, e estratégico. Escolhas de atrizes populares como Bette Davis, em 1955, e uma das mais carismáticas da atualidade, Cate Blanchett, para as duas produções da virada para o século XXI, foram cuidadosas. Cada qual em seu tempo, as duas são mega-estrelas do sistema (*star system*) audiovisual dominante. Mitos construídos, possuem características semelhantes quanto aos semblantes, sempre dúbios, ora impassíveis, ora *a la Monalisa* de Leonardo da Vinci, indecifráveis ou indiferentes, mas simpáticos ao público. Essas também são as marcas registradas de Greta Garbo, outra atriz estelar, que interpreta a também enigmática e sexualmente dúbia Rainha Christina, da Suécia, em filme de 1933, que será estudo de caso nesta segunda parte.

O impacto dessas produções audiovisuais e das *personas* mascaradas de atrizes como Davis e Garbo é tamanho que tornam-se emblemas para *revivals* e alegorias do imaginário falocêntrico. É o exemplo da canção **Bette Davis Eyes** (Olhos de Bette Davis, de Donna Weiss e Jackie De Shannon), sucesso em todas as classificações da mídia nos anos 1970 e 1980. Foi regravação por diversos músicos ao longo de 30 anos, e cantada no cinema por outra estrela, a atriz Gwyneth Paltrow, no filme **Duets** (Duetos – Vem Cantar Comigo, 2000). Ainda nos anos 1980, a canção foi elogiada pela própria Bette Davis, morta em 1989, que se declarou fã do tema, e agradeceu aos compositores por terem feito dela parte dos “tempos modernos”. A letra faz referência também a Greta Garbo e seus “suspiros indiferentes”.

Em tradução parcial e livre, a letra é: “(...) E ela vai provocar você, ela vai te inquietar (...) Tudo de melhor justamente para te agradar. Ela é precoce, e sabe exatamente o que é preciso para fazer uma profissional envergonhar-se. Ela tem os suspiros indiferentes de Greta Garbo, Ela tem os olhos de Bette Davis. Ela te deixará levá-la para casa, isso estimula seu apetite. Ela te colocará no seu trono, ela tem os olhos de Bette Davis. Ela vai te dar um tombo, te rolar como se você fosse dados [de jogar] Até que você fique deprimido, ela tem os olhos de Bette Davis. Ela te exporá, quando ela te enganar (...) Espero que você viva com as migalhas que ela te jogar. Ela é feroz e sabe exatamente o que é preciso para fazer uma

profissional envergonhar-se. Todos os rapazes acham que ela é um espião (...) Ela tem os olhos de Bette Davis (...)”.

A genealogia de Michel Foucault, com o engendramento de lugares de fala e de onde surgem as condições de produção, e os efeitos de sentido, pode ser citada para explicar a representação, a natureza “construída” da imagem que os mecanismos do cinema falocêntrico lutam por esconder. O realismo (uma aparente *mimesis* do universo social), que é o estilo narrativo dessas produções audiovisuais, esconde o fato de que o filme é construído – resultado de uma montagem e do uso de artifícios narrativos – perpetuando a ilusão de o que a audiência vê é “natural”, é o que é. O estado de “esquecimento” semi-consciente em que o espectador entra permite que os prazerosos mecanismos do voyeurismo e do fetichismo fluam livremente.

O fetichismo, um termo freudiano, refere-se à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher, com o objetivo de alcançar para si satisfação erótica. Como exemplo, um cabelo comprido ou um sapato tomam o lugar do pênis. Seria o medo da castração que está por trás do fetichismo, impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua. No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é, da castração.⁸¹

No caso do voyeurismo, há a gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo, ou parte dele, para outra pessoa, como prazer de ser vista ou de se ver na tela. É, ainda, o “estranho familiar”.

⁸¹ Kaplan, E. Ann. A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera, *Op. Cit.*, pp. 31 e 32.



Fig. 30 - A Rainha Virgem (Cate Blanchett, no filme de 2007): adornos fálcos nos figurinos, austeridade monástica, controle e poder de um monarca soberano.

Sobre a materialidade da imagem, o pesquisador Edmond Couchot afirma que a imagem técnica e sua decorrente automatização da representação, onde são usados métodos de perspectiva, por exemplo, que recorrem à matemática, à ótica, à teoria geométrica e a sistemas de projeção, têm um “centro organizador” e este se confundirá com o olho, tanto daquele que produz (cria) a imagem quanto daquele que a observa, o que torna automática, de alguma forma, a representação⁸². Segundo Couchot, os recursos das técnicas (audiovisuais, por exemplo) conformam cada um segundo um modelo perceptivo partilhado por todos, seria um *habitus* comum sobre o qual se elabora uma cultura e da qual a arte se alimenta. Desta forma, a técnica traz em si, embutido na imagem, um “outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se com eles”.⁸³

⁸² Couchot, Edmond. *A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual*. Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2003. p. 29.

⁸³ *Ibid.*, p. 16.

Lúcia Santaella e Winfried Nöth argumentam que se a imagem for definida como signo, deve ser expandida para além da sua existência concreta. De acordo com a teoria semiótica de Charles S. Peirce, essa existência física é apenas um dos momentos de uma imagem. Para participar de um processo semiótico, as imagens devem encontrar um intérprete que lhes garanta dar seguimento à sua cadeia de interpretações. As imagens, neste caso, seriam produtos de uma ação sintética e resultado de processo lógico, do que seria o pensamento. Os autores explicam que, para se entender as imagens, deve-se partir de seus dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenho, pintura, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (...) o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação.⁸⁴

A partir da premissa de que os embates discursivos, colocados em uma produção audiovisual, são parte constitutiva de sentidos na sociedade e imbuídos de mensagem na relação discurso, poder, e dominação há que se fazer uma reflexão sobre o funcionamento da imagem nos cinemas enquanto ideologia psicossocial. A imagem cine-fotográfica está inserida no sistema dos meios de comunicação de massa como mecanismo e dispositivo de impressão de realidade, de representação de algo, de modo que a linguagem funciona como um “operador da memória social”, segundo o filósofo e linguista Michel Pêcheux, em seu texto *Papel da Memória*⁸⁵, sobre a análise do discurso, onde articula a noção de construção de estereótipos.

⁸⁴ Santaella, Lucia e Nöth, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. 3ª. Ed., São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 15.

⁸⁵ Pêcheux, Michel. *Papel da Memória*. in P. Achard (org.): *O Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

Essa construção adviria do que está implícito em uma mensagem/linguagem, e raramente é encontrada de forma explícita, como formas sedimentadas, dado que com o mecanismo da repetição, e isso é recorrente nas produções audiovisuais, como já posto nos capítulos da primeira parte, ocorre a formação de um efeito de série que permitiria uma “regularização”. Esse discurso regular e sistemático funciona como um dispositivo de “recolhimento de implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (que podem conduzir à questão da construção dos estereótipos).”⁸⁶

Para Pêcheux, o estudo do sentido não se limita à proposição e sua relação com o mundo real. Há que se pesquisar quais são os procedimentos de montagem do discurso e que imagem eles constroem do mundo. O olhar para o mundo não se dá diretamente, mas sim conforme os discursos que versam sobre as coisas do mundo. O que o ser humano vê, ou olha, é algo rotulado de alguma forma, pensado de certa maneira, já interpretado por alguém e/ou por meios técnico-mecânicos – o que retorna à semiótica, onde as imagens devem encontrar um intérprete que lhes garanta dar seguimento à sua cadeia de interpretações. A relação da proposição com o mundo constituiria significações, a busca de sentido por meio das construções discursivas.

As mídias audiovisuais investem em aportes tecnológicos e em linguagens/narrativas específicas, carregadas de sentidos ideológicos, com o objetivo da manutenção social de legitimação de seu discurso. E, no cinema dominante, a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a determinar aquilo que pode ser dito em um certo momento histórico. Ao citar as teorias de Michel Foucault sobre o discurso, em seu texto “Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades”, a pesquisadora Maria do Rosário Gregolin acrescenta:

Tendo como ponto central a arqueogenealogia (*sic*) de Michel Foucault, o discurso é tomado como uma prática social, historicamente determinada, que constitui os sujeitos e os objetos. Pensando a mídia como prática discursiva, produto de linguagem e processo histórico, para poder apreender o seu funcionamento é necessário analisar a circulação dos enunciados, as posições de sujeito aí assinaladas, as materialidades que dão corpo aos sentidos e as articulações que esses enunciados estabelecem com a história e a memória. Trata-se, portanto, de procurar acompanhar trajetórias históricas de sentidos materializados nas formas discursivas da mídia (...) por essa

⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

perspectiva, são analisadas redes de memórias que evidenciam as articulações entre práticas discursivas e a produção de identidades.⁸⁷

Gregolin resume as idéias de Foucault em seu *A Arqueologia do Saber* (1969), que são determinantes para a construção da análise do discurso. Nele, Foucault sistematiza uma série de conceitos para a abordagem do discurso, e levanta questões sobre as quais pode-se pensar uma teoria do discurso, a partir dos seguintes pontos: o discurso é uma prática que provém da formação dos saberes e que se articula com outras práticas não discursivas; os dizeres e fazeres inserem-se em formações discursivas, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação; o discurso é um jogo estratégico e polêmico, por meio do qual constituem-se os saberes de um momento histórico; o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, baseado em um direito reconhecido institucionalmente).

O foco, no estudo de Foucault, é a análise das condições que permitem o aparecimento de certos enunciados e a proibição de outros. Ou seja, em um momento histórico, há algumas idéias que devem ser enunciadas e outras que precisam ser caladas. Silenciamento e exposição são duas estratégias que controlam os sentidos e as verdades, principalmente, no que tange os meios de comunicação de massa em relação ao Outro. E esse silenciamento e/ou deslocamento (os estereótipos) são pesquisados ao longo deste trabalho, em relação às mulheres, enquanto Outro, bem como as outras chamadas minorias, ou não-brancos ocidentais, que não praticam as religiões dominantes ou ainda as práticas sexuais e sócio-culturais normativas.

A pergunta é: quando e como, nos períodos históricos desde a criação do cinema e da TV (mídias audiovisuais) as mulheres (brancas e ocidentais ou não) são expostas nessas produções, e com que efeitos discursivos? A não ser por meio dos estereótipos analisados – e, como coloca Pêcheux, em fórmulas implícitas e por meio de mecanismos de repetição – elas raramente têm seu lugar próprio de fala, salvo em algumas poucas produções da era industrial ou, mais recentemente, nas chamadas produções trans ou multiculturais pós-coloniais. Ainda assim, apenas em cinemas feitos pelas próprias mulheres.

Pode-se fazer o mesmo questionamento, e repetir as fórmulas de silenciamento, e exposição, em relação aos povos de *frontera*, em diáspora ou (auto) exílio, os que vivem nas fimbrias, os *gays* aí incluídos. Filmes com idosas(os) nos papéis principais? Talvez uma meia

⁸⁷ Gregolin, Maria do Rosário. *Análise do Discurso e Mídia: a (re)produção de identidades*. Comunicação, Mídia e Consumo. Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo. vol.4 n.11. Novembro de 2007. pp. 11–25.

dúzia, ao longo de toda essa história, e por razões especiais ou extraordinárias para a exposição. “Você não existe”, sentencia a mítica deusa Moira, do inexorável, em voz romanceada pela escritora Benoîte Groult. Por isso, segundo a pesquisadora Margareth Rago, em *Imagens de Foucault e Deleuze: Ressonâncias Nietzscheanas*, as análises dos discursos devem investigar noções históricas, densas em sua materialidade, carregadas de tempo, definidoras de espaços, que nascem em algum momento e que têm efeitos práticos.

(...) Foucault estabelece explicitamente as relações entre os dizeres e os fazeres, isto é, as práticas discursivas materializam as ações dos sujeitos na história. A discursividade tem, pois, uma espessura histórica, e analisar discursos significa tentar compreender a maneira como as verdades são produzidas e enunciadas. Assim, buscando as articulações entre a materialidade e a historicidade dos enunciados, em vez de sujeitos fundadores, continuidade, totalidade, buscam-se efeitos discursivos. Foucault propõe analisar as práticas discursivas, pois é o dizer que fabrica as noções, os conceitos, os temas de um momento histórico. A análise dessas práticas mostra que a relação entre o dizer e a produção de uma “verdade” é um fato histórico.⁸⁸

No cinema, segundo as críticas psicanalistas, aconteceria com o espectador uma espécie de regressão à condição infantil. Isso porque a experiência cinematográfica é a que mais se aproxima do sonho, do que seria em qualquer outra arte. A sala escura, o controle do olhar do espectador pelas técnicas cinematográficas, a imagem “real”, que se move, tudo coopera para o prazer sexual em olhar/fitar. O cinema dominante aproveita-se do ato de olhar, que teria origens eróticas, baseado em noções culturalmente definidas de diferença sexual.

E. Ann Kaplan cita três tipos de olhar/visão, no cinema⁸⁹: dentro do próprio texto do filme, homens olham para mulheres, que tornam-se objetos do olhar. O espectador, por sua vez, é levado a identificar-se com esse olhar masculino, e a *objetificar* a mulher que está na tela. O “olhar” original da câmera entra em ação no exato momento da filmagem (deve-se ressaltar aqui que este olhar é construído como mediação do filme enquanto forma artística).

Uma análise neo-freudiana do Complexo de Édipo, em meninas, feita por Nancy Chodorow, atesta que, para a menina, a tarefa de afastar-se completamente da mãe, o primeiro objeto do seu amor, é ainda mais difícil que a dos meninos. Pois ela tem, ainda, que

⁸⁸ *Ibid.*, p.15.

⁸⁹ Kaplan, E. Ann. A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera, 1995. *Op. Cit.*, p. 33.

encontrar algum interesse erótico no pai. “Uma vez que as meninas não podem ‘substituir’ suas mães, como os meninos fazem com suas mulheres, elas permanecem vinculadas de forma pré-edipiana às mães, mesmo depois de adultas”, argumenta a pesquisadora.⁹⁰

Se permanecem vinculadas às mães, há a “necessidade” de maternidade, o “instinto materno” como uma criação social que se perpetua, como afirma Tânia N. Swain.⁹¹ De acordo com Swain, esta perpetuação do instinto materno nas meninas aparece enquanto evidência nos discursos e na interação das normas heterossexuais e reprodutivas, mecanismo desvelado pelas análises feministas.

Uma relação de poder estaria na base do sistema sexo/gênero. Colette Guillaumin⁹² ressalta que “ideologicamente, as mulheres são o sexo, inteiramente sexo, e usadas neste sentido”. Já os homens não são sexo, mas possuem um. Aí estaria criado o binário e os papéis sexuais, que girariam em torno da reprodução enquanto eixo principal.

Já Luce Irigaray inverte a posição de que mulher “é sexo”, para significar que ela não é o sexo que é designada a ser, mas antes é, *ainda (encore) e no corpo (en corps)*, o sexo masculino. O modo falocêntrico reproduz perpetuamente as fantasias de seu próprio desejo auto-engrandecedor.⁹³

Em *O Corpo Lésbico*, a escritora Monique Wittig discorda de uma sexualidade genitalmente organizada *per se* e evoca uma economia alternativa dos prazeres, a qual contestaria a construção da subjetividade feminina, marcada pela função reprodutiva que supostamente distingue as mulheres. E Judith Butler acrescenta que a replicação dos construtos heterossexuais em estruturas não heterossexuais “salienta o status cabalmente construído do assim chamado heterossexual original”. Assim, o homossexual é para o heterossexual não o que é uma cópia para o original. Em vez disso, é uma cópia para uma cópia. O original nada mais é do que uma “paródia” da idéia do “natural” e do “original”.

⁹⁰ Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender*, 1978.

⁹¹ Swain, Tânia Navarro (org.). *Feminismos: Teorias e Perspectivas*. Textos de História, Vol. 8, UnB, 2000.

⁹² Guillaumin, Colette. *Pratique du Pouvoir et L'Ideé de Nature*. *Questions Féministes*, No. 3, 1978.

⁹³ *Apud* Butler, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*, 2003.

2.1) Rainha Christina: Uma Crítica sobre a Castração do (Desejo) Feminino

Então, o que fazer com uma rainha do século XVII, com atitudes independentes, controversas, que se (tra)veste como homem e governa e vive como um homem? Christina Vasa (1626-1689), coroada rainha/rei da Suécia, era bissexual em sua orientação, de acordo com registros históricos. Também na literatura histórica, ela é coroada aos seis anos de idade, em 1632, após a morte do pai em campo de batalha, em uma guerra que já durava 14 anos, pela causa Protestante.

A literatura disponível descreve que, após 16 anos, desde a sua coroação, Christina finalmente assina os tratados de paz e o fim da grande Guerra dos Trinta Anos. Entre atos “marcadamente masculinos”, de decisões independentes e racionais, que muitas vezes dispensavam os conselhos de tutores, a rainha tinha casos amorosos descompromissados com lordes e condes da corte, mas era notória a preferência por sua dama de companhia, a condessa Ebba Sparre, com quem pareceria ser mais “feliz”. Entre pressões da corte e dos súditos por um casamento convencional com um herói “sueco” da guerra, a rainha opta pela abdicação ao trono e pelo (auto) exílio.



Fig. 31 - Christina, a Rainha da Suécia, 1653.



Fig. 32 - Condessa Ebba Sparre, amante da Rainha, 1653 (Óleos de Sebastién Bourdon).

Esta é uma história singular e rara, ao menos em termos do que se tem disponível nos índices históricos oficiais. E, entre o século XIX e até princípios do XX, multiplicaram-se as biografias da rainha Christina, com uma ampla gama de interpretações sobre sua história desconcertante e dúbia. O certo é que, como era a única descendente viva do rei Gustavo e da rainha Maria Leonor, foram colocadas em Christina todas as esperanças de sucessão da linhagem real, tanto quanto a manutenção do importante papel político da Suécia, em um conturbado panorama Europeu, com as guerras entre protestantes e católicos (basicamente, a Europa do Norte contra a do Sul). Ela recebe, pois, a educação de um príncipe, incentivada por seu pai (quando ainda vivo) e pelos tutores, e foi considerada menina prodígio. Aos 18 anos, é proclamada “rei” – e não rainha, pois na Suécia a rainha era meramente a esposa de um monarca, e não uma governante por direito próprio.

Ela foi saudada em toda a Europa como a “Pallas Atena sueca”, uma das maravilhas da época. E a sua fama cresceu devido aos seus costumes fora do comum: montava a cavalo, caçava e sabia manejar as armas; tinha um homem como ajudante de quarto, ao invés de uma donzela; umas vezes usava roupa de homem e outras de mulher, ou amiúde uma descuidada mistura das duas coisas, colocando, por exemplo uma saia curta sobre as calças, quando exigia o decoro indumentário (...).⁹⁴

⁹⁴ Waters, Sarah. *'A Girton Girl on a Throne': Queen Christina and Versions of Lesbianism, 1906 – 1933*. Feminist Review, Issue 46. The Feminist Review Collective. UK: Routledge, 1994. pp. 41 e 42.

De acordo com registros deixados pelo padre jesuíta Mannerschied, em sua descrição de Christina, “a única coisa que ela tem de feminino em sua pessoa é o sexo”⁹⁵. A pesquisadora e cineasta feminista Sarah Waters atesta que, ao chegar à casa dos 25 anos, Christina estava sob constante, e cada vez maior, pressão para que escolhesse um marido e produzisse um herdeiro. Mas, a sua determinação em manter a própria independência, e a sua “crescente, e secreta, atração pelo Catolicismo, a levou a tomar medidas drásticas”.⁹⁶ Em 1654, ela abdica ao trono, renuncia aos seus direitos de sucessão e deixa a Suécia, viajando “disfarçada” de homem.

Vai para o *sul* da Europa (a “Outra” Europa), converte-se ao Catolicismo, e é recebida em audiência pelo papa Inocêncio X. Assim, ela termina, definitivamente, seus laços com a Europa do Norte, e o Protestantismo. Christina fixa na Itália a sua residência e viaja eventualmente para outros países, mas sempre com problemas financeiros. Faz de suas extravagâncias e modos pouco comuns à época formas de se manter, sendo sempre convidada por nobres para temporadas em seus castelos.

Christina tem casos amorosos e flertes com homens e mulheres, sendo que atrela laços de amizade, e aparentemente românticos, com o Cardeal Azzolino, na Itália, com quem ela mantém consistentes relações até o final de sua vida e a quem deixa as suas extensas coleções de arte e livros, incluindo os seus próprios escritos e uma autobiografia inacabada. Ela morre em 1689 e é enterrada na Basílica de São Pedro. Embora haja esse indício de que viveu seus últimos anos com o Cardeal, e teve querelas com o papa Inocêncio XI, os registros mais certos, em termos de vida amorosa íntima, são mesmo em relação à sua dama de companhia na Suécia, a condessa Ebba Sparre. Em uma correspondência de 1656, ela escreve para Sparre:

Quão feliz eu estaria, se apenas pudesse vê-la, Linda. Mas, eu estou condenada pelo Destino a amar e a cultivar você sempre sem vê-la (...) Eu não posso ser completamente feliz quando estou separada de você. Nunca duvide deste fato, e acredite que, onde quer que eu esteja, eu deverei ser sempre devotada a você, como sempre tenho sido (...) Adeus, Linda, adeus. Eu abraço você um milhão de vezes.⁹⁷

⁹⁵ A descrição do sacerdote jesuíta está nas notas que servem de prefácio à primeira tradução para o inglês das obras da rainha Christina, *The Works of Christina Queen of Sweden*, Londres, D. Wilson & T. Durham, 1753, xiii. In Waters, Sarah, *Op. Cit.*, p. 42.

⁹⁶ Waters, Sarah, *Op. Cit.*, p. 42.

⁹⁷ Goldsmith, Margaret Leland. *Christina of Sweden: A Psychological Biography*. Londres: Arthur Barker, 1933. p. 192.

Ao que parece, a soberana sueca foi uma mulher emancipada, de espírito livre, e relacionava-se com seus pares, homens e mulheres, mais de acordo com a inteligência e em níveis cultural e artístico do que por qualquer outro motivo. Christina tinha supremo interesse pelas artes e pelos livros, desde sua infância. Entretanto, os historiadores e biógrafos da virada do século XIX para o XX, ao quererem conformá-la aos padrões burgueses e faloeurocêtricos, chegaram a classificar seus comportamentos como os de um tipo que seria *neurótico* de mulher, a Nova Mulher. Este tipo, segundo tais historiadores, surgiu justamente com os movimentos feministas (as primeiras ondas do século XIX), e que não definem a lésbica masculinizada, muito ao contrário, é bem feminina, e Christina seria feminina, em uma leitura de sua autobiografia sob o ponto de vista desses biógrafos vitorianos, como Francis Gribble, em seu *The Court of Queen Christina of Sweden* (1913) – A Corte da Rainha Christina da Suécia.

O que Gribble infere é que a rainha seria “inteligível” sob a ótica do mundo “moderno” (da época, início do século XX), que classifica as mulheres feministas como neuróticas/histéricas (“uma enfermidade particularmente feminina”, de acordo com o biógrafo e, ainda hoje, com os construtos psicossociais faloeurocêtricos), pois procuravam seus direitos civis e políticos, como o voto, faziam greves de fome, praticavam esportes como o hóquei, e almejavam a expressão sexual ao invés da continência, ou abstinência.

O retrato que Gribble faz (da rainha) Christina está nutrido pelo alarmismo médico do século XIX, que colocava a mulher pensante em uma batalha perdida com as limitações de sua própria biologia. A ansiedade provocada pelo desafio à adequada subordinação do cérebro ao útero era fomentada pelos médicos norte-americanos e britânicos, em resposta aos avanços da educação das mulheres. Henry Maudsley, por exemplo, advertia em 1874 que a educação superior faria com que as mulheres se tornassem fisiologicamente inaptas para a maternidade e a nutrição/criação dos filhos, e que a competência intelectual as ‘transtornaria’; seu alvo implícito era o Girton College, o qual havia admitido quinze alunas mulheres para as suas instalações de Cambridge (Inglaterra), no ano anterior (Maudsley, 1874: 466 – 483). E este é especificamente o modelo da mulher *educada* que Gribble evoca (...) ele está preocupado em apresentar Christina como uma garota de faculdade (...) (que sofreria os transtornos citados. N.A.).⁹⁸

⁹⁸ Waters, Sarah. “A Girton Girl on a Throne”: *Queen Christina and Versions of Lesbianism*, *Op.Cit.*, p. 48.

Gribble, ainda de acordo com Sarah Waters, chega a citar os dramas do norueguês Henrik Ibsen (1828-1906)⁹⁹, do teatro “realista moderno”, que teriam familiarizado o mundo “moderno” com o tipo **neurótico** da **Nova Mulher**. E a rainha Christina teria sido o primeiro caso conspícuo, na história, dessa “neurose do Norte, uma enfermidade misteriosa”, para o biógrafo vitoriano. Esse mal ou enfermidade foi definida pela psicanálise como **Histeria**, que seria uma doença feminina, e que, na contemporaneidade, também é definida como depressão. De acordo com Elaine Showalter, uma das principais críticas feministas da literatura, nos EUA, tal “enfermidade feminina”, baseada em construtos culturais sobre o comportamento feminino apropriado, teve a sua definição e o tratamento da “insanidade” armados desde a Era Vitoriana e persistem até a atualidade, no mundo eurocêntrico.¹⁰⁰

E é assim que a rainha Christina permanece nos diversos registros, índices e biografias da sua história, taxada com vários “adereços” – lésbica, bissexual, *queer* (esquisita, estranha), travesti, hermafrodita. Além, é claro, na Era Vitoriana e após, como histérica – **estereótipo feminino** criado pela ciência e literatura desde o século XIX – o que a torna indefinida e confusa por ser “moderna”; mulher que deixa a mente dominar o útero e, por isso, é infértil e incapaz de ter e criar filhos; enfim, uma neurótica. O estereótipo da mulher histérica moderna a coloca como repressora dos impulsos heterossexuais (os únicos concebidos pelo sistema falocêntrico como sexuais, de fato) e, portanto, estéril, sem frutos.

Na conotação específica do início do século XX, em termos do modelo de “desvio” feminino, a Nova Mulher teria a tendência ao lesbianismo. A interrelação entre feminismo e lesbianismo, ou a mulher “mal resolvida” e/ou “mal amada”, foi tão solidamente construída no imaginário falo-eurocêntrico, por meio da literatura (ficcional ou não), das teorias psiquiátricas e psicanalíticas, e, por fim, estabelecida e perpetuada pelos meios de comunicação de massa, que perduram no tempo, até este século XXI.

Em relação a Christina, somente as críticas e biografias feministas vão resgatá-la do inferno, ou do eterno limbo purgatório, e colocá-la no patamar humano: uma mulher que queria viver a sua própria vida, com quem fosse e como fosse, conquanto estivesse satisfeita a sua capacidade intelectual e/ou emocional. É o que deixa transparecer os poucos indícios

⁹⁹ Segundo Sarah Waters, existia uma tradição de interpretação patológica das heroínas de Ibsen: o jornal inglês *The Times*, em 1891, fez uma leitura da peça *Hedda Gabler* como “uma demonstração da patologia da mente, tal como se pode encontrar nas páginas do *Journal of Mental Science* ou nos informes dos superintendentes médicos dos manicômios”, in Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres: Virago, 1987, p. 146.

¹⁰⁰ Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago, 1987.

escavados pacientemente e redimensionados pelas autoras feministas, como Sarah Waters. O único senão na vida da monarca sueca parece ser o trauma causado pela separação forçada da condessa Ebba Sparre e, talvez, também a ruptura permanente com as suas raízes. A castração de seu desejo fica mais por conta das histórias oficiais, tendenciosas e vitorianas, e também pelo sistema *wasp* territorialista, imperialista, e continuísta, que levou Christina a abandonar seu trono, sua amante, e seu País.

2.2) Christina em Hollywood

Pois bem, o cinema hollywoodiano, emergente como indústria cultural e meio de comunicação de massa dominante no Ocidente, haveria de contar essa história “atípica”, mas Ocidental, de qualquer modo. A “rainha” escolhida é a andrógina, enigmática, atriz Greta Garbo, sueca e bissexual, em sua vida privada, assim como a monarca Christina, como assinalam os críticos de cinema. **Queen Christina** (1933) será seu filme mais lembrado, marcadamente pelos *close-ups* (planos detalhe) longos e memoráveis de sua figura/face nórdica e indecifrável, assim como seriam pouco claras as opções pessoais da rainha, na produção para o cinema.

A convergência de *show window* (vitrine) e tela de cinema, ao comparar espectadores de filmes a consumidores casuais, dentro da então nascente indústria cultural, estabelece o cinema e, mais tarde, a televisão, e as lojas de departamento como criadores de códigos da sociedade burguesa. Nos países industriais, o ato de ir ao cinema e o de passear nas grandes lojas, criadas nesses países na virada do século XIX para o XX, inspirados no “olhando sem obrigação de comprar”, preenchem os buracos deixados pelas contradições do capitalismo: as de oferecer produtos/fantasia como compensações pelas deficiências na vida social.¹⁰¹ Esses atos são mostrados como extensões, ao menos visuais, de alcance aos bens de consumo criados pela Revolução Industrial, do século anterior. A cultura de consumo é dessa forma estendida a trabalhadores que, de nenhuma outra forma, teriam acesso a esses bens industrializados.

¹⁰¹ Gaines, Jane. *The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen*. Quarterly Review of Film and Video. Vol. 11, No. 4, 1989. pp. 35-60.

Ao seguir esse conceito, o cinema tornou possível às massas a familiarização com os bens e à representação do mundo das classes média e alta como uma extensão do espaço da vida diária. Da mesma forma que viver desnuda janelas, as estrelas de cinema, criadas e nutridas pelo *star system* do meio audiovisual industrial, também se tornam um “momento” na *reificação* da cultura, dentro da era industrial. Claro, o sistema de estrelato modificou-se ao longo dos anos, na passagem para o período pós-industrial, com outros padrões de beleza e de desejo.

Entretanto, a *persona* da atriz Greta Garbo é inextricável às narrativas nas quais ela atuou. Garbo segue como lenda, um sujeito biográfico, objeto de fascinação e desejo para os e as fãs. É um testemunho de questões não resolvidas, que concernem representações de nacionalidade, gênero e sexo, especialmente, por meio de seus filmes. Pois, Garbo era extremamente cuidadosa em relação a sua vida pessoal e raramente dava entrevistas ou era vista em público. A permanência da lenda dá-se pelos rumores e por meio da textura e narrativa de seus filmes. E Rainha Christina é, seguramente, uma dessas referências, já que Garbo e sua amiga íntima (ou amante à época), Salka Viertel, atriz e roteirista de cinema, trabalharam juntas no roteiro do filme. E é certo que Garbo influenciou na criação da personagem Christina para o cinema, ao inserir as nuances homoeróticas da rainha, contra a vontade e os códigos de conduta das produções de Hollywood (o mencionado *Hays Code*).

O filme *Queen Christina*, dessa forma, reina como um dos poucos clássicos lésbicos, o qual oferece um “brinde” descompromissado à espectadora *gay*: a andrógina Greta Garbo no papel da rainha que seria bissexual. Por outro lado, o filme contém o discurso heterossexual mascarado de Hollywood. E a tragédia romântica da rainha acaba por fracassar, ao menos em termos de bilheteria, na época. Mas, o filme torna-se cultuado e clássico, não por ser bem trabalhado, com todas as regras narrativas do cinema dominante. É *cult* por ser um mensageiro de história popular, enquanto produto da cultura popular, e segue a circular conhecimento, internacionalmente, sobre formações culturais – sexualidade e usos da memória. A imagem de Greta Garbo no filme é um bem (uma *commodity*) e ícone do estrelato lésbico, além de um *significante* de conflitos não-resolvidos e contraditórios que concernem a feminilidade e a masculinidade.

O enredo retrata a rainha como sendo decidida, desde sua coroação na primeira infância, com impulsos, racionalidade e determinações “masculinas”. Apesar da pouca idade, ela conduz-se ao trono sozinha e profere um discurso “forte”, auto-centrado, mas de acordo com os interesses dos “homens da Suécia” e promete vencer a guerra (dos 30 Anos, entre

protestantes e católicos). A determinação de Christina é prontamente justificada pelo seu tutor, o regente do conselho: “Seu pai, nosso rei, criou esta criança como um menino, acostumou seus ouvidos aos sons das balas de canhão, e lutou para moldar seu espírito como o seu próprio”.

Da cena da coroação, o espectador é levado à Christina, 16 anos mais tarde, cavalgando furiosamente pelas florestas, em “disfarces” que cruzariam as linhas do gênero, travestida com calças, camisa com colarinho, e um grande chapéu, além de botas – aqui entra a “crise de categoria”, já que não é *legível* a vestimenta cruzada (travestimenta) em um sistema semântico cultural determinado. A guerra havia sido vencida pela Suécia, mas a duras perdas para o País. O povo e a corte desejam um casamento para Christina com um dos grandes “heróis” suecos, o primo e príncipe Charles. A resposta da rainha é um mascarado “Eles clamam por isso”.

Christina é representada como tendo amantes masculinos na corte, mas aos olhos de todos, de fato, a rainha parece “mais feliz” com sua dama de companhia, a condessa Ebba Sparre. Na seqüência lesbiana do filme, ela beija sua dama na boca, de forma afetuosa, mas precisa atender às obrigações “oficiais”, ao invés de passear com sua amante. A dama reclama que é sempre assim e que elas jamais podem ficar livres para ir a lugar algum. A rainha promete que, naquele dia, seria diferente e elas iriam passar três dias no campo.



Fig. 33 - Capa da *Feminist Review*, em 1994: Christina, glamurizada por uma Garbo travestida e com gestos másculos, é saudada por sua amante, a condessa Sparre.

Mas, ao atender às reuniões, Christina é abordada novamente sobre o casamento com um sueco e há rumores sobre um suposto interesse seu em casar-se com um “estrangeiro”. Ela insiste que são rumores apenas e que ela não quer se casar com ninguém, que já basta tudo que tem que fazer em nome do dever (o trono) e dos mortos (seu pai).

No enredo do cinema dominante, os conflitos de categoria e a ambigüidade sexual têm que ser resolvidos. Então, a rainha ainda com modos e figurinos masculinos descobre que a condessa Ebba Sparre tem um prometido, um amante com quem pretende casar-se. Furiosa e inconformada com a “traição” da dama-de-companhia, sai a galopar com seu camareiro, e encontra o embaixador espanhol, Don Antônio, que está a caminho da corte. A comitiva do embaixador não reconhece a rainha.

Devido à neve pesada, todos são obrigados a passar a noite em uma taverna, e os dois têm que dividir a mesma cama. A rainha, confundida como homem pelo espanhol, acaba por revelar seu sexo e os dois têm cenas longas e memoráveis de paixão. Ela decide-se pelo embaixador, com quem revela sua feminilidade: “é tão encantador ser mulher...somente uma mulher nos braços de um homem”. De volta à corte, passa a vestir apenas figurinos femininos, como os vestidos, e assim permanece até as cenas finais.

Como tampouco o roteiro poderia permitir o casamento de uma rainha nórdica branca e protestante com um europeu do Sul e católico, Don Antônio é morto em um duelo com seu desafeto sueco, um dos pretendentes da rainha. Sozinha, sem os dois amantes inadequados, o filme termina com a fuga, o auto-exílio de Christina. Ela já havia abdicado, justamente para poder sair da Suécia com seu amante sulista, mas, ainda assim, o enredo acaba por matá-lo. A condessa Sparre não mais é mostrada em cena, evapora, mas não antes de receber as “bênçãos” de Christina para seus planos matrimoniais.

Desnecessário dizer que o filme causou problemas de censura, na época, polêmicas que ajudaram a curiosidade popular, e que não foi nomeado para nenhum dos prêmios do Oscar, da Academia de Cinema de Hollywood. Mesmo a mega estrela Greta Garbo foi posta de lado. Comercialmente, foi um total fracasso. E as vitrines (das lojas de departamento) somente mostraram e venderam as réplicas dos figurinos que Greta Garbo usou na fase “mulher” definida, heterossexual, após apaixonar-se por um homem e usar vestidos.

2.3) Sexualidade e Poder

Pode-se inferir que o filme produz um julgamento negativo sobre a masculinidade de Christina, baseado em uma leitura da desistência do trono e do seu exílio como uma punição, e sugere que os códigos narrativos (diegese) são mais fortes que outros códigos, já que eles “ganham no final”. Os laços desses códigos narrativos das artes audiovisuais, ao se analisar a semiótica do cinema e a teoria estilística não representacional, como movimentos de câmera, momentos de corte, música (trilhas sonoras), e o estudo sistematizado de estilo dos figurinos mostram como a ambigüidade sexual da personagem e, conseqüentemente, sua recusa em enquadrar-se no gênero feminino são objeto de castração.



Fig. 34 - Christina de Hollywood abdica e viaja para o exílio permanente. Cena em que Garbo é filmada em plano aproximado de longa duração, que permanece gravado na memória popular.

As mulheres eram (e são) encorajadas a freqüentar salas de cinema e vídeo, principalmente, para ver estrelas vestindo-se de forma espetacular (como espetáculo mesmo). No filme, há uma forma *gay*, ou travesti, de apropriação dos códigos de estilo hollywoodiano de figurinos. Os desenhos do filme mostram uma austeridade puritana e torturas medievais, num ensaio sobre sexualidade e poder. Assim como o estilo do figurino de Greta Garbo, no enredo, “antropomorfiza” o poder, tornando inumanas suas próprias características, por centrá-lo em seu corpo – o corpo da soberana.

A necessidade de confirmar o “sexo real” de Christina, acabando com o disfarce que vai de encontro à moralidade convencional, a fim de resolver a ambigüidade do gênero “corretamente” é o texto subliminar. Tanto que, inspirada pelo filme, na época, a grande loja de departamentos norte-americana, *Macy’s*, comercializou casacos, sobretudos, e vestidos de damas, mas não as calças ou botas usadas pela personagem. Assim, as donas-de-casa poderiam tornar-se “rainhas” e damas, sem perigos para a feminilidade.¹⁰²

A rainha Christina, enquanto personagem histórico, é exótica, mas não se pode afirmar ser exceção para seu tempo e, observado o espaço que ocupa, enquanto soberana de um país, é uma semi-deusa, por assim dizer. Assim como outros reis e rainhas, poderia dar-se permissão para o exercício do gênero e da sexualidade que lhe conviesse, desde que não fossem transpostos os limites e interesses do “reino”.

Já *Queen Christina*, enquanto personagem da cultura de massa, nos anos 1930 do século passado, e até os dias atuais, é uma exceção e está fora do tempo e dos espaços **eurocêntricos wasps**. Há, claramente, no enredo e nos cuidados do roteiro, a necessidade da punição e da castração do que seria o lesbianismo: a emersão do “terceiro gênero”, com a conseqüente transcendência à restrição binária ao sexo, imposta pelo sistema da heterossexualidade compulsória. Esta estaria no interior de uma economia sexual masculinista, onde as linhas subliminares da lealdade e do poder estão seguras.¹⁰³

O fracasso de bilheteria do filme e a falta de indicações aos prêmios da Academia de Cinema seriam inexplicáveis, não fosse a ameaça que a história da indefinível rainha sueca posa sobre esses sistemas elaborados (o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória), redefinidos e debatidos nos estudos de gênero, da psicanálise e feministas.

¹⁰² Gaines, Jane. *The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen*, 1989, Op.Cit., pp. 35-60.

¹⁰³ Wittig, Monique. *One is Not Born A Woman. Feminist Issues, Vol 1, No. 2.*, 1981 *apud* Butler, Judith, *Problemas de Gênero*, 2003.

Senão, vejamos: **Queen Christina** tem um bom diretor, Rouben Mamoulian; foi filmado com os ótimos recursos dos estúdios da MGM; e é estrelado pelas figuras do *star system*, como a própria Greta Garbo, talvez a maior daqueles anos em Hollywood. Mas, o fato de o roteiro, co-escrito por Salka Viertel, uma escritora que também era atriz e amiga íntima de Garbo, ter afirmado e reafirmado a indecifrável *persona* da rainha, que era também rei, foi demais para os padrões estabelecidos. Críticos e público foram estremecidos pelas manchetes e cartazes do filme, que anunciavam a história da mulher do século XVII “que amou com uma loucura do século XX” e, ainda, “foi coroada Rei da Suécia (...) viveu e governou como um homem (...)”.

Dentro da linguagem cinética, das técnicas cinematográficas, e do embasamento histórico-cultural do cinema enquanto arte, há ainda outras formulações para o estranhamento e a falta de identificação com a rainha sueca. Segundo Judith Butler¹⁰⁴, a representação política e lingüística estabelece os critérios segundo os quais os sujeitos são formados. As qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação seja expandida. Para promover a visibilidade política das mulheres, há que ser desenvolvida uma linguagem capaz de representá-las, dentro da condição cultural onde a vida das mulheres ou é mal representada ou simplesmente não é representada.

No filme, a rainha Christina pouco representa o “Outro”, no sentido psicanalítico da imanência feminina ao esquema falocêntrico. Se, para Simone de Beauvoir¹⁰⁵, o gênero é “construído” e a mulher não nasce mulher, mas torna-se mulher, Christina entra em cena já com um discurso de haver sido criada como um homem e, mais tarde, todas as atitudes como governante ou como amante são retratadas de forma a reforçar a ambigüidade e o enigma de seu gênero ou de sua sexualidade.

A câmera e a cinegrafia de William Daniels, o favorito de Garbo, refletem a mística e a figura enigmática da rainha. São planos abertos, em que a personagem cavalga com decisão, ou, nas tomadas em que ela trabalha como soberana, há o uso do recurso de Câmera Baixa, que realça a figura, inclusive em sua altura, técnica freqüente para engrandecer os personagens masculinos nas artes audiovisuais.

Há, também, os planos detalhe (*close-ups*) de duração incomum no rosto de Garbo, em momentos de devaneio, onde nem o espectador e nem ela parece ser identificável. Este plano

¹⁰⁴ Butler, Judith. Feminismo e Subversão da Identidade, *in* Problemas de Gênero, 2003.

¹⁰⁵ Beauvoir, Simone de. O Segundo Sexo – Vol. 2 – A Experiência Vivida, 1980.

fechado, com a rainha em devaneio indecifrável, também é usado na tomada final do filme, um dos momentos mais famosos da filmografia de Greta Garbo, onde até o diretor do filme chega a indagar à atriz o que ela havia pensado.

Essas técnicas, recursos cinematográficos, e a história *per se* deixam a marca do que é inominável. Isto em uma cultura e em um momento histórico onde a sociedade norte-americana e o resto do Ocidente sofriam o período entre as duas Grandes Guerras e os efeitos da crise provocada pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929.

Se o gênero pode ser tão determinado e fixado quanto a formulação de que a biologia é o destino, a cultura pode se tornar o destino¹⁰⁶. Na relação entre cinema e psicanálise, o espectador é levado a participar do filme não só do lugar de onde se vê, como também de onde é visto. De outra forma, como explica Dinara Guimarães¹⁰⁷, o sujeito-espectador torna-se objeto. Ele olha a si próprio olhando o filme e devolve a sua imagem aos personagens. Enfim, ele não pode ver lá, onde é visto. Esse seria o “estranho familiar”.

A autora acrescenta que é através do raciocínio do olhar do espectador como sujeito-autor – participante, com sua própria bagagem emocional, histórica, cultural e psicológica – que nos tornamos objeto e nos vemos na multitude dos personagens, situações e lugares, ao devolver, então, nossa própria imagem a estes, ao sermos vistos por estes, acontece a identificação – o estranho familiar. Esta identificação seria o aprofundamento das teorias da produção do inconsciente e da subjetividade humana, elaboradas por Freud e reelaboradas por Lacan.

Como, então, haveria a identificação daquele público, ou mesmo hoje, mais de 76 anos após o lançamento do filme, com qual gênero? **Queen Christina** tornou-se um clássico *cult* por ser o que é, inominável. Escapou, num momento raro de Hollywood, ao determinismo e maniqueísmo grosseiros da cultura de massa da indústria cultural. Ainda assim, o roteiro dá um fim trágico ao romance exótico da rainha *forastera de dentro*, com a morte do “outro” amante em um duelo.

Para Pauline Kael, filósofa, crítica e ensaísta da revista *The New Yorker* por longos anos, o cinema é uma experiência *quasi-sexual*, pessoal, emocional, visceral e, evidente, passional. Deve-se tomar isso no modo de olhar uma obra. Não há como se contentar com a descrição do visível, ou com a simples sucessão de identificações imaginárias, envolvendo

¹⁰⁶ Butler, Judith. Sobre se há ou não um gênero que as pessoas possuem. *in* Problemas de Gênero, 2003. p. 26.

¹⁰⁷ Guimarães, Dinara Machado. Vazio Iluminado – O Olhar dos Olhares. Cinema e Psicanálise, 1993.

personagens e espectadores. Há a linguagem e além, a identificação do ser, que vem sendo transformado a largos passos na contemporaneidade.

No campo escópico, é quando o olhar um quadro transforma o sujeito em objeto. É o quadro que volta como olhar e passa-se a fazer parte dele; é-se presente no quadro. O que seriam as mulheres em *Christina*?

No cinema clássico, a imagem das mulheres é tipicamente tornada um fetiche por *close-ups* que se mantêm por longa duração, os quais, pela interrupção da fluência da narrativa, constituem o sujeito mulher como um espetáculo. Também são usados os recursos de figurinos glamorosos, maquiagem, iluminação, e até mesmo os cuidados no arranjo das locações de filmagem. Há uma excessiva idealização da imagem da estrela feminina, dominante em termos da construção do fetiche.

Em **Queen Christina**, essas representações são ameaçadas pelo uso sucessivo e permanente de objetos e linhas que cruzam as fronteiras do gênero e da sexualidade. Através de uma abertura da perspectiva psicanalítica, pode-se inferir possíveis alternativas ao cinema dominante e, secundariamente, a especificidade de posicionar o espectador que “possui” o gênero neste cinema.

Segundo Annette Kuhn¹⁰⁸, ao examinar os argumentos psicanalíticos que tangem a constituição da subjetividade, se masculina ou feminina, Lacan oferece a teoria da formação do sujeito com gênero na linguagem. A construção desse sujeito se daria pelo Complexo de Édipo, o qual estrutura o conhecimento da diferença sexual. A menina, dentro da ordem do Simbólico, teria a relação estruturada pela “falta” (do falo) e por ser o Outro. Essa teoria é contra argumentada por correntes feministas, que a colocam como uma operação central do patriarcado, e que o caráter das relações sócio-familiares do Complexo de Édipo adquire linguagem de acordo com o mesmo processo de organização estrutural da sexualidade no patriarcado.

Annette Kuhn transpõe a barreira: se, no cinema, a evocação de certos modos de olhar são direcionados à subjetividade masculina, tomando-se por base que esta é a única subjetividade disponível, o que isso quer realmente significar para as mulheres enquanto espectadoras de filmes? E há que se considerar que as mulheres vão ao cinema e constituem larga maioria da audiência, em certos gêneros cinematográficos. Então, temos que descentralizar a questão da retórica do cinema dominante em capturar as mulheres porque, em alguns níveis, elas se identificariam com os modos de endereçamento “masculinos”.

¹⁰⁸ Kuhn, Annette. *Women's Pictures – Feminism and Cinema*, 1982.

Talvez, o gênero sócio-biológico e a subjetividade do gênero não sejam necessariamente termos coexistentes. E, então, a especificidade do masculino torna-se de algum modo culturalmente universal? Aceita-se a hegemonia do masculino, nesse caso, e necessariamente o efeito seria o de “desfeminilizar” a espectadora feminina.

Ao citar Luce Irigaray (1977) e a especificidade da relação da mulher com a linguagem, Annette Kuhn resume que esta relação feminina com a linguagem constitui um desafio à totalidade ideológica da subjetividade construída, de acordo com o modelo Lacaniano, dentro e através da significação. Como conseqüência, uma relação feminina com a linguagem poderia efetuar uma subversão da ordem Simbólica. Irigaray e Kuhn confirmam, nisso, a subversão da gramática do poder (do masculino).¹⁰⁹

Se em **Queen Christina** as representações são ameaçadas pelo uso de objetos e linhas que cruzam as fronteiras do gênero e da sexualidade, elas distorcem e negam a especificidade de posicionar o espectador que “possui” gênero, no cinema dominante. Como já posto, uma relação feminina com a linguagem poderia efetuar uma subversão da ordem Simbólica, o que seria a subversão da gramática do poder.

O filme fracassa em bilheteria, no seu lançamento, pela insistente e pragmática tentativa de vedar a visibilidade política das mulheres, e ao enquadramento a estereótipos, assim inibindo o desenvolvimento da linguagem que poderia representá-las, dentro mesmo da cultura de massa. A condição cultural das mulheres nas sociedades falo-eurocêntricas foi, e ainda é, mal (erroneamente) representada ou não representada de forma alguma, seja dentro da indústria cultural, seja na política e nas leis que regulam a vida social.

Queen Christina tornou-se, ao longo dos anos, um filme *cult* entre mulheres feministas, lésbicas, bissexuais, transexuais, heterossexuais, o que seja, justamente pela falta de identificação e pelo inominável. O “enigma” de Garbo/Christina construiu um imaginário que as mulheres raramente conseguem, dentro da cultura de massa. Apesar, ou talvez até mesmo pela punição final do “exílio” e conseqüente abdicação da rainha.

Seria mesmo punição? O “nada” representado pelo *close up* final no rosto da rainha não seria o mundo novo, uma nova fronteira, que ela deseja construir em sua subjetividade? Não seria, para as mulheres, a fuga à própria castração do ser “sexo” e reprodutora? O olhar não é devolvido na tela de **Queen Christina**. Nem ao masculino e nem ao feminino. O estranho familiar acontece nos momentos em que a personagem assim o deixa e só.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 63 e 64.

O “fracasso” da rainha, e de seu filme, ao público patriarcal de leis puritanas do século passado pode ser explicado pela cineasta e ensaísta Laura Mulvey (1989), para quem as representações de mulheres podem, em vários aspectos, constituir uma ameaça ao observador. Então, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os controladores “ativos do olhar”, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou. Numa volta a Freud e seu Complexo de Édipo, mas revisitando as teorias feministas, principalmente em Nancy Chodorow (1978), esta ansiedade pode ter sido evocada tanto nos olhares femininos quanto nos masculinos.

Christina é soberana ao ser sexo. É ativa ao ser soberana. É criada como um homem, mas o corpo é feminino. O corpo é feminino, mas nega-se a ser reprodutora de um “herdeiro sueco”. O figurino (a mascarada) é masculino, mas ela não é o “original” ao amar sua dama e seu cavalheiro. Ela tem o poder, mas abdica dele. Ela foge e se torna exilada, mas continua rainha/rei na História. Nela, as premissas do natural e do binário caem por terra. A castração sobrou para o filme e para os valores falo-eurocêntricos que colocam as mulheres “modernas” como neuróticas/histéricas mal resolvidas.

2.4) E o Cidadão Kane?

Em um estudo mais atento de **Cidadão Kane** (*Citizen Kane*, 1941), o carro-chefe da filmografia do diretor Orson Welles, e considerado pela crítica especializada internacional entre os 10 (dez) melhores filmes de todos os tempos, questões históricas importantes são desprezadas. Para exemplificar: justamente as primeiras ondas de feminismos, que já duravam mais de meio século àquela altura, com os grandes movimentos pelo sufrágio (direitos políticos e civis) para as mulheres; movimentos migratórios femininos para os EUA, inclusive, devido à ascensão em massa das mulheres aos postos de trabalho, mormente durante a Segunda Guerra Mundial, período em que a produção é realizada.

No filme, apesar desses movimentos da época, nenhuma personagem feminina é significativa. Em **Cidadão Kane**, as mulheres estão apenas figurando, em pano de fundo, para uma trama essencialmente masculina. No caso, o filme estrutura a sua narrativa baseado em registros históricos e índices biográficos sobre o magnata da imprensa norte-americana William Randolph Hearst, precursor da chamada *imprensa marrom*, e dono de um império

com mais de dez grandes jornais e revistas em vários estados norte-americanos, durante a primeira metade do século XX.

Hearst foi deputado por dois mandatos no Congresso e aspirava à presidência dos EUA, mas, de fato, sua carreira política nunca passou das portas da Câmara dos Deputados. E os fracassos políticos não podem ser atribuídos ao seu ruidoso caso amoroso com a atriz de cinema e comediante, Marion Davies, amante com quem residiu durante anos, a partir de 1919. O magnata já havia perdido disputas em outros cargos políticos, como a prefeitura da cidade de Nova York e também o governo do estado de Nova York, anos antes, quando ainda era “respeitoso” pai de família, bem casado.

No imaginário de Orson Welles, ou seja, em sua obra, a negação da formação da história, também pela mulher, ou seja a sua exclusão, e conseqüente reforço ao “sujeito universal masculino”, é significada pela própria nulidade ou negatividade do feminino, nessas personagens “de fundo”, ou na verdade inexistentes. Em **Cidadão Kane**, uma mega produção do cinema de Hollywood, que ultrapassou em muito os limites financeiros para os padrões da época, há características marcantes, fundamentais dentro da história e da cultura filmicas, que claramente lidam com o tema da negação, da política do silenciamento a que se refere filósofo-historiador Michel Foucault, em suas análises discursivas, sobre o que é exposto e o que é silenciado, apagado, de acordo com os interesses e perspectivas histórico-sociais do momento.

Essa negação é típica dos diretores de cinema/produções audiovisuais que não conseguem trabalhar com a imagem feminina e que são indiferentes ou até hostis para com as mulheres. Os personagens masculinos criados por Orson Welles são assim. Bem desenvolvidos, eles são indiferentes ou mesmo hostis às mulheres. Em **Cidadão Kane**, o cineasta distorce os próprios registros históricos nos quais o roteiro do filme é baseado, embora ele nunca tenha admitido abertamente que seu filme é uma representação biográfica de Hearst, para terminar por legar às mulheres/personagens que participam da vida do “Cidadão” o seu fracasso final, tanto pessoal como profissional.



Fig. 35 - O uso do recurso de câmera baixa (tomada de baixo para cima) para “engrandecer” Welles/Kane é constante não só neste, mas em muitos outros filmes de Welles, que desempenha o papel principal em quase todas as produções que dirigiu. Mesmo em cena em que é “derrotado” (nas eleições) permanecem os recursos técnicos para ressaltar a sua imagem.

Nesse sentido, a autora Molly Haskell afirma que, infelizmente, principalmente entre as décadas de 1940 e até a de 1970, as imagens mais largamente disseminadas das mulheres foram aquelas lançadas (e aceitas) por diretores (do meio filme & video) que “não gostam de mulheres.”¹¹⁰ A atitude da mulher (versões de *femme fatales*), como mostrada e perpetuada pelos diretores, seria a da maldade e da infidelidade (ou pouca confiabilidade), em oposição à generosidade e o companheirismo.

Haskell sugere que as obras de cineastas como Orson Welles, John Huston e Stanley Kubrick estão na “corrente principal da misoginia (norte) Americana”. Esses diretores produziram filmes onde a indiferença e/ou hostilidade às mulheres são marcantes, e seus

¹¹⁰ Haskell, Molly. *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in the Movies*, 1974. pp. 189, 191.

personagens dão-se melhor com os homens, os quais eles entendem instintivamente (*male bonding*) e, sendo assim, devotam maior atenção.

No caso específico de Welles, toda a sua obra comprova a tese da misoginia. Mesmo as peças teatrais de William Shakespeare que dirigiu, seja em película ou nos palcos, ou são exclusivamente “masculinas”, ou contêm grandes elencos e preocupações masculinas. É o caso de *Julius Caesar*, *MacBeth*, *Othello*, e *Falstaff*.

Em **Cidadão Kane**, as mulheres são insignificantes, estereotipadas como incapazes, mães infiéis, e nenhum grande crédito é dado ao sexo feminino. As relações mais interessantes e melhor desenvolvidas, no filme, são aquelas entre os homens, que correm em conjunto com as linhas subliminares da lealdade e do poder.

Da mesma forma, tais características são encontradas em outros trabalhos cinematográficos de Welles, como **Marca da Maldade** (*Touch of Evil* - 1958), **O Processo** (*The Trial* - 1962), e **Mr. Arkadin** (1955). Já em **Soberba** (*The Magnificent Ambersons* - 1942) e **A Dama de Xangai** (*The Lady from Shanghai* - 1947), os dois únicos filmes de Welles que tratam centralmente de personagens femininas, as mulheres são responsáveis pelo fim trágico dos “heróis” masculinos. Seja pelo excesso ou pela falta de amor.

Nos filmes em que as mulheres são apenas personagens “satélites”, como é o caso de **Cidadão Kane**, elas são responsáveis, de qualquer maneira, pelo final trágico, imaturo, e marcado pela falta de amor do herói/personagem central. Assim como é claro no estereótipo da mãe infiel, que não é amorosa, também descrito por Simone de Beauvoir¹¹¹. É o caso da personagem de Agnes Moorehead, em **Cidadão Kane**, e o da personagem de Dolores Costello, em **Soberba**, que representam a figura da mãe que encanta em seu aspecto mais destrutivo.

Essa figura materna negativa não é diferente da mãe em “Filhos e Amantes” (mãe do artista enquanto um jovem Édipo...), de D. H. Lawrence, numa relação freudiana tão significativa na atitude masculina que busca e, ao mesmo tempo, falha e padece emocionalmente em relação às mulheres. Para Haskell, esse fracasso emocional masculino é de óbvia importância para a maioria dos papéis femininos, tanto na literatura quanto no cinema. Principalmente, nas três décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, com os renovados movimentos pelos direitos civis das mulheres nos Estados Unidos – a Segunda Onda (o que também ocorre em outros países eurocêntricos).

¹¹¹ Beauvoir, Simone de. O Segundo Sexo – Vol. 2 – A Experiência Vivida, 1980.

O grande *boom* por esses direitos, por condições sociais, e de trabalho e salários iguais aos dos homens (o que *não se materializou* até os dias atuais – as desigualdades, principalmente salariais, são realidade global), teria acentuado a dificuldade masculina em lidar com suas próprias deficiências. A pesquisadora e ensaísta Sylvia Harvey¹¹² constata que a visão de mundo apresentada no **Cinema Noir**, do qual Welles é destaque, reflete uma série de mudanças profundas que, apesar de não serem nem percebidas, nem compreendidas, sacudiram os fundamentos das percepções estabelecidas e portanto normativas da ordem social. A emergência da figura/persona da *femme fatale*, maldosa, traiçoeira e podre, que não dá frutos (filhos) e nem possui o lugar na família, é o principal estereótipo criado por essa escola cinematográfica, que é inspirada na literatura detetivesca dos anos 1930 até 1950.

Harvey mostra que é a “estranha e constrangedora” ausência de relações familiares consideradas “normais”, nos filmes *Noir*, que registra a modificação da situação que a mulher ocupava na sociedade norte-americana. Uma dessas mudanças, ainda segundo Harvey, foi a ampla introdução de mulheres na força de trabalho, no período que compreende a Segunda Guerra Mundial – e a luta para continuarem ativas, após o término da guerra. Em **A Dama de Xangai**, *Noir* de Welles que reflete este período do imediato pós-guerra, a mulher, como personagem central da trama, é trabalhada como constante ameaça aos “heróis”. As mudanças econômicas do período formaram uma nova ordem organizacional da família e “um subjacente senso de horror e incerteza existente nos filmes *Noir* pode ser visto”, descreve Harvey.

E. Ann Kaplan resgata o “mito perene da mulher como ameaça ao controle da masculinidade do mundo e destruidora da aspiração masculina”¹¹³, no conturbado mundo do cinema *noir*, onde a produção traz a fórmula detetive particular/suspense, da ficção policialesca. Kaplan afirma que, nessas tramas, a mulher “independente” só tem duas opções: trabalhar (normalmente como artista de *night clubs*) ou viver às custas de um homem. Esta mulher frequentemente partilha do cinismo do mundo criminoso masculino, no qual está enredada. A necessidade de reprimir o feminino, pela ameaça que representa à ordem patriarcal, afeta muitos papéis reservados à mulher nos filmes *Noir*, principalmente, na obra de Welles, seja em trabalhos característicos desse movimento ou não.

Em **Cidadão Kane**, as duas mulheres (amantes) do personagem principal são figuras

¹¹² Harvey, Sylvia. *Woman's Place: the Absent Family in Film Noir*. Apud E. Ann Kaplan (org.) - *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute (BFI), 1978.

¹¹³ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera*, 1995.

obscuras que, num primeiro momento, são colocadas em planos para o olhar de ambos, o próprio Kane e o espectador masculino. Num segundo momento, essas mulheres tornam-se as “mães” de Kane ao representarem, também, seu fracasso ou infelicidade. O personagem é envolvido num típico “ninho de amor”, numa armadilha entre a esposa e a amante, que acaba com suas pretensões políticas de chegar à presidência dos EUA e sua vida profissional é rompida, assim como seu casamento.

A amante, uma cantora de cabaré sem talento e sem voz, acaba no alcoolismo, após o casamento com Kane, que insiste em torná-la uma cantora de ópera. Kaja Silverman interpreta, em sua teoria psicanalítica sobre a voz feminina, que a versão negativa da fantasia da voz maternal é um sintoma da “paranóia e castração masculinas”¹¹⁴. Para Silverman, este sintoma foi “cinematicamente formulado em textos como os de *Cidadão Kane* (...)”

A castração não teria nada a ver com a anatomia, mas refere-se em parte à diferenciação do sujeito do objeto e, conseqüentemente, à perda de plenitude imaginária. A castração também se refere ao fato de que a ordem simbólica precede e antecipa o sujeito, provendo este com desejos e significados pontuais.

Silverman atesta que o drama fundamental por trás de **Cidadão Kane** é a vestimenta fantasmagórica, como pura sonoridade, da voz maternal, devido à ruptura de sua infância, imposta pela mãe biológica. “Kane não só acumula as riquezas do mundo, em uma tentativa vã de compensação pelas divisões e separações sobre as quais se baseia a subjetividade, mas ele constrói uma casa de ópera para fechar uma voz interiormente, cuja envolvente sonoridade ele espera, por sua vez, que seja envelopada e, assim, ganhar o alívio da dor da mãe perdida”.¹¹⁵ Nessa casa de ópera, Kane envelopa, na verdade, a voz pífia e dissonante de sua amante, uma cantora fracassada, e causa a derrocada da mulher, que cai definitivamente no alcoolismo. Claro, o fracasso já era esperado, e a dissonância do som operático funciona como metáfora para a sonoridade de ruptura com a mãe.

¹¹⁴ Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 1988. p. 101.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.103 e 104.



Fig. 36 - Cena filmada em Profundidade de Campo, onde se vê, na mesma tomada: a mãe implacável em primeiro plano, quando negocia a ida do filho para Nova York com o banqueiro; em segundo plano o pai, que é “dominado” pela mulher; em plano de fundo, o menino Kane brinca feliz na neve com seu trenó “Rosebud”. Esta será a palavra final em seu leito de morte, significando a infância e a família perdidas, devido à decisão da Mãe.

No cinema clássico de Hollywood, e pode-se identificar isso também na obra de Orson Welles, especialmente, em **Cidadão Kane** e em **A Dama de Xangai**, a “mulher-imagem”, ou a imagem feminina, é tipicamente fetichizada. Isso pode ocorrer por meio de *close-ups* (primeiros planos) que se arrastam ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado (que seria de dois a três segundos na tela), interrompendo claramente a fluidez da narrativa, o que constitui a mulher como imagem “espetáculo”. Também acontece por meio de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, e esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas.

Para a filósofa e crítica de cinema norte-americana, Pauline Kael, a erotização da imagem feminina, especialmente, a fotografia grosseira ou chula, que expõe o corpo feminino como mercadoria, não passa de uma paródia da mulher. Não tem caráter e nem individualidade, e pode ser consumida assim como se consome um martíni ou outra bebida qualquer. Afirma Kael, em um de seus argutos e sempre debatidos artigos na revista *The New Yorker*:

Não acredito que essas imagens tornam a mulher desejável. Na maior parte, diria que os homens fingem esse ideal porque têm medo de não serem considerados viris e sexy (...) Acho que é do grotesco feminino que essas pessoas gostam. Eis alguns possíveis motivos. Primeiro, essas imagens

sexuais esponjosas, subumanas, reduzem a mulher ao mais baixo nível animal. E, no mundo moderno, onde as mulheres são competentes, independentes, livres e iguais, os homens têm uma sólida e competitiva hostilidade – querem ver as mulheres mais degradadas ainda do que foram na Era Vitoriana. Aí está a mulher reduzida a nada mais que uma bolha, que satisfará qualquer impulso masculino. E, claro, a mulher que não tem nenhum outro interesse na vida além do amor não representa desafio para o ego do homem. Segundo, há a velha divisão entre o sagrado e o profano – e alguns homens acham que, quanto mais degradada a mulher, mais potentes se tornarão eles. Tereceiro, o vasto público homossexual, que gosta de ver as mulheres ridicularizadas...aqui vai uma grande generalização, mais homossexuais que heterossexuais adoram dar risadinhas ao ver Anita Ekberg nua. Ela é tão absurda – uma sátira viva da mulher (...) meu palpite é que o público quer rir das fotografadas e/ou sentir-se superior a elas.¹¹⁶

A cineasta e ensaísta Laura Mulvey explica que as representações de mulheres podem, em certos aspectos, constituir uma ameaça ao observador. “Então, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou”.¹¹⁷ Mulvey refere-se ao Complexo de Édipo, formulado por Freud, onde a intervenção do pai mostra ao bebê que a mãe não é tão onipotente quanto parecia num primeiro momento. A sugestão de Freud é que é nesse processo que o corpo da mãe começa a significar castração e falta de poder, e as relações do olhar associadas ao processo do Édipo são transpostas para as representações das mulheres em geral.

Os personagens masculinos característicos da filmografia de Welles são traduções dessas teorias psicanalíticas. Dentre os personagens, Kane e Michael O’Hara (**A Dama de Xangai**), ambos interpretados pelo próprio Orson Welles, são os que carregam a maior carga dramática como “vítimas” dos estereótipos negativos femininos.

A mãe seca e *business-minded* de Kane traça o destino do menino, interrompendo sua infância de memória idealizadamente feliz nas montanhas nevadas do Colorado, nos EUA. A seqüência, no filme, desta decisão da mãe é famosa, marcada pela fotografia inteiramente em Profundidade de Campo. A mãe o envia para ser educado em escolas da Costa Leste norte-

¹¹⁶ Kael, Pauline. *Raising Kane and Other Essays*. United Kingdom: Marion Boyars Publishers Ltd., 1996. (Reedição do ensaio/livro publicado nas edições de 20 de Fevereiro, 1971 e na de 27 de Fevereiro, 1971, da revista *The New Yorker*). pp. 21 e 22.

¹¹⁷ *Apud* Kuhn, Annette. *Women’s Pictures – Feminism and Cinema*, 1982.

americana, financiado por um banqueiro de *Wall Street*. Após a perda da mãe e da infância, com seu trenó *Rosebud*, a vida emocional do personagem nunca amadurece mais que a de seus oito anos de idade.

O roteiro justifica o fato de Kane haver se tornado um colecionador de objetos e pessoas pela perda do amor materno, que se orientou pela escolha material. Se correlacionado aos fatos históricos da época, com os movimentos feministas, lê-se a mensagem do filme como uma crítica negativa ao assunto. As mulheres começavam a tomar posições de trabalhos tradicionalmente ocupadas por homens (inclusive, em fábricas; na aviação, como pilotos; ou em postos executivos); a “ameaça” das mulheres aos homens, em graus maiores ou menores, com a independência econômica e social, era uma realidade na época.

Kane, por diversas mensagens subliminares, disseminadas com maestria técnica pelos ajudantes de Welles (será posto mais adiante que os trabalhos e inovações técnicas tanto quanto o roteiro são obras de outros e não do diretor), mostra o quanto a falta de fidelidade maternal, por parte das mulheres, pode arruinar ou prejudicar o desenvolvimento de seus filhos. Mais que isso, o filme comenta que, quando as mulheres assumem posturas materialistas e práticas, elas acabam por destruir o que haveria de humano em si e no outro. Ou seja, a mulher, enquanto Outro, não pode, definitivamente, trabalhar, ou dominar, e ser mãe, a sua função no mundo falo-eurocêntrico.

Já em **A Dama de Xangai**, a personagem Elsa Bannister, interpretada por Rita Hayworth, é uma heroína totalmente fora dos limites da família nuclear. Ela é independente, mas à margem, limítrofe e forastera, em um triângulo amoroso, e envolta em mistério. Como sempre no cinema *Noir*, O'Hara, o “herói” interpretado por Welles, está em busca da verdade. Seu sucesso depende de ele conseguir desvencilhar-se das manipulações da mulher.

Segundo E. Ann Kaplan, enquanto às vezes o homem é destruído porque não pode resistir à sedução da mulher, o desenvolvimento da narrativa em **A Dama de Xangai** restaura a ordem, através da exposição e conseqüente destruição da mulher sexual e manipuladora. Como a voz masculina está sobreposta (quase todo o filme é narrado pelo ponto de vista do “herói”), há um embate entre o que ele diz e a figura ambígua de Rita Hayworth.

A espectadora feminina pode ser capaz de identificar e evitar alguns posicionamentos do narrador e não se identificar, necessariamente, com ele. Há a imagem feminina no contraponto. Já o espectador masculino teria sérias dificuldades em não se identificar com o narrador. A quase destruição do herói, pela manipulação feminina, é justificada pelo discurso

sexual em que o personagem está enredado. As técnicas de iluminação de um adorável rosto de mulher, usadas por Welles na cena em que seu personagem encontra Elsa, remete à teoria da fase do espelho de Lacan.

Laura Mulvey observa que o espelho é uma imagem que constitui a matriz do imaginário. “Imagem de reconhecimento/falso reconhecimento e identificação, e daí a primeira articulação do ego, da subjetividade. Este é o momento em que a antiga fascinação com o olhar (para o rosto da mãe, para dar um exemplo óbvio) se choca com as primeiras noções de autoconsciência”.¹¹⁸

Em suma, O’Hara regride para o território do imaginário, em que é governado pela memória de fusão e experimenta uma ânsia de refusão, em ilusória unidade com a Mãe. Só assim, por esse fenômeno psicanalítico, pode-se explicar a obsessão total do personagem masculino pela imagem de Elsa. A salvação do masculino é conseguir assassinar, eliminar, essa imagem feminina, a da *femme fatale*.

2.5) Cidadãs que Rompem a Hegemonia do Sujeito Universal na História

Não foi sem motivações econômicas, psicossociais e históricas que as representações do sujeito feminino são perpetuadas por meio de estereótipos e modelos negativos, em obras significativas dos cinemas dominantes, como as de Orson Welles, em um contexto social onde a mulher lutava pelos seus direitos e por quebrar a hegemonia do sujeito universal masculino, nas sociedades falo-eurocêntricas. Justamente, as mulheres impulsionavam, nos Estados Unidos e outros países, principalmente durante a década de 1940, as suas sagas pela libertação do domínio masculino e patriarcal. As batalhas travadas nos campos político, social, econômico e judicial (principalmente, em questões sobre os direitos trabalhistas), desde o início do século, foram ferozes, longas, e desgastantes.

No final dos anos 1930, e principalmente durante a Segunda Guerra Mundial, as restrições das leis trabalhistas norte-americanas em relação às mulheres foram constantemente relaxadas, quanto ao trabalho noturno e ao máximo de horas diárias permitidas, para que as trabalhadoras pudessem alcançar as metas da produção industrial da guerra. Durante a maior parte dos anos 1940, do ponto de vista da política sexual, o influxo de mulheres no mercado

¹¹⁸ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, xvi, n.3, 1975, p. 10.

de trabalho, e o sucesso delas, “certamente contribui para um senso de instabilidade, de mal-estar, e até mesmo impotência que permeava a superfície de personagens masculinas (em filmes de Hollywood) e carregava a atmosfera com uma tensão não totalmente intencionada pela trama”.¹¹⁹

Como na Inglaterra do final do século XIX e início do século XX, onde as feministas, autodenominadas “suffragettes”, organizaram ondas de grandes marchas públicas pelo direito ao voto político, também nos EUA, em curto espaço de tempo, as mulheres começaram a lutar não só pelos direitos políticos, mas ainda contra temas constitucionais associados às restrições de oportunidades de trabalho, sob o engodo da “proteção”. Juízes invalidavam a legislação protecionista que afetava os trabalhadores masculinos, sob a alegação de que essas medidas violavam “o direito constitucional à liberdade de contrato”.¹²⁰

Esse direito não foi estendido às mulheres trabalhadoras. Ao considerarem as mulheres como uma “classe especial”, em necessidade de proteção, os juízes mantiveram as leis trabalhistas protecionistas que, com efeito, restringiam as oportunidades de trabalho para as mulheres. Embora a proteção pudesse ser justificada em diversas bases, no fundo da matéria estava a visão de que todas as mulheres “seriam esposas e mães e, conseqüentemente, precisavam do braço protetor do Estado, para escudá-las da exploração do local de trabalho”.¹²¹

A mensagem subliminar implícita em tais leis protecionistas era a de que as mulheres pertenciam ao lar, ao âmbito doméstico onde o trabalho não era pago, e não à esfera pública. Os sindicatos de trabalhadores norte-americanos resistiram ao máximo à entrada de mulheres em suas fileiras. Eles eram favoráveis às leis protecionistas para as trabalhadoras, a fim de proteger, na verdade, os homens da competição feminina. O Sindicato de Empregados em Hotéis e Restaurantes e Atendentes de Bares chegou a excluir as mulheres do trabalho em bares sob a alegação de que “fazer coquetéis e *drinks* é trabalho para homens”.¹²²

Na sociedade norte-americana das primeiras quatro décadas do século XX, homens e mulheres tinham papéis rígidos e muitas mulheres aceitavam os estereótipos sobre sua “natureza”, e acatavam a decisão patriarcal sobre seus corpos e mentes sobre serem reprodutoras e trabalhadoras do lar. Estudos sobre as condições de trabalho e de vida das

¹¹⁹ Haskell, Molly. *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in the Movies*, 1987.

¹²⁰ Maschke, Karen J.. *Litigation, Courts, and Women Workers*, 1989.

¹²¹ *Ibid.*, p. 15.

¹²² Karen Maschke, 1989, *Op. Cit.*, p.17.

mulheres que precisavam de empregos revelaram que a maioria, com famílias, além de trabalhar em casa, preparando três refeições diárias, mantinham longas jornadas fora do lar. Muitas tinham empregos noturnos e dormiam, em média, apenas quatro horas e meia por dia.¹²³

Com a Segunda Guerra e o relaxamento das leis protecionistas, o sucesso das mulheres perturbou o cenário. Entre os anos 1940 e os 1950, as mulheres norte-americanas ganharam uma relativa emancipação política e econômica, devido ao *boom* industrial que acompanhou a entrada dos EUA na guerra. Estatísticas apontaram o ingresso de oito milhões de mulheres na força de trabalho, durante a guerra, desde fábricas de aço às companhias de aviação (não apenas como comissárias de bordo, mas também como pilotos e mecânicas).

Mesmo com o final da guerra, e o re-ingresso de homens no mercado, 80% das mulheres que haviam começado a trabalhar nos anos 1940 queriam manter seus empregos. E ganharam “permissão” para continuar, com a expansão industrial do período. Mas, não teriam os mesmos direitos, os mesmos empregos reservados aos homens, e nem os mesmos salários que eles.

O engajamento no *baby boom* (esforço para ter filhos e retomar os índices normais de densidade demográfica dos EUA) do pós-guerra e a figura doméstica feminina, que ainda dominava os anos 1940 e 1950, eram fruto da pregação de teóricos – sociólogos, psicólogos, educadores, autores literários, médicos, como já repassado durante a Era Vitoriana. Mas, após a expansão industrial e comercial dos meios de comunicação de massa essas teorias sobre “os perigos da perda da feminilidade e da plenitude que aguardava as mulheres, dentro das cercanias do papel feminino tradicional”¹²⁴ foram dramaticamente incorporadas ao imaginário coletivo falo-eurocêntrico.

A perpetuação dos estereótipos femininos tradicionais e negativos, e a discriminação contra mulheres que trabalhavam, por parte das mídias, inclusive e principalmente no cinema norte-americano, só começa a arrefecer, de fato, com a assinatura do Ato dos Direitos Civis, em 1964. Embora a discriminação contra o trabalho feminino não fizesse parte da agenda dos direitos civis, em 1964, o Título VII do Ato assinalou uma nova direção para as políticas sobre o assunto, dentro do governo federal dos EUA.

¹²³ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴ French, Brandon. *On the Verge of Revolt – Women in American Films of the Fifties*, 1978.

Os movimentos feministas aproveitaram esta chance para uma grande virada nos direitos trabalhistas das mulheres, o que mudaria suas vidas. As novas ondas feministas, que ganharam força na América do Norte e na Europa, foram encorpadas por mulheres de todos os continentes. As Outras das Outras, as mulheres negras e as não-brancas, do Terceiro Mundo, inseriram-se nos contextos de transmutações para a visibilidade social. No final dos anos 1960 – com a simbólica imagem de 1968 das *Bra-Burners* (as queimadoras de sutiã, um grupo de feministas do *Women's Liberation*) que jogaram os sutiãs em um latão de lixo e os queimaram, durante um evento do *Miss America*, em Nova York – comportamentos de protesto contra a invisibilidade tomaram formas concretas.

A partir do anos 1970 e até os anos 1990, intensificaram-se os debates sobre os direitos à igualdade, a quebra da hegemonia do sujeito universal “Homem”, e sobre as diferenças. As mulheres “entram” nos registros da história social e da cultural, principalmente, por meio dos estudos feministas, das mulheres, e de gênero, que explodiram nos países eurocêntricos, nas décadas de 80 e 90, e formam seus estudos culturais próprios e específicos. Nos debates dos feminismos, no plural, pós-modernos, as agendas voltam-se para os diferentes lugares de fala e de posicionamento frente à opressão das mulheres de culturas, raças, e nações diversas das “feministas brancas”.



Fig. 37 - Tyra Banks leva as telespectadoras de seu programa *Tyra Banks Talk Show* para queimar sutiãs em rua de Nova York, em janeiro de 2008. Re-encenação de 1968, mas, desta vez, para homenagear o lançamento do livro chamado *B.O.O.B.S* (seios, peitos), sobre mulheres que sobreviveram ao câncer de mama.

Mas, até chegar a 1964, e mesmo após tantos movimentos em prol das “minorias”, dos Outros, os diretores do porte de Orson Welles, em obras marcantes da história do cinema, modelaram as mulheres por meio de estereótipos, já mencionados, o que, em muito, ajudou a retardar as já árduas lutas femininas pela construção de suas próprias identidades, subjetividades, e liberdade de ação.

Poucos diretores de Hollywood tiveram, no começo da década de 1940, tanto prestígio e liberdade de criação como Orson Welles. Essa singularidade deveu-se à fama do diretor, que havia feito um *succés de scandale* com a notória transmissão radiofônica, que deixou em pânico Nova York, com a suposta Guerra dos Mundos (*War of the Worlds* – 1938).

Com o sucesso, Welles foi contratado pelo presidente da companhia de filmes RKO, George Schaefer, com a tarefa de tirar a empresa do vermelho. O contrato de mais de 60 páginas garantia ao diretor “poderes ilimitados”, o que era (e ainda hoje o é) bastante fora dos padrões industriais e pós-industriais hollywoodianos, no que tange o modo de produção cinematográfico. Essa foi uma jogada de sorte para Welles, dado que não era um escritor ou roteirista/argumentista original, e praticamente tudo que dirigiu e estrelou foi escrito por outros, a começar pela idéia e argumento da Guerra dos Mundos, adaptação do romance homônimo de H. G. Wells, feita por Howard Koch, com algumas sugestões de Welles. O sucesso da transmissão radiofônica, inclusive, foi um acaso, mais que algo deliberado pelo diretor.

Os filmes em que Welles leva o crédito como realizador foram adaptações de obras da literatura, especialmente de Shakespeare, feitas por roteiristas *ghost writers*, contratados para fazer o trabalho para o diretor. O roteiro de **Cidadão Kane**, baseado nas biografias do magnata William R. Hearst, foi integralmente escrito e idealizado por Herman Mankiewicz, roteirista de sucesso em Hollywood, durante mais de duas décadas. Mankiewicz, inclusive, era amigo pessoal de Hearst e da amante dele, a atriz Marion Davis, e freqüentava a casa deles na Califórnia. Assim, o roteirista escreve o enredo do filme sob um ponto-de-vista privilegiado, de quem conhecia os meandros da vida do magnata. Vale registrar que o único Oscar da Academia de Hollywood para o filme foi justamente o de melhor roteiro original. Welles assina a co-participação no roteiro, mas sabe-se que isso se deve aos itens contratuais privilegiados.

A crítica Pauline Kael escreve no artigo **Criando Kane** (*Raising Kane*), para a revista *The New Yorker*, em 1971, diversos relatos e fatos que esclarecem os bastidores da realização

do filme. Sobre o contrato de Welles com a RKO e suas funções:

(...) Schaeffer fizera um badaladíssimo contrato quádruplo com Welles, como produtor, diretor, escritor e ator. Ficara entendido que ele assumiria o crédito pelo roteiro, exatamente como fazia com as peças para o rádio. Seu contrato com a RKO declarava que “o argumento de cada filme será escrito pelo Sr. Welles”, e ele na certa tomou essa determinação como não mais do que lhe era devido – uma necessidade de sua posição. Na certa aceitava o trabalho que outros faziam por ele como os presidentes modernos aceitam o dos redatores de discursos.¹²⁵

Kael comenta ainda sobre os créditos que deveriam ter sido mais destacados a Gregg Toland, o idealizador e realizador da cinematografia de Cidadão Kane. Com efeito, diversas inovações técnicas e criativas, como o uso de um fundo falso no chão do *set* de filmagens, para cinegrafar o personagem Kane em cena em que ele demonstra todo o seu poder e proatividade, como diretor de jornal, diretamente debaixo, o que o engrandece ainda mais, e com o auxílio de uma grua móvel para acompanhar os passos do personagem, de um lado para outro. Ou a famosa cena filmada em Profundidade de Campo, para mostrar o menino Kane que brinca feliz com seu trenó *Rosebud*, enquanto a Mãe sela o seu destino, em primeiro plano.

Na época em que escreveu esse artigo, Pauline Kael recebeu respostas críticas enfurecidas de Orson Welles, o que prestigiou ainda mais o trabalho de pesquisa e o estilo aguçado e sagaz com que ela escrevia suas críticas de cinema. A ensaísta ressaltou o que chamou de “faniquitos” de Welles, que ele já dava desde a época em que iniciou seu contrato com a RKO, quando tinha crises de “criatividade” e sua equipe não ajudava, ou melhor, não fazia o trabalho por ele.

A despeito da liberdade que Welles desfrutava na RKO, seu primeiro filme e obra emblemática, apesar de revolucionário tecnicamente – e esse legado técnico é usado por gerações de cineastas – deixou, também, uma herança de preconceitos e reflexões da corrente tradicional do isolacionismo personificado e da misoginia norte-americanos, em sua época. O biógrafo e jornalista W. A. Swanberg, ganhador do Prêmio Pulitzer, anotou suas impressões sobre o filme Cidadão Kane, na biografia que escreveu sobre William R. Hearst: “Embora

¹²⁵ Kael, Pauline. *Raising Kane and Other Essays*. United Kingdom: Marion Boyars Publishers Ltd., 1996. (Reedição do ensaio/livro publicado nas edições de 20 de Fevereiro, 1971 e na de 27 de Fevereiro, 1971, da revista *The New Yorker*). p. 202.

tenha tentado expor a vida privada de um magnata, como William R. Hearst, o filme *Cidadão Kane* não é totalmente antipático ao personagem. De fato, é uma brilhante tentativa de explicar o inexplicável.”¹²⁶

Uma cuidadosa análise do enredo do filme mostra como ele falha em alcançar o que seria seu fim último: um “completo e documentado ataque ao consumismo americano”.¹²⁷ Ao contrário, o filme torna-se uma quase apologia à febre de poder e aquisições de Kane, dando-lhe uma desculpa, no final, para a sua neurose como colecionador de pessoas e objetos, como *souvenirs*. Ele é uma vítima da infância perdida. A falta dos cuidados e do amor maternos leva o personagem à imaturidade emocional. Sente-se compaixão pelo magnata e por seu trenó *Rosebud*. Os espaços vazios, **a Coisa**, o que é invisível e que não se preenche. O que foi perdido. O que se persegue vida afora.

Mesmo a idílica *Xanadu*, palácio construído por Kane, remete ao imaginário do exótico Paraíso Perdido, e para onde ele se vai como refugiado (*emigré*) emocional, e para morrer com suas memórias. Em sua teoria sensorial de memória, Laura Marks, em diálogo com Luce Irigaray, argumenta que o toque, como a primeira experiência de sentidos do feto e do bebê, deveria ser o modelo de um relacionamento mútuo que implica o ser e o mundo. O toque seria a fundação sobre a qual a experiência sensual subsequente é construída.

Como para explicar a perda do carinho materno e do seu trenó, significante último da infância perdida de Kane, a autora comenta sobre o sensorial: “Mais do que qualquer outra privação sensorial, a perda do sentido do toque cria um sentimento de ser um órfão no mundo. A questão de Irigaray é: ‘Como preservar a memória do carinho (toque)’.”¹²⁸

Nos filmes posteriores, dentro da obra de Welles, também são repetidas as características desenvolvidas para as personagens femininas, que são insignificantes, marginais, estereotipadas como incapazes, mães e/ou mulheres infiéis, ou nenhum crédito é dado ao sexo feminino. As relações melhor desenvolvidas são mesmo aquelas entre os homens, em postura de óbvio *male bonding* (interlaço masculino) patriarcal.

Pauline Kael alfineta a “seriedade” do filme **Kane**, em seu ensaio:

¹²⁶Swanberg, W. A. *“Citizen Hearst” – A Biography of William Randolph Hearst*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1961.

¹²⁷Higham, Charles. *The Films of Orson Welles – Citizen Kane*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

¹²⁸*Apud* Marks, Laura. *The Skin of the Film*. Durham, Duke University Press, 2000, p. 149.

Kane está mais perto da comédia do que da tragédia, embora tenha um estilo tão excessivamente elaborado que quase chega a ser uma comédia gótica. O que se poderia considerar trágico nele tem um tom tão *Daddy Warbucks* que, se chega a ser trágico, é o trágico da história em quadrinhos.¹²⁹

¹²⁹ Kael, Pauline, 1996. *Op. Cit.*, p. 165.

3) Silêncios, Exílios e Diásporas dos “Outros”

O que o termo grego *diáspora* designa, desde a Antigüidade, para o destino do povo judeu após a destruição do Templo e da anexação da Judéia pelos Romanos, pode, hoje, ser aplicado às diversas formas de dispersão de populações, e evocar termos como expatriados, exilados, refugiados, imigrantes, e/ou “minorias”.

Segundo a socióloga francesa Dominique Schnapper, da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, desde as Grandes Descobertas até o fim dos anos 1960, o termo foi ampliado, distendido, e abrangeu também a dispersão dos gregos e armênios, além dos chineses, que emigraram em massa para outros países. Desde 1968, especialmente nos Estados Unidos, o termo diáspora tem sido ainda mais flexibilizado e definitivamente estendido às diversas formas de movimentos das “minorias”, ou seja, os exilados, os expatriados, os refugiados (de guerras, guerrilhas, tendências e movimentos políticos), e também os que se submeteram ao exílio e à exclusão, seja por falta de alternativas ou por vontade própria.

Em alguns países da Europa e, principalmente, nos EUA, vivem em “exílio” e são “minorias”, tanto na prática diária, como em princípio teórico e na metodologia de divulgação midiática, todos os que não são **wasp** – os brancos, anglo-saxões, e protestantes. De preferência e no imaginário *wasp*, a virilidade, a força, e a capacidade para a guerra e o confronto pertencem ao sexo masculino. Ainda mais numerosos, sobretudo, são os termos nativos da língua inglesa, que afirmam sobre as *minorias de além mar*, de *guestworkers* (trabalhadores convidados ou hóspedes), e de *minorias étnicas e raciais*.¹³⁰

Em análises das relações de poder (econômico, político, social, cultural, religioso, ou sexual e de gênero) nas sociedades eurocêtricas *wasps*, teóricas feministas atestam que as mulheres, inseridas entre as “minorias” dessas sociedades, foram sistematicamente e historicamente relegadas à ausência, ao silêncio, e à marginalidade, tanto ou mais que qualquer outra “minorias” representada nas comunidades.

¹³⁰ Schnapper, Dominique. *From the Nation-State to the Transnational World: On the Meaning and Usefulness of Diaspora as a Concept*, *Diaspora*, V. VIII, n. 3, 1999.

O *imperial male gaze*, ou o “olhar/fitar masculino, imperialista e dominante¹³¹”, nas diversas formas de manifestações artísticas, científicas, sociais e culturais de tal forma cerceou, castrou, “apagou”, e estereotipou as representações e as criações femininas que, mesmo na contemporaneidade, com os movimentos de liberação feminina pré e pós os anos 1960, as próprias mulheres têm dificuldades em manifestar as suas subjetividades, e a construírem suas (pós-modernas) representações e suas (novas) histórias.

Essa constatação é ainda mais notadamente explícita na ausência de estudos e atenção mais aprofundados nas histórias das mulheres do Terceiro Mundo. As suas representações nos cinemas (mídias audiovisuais e impressas) transnacionais, de forma global, ainda pior do que as mulheres brancas das sociedades eurocêntricas, não podem ser incluídas na categoria do “indivíduo abstrato”, que não é nomeado “homem branco”, mas assim o é implicitamente e na prática, através das gerações, numa referência ao regime de verdade e poder, de Michel Foucault, que bem descreveria os sentidos do termo *wasp*.

Na linearidade de tempo que se procura impor à História, ao desconsiderar as diversas sociedades matriarcais, bastante marcantes antes da Era Cristã, e mesmo após a dominação romana, vivemos hoje sob a batuta das leis positivistas¹³² dos séculos XVIII e XIX que outorgam aos homens qualidades como a razão, a criação (o agente criador), e a transcendência. Às mulheres, essas leis perpetuadas impõem a maternidade, a passividade, a intuição, e a imanência (o concreto, o chão). Esse seria o lugar de fala das mulheres.

Autoras feministas pós-modernas tentam quebrar essa batuta dos maestros positivistas. Em seu livro *Poética do Pós-Modernismo*, a teórica canadense Linda Hutcheon disserta sobre uma nova idéia de produção textual, onde o ‘produtor’ só existe no tempo do texto e sua leitura: o único texto existente é o da enunciação, e todo texto é eternamente existente *aqui e agora* – em uma leitura pós-modernista do *hic et nunc* da obra de arte, do filósofo judeu-alemão Walter Benjamin, da Escola de Frankfurt, em seu texto mais divulgado, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.¹³³

¹³¹ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera*, 1995, p. 20.

¹³² No aspecto crítico, o Positivismo repudia as especulações em torno da natureza da realidade que afirma uma ordem transcendental não-suscetível de demonstração pelos dados da experiência. Sua ética é secular e terrena, e coincide essencialmente com o utilitarismo britânico -- sobre o qual influenciou de maneira decisiva -- que se pode resumir na célebre frase de Jeremy Bentham: “A maior felicidade possível para o maior número possível de pessoas.” Trecho retirado da Enciclopédia de Filosofia, no site www.geocities.com

¹³³ O ensaio é sobre o aparecimento e desenvolvimento de novas formas de arte (principalmente, a fotografia e o cinema), em que deixa de fazer sentido distinguir entre original e cópia, o que desembocaria no fim dessa **aura**. Para Benjamin, isso libertaria a arte para novas possibilidades, tornando o seu acesso mais democrático e permitindo que ela contribua para uma “política da estética”, que contrarie a “estetização da política”, típica

Linda Hutcheon cria o sujeito “forasteira/o de dentro”¹³⁴, onde as representações das mulheres na ficção, teorias e histórias pós-modernas compartilhariam uma nova sensibilidade cultural, e que levou autoras/es a representar realidades diferentes nessas novas estratégias narrativas, como é o caso da intertextualidade, da apropriação, e da re-escritura das próprias identidades. Forasteiros de dentro seriam virtualmente todos que não se identificam como *wasps*: as minorias raciais, étnicas, homossexuais (ou todas comunidades LGSBTTT), as mulheres.

A paródia e a ironia são as estratégias dos forasteiros de dentro. A ópera, enquanto forma, também foi objeto da pesquisa de Hutcheon. Ela aponta a tendência ao deslocamento, marcante nas obras do pós-modernismo. E ressalta que a idéia de centro como figura legitimadora do discurso se desvanece, e desloca-se para as margens. A autora usa o termo *fringe* (fimbria, franja), no lugar de *border* (borda, margem), por ser ainda mais descentralizado e dinâmico.¹³⁵

Já E. Ann Kaplan explica que as idéias normativas do corpo com gênero são especificamente *ocidentais* e, no caso das mulheres em diáspora, na América do Norte, elas terão pouco sentimento de “pertencimento” à comunidade nacional *real*. Elas viajam para os EUA dentro de um imaginário em que essa “América gloriosa” lhes proporcionará oportunidades econômicas e sociais, e uma suposta liberdade que freqüentemente seus contextos patriarcais nas terras natais suprimem, mas não poderão participar dessa nação-estado liberal, só existente para os que são considerados indivíduos (homens brancos).

(...) Culturalmente (entre nações), as mulheres são empurradas e puxadas por lealdades culturais/pessoais tanto quanto por forças políticas e econômicas, aparentemente, além de seus controles (...) em geral, as pesquisas revelam que o conceito de identidade nacional serve aos interesses de vários patriarcados em múltiplos lugares, e que essas colaborações (das mulheres) ocorrem de formas diferentes em lugares diferentes.¹³⁶

Nesse sentido, ainda hoje, em pleno início do século XXI e ao longo da história eurocêntrica, e fora desta, as mulheres sofrem com o que poderia ser chamado de “Síndrome

dos movimentos fascistas e totalitários dominantes no momento em que Benjamin escreve o texto, em 1936. À época, ele já estava refugiado na França, tendo sido perseguido pelos nazistas na Alemanha.

¹³⁴ Hutcheon, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹³⁵ Hutcheon, Linda. *Politics of Postmodernism*. Nova Iorque: Routledge, 2002, p.126.

¹³⁶ Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997, pp. 46 e 47.

de Hipátia”¹³⁷, de quem permanecem contemporâneas. As “caças às bruxas”, as castrações sócio-político-ideológicas, as imensas discriminações salariais e níveis de emprego, as violências e os assassinatos de mulheres seguem acontecendo, como atestam os jornais (os *mass media*), os tribunais de justiça, e diversas fontes da sociedade civil organizada, no Brasil e mundo afora.

Sobre Hipátia, é sabido que aos 30 anos já era diretora da Academia de Alexandria, havendo estudado por anos na Academia Neoplatônica de Atenas. Em março do ano de 415, quando regressava do Museu, Hipátia foi atacada em plena rua por uma turba de cristãos enfurecidos. Ela foi golpeada, desnudada e arrastada pelas ruas da cidade até uma igreja. No interior do templo, foi cruelmente torturada até a morte, tendo o corpo dilacerado por conchas de ostras (ou cacos de cerâmica). Depois de morta, seu corpo foi lançado a uma fogueira. O prefeito Orestes denunciou o crime a Roma e pediu uma investigação, que jamais progrediu por “falta de testemunhas”.¹³⁸

Somente em 2009, Hipátia será representada no cinema dominante, no filme *hours concours* em Cannes, aliás um dos maiores sucessos no festival francês, **Ágora**, com direção do chileno-espanhol Alejandro Amenabar. A estrela é a atriz inglesa Rachel Weisz, premiada com o Oscar de 2006 como melhor atriz coadjuvante em *O Jardineiro Fiel*, dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles. No filme de Amenabar, o enredo se passa em Alexandria, no Egito Romano, no ano 391, em dias que precedem a queda “de uma civilização”, como anuncia o trailer da produção. A filósofa e matemática Hipátia de Alexandria tenta salvar a sabedoria adquirida pelo mundo antigo, porém o seu escravo Davus (com quem ela tem um caso amoroso) está dividido entre a sua senhora e a possibilidade de ganhar a liberdade ao aderir ao Cristianismo, que luta pela soberania no Egito.

Segundo o teólogo e jornalista Frei Betto, em artigo publicado na revista *Altermundo*, da Galícia (região espanhola cuja principal cidade é Coruña), em julho de 2009, a neoplatônica Hipátia (atéia) defendia a liberdade de religião e de pensamento. Acreditava que o universo era regido por leis matemáticas, mas suas teorias suscitaram a ira de fundamentalistas cristãos que, em plena decadência do Império Romano, lutavam por conquistar a hegemonia cultural. Em 415, instigados por Cirilo, bispo de Alexandria, os fanáticos arrastaram Hipátia até uma igreja e a assassinaram conforme já descrito. Nas

¹³⁷ **Hipátia** (ou **Hipácia**) de **Alexandria** (em grego: *Υπατία*), matemática e filósofa neoplatônica, nascida aproximadamente em 370 E.C. e assassinada em 415 E.C.

¹³⁸ Texto da enciclopédia virtual *Infopedia*.

palavras do teólogo brasileiro, que bem resumem a síndrome “moderna” da castração do feminino:

Sua morte selou, por mil anos, a estagnação da matemática ocidental. Cirilo foi canonizado por Roma. O filme de Amenabar é pertinente nesse momento em que o fanatismo religioso se revigora mundo afora. Contudo, toca também outro tema mais profundo: a opressão contra a mulher. Hoje, ela se manifesta por recursos tão sofisticados que chegam a convencer as próprias mulheres de que esse é o caminho certo da libertação feminina. Na sociedade capitalista, onde o lucro impera acima de todos os valores, o padrão machista de cultura associa erotismo e mercadoria. A isca é a imagem estereotipada da mulher. Sua auto-estima é deslocada para o sentir-se desejada; seu corpo é violentamente modelado segundo padrões consumistas de beleza; seus atributos físicos se tornam onipresentes. Onde há oferta de produtos - TV, internet, *outdoor*, revista, jornal, folheto, cartaz afixado em veículos, e o *merchandising* embutido em telenovelas - o que se vê é uma profusão de seios, nádegas, lábios, coxas... É o açougue virtual. Hipácia é castrada em sua inteligência, em seus talentos e valores subjetivos, e agora dilacerada pelas conveniências do mercado. É sutilmente esfolada na ânsia de atingir a perfeição. Segundo a ironia da *Ciranda da Bailarina*, de Edu Lobo e Chico Buarque, “Procurando bem / todo mundo tem pereba / marca de bexiga ou vacina / e tem piriri, tem lombriga, tem ameoba / só a bailarina que não tem”. Se tiver, será execrada pelos padrões machistas por ser gorda, velha, sem atributos físicos que a tornem desejável. Se abre a boca, deve falar de emoções, nunca de valores; de fantasias, e não de realidade; da vida privada e não da pública (política). E aceitar ser lisonjeiramente reduzida à irracionalidade analógica: “gata”, “vaca”, “avião”, “melancia” etc.¹³⁹

Frei Betto vai mais além em seu comentário, que não poderia resumir melhor a condição feminina e suas representações, inclusive nos meios de comunicação, a dominação imperial masculina sobre Hipátia e o medo e a ansiedade que ela e todas as mulheres que produzem o saber, a inteligência e o dinamismo provocam na norma social falo-eurocêntrica:

Para evitar ser execrada, agora Hipácia deve controlar o peso à custa de enormes sacrifícios (quem dera destinasse aos famintos o que deixa de

¹³⁹ Frei Betto. *Difícil Arte de Ser Mulher*. Artigo publicado na seção Mulher, portal da revista Altermundo: www.altermundo.org, em 2 de Julho de 2009, Galícia, Espanha.

ingerir...), mudar o vestuário o mais frequentemente possível, submeter-se à cirurgia plástica por mera questão de vaidade (...) Toda mulher sabe: melhor que ser atraente, é ser amada. Mas o amor é um valor anticapitalista. Supõe solidariedade e não competitividade; partilha e não acúmulo; doação e não possessão. E o machismo impregnado nessa cultura voltada ao consumismo teme a alteridade feminina. Melhor fomentar a mulher-objeto (de consumo). Na guerra dos sexos, historicamente é o homem quem dita o lugar da mulher. Ele tem a posse dos bens (patrimônio); a ela cabe o cuidado da casa (matrimônio). E, é claro, ela é incluída entre os bens. Vide o tradicional costume de, no casamento, incluir o sobrenome do marido ao nome da mulher. No Brasil colonial, dizia-se que à mulher do senhor de escravos era permitido sair de casa apenas três vezes: para ser batizada, casada e enterrada...Ainda hoje, a Hipácia interessada em matemática e filosofia é, no mínimo, uma ameaça aos homens que não querem compartilhar, e sim dominar. Eles são repletos de vontades e parcos de inteligência, ainda que cultos.¹⁴⁰

A médica e investigadora judaico-italiana Rita Levi-Montalcini, nascida em Turim, em 1909, é, por várias razões, uma exceção à regra na história **wasp** ocidental: foi condecorada com o Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina em 1986 e é, desde 1974, membro da Pontifícia Academia das Ciências. Desde 2001, é senadora vitalícia da República Italiana. Pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, a pesquisadora é obrigada a exilar-se nos Estados Unidos, onde termina por desenvolver os estudos sobre **Nerve Growth Factor (NGF)** – fator de crescimento e renovação das células do sistema nervoso. Suas pesquisas ocorrem desde os anos 1940, mas foram reconhecidas apenas na década de 1980.

Ela resume, em sua experiência centenária de vida, as histórias das mulheres das diversas ciências:

(...) Hoje, tenho ajudado as meninas da África para que estudem. Lutamos contra a enfermidade, contra a opressão das mulheres nos países islâmicos, por exemplo (...) as religiões marginalizam, muitas vezes, a mulher perante o homem, afastando-a do desenvolvimento cognitivo, mas algumas religiões estão tentando corrigir essa posição (...) quanto às funções cognitivas, não tem diferença alguma (entre as funções dos cérebros de mulheres e homens). Muitos descobrimentos científicos atribuídos a homens, realmente foram feitos por suas irmãs, esposas e filhas. A inteligência feminina não era

¹⁴⁰ *Ibid.*

admitida e era deixada na sombra. Hoje, felizmente, tem mais mulheres que homens na investigação científica: as herdeiras de Hipatia!¹⁴¹

A “História do Possível”, à qual se refere a professora Tânia Navarro Swain¹⁴², tanto nos estudos sobre as mulheres (feministas e de gênero) quanto sobre as diversas “minorias” multiculturais e transnacionais, somente se faz realidade quando escavamos, minuciosa e arqueologicamente, num trabalho de “formiguinha”, as evidências deixadas e esquecidas; quando procuramos rastros de outras verdades e de mecanismos de organizações sociais, de trabalho, e do imaginário coletivo, que nos relata que tudo é possível na esfera humana.

Essas escavações nos induzem a acreditar mais nos sentidos, nas diferenças, nas discontinuidades históricas, que condensam, em momentos e lugares, a formação de outras realidades. São histórias que tantos filósofos, médicos, psicanalistas, educadores, antropólogos e historiadores esforçaram-se (e muito) por apagar e/ou esconder dos arquivos, dos jornais, dos livros, e, principalmente, da recente mídia audiovisual, se considerarmos que sua história é de pouco mais de 110 anos.

Esse cerceamento e as más representações, ou não-representações, do feminino aconteceu, e é fato até hoje, de formas diversas, mas incisivas e nefastas, principalmente, nos meios audiovisuais, e em especial no cinema de Hollywood ou nos cinemas realizados para as massas, onde o patriarcado criou sistemas de estereótipos que foram se transformando ao longo da história, cada vez mais perversos.

O fitar/olhar masculino (*male gaze*) dominante é imperial mesmo por ter lastro no seu poderio econômico, político e militar/físico, além do sexual, o que remonta à própria definição de imperialismo, na língua inglesa, sobre o Império Britânico (Reino Unido): **WASP** é másculo, é territorialista, é expansionista, e é dominador, por princípio, segundo as inferências do dicionário Merriam-Webster, em sua edição de 1989, sobre o imperialismo.

A respeito da definição do que é o indivíduo abstrato ativo e adaptado ao conceito *wasp*, os diálogos do roteiro do filme **Rainha Christina** (*Queen Christina* – 1933) dão o mote sobre o falo-eurocentrismo: são diálogos que exaltam a virilidade, a força, a dominação militar e econômica, no caso, dos Vikings suecos, e que permeiam todo o filme. **Queen Christina** é um exemplo de filme clássico, e marcante, do que foi e é exaustivamente repetido, a marteladas, pelos *mass media* audiovisuais ocidentais.

¹⁴¹ Entrevista publicada no *site* NETSABER Biografias: www.netsaber.com.br/biografias

¹⁴² Doutora e pesquisadora em Estudos Feministas e de Gênero, Departamento de História, Universidade de Brasília (UnB). Palestra proferida para o GEFEM – Grupo de Estudos Feministas (UnB), em maio de 2008.

Em um filme ambientado no século XVII, a única contraposição ao discurso dominante é mesmo a argumentação dialética da rainha, que renega as demandas dos nobres, clérigos, e dos próprios súditos, por mais sangue, poderio econômico e militar, e as hegemonias racial e religiosa. Em uma cena curta, o suposto reitor da Universidade de Uppsala solicita à rainha o veto ao ingresso de professores *estrangeiros/outsideers* (forasteiros) na instituição. Seriam professores espanhóis e italianos que “corromperiam” e colocariam em risco tanto a instituição, pela mera presença, como a “pureza” dos ensinamentos de Uppsala, desde então uma das mais antigas universidades da Europa e a mais tradicional da Suécia.

Este seria o pensamento histórico de que “Europa” é o significado do continente branco, anglo-saxônico, másculo, de razão e ação ativa e criadora. Os outros povos, incluindo aí os ibéricos e latinos, seriam estrangeiros e relegados às margens, às fronteiras. Christina responde à demanda com o que seria uma negação e, ao mesmo tempo, uma reafirmação da passividade ou da intuição feminina: “O perigo está em estagnarmos e não em nos corrompermos!”. Note-se que este filme e os diálogos da rainha Christina são exceções históricas, em muitos aspectos, aos padrões do cinema dominante feito para as massas.

O meio filme & vídeo, que propicia percepções profundas por abranger e estimular todos os sentidos humanos, tem sido veículo das ausências e marginalidade do feminino, tendo as mulheres sido relegadas ao silêncio. O mais surpreendente é verificar a ocorrência dessas más representações das subjetividades femininas mesmo entre as (os) autoras (es) independentes, ou que se situam à margem das produções com esquemas estabelecidos de distribuição e exibição para o grande público.

Entre as teorias recentes sobre as diásporas, transnacionalismo, transculturalismo, e vivenciar o multiculturalismo, autoras como Laura Marks refletem sobre os “objetos” transnacionais, ou objetos de deslocamento intercultural. Sobre esses objetos, são mencionados os que uma pessoa incorpora parcialmente no processo de reorganização de sua subjetividade, os objetos que remetem à memória, o que seria central para o conhecimento que temos gravado em nossos corpos e à memória em nossos sentidos.

A autora enfatiza o crescente interesse do cinema experimental, e mesmo do cinema narrativo feito para as grandes bilheterias, a partir dos anos 1980, a representar esses tipos de conhecimento e memória. As teorias baseiam-se também em filósofos como os franceses

Henri Bergson e Gilles Deleuze. Para este último, o cinema tem qualidades multisensoriais. E, para Bergson, a memória está “encorpada” nos sentidos.¹⁴³

Sobre a questão da subjetividade feminina, a pesquisadora italiana Teresa de Lauretis examina as representações estruturais da “mulher” no cinema, ou nos meios audiovisuais, tanto como espectadora, quanto no que tange a estrutura narrativa do filme. A narração é uma das formas de reproduzir a subjetividade. Cada estória drena a sua estrutura do desejo do sujeito e de suas inscrições nos códigos sociais e culturais.

Em sua análise lacaniana, Lauretis indica que as estruturas narrativas são definidas pelo desejo edipiano, o qual deve ser entendido tanto como uma economia sócio-política dominada pelo controle dos homens sobre as mulheres, e também como uma forma de enfatizar a origem sexual da subjetividade. A narrativa não é edipiana em seu conteúdo, mas o é em sua estrutura, ao distribuir papéis e diferenças, assim sendo, poder e posições.¹⁴⁴

Para refletir sobre o cinema “diaspórico”, de diversos e diferentes exílios, o que se tenta é desconstruir as histórias dominantes para criar condições para novas e possíveis histórias. Esse cinema busca “escavar” o passado, num termo usado por Laura Marks e que é bem freudiano, no sentido da busca arqueológica por vestígios da história pessoal e/ou sócio-cultural, para poder, enfim, “fabular” – mostrar ou contar outra história, como uma alternativa para os silêncios, as mentiras, castrações, omissões, e “apagões” das histórias oficiais, oficiais, e dominantes.

Na mídia filme & vídeo, a absorção dos conteúdos ocorre não apenas intelectualmente, mas também por uma percepção complexa do corpo como um todo. Seria uma visão “incorporada”. Laura Marks ressalta que o meio filme & vídeo representa o que não poderia ser representado em termos de sentidos, em um meio audiovisual, como o toque, cheiros, e gostos.

Nesse sentido, o cinema daria uma experiência para além do visual, ou ótico, mas tanto o som como a imagem comporiam a “visualidade/visão háptica”. Esta *percepção* seria o que é usualmente definido por psicólogos como a combinação de funções táteis, cinéticas, olfativas: a experiência combinada da subjetividade e da fisiologia da visão. “(...) como em

¹⁴³ Marks, Laura. *The Skin of the Film*. Durham, Duke University Press, 2000, pp. 160 a 162.

¹⁴⁴ Análises de Teresa de Lauretis comentadas em dois de seus livros: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema* (1984), e *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987).

Bergson, a subjetividade está envolvida na percepção: a percepção requer ‘a intervenção suplementar dos processos do pensamento’.¹⁴⁵

Ainda de acordo com Marks, teóricos de diversas disciplinas têm feito conexões entre o privilégio cartesiano da visão, enquanto o mais “cerebral” dos sentidos, e um desejo destrutivo pelo controle social e do próprio ser. “Historiadores da visão e da visualidade notam conexões entre a estrutura das sociedades industriais e pós-industriais e a reconfiguração dos sentidos, com implicações para o militarismo e outras formas de controle social”.¹⁴⁶

A visão, de fato, é capaz de quase toda a sorte de percepção. Segundo a autora, a crítica do “ocularcentrismo” tem um legado considerável entre as teóricas feministas, as quais interligam a visão ao distanciamento do corpo e à reificação, ou objetificação, e controle do próprio ser e dos outros. “Muitas das críticas feministas sobre a visão e o controle são fundamentadas na teoria psicanalítica, enquanto outras tomam por base uma aproximação mais histórica, algumas vezes foucaultiana, aos usos da visualidade”.¹⁴⁷

Desde Simone de Beauvoir, quando pergunta “o que é uma mulher?”, no volume I de sua obra *O Segundo Sexo*, há a busca do ser-mulher, que seria um sujeito-em-si, e que não apenas um reflexo invertido ou uma construção do olhar masculino.¹⁴⁸

As críticas de feministas têm notado o caráter especialmente Ocidental da visualidade como um que reifica os “outros”, isola o ser dos outros, e tenta controlar e conhecer mundos externos e internos, ao distribuir poder e posições.

Tânia N. Swain explica a ótica foucaultiana sobre a visão e o controle, ao afirmar que o pensamento do filósofo “casa-se” à análise feminista, na medida em que ambos pretendem desvelar os discursos de verdade sobre o humano e seus recortes sexuais/sexualizados, pois, segundo Foucault, “somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um modo de viver, ou morrer, em função de discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder”.¹⁴⁹ Swain lembra, ainda, a autora Judith Butler (*in Problemas de Gênero*), para quem não existe sexo fora das práticas de gênero.

¹⁴⁵ Marks, Laura. *The Skin of the Film. Op. Cit.*, p.162.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.133.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Swain, Tânia Navarro. Quem tem medo de Foucault? - Feminismo, Corpo e Sexualidade. Site www.rizoma.net – *in* Histórias no Plural, Coleção Tempos de História, EDUnB, Brasília, 1995.

¹⁴⁹ *Ibid.*

3.1) Cinema, Feminismos e Diásporas na Era Pós-Colonial

O que é feito por cineastas “diaspóricos”, forasteiros de dentro, que pretendem suprir os “apagões” das histórias dominantes, e preencher as lacunas, ou dar uma forma ao vazio deixado – em construção referente à Psicanálise, também é tentado nos cinemas feministas, onde as mulheres cineastas esforçam-se por usar o aparato cinematográfico para evitar a estrutura teórica da dominação do olhar masculino, no cinema clássico, e também no contemporâneo, de Hollywood ou da mídia dominante. O aparato cinematográfico refere-se às múltiplas dimensões, como as técnicas, econômicas, ideológicas, psicológicas, políticas, tudo para que, em determinado contexto social e institucional particular, o meio trabalhe para suprimir o discurso, “permitindo apenas certos ‘locutores’ e certas ‘falas’.”¹⁵⁰

Tanto como os cineastas pós-coloniais, as cineastas feministas tentam que se reconheça o fato de que coisas importantes que aconteceram, ou que ocorrem, são invisíveis, ou não-visualizáveis. Tal qual é verificado entre as “minorias”, as representações das mulheres na mídia fazem com que elas vivam o que parece ser permanente exílio, ou o estranhamento, independente da condição social, cultural, racial, religiosa, ou origem étnica.

Assim como Laura Marks afirma que um número significativo de cineastas e *videomakers* interculturais embasam uma crítica da visualidade em suas obras, frequentemente desenhando críticas de etnografia, ao sugerir que a fotografia e o filme etnográfico têm reificado as culturas não-Ocidentais, e feito espetáculo delas, outra categoria de “minorias”, a das mulheres, sofre com as mesmas reduções visuais. As grandes mídias trabalham pesado para que estereótipos aparentem representar o que não seria representável: as diferenças.

As mulheres são mal construídas ou representadas, ou não-representadas, no modo de olhar masculino dominante, com o lastro do seu poder político e econômico, além de sexual, que relega a mulher à ausência, ao silêncio, e à marginalidade, ao usar uma série de mecanismos, cada vez mais malignos, de acordo com a crítica de E. Ann Kaplan, em uma análise dos filmes de Hollywood, ou o que passa pelo cinema dominante.

Ao seguir uma metodologia psicanalítica e semiológica para analisar o cinema, Kaplan afirma que, mesmo quando o olhar masculino é idólatra, em alguns filmes, ele traz em si uma

¹⁵⁰ Kaplan, E. Ann. A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera, 1995. p.30.

tal superioridade econômica e social que resulta numa autoridade que impõe exigências sobre a mulher.¹⁵¹

Não seria esse também o caso das outras chamadas minorias mal representadas no cinema? O que dizer do ridículo pelo qual passam os hispânicos, os índios de diversas regiões, e os negros, também de uma variedade de regiões e culturas? Os povos que vivem diversas diásporas – as ocorridas em países da África, da América Latina, as do Leste Europeu, ou as indígenas?

Ao comentar que as identidades políticas, para muitos artistas/autores, são um processo – mais que uma posição – Laura Marks ressalva que a experiência de intelectuais do multiculturalismo, também autores que vivem ou vivenciaram diásporas diversas, é dolorosa e leva a um sentimento de abandono cultural, ou mesmo de acultramento, o que acaba por ser a temática dos seus filmes & vídeos, principalmente, os da segunda metade dos anos 1980 para os anos 1990.

Tentativas frustradas de busca de identidade compeliram artistas a mudarem as “histórias”, para produzirem testemunhos “gravados” de histórias individuais e/ou comunitárias/coletivas. Esses vídeos e/ou filmes traçam os efeitos do racismo colonialista e as não-representações, ou más representações, imperialistas nas vidas das gentes recém-diaspóricas.¹⁵²

Mas, como os meios para as construções são escassos, esses artistas fazem escavações históricas, baseados, sobretudo, em fantasias, fábulas, e sonhos, para construções de histórias irrecuperáveis. Na verdade, os filmes são realizados por meio da leitura dos “espaços vazios”, dos buracos na história eurocêntrica e tradicional.

Esses espaços vazios, em psicanálise, são **a Coisa**, o que é invisível e que não se preenche. O que foi perdido. O que nos persegue vida afora. A exemplo do “vaso” que dá forma ao vazio, cineastas de diáspora e/ou feministas tentam moldar e recondensar o que foi perdido. Tentam dar nova forma, novo contorno, às suas histórias pessoais, culturais e sociais para fora e além do território do simbólico do cinema **wasp** e **masculino**, que notadamente, e repetitivamente, sobremaneira expressa as preocupações e os modos de vida eurocêntricos, patriarcais, paternalistas, misógenos, e machistas.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² Marks, Laura. *The Skin of the Film. Op. Cit.*, p.4.

Em seu livro *Vazio Iluminado – O Olhar dos Olhares* (1993), a pesquisadora Dinara Machado Guimarães descreve como nós, espectadoras/es, tornamo-nos **objeto** e nos vemos na multitude das personagens, como **sujeito-autor** – participante, com a nossa bagagem emocional, psicológica, histórica, social e cultural. Assim, haveria a identificação, ao devolvermos nossa imagem ao personagem. Seria o **estranho familiar**. O espectador é levado a participar do filme não só do lugar de onde se vê, mas também de como é visto. “Esse é o olhar transbordante, o familiar e estranho ao mesmo tempo”.¹⁵³

Mas, historicamente, mormente as mulheres “em exílio”, as forasteiras de dentro, as inadaptadas tiveram esse olhar transbordante afogado e obrigado ao puro imaginário. Para exemplificar, repassamos as produções cinematográficas (audiovisuais) realizadas nos Estados Unidos, ou mesmo no Brasil, entre os anos 1960 e 1980. Nos EUA, em evidente contramão aos movimentos pelos direitos civis e feministas (dos negros, das mulheres, e dos imigrantes), os filmes feitos tanto para o grande público como para os “alternativos” são visivelmente *wasps* e androcêntricos, como constata o jornalista Patrick Goldstein, redator e repórter do Los Angeles Times, em matéria pesquisada e editada em 2008:

If you were looking at Hollywood's history through a gender lens, you might say the industry went almost directly from male domination to post-feminism without ever enjoying a true feminist age. The rise of feminism almost exactly overlaps with the last glory days of filmmaking (roughly 1967 to 1978), yet the era as portrayed in Peter Biskind's compelling history “Easy Riders, Raging Bulls” is one of pure male ego and excess.¹⁵⁴

Em tradução livre, o jornalista afirma que se olharmos a história de Hollywood através das lentes do gênero, poderíamos dizer que a indústria (de cinema) pulou quase que diretamente da dominação masculina para o pós-feminismo, sem nunca ter apreciado uma era verdadeiramente feminista. O crescimento (ou o “nascimento”) do feminismo típico dos anos 1960 (nos EUA) teria sido ignorado pelos últimos dias de glória do fazer e produzir o cinema clássico hollywoodiano (algo entre 1967 e 1978), ainda a era retratada pelo escritor e jornalista Peter Biskind, em seu livro **Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood** (1998), como uma era de puro ego masculino e de excessos.

¹⁵³ Artigo crítico de Sandra de Souza Machado, intitulado *A Dança dos Olhares entre o Cinema e a Psicanálise*, publicado no Caderno de Livros do jornal O Globo, edição de 24 de Abril de 1994.

¹⁵⁴ Artigo crítico de Patrick Goldstein, intitulado *Wanted: More female directors - Film directing is still a man's world*. Los Angeles Times, edição de 20 de Maio de 2008.

Isso porque, em todos os filmes feitos para as bilheteiras, que marcaram o final dos anos 1960 até o início dos anos 1980, espectadores de todo o mundo foram “agraciados” com as histórias másculas e “eletrizantes”. São filmes de produções caras e extravagantes que, de fato, iniciavam a fórmula sexo-violência-drogas, ou a ficção científica e filmes de horror com efeitos especiais sofisticados.

Os maiores ícones dessa época apagam, ou ignoram, as ondas dos movimentos pelos direitos civis e sociais das mulheres ou os dos negros, inclusive o movimento **Black Power**¹⁵⁵. São filmes carregados em estruturas narrativas e personagens essencialmente masculinos e *wasps*, ou que ressaltam a imanência e a fragilidade femininas em seus piores aspectos, ou, igualmente, o que seria condenável (juridicamente ou socialmente) nas comunidades de “fronteira”, como as máfias italianas, os guetos do crime e das drogas dos afro-descendentes, ou os submundos dos LGBTTT.

São produções chamadas de **blockbusters** (grandes vendedores de bilheteria e locadoras) que resistem ao tempo, como **The Godfather** (O Poderoso Chefão, Partes I – 1972, II – 1974, III - 1990), **Easy Rider** (Sem Destino, 1968), **Raging Bull** (Touro Indomável, 1980), **Taxi Driver** (1976), **Star Wars** (Guerra nas Estrelas, 1977), **Jaws** (Tubarão, 1975), **E.T.** (O Extra-Terrestre, 1982), **Bonnie and Clyde** (1967), **Dressed to Kill** (Vestida para Matar, 1980), **The Exorcist** (O Exorcista, 1973), À Procura de Mr. Goodbar (**Looking for Mr. Goodbar**, 1977), **Carrie** (Carrie, A Estranha, 1976), **Rosemary’s Baby** (O Bebê de Rosemary, 1968). Os últimos citados seriam exemplos perfeitos da “possessão” feminina, que médicos e psiquiatras vitorianos adorariam estudar e dissecar em suas pesquisas sobre a chamada **Histeria**¹⁵⁶ feminina (medicina psiquiátrica).

Sobre *Vestida para Matar*, do mencionado diretor Brian de Palma, a produção foi alvo de críticas, rotulada como um *backlash* (recrudescimento, retrocesso) por parte das comunidades de gays e de transgêneros dos EUA, que sentiram ser a personagem principal um retrato mascarado e homofóbico de pessoas transgêneras. Já em **Looking for Mr.**

¹⁵⁵ O movimento *Black Power*, que significa literalmente “Poder Negro”, surgiu entre os anos 1950 e 1960, como uma forma de renascimento cultural da comunidade negra dos EUA, a exemplo do que acontecera nos anos 1920, com a “Harlem Renaissance”. Considerado por muitos autores como o “movimento da consciência negra” ou das “artes negras”, o *Black Power* estimulou a criação de instituições culturais e educacionais independentes para as comunidades negras. Foi o estudante **STOKELY CARMICHAEL**, chefe do **STUDENT NONVIOLENT COORDINATING COMMITTEE** (SNCC), quem popularizou o termo, em 1966. (Texto retirado do site *Infopedia*).

¹⁵⁶ Do grego *hystéra*, «útero» + *-ia* = doença nervosa caracterizada pela exteriorização exagerada de perturbações de natureza emocional ou afetiva, manifestadas por meio de sintomas físicos (dores, paralisias, convulsões) e psíquicos (alucinações, angústia). Irritabilidade e nervosismo excessivos. Excitação ou fúria descontrolada. (Texto resumido do dicionário Virtual Merriam-Webster).

Goodbar, uma jovem professora que decide pela satisfação e liberdade sexual termina punida pelo roteiro, por entrar no submundo dos bares, procurar por múltiplos parceiros, e sofre as violências e ameaças de morte por parte de um desses parceiros sexuais.

Em países do Terceiro Mundo, tanto no Ocidente como no Oriente, a tendência que prevalece durante as décadas do século XX, e até os dias atuais, é a de que as histórias oficiais e registradas promovam os “apagões” culturais, artísticos, e político-educacionais sobre as suas (más) condutas e desmandos, no caso das diversas formas de ditaduras – político-militares, étnico-sociais, econômicas, morais e sexistas, de orientações sexuais ou de comportamento.

No Brasil, desde as décadas de 1940 até boa parte da década de 1980 houve uma profusão de produções audiovisuais que mereceram destaque seja pela inovação estética e pela crítica social – caso do **Cinema Novo**, de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos, grandemente influenciados pelo movimento francês *Nouvelle Vague* – seja pela crítica aos sistemas político-sociais e à ditadura militar (de 1964 até 1985).

Por outro lado, a produção audiovisual do País é marcada, ao longo de décadas, por movimentos, filmes e telenovelas que se notabilizam pelo patético, pelo mais grotesco machismo ou chauvinismo masculino, e pelos diversos preconceitos e hipocrisias da sociedade brasileira, como o fato de ser racista e segregacionista (sim!)¹⁵⁷ e, ao mesmo tempo, tentar negar, mal representar, ou relegar ao silêncio as diversas raças e etnias que formam a identidade nacional (a maioria afro-descendente em vários Estados, os índios, os imigrantes

¹⁵⁷ Em relação aos intermináveis debates sociológicos que teimam em insistir que não há racismo, homofobia, discriminação contra mulheres, ou o segregacionismo no Brasil, em oposição aos que foram pública e legalmente admitidos e combatidos em países como os Estados Unidos, ressalta-se aqui o famoso caso da repórter afro-brasileira da TV Globo, Glória Maria, que foi barrada na porta da frente de um hotel em São Conrado, zona sul do Rio de Janeiro. Ela registrou queixa na polícia e orgulha-se de ter sido a primeira cidadã brasileira a fazer valer a lei constitucional da igualdade de direitos para os cidadãos. O fato aconteceu na década de 1980 e, claro, não é isolado. Até mesmo por ter sido contra uma jornalista já de projeção nacional, verifica-se o quanto a sociedade brasileira é hipócrita em seus conceitos sobre o que seja o racismo, a homofobia, ou o machismo e as diversas formas de segregação. No Brasil, as comunidades negras, LGBTTT, e as mulheres permanecem discriminadas e violadas, até este século XXI, o que é estatisticamente comprovado em recentes pesquisas de organismos oficiais internacionais e nacionais, sob vários aspectos: em níveis salariais, de emprego & trabalho, ou em seus direitos fundamentais e constitucionais de “ir e vir”. Outro exemplo é a matéria em que o programa televisivo *Globo Repórter* (que foi ao ar no dia 06/03/2009) conclui que a violência doméstica, física e moral, e o cerceamento às liberdades fundamentais infligidos às mulheres por seus parceiros (masculinos) aumentou nos últimos anos. Mesmo após e apesar das novas leis brasileiras garantirem maior punição contra os agressores, como a Lei *Maria da Penha* – que entrou em vigor em Setembro de 2006 e altera o Código Penal brasileiro, ao prever que agressores de mulheres no âmbito doméstico ou familiar sejam presos em flagrante ou tenham sua prisão preventiva decretada. Esses agressores também não mais poderão ser punidos apenas com penas alternativas. A legislação também aumenta o tempo máximo de detenção previsto de um para três anos, e ainda prevê medidas como a saída do agressor do domicílio e a proibição de sua aproximação da mulher agredida e dos filhos.

japoneses, chineses, árabes, judeus, latino-americanos, italianos, os europeus orientais), ou as comunidades LGSBTTT e, *last but not least*, as mulheres.

São movimentos como os das chanchadas, pornochanchadas, o “terrir” (mistura de terror com risos, ou o ridículo), ou os filmes que se pretendem “eróticos e sensuais”, mas meramente pornográficos e machistas, no apagar das luzes. Fora isso, há ainda os melodramas novelescos de submissão, adequação, adaptabilidade, e supressão do “Outro” feminino, das “outras” raças, do “outro” *gay*.

Até meados da década de 1990, quando o chamado *Cinema da Retomada* brasileiro ganha força e mais fontes de financiamentos, o que se tem são raras e heróicas exceções a uma regra de filmografia pobre e fraca em níveis estéticos, técnicos, de conteúdo e, o pior, de gostos duvidosos nos âmbitos da criatividade, das idéias e do imaginário.

A experiência audiovisual brasileira difere e perde em muitos aspectos para outros cinemas do Terceiro Mundo. Não houve no Brasil as boas confluências e os mega esquemas de produção, pós-produção, distribuição e exibição como os de *Bollywood*, na Índia; da China (continental, em Hong Kong, e em Taiwan); do sempre polêmico cinema do Irã; e até mesmo o *boom* da produção, distribuição e exibição dos filmes (vídeos) digitais da Nigéria, mais recentemente.

Vale menção, ainda, o caso da Argentina, onde as produtoras nacionais, inteligentemente, associam-se às produtoras européias ou de outros países, e conseguem destaque nas distribuições e exibições internacionais, ao fazerem filmes relativamente baratos e, ao mesmo tempo, carregados de temáticas criativas. São produções que tocam questões humanas e sensibilidades, raramente mencionadas nas produções brasileiras: o envelhecimento, a vida na terceira idade, infância & adolescência, as questões LGSBTTT, os casos rotineiros e cotidianos das relações humanas, bem estruturados para a linguagem audiovisual e narrados *dentro* desta linguagem.

Após 115 anos de história do cinema (desde 1895), a maior parte da filmografia brasileira, até os anos 1990, peca pela baixa qualidade técnica, em quesitos básicos como a dificuldade na sincronização de som & imagem, falhas nos fundamentos da iluminação, fotografia, movimentos de câmera, continuidade (este é um dos principais pontos falhos nas produções audiovisuais nacionais, até hoje), cenografia, edição e montagem. Isso sem tocar nas fórmulas repetitivas e binárias, variações sobre o mesmo tema, como drogas & favelas,

bandidos & mocinhos, ou o sofrimento dos povos do semi-árido nordestino. Esses temas são recorrentes, mas com a adição de efeitos especiais “da hora”.

Poucas foram e são as mulheres brasileiras que se aventuraram no mundo da produção cinematográfica, e raros destaques recebem dos meios de comunicação de massa. Como ocorre em outros países, as profissionais audiovisuais brasileiras atuam mais no *background/backstage* das produções. São coadjuvantes nos processos de decisão, e pouca voz e comando lhes são *outorgados* pelo sistema que compreende os *mass media*. O tema da dominação masculina nesses meios, em nível Ocidental, é estudado no primeiro capítulo, sobre a economia e a política de gênero e seus estereótipos nos cinemas feitos para as massas.

São exceções à regra brasileira, a diretora Suzana Amaral, que recebeu prêmios internacionais com a adaptação para o cinema de **A Hora da Estrela** (1985), romance de Clarice Lispector. Por melhor direção, ela recebeu o prêmio da crítica e foi indicada ao Urso de Ouro do Festival de Berlim (1986); também ganhou o Festival de Havana (1986); e ainda a melhor direção no Festival de Brasília (1985).

A atriz Carla Camurati é destaque por ter marcado a época do *Cinema da Retomada*, em 1995, com **Carlota Joaquina – A princesa do Brasil**, e por haver se lançado (e estabelecido-se) como diretora, produtora, roteirista e distribuidora, o que é raro para as mulheres em qualquer lugar do mundo.

Tizuka Yamazaki é pedra fundamental nessa história, por ser a primeira mulher de origem japonesa a atuar ativamente no cinema brasileiro. Ela é “a Outra da Outra”, no Brasil. Ainda em 1978, quando o País vivia os anos duros da ditadura militar, ela abriu sua própria produtora, a CPC (Centro de Produção e Comunicação), que produziu filmes consagrados, como **Bar Esperança**, **Rio Babilônia**, e o antológico **Idade da Terra** (1980), do diretor Glauber Rocha, filme no qual ela também participa da fotografia.

Ainda em 1980, Tizuka desenvolveu o roteiro do transnacional **Gaijin – Caminhos da Liberdade**, seu primeiro longa-metragem como diretora. O filme narra a saga de uma família de japoneses que, como tantas outras, veio para o Brasil trabalhar na lavoura e sofreu todas as dificuldades pelas quais passaram os imigrantes que vieram para o País, na aurora do século XX. *Gaijin* conquistou vários prêmios, inclusive, o de melhor filme no Festival de Gramado e uma menção especial do júri no Festival de Cannes.

Em 1984, a *forastera* Tizuka Yamazaki produz, dirige, e co-escreve o roteiro de **Patriamada**, que aborda o processo do movimento nacional pela retomada das eleições livres

no Brasil – *Diretas Já!* A trama é conduzida por três personagens principais: uma repórter simpatizante do Partido dos Trabalhadores; um cineasta independente que faz um filme com o pano de fundo dos movimentos pelas eleições; e um industrial aparentemente liberal e progressista. Os três vivem um triângulo amoroso, em uma mistura de ficção e realidade. Em boa parte dessa filmografia, Tizuka traduz a sua veia pós-modernista do sujeito *hutcheano*.

3.2) *Mementos*¹⁵⁸ **Persépolis, Baise-moi (Foda-me), e Irreversível (Irréversible)**

Na esfera internacional e transcultural, um exemplo de exceção de sucesso recente entre as produções para o grande público é o longa-metragem de animação **Persépolis** (2007). A produção é francesa, mas é carregada das subjetividades e do deslocamento multicultural e facetado da iraniana Marjane Satrapi, em processo de (auto) exílio, como o sujeito *Hutcheano Forasteira de Dentro*. É clara a sua tentativa de preencher o vazio, justamente apresentando um novo contorno, um novo lugar de fala enquanto indivíduo abstrato (sim!).

A exceção para a enorme acolhida internacional de **Persépolis**, enquanto criação da subjetividade feminina e sua fala, sua linguagem, e também o “apagão” histórico que deixa quase sem registro o brutal cerceamento às liberdades e direitos das mulheres no Irã, talvez seja explicada justamente por ser uma animação, “uma fantasia”, uma paródia com humor, carregada de ironia, se levadas em consideração as teorias do pós-modernismo e a marginalização – das mulheres, das feministas, dos gays, ou de raças e nações inteiras - e um mero espelho/reflexo, em animação fantasiosa, da realidade.

Essa justificativa pode ser verificada nas declarações que beiram a idiossincrasia, escritas pelo crítico de cinema norte-americano, A.O. Scott, do jornal *New York Times*:

Se **Persépolis** fosse baseado numa narrativa convencional, em vez de uma história em quadrinhos, as memórias de juventude de Satrapi no Irã pré e pós revolucionário não seriam tão emocionantes e maravilhosas. Da mesma forma, se a adaptação cinematográfica fosse atuada de forma convencional, ela seria inevitavelmente menos mágica e real.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Memento* significa algo para ser lembrado – uma memória do passado, uma raridade a ser lembrada.

¹⁵⁹ Crítica publicada pelo site G1, www.globo.com, em 31 de dezembro de 2007.

O filme animado é retirado das histórias em quadrinhos autobiográficas, desenhadas e idealizadas em quatro volumes, pela artista, diretora e roteirista Marjane Satrapi. Os quadrinhos são sucesso em todo o mundo desde o ano 2000, e venderam mais de um milhão e duzentas mil cópias. O filme/animação ganhou prêmios reconhecidos pela crítica, como os do Festival de Cannes, da Mostra de São Paulo, e também concorreu ao Oscar da Academia de Cinema de Hollywood. Marjane Satrapi realiza o filme como o fez com suas histórias em quadrinhos autobiográficas, não por acaso, mas sim por ser uma forma representacional das memórias de infância e adolescência – memórias de um ser em formação, que podem ser fugazes, como o são as impressões de realidade em sonhos.

A animação ganha peso, também, por meio das vozes “operáticas” maternas – numa referência à crítica psicanalítica já mencionada – das três personagens principais, que são dubladas por grandes atrizes francesas: Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, e Danielle Darrieux, que dão voz e sonoridade, respectivamente, à jovem Marjane Satrapi, sua mãe e sua avó. Deneuve é mãe de Chiara Mastroianni, na vida real, e Darrieux interpretou a mãe de Deneuve, no cinema, no musical **Les Demoiselles de Rochefort** (1967).

Marjane Satrapi vive atualmente na França, em um segundo exílio “espontâneo”. No primeiro, seus pais a enviaram ainda pré-adolescente a Viena. Na decisão da família, o exílio torna-se obrigatório pelas implicações das idéias e “doce rebeldia” de Marjane contra a falta de liberdade e o constante cerceamento aos direitos humanos e civis, principalmente, os das mulheres, no regime fundamentalista dos aiatolás, após tomarem o poder no Irã, desde o final dos anos 1970.

A animação tem os mesmos traços simples de suas HQ, em variações de cinza, preto e branco, ao estilizar o mundo da artista. Em especial, as ruas e prédios das cidades de Teerã, Viena e Paris, além das personagens que incentivam Marjane a ser o que é, em seu crescimento e desenvolvimento da *persona* feminina, como foi a forte influência moral e amorosa da avó, também politizada, rebelde, e sábia. Ou a luta idealista de seu tio, que termina por ser assassinado nas prisões iranianas.

Em **Persépolis**, o público presencia algo raro nas produções audiovisuais, mesmo as chamadas “independentes” da indústria transnacional: o encontro do privado e do público, apresentado pela visualidade feminina, de uma mulher, desde a sua infância até a maturidade, com toda a sua subjetividade. Como fez com os quadrinhos, Marjane Satrapi dedica igual atenção e equilibra as suas retóricas feministas e pessoais - preferências, gostos, amores, sexo,

amizades, e família, com as questões e movimentos sociais, religiosos, políticos, e as guerras, como a do Irã-Iraque, que vivenciou.



Fig. 38 - A animação de Marjane Satrapi prega as liberdades e o socialismo para desespero dos pais e da avó: depressão, em plano de fundo, pelas mudanças sociais, políticas, religiosas e culturais no Irã, nos últimos 30 anos.

Em contraponto a esse “memento” raro na história audiovisual feminina/feminista, os métodos de dominação sobre as mulheres, no cinema tradicional e/ou masculino - também pode ser o caso nos cinemas experimentais, independentes, ou os que não são de grande bilheteria – são variados e incluem o fetiche, onde se tenta negar a *diferença*, incorporando as mulheres aos próprios corpos masculinos, por meio de subterfúgios.

Em viés oposto à odisséia quase idílica da iraniana Marjane Satrapi, em seu **Persépolis**, as mensagens subliminares desses subterfúgios e desculpas à negação do sujeito feminino foram completamente estilhaçadas no filme **Baise-moi** (2000), que não teve título em Português, mas pode ser traduzido como Foda-me, pela linguagem chula do original em Francês. Foi também traduzido como Estupre-me, em Inglês, título que foi rejeitado pelas diretoras do filme.

A produção causou enorme polêmica, foi proibida na própria França e classificada como imprópria em diversos países, além de ter sido rejeitada por esmagadora maioria dos

críticos eurocêntricos masculinos, não por acaso. Tampouco foi coincidência o fato de as boas críticas terem sido escritas por mulheres que atuam em veículos e circuitos alternativos, de cidades ou centros culturais consideradas de vanguarda, como é o caso de Vancouver, no Canadá, e San Francisco, na Califórnia.

Baise-moi é originalmente um livro escrito por Virginie Despentes, que co-escreve o roteiro e co-dirige o filme juntamente com a atriz Coralie Trinh Thi. O enredo gira em torno de duas jovens mulheres que, por viverem e sentirem-se à margem da sociedade e serem constantemente violentadas moralmente, legalmente, e literalmente, enredam-se em um frenesi e explosão de violência contra essa mesma sociedade, da qual elas procuram se vingar. Nadine (Karen Lancaume) é uma prostituta de “meio expediente”. Manu (Raffaëla Anderson) vagabundeia e faz qualquer coisa (inclusive, pornôs ocasionais), numa cidade do Sul da França, onde vivem. As duas encontram-se por acaso em uma estação de metrô, tarde da noite e conversam, quando decidem iniciar uma verdadeira viagem *Forastera*, só que de dentro para fora.

A essa altura do enredo, Manu já havia sofrido um violento estupro, por uma gangue de três vagabundos de rua. O estupro é mostrado em detalhes bastante realistas pelas câmeras – a produção é toda filmada em vídeo digital, quase sem o uso de luzes artificiais e com cinematografia e economia que lembram o movimento *Dogma 95*¹⁶⁰.

Manu está com uma amiga, mas, ao contrário desta, que luta, grita e se debate em terror, Manu mantém uma atitude deslocada, ausente, apagada, silenciosa. Não são assim as histórias das mulheres? Parece ser essa a questão do enredo do livro e do filme, colocada com maestria por Virginie Despentes.

Quando chega em casa, Manu é questionada pelo namorado e, quando ele termina por acusá-la de vagabunda, ao implicar que ela parece ter “procurado por isso”, Manu pega a arma e o mata com um tiro na cabeça. Por sua vez, Nadine chega em casa, numa cena paralela, após atender sua “clientela”, e acaba por discutir com sua colega de apartamento, que também é uma espécie de amante. Nadine a mata e pega o dinheiro do aluguel.

¹⁶⁰ Movimento lançado na Dinamarca, em 1995, com regras para produções mais “realistas” e menos comerciais, como filmagens feitas em locais externos; não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre). O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. Não se aceita nenhuma iluminação especial. Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada ou então coloca-se uma única lâmpada sobre a câmera. Também são proibidos os truques fotográficos e filtros, entre outras regras de “pureza”.

Quando conhece Manu, mais tarde, as duas estão transtornadas e ainda mais deslocadas de seus lugares. Começa, então, a viagem. Elas fazem tudo o que não foi mostrado em outro filme *road-trip* com protagonistas femininas **Thelma & Louise** (1991)¹⁶¹, que pareceria filme infantil se comparado a **Baise-moi**. Roubam dinheiro e carros, assassinam todos que encontram, fazem sexo com prazer, em cenas reais e não encenadas, com diversos homens (e os matam por prazer) e entre elas. No final, entram em um bar de *swing* (troca de casais) e de prostitutas e cafetões. Matam quase todos, em uma cena no melhor estilo **Far West/Bang Bang**. Depois, Manu é morta após tentar assaltar e matar em uma loja de conveniência. Nadine, sozinha, tenta o suicídio, mas é presa antes de conseguir atirar contra a própria cabeça.

O que parece ter “violentado” e assustado os censores franceses, e os de quase todos os países ocidentais onde foi distribuído e posto para exibição – no Brasil, o filme somente é encontrado em locadoras *cult* – e, igualmente, a rejeição pelos críticos eurocêntricos mundo afora, é o prazer com que essas mulheres matam seus parceiros sexuais, muitas vezes, ao atirarem nos órgãos genitais, justamente o *lugar de poder, o lugar de projeção do masculino, o falo*, ou ao enfiarem a arma no anus de um cafetão, que fica de quatro ante as ameaças das duas, e puxarem o gatilho!



Fig. 39 - Em *Baise-moi*, as mulheres “pós-tudo” manipulam as armas/câmeras, o olhar, e reprimem o fetiche e o voyeurismo dos espectadores e dos personagens masculinos: golpe no *male gaze*.

A respeitada crítica de cinema do jornal *The Vancouver Sun* (Canadá), Katherine Monk, escreveu, quando o filme foi lançado e a respeito de toda a controvérsia:

¹⁶¹ A esposa infeliz e entediada, Thelma, e sua amiga garçonete Louise caem na estrada, metem-se em vários problemas e passam a ser perseguidas pelo FBI. A ex-garçonete Callie Khouri estreou como roteirista neste intenso *road-movie* e ganhou o Globo de Ouro e o Oscar.

(...) After a lifetime of oppression and self-loathing, picking up a gun, sticking it in a pimp’s anus and pulling the trigger is more potent feel-good medicine than a bottle of Prozac. To quote *The Vagina Monologues*, the show of the moment (...) their vaginas are angry (...) So why did this movie make me, and so many others, so angry? Part of the difference is gender. While men do it all the time, we still are not used to seeing women perpetrate senseless acts of violence, and we are certainly not accustomed to seeing women take sexual control. Here (in the movie) they do both (...) Ironically, this complete mess of form and character is what I had to respect about *Baise-moi*, once I settled down, because, in the end, it is a complete subversion of a male dominated medium.¹⁶²

Em tradução livre, Monk afirma que, após toda uma vida de opressão e violento auto-ódio, pegar uma arma e enfiá-la no ânus de um cafetão, e puxar o gatilho, é um remédio “para se sentir bem” muito mais potente que um vidro de Prozac. Ela cita os *Monólogos da Vagina*¹⁶³, ao dizer que suas “vaginas estão com raiva”, e que o filme é o “show do momento”. Pergunta, então por quê todos, ela inclusive, estão com raiva do filme? E responde que parte da diferença é de gênero. Segundo ela, enquanto os homens fazem isso (que é feito no filme) o tempo todo, nós ainda não estamos acostumados a ver mulheres perpetrarem atos de violência sem sentido, e, certamente, não estamos acostumados a ver mulheres tomarem o controle sexual. No filme, presenciamos as duas coisas.

Para ela, ironicamente, a completa bagunça na forma e no caráter/personagem é o que ela tem que respeitar em **Baise-moi**, assim que ela se assentar (a cabeça), porque, no final das contas, o filme é uma subversão completa de um meio dominado pelos homens, pelo masculino.

Já a professora de Estudos das Mulheres e de Estudos de Cinema da Universidade de Toronto, e também curadora do Toronto International Film Festival, Kay Armatage, declara que as pessoas deveriam ver **Baise-moi** por ser um desafio, um filme importante, tanto politicamente como esteticamente. “Parece-me que a controvérsia tem sido sobre as conexões

¹⁶² Crítica publicada no jornal *The Vancouver Sun* e editada nas contracapas e no conteúdo do DVD do filme.

¹⁶³ *Os Monólogos da Vagina* são um espetáculo teatral escrito pela autora norte-americana Eve Ensler. A produção já recebeu diversas adaptações para outros países, e uma versão para a televisão, com a presença de Ensler, já foi produzida pela rede HBO.

entre o prazer sexual das mulheres, sendo retratado claramente e realisticamente, e a violência, mulheres com raiva, mulheres matando homens.”¹⁶⁴

O fato é que o filme, assim como o livro de Virginie Despentes, não estagna na simples ironia, na paródia, ou na auto-análise das personagens e do universo feminino, entre fronteiras, na fimbria – ele vai muito além e coloca-se após as linhas imaginárias da fronteira e sopra o que restou de fantasia. Ele é *real* e sincero. E é o que pede a teórica feminista do pós-modernismo, Linda Hutcheon. Que as representações deixem de ser uma impostura, um imaginário fantasioso e idiossincrático, que resta a pairar entre o aqui e o acolá.

Para comprovar as afirmações sobre o total desconforto masculino com a subversão de papéis no filme, é só comparar os fracassos de bilheteria e de distribuição e exibição de **Baise-moi** com o sucesso – e os elogios da crítica andro-eurocêntrica, em quase todos os sentidos – de outra produção francesa da mesma época, **Irreversível** (*Irréversible*, 2002), do diretor franco-argentino Gaspar Noé. Irreversível é um filme virilmente violento, desconfortável aos olhos e à alma de quem não gosta de ver sangue jorrando e gente sendo repetida e violentamente estuprada ou assassinada a marteladas (extintor de incêndio, no caso), facadas, murros, socos, e pontapés.

As boas críticas ao filme surpreendem até pelo fato de não ser inovador nem em sua forma, pois usa o mesmo recurso de roteiro que prevê o seu começo pelo fim, até mesmo nos créditos, fórmula da produção norte-americana **Annésia** (*Memento*, 2001), anterior ao filme *Irreversível*. Diga-se de passagem, **Memento** tem um tratamento de roteiro bem mais inteligente e sagaz. *Irreversível* segue a tendência de algumas produções européias dos últimos 15 anos, e recorda **Baise-moi** em vários aspectos puristas e dogmáticos em alguns fundamentos do filme & vídeo, como os movimentos contínuos de câmera. No caso, são feitos *travellings* intermináveis que enjoam os espectadores mais desavisados, e não são cortadas ou editadas a maior parte das seqüências, como é o caso da sua famosa e marcante cena de estupro.

Nesta, as câmeras cinegrafam continuamente a personagem Alex (a bela atriz italiana Monica Bellucci – e note-se que a beleza, neste caso, é fundamental para o **imperial male gaze**) a sofrer toda sorte de violência física e moral, e de degradação sexual, por aproximadamente 10 (dez) minutos em tempo real de película. É muito tempo, em termos do meio filme & vídeo. E a cinegrafia ainda faz os movimentos de *dolly in*, para *close-ups*

¹⁶⁴ Fala editada nas contracapas e no conteúdo do DVD do filme.

longos, feitos mesmo para marcar a dor, agonia, e o desespero indefeso da mulher. Os tarados, estupradores, misógenos e machistas-chauvinistas de plantão devem ter regozijado, saído do cinema e ido direto para os “quartos escuros”.

Já para as pessoas de “razão e sensibilidade”, as cenas com diversas formas de violência brutal e visceral do filme causaram tamanha repulsa que reclamaram e saíram das salas com ânsias de vômito e tonteiras. Difere, neste quesito, de **Baise-moi**, onde espectadoras/es não deixam a sala por mal-estar físico, mas pelo desconforto psicológico do deslocamento de gênero, da violência e virilidade masculinas para a violência e o prazer femininos, como bem descrito anteriormente pela crítica de cinema Katherine Monk.

O mais risível, que beira o patético, é a explicação dada pelo diretor Gaspar Noé, sobre o mal-estar da audiência de seu filme:

Acho que as pessoas saíram da sala não só porque ficaram chateadas por não aguentarem. Acho que faz diferença também se você vê as cenas à tarde ou à noite. Geralmente [a saída do público] acontece mais à noite porque você se sente mais fraco à noite (...) ¹⁶⁵

É de se perguntar se o diretor fala sério! Como também é de se indagar se ele quis, intencionalmente, representar o meio *gay* (LGBTTT) da forma *underground* e irascível em que é tratado em toda a sua produção. O estuprador, neste caso, é um cafetão bissexual que freqüenta bares e boates S&M (sado-masoquistas), tem o rosto deformado, e é implacável ao tratar suas prostitutas e, como fica comprovado durante o estupro, odeia, cristalinamente, as mulheres.

O primeiro *travelling* (interminável) de câmera do filme, na cena inicial (que seria a final), é realizado justamente descendo as escadarias sem fim de um desses bares/boates S&M da França. As escadas parecem ir dar no inferno, de tão profundas e do submundo, mesmo. A seqüência, aliás, recorda claramente o que poderia ser o Inferno de Dante (parece ser esta a intenção do diretor Noé), quando os protagonistas – no caso à procura de vingança devido ao estupro de Alex, que é namorada de um e ex do outro – seguem escadas abaixo e, pelo caminho, encontram uma miríade de seres **queer**¹⁶⁶, que praticam atos sexuais e de violência típicos dos S&M, que costumam ser consentido entre adultos.

¹⁶⁵ Entrevista concedida ao *site* Zeta Filmes – www.zetafilmes.com.br

¹⁶⁶ Em resumo, a Teoria Queer digressa sobre o gênero e afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um construto social e que, portanto, não existem papéis sexuais

Na cena, enquanto procura informações sobre o estupro, Marcus (o ator Vincent Cassel) interroga vários frequentadores do lugar, e é tratado com desdém e com respostas como “enfia o punho em mim (no ânus) que eu digo” ou “me bate que eu conto”, em referências às práticas do chamado *fist fucking*, também comuns entre os S&M mundo afora, mas que podem exaltar quem está mais para a prática sexual “papai e mamãe”.

Em todo o filme, aliás, os *queer/gays* e, por conseguinte, as comunidades LGSBTTT são representados por personagens antipáticas, chantagistas, criminosas, violentas, e pertencentes, mesmo, ao submundo dos infernos dantescos. Daqueles que os reles mortais querem distância e não desejam se aventurar a fazerem a grande “viagem” das personagens criadas por Dante Alighieri.¹⁶⁷

Os temas estupro, violência contra as mulheres, e a virilidade masculina, aliás, parecem ser recorrentes na filmografia de Noé. O diretor estreou a carreira com o curta-metragem **Carne** (1991), sobre um açougueiro, e depois realizou o que seria uma seqüência/seqüela desse filme, em seu primeiro longa-metragem **I Stand Alone** (1998), que narra a vida do mesmo açougueiro suburbano francês, que é deixado e traído pelas mulheres, tenta matar o chefe, e termina por estuprar a própria filha, deficiente mental e muda, que vive em um asilo. Não satisfeito, ele tenta matá-la também, mas erra o tiro.

O açougueiro aparece de novo, quase miticamente, em *Irreversível*, logo no início (final) do filme, e vive em uma espelunca *underground* qualquer. Revela ao seu interlocutor que foi preso por ter estuprado a própria filha, e faz um discurso rápido, mas do tipo “sábio”, em relação ao submundo (a subjetividade) e às coisas do mundo (o empírico). Há que se

essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana. Antes, há formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

¹⁶⁷ Para estabelecer claramente o paralelo intencional do diretor Gaspar Noé, com seus dois personagens que descem as escadarias do estabelecimento de submundo, é preciso recordar *A Divina Comédia*, que descreve uma viagem de Dante através do Inferno, Purgatório, e Paraíso, primeiramente guiado pelo poeta romano Virgílio, autor do poema épico Eneida, através do Inferno e do Purgatório e, depois, no Paraíso, pela mão da sua amada Beatriz (com quem, presumem muitos autores, nunca tenha falado e, apenas visto, talvez, de uma a três vezes). Em termos gerais, os leitores modernos preferem a descrição vívida e psicologicamente interessante para a sensibilidade contemporânea do “Inferno”, onde as paixões se agitam de forma angustiada num ambiente quase cinematográfico. Os outros dois livros, o *Purgatório* e o *Paraíso*, já exigem outra abordagem por parte do leitor: contêm sutilezas ao nível filosófico e teológico, metáforas dificilmente compreensíveis para a nossa época, requerendo alguma pesquisa e paciência. O Purgatório é considerado, dos três livros, o mais lírico e humano. É interessante verificar que é, também, aquele onde aparecem mais poetas. O Paraíso, o mais pesadamente teológico de todos, está repleto de visões místicas, raiando o êxtase, onde Dante tenta descrever aquilo que, confessa, é incapaz de exprimir (como acontece, aliás, com muitos textos místicos que fazem a história da literatura religiosa). O poema apresenta-se como “poema sagrado”, o que demonstra que Dante leva muito a sério o lado teológico e, quiçá, profético, da sua obra. O poema chama-se “Comédia” não por ser engraçado mas porque termina bem (no Paraíso). Era esse o sentido original da palavra Comédia, em contraste com a Tragédia, que terminava, em princípio, mal para os personagens.

parodiar o dito popular: somente Freud (muita Psicanálise) explica esse diretor Gaspar Noé e sua personagem/*persona*¹⁶⁸.

O filme recebeu a indicação, mas não levou, a Palma de Ouro do Festival de Cannes, e recebeu críticas favoráveis, inclusive, de alguns jornais brasileiros. Entretanto, a revista norte-americana *Newsweek* ressaltou, no ano da estréia, que a produção foi *the most walked-out-of movie of the year* – algo como o filme em que as pessoas mais deixaram a sala, no meio da projeção, naquele ano. As mulheres foram maioria, no caso.

¹⁶⁸ **Persona** é o nome da máscara que os atores do teatro grego usavam. Sua função era tanto dar ao ator a aparência que o papel exigia, quanto amplificar sua voz, permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores. A palavra é derivada do verbo *personare*, ou “soar através de”. Por extensão, designa um papel social, ou um papel interpretado por um ator. Neste mesmo sentido, na Psicologia Analítica (Carl Jung), é dado o nome de persona à função psíquica relacional voltada ao mundo externo, na busca de adaptação social. Nesta acepção, opõe-se à sizígia (animus/anima), responsável pela adaptação ao mundo interno. No processo de individuação, a primeira etapa é, justamente, a elaboração da persona desenvolvida, em termos de sua relatividade frente à personalidade como um todo. Nos sonhos, costuma aparecer sob várias imagens/formas.

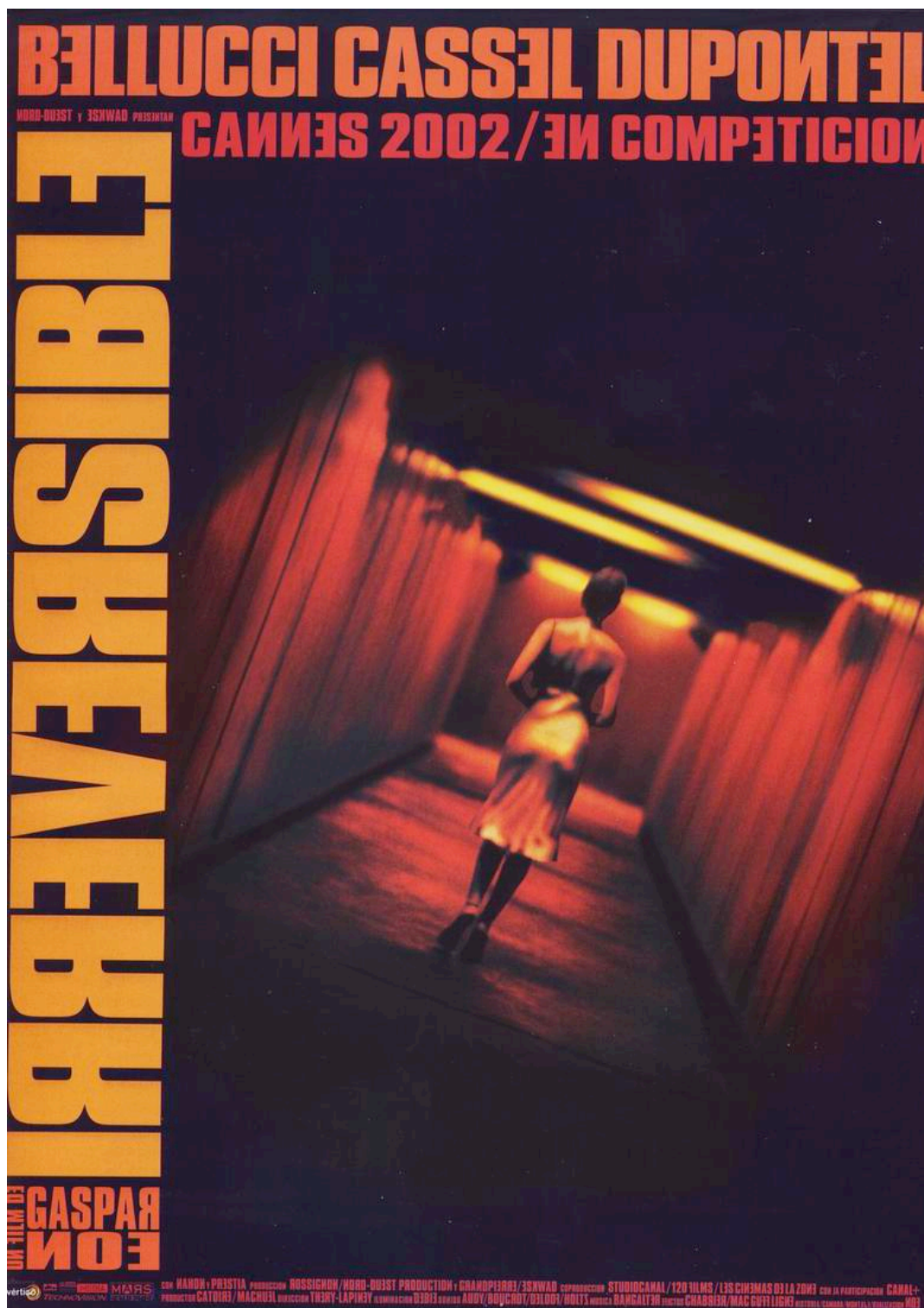


Fig. 40 - Um dos cartazes oficiais de *Irréversible* (*IRRÉVERSIBLE*) mostra a cena em que Monica Bellucci entra na passagem subterrânea rumo ao estupro e à morte: a tomada, com uso especial de filtros para dar os tons vermelho-sangue, e fogo laranja dos infernos, é representação do mal, quando a mulher decide pelo seu próprio caminho, sozinha, e termina por “errar” e ser entregue à própria sorte (ou azar).

3.3) Mascarada (Disfarces)

Os subterfúgios que mascaram o fetiche – ferramenta do fitar masculino, que tenta negar a *diferença*, ao *en corps* (incorporar ou *encorporar*) as mulheres aos próprios corpos masculinos – podem ser notados pelo uso em diversos filmes, inclusive do chamado cinema clássico, de vestimentas masculinas, em demonstrações de narcisismo patriarcal.

É o caso do filme **Queen Christina** (1933), que traz uma andrógina imagem da atriz Greta Garbo, em um de seus papéis mais marcantes, o da a rainha bissexual sueca que acaba no exílio e renuncia ao trono. Na atualidade, o filme seria para as audiências da “sessão da tarde”, mas foi um escândalo para a sua época. Tanto com respeito à abordagem do questionamento das preferências/prazeres sexuais e amorosos de uma soberana ocidental, como também as máscaras, por meio de trajes masculinos, de uma rainha que foi “rei”.

No âmbito das teorias feministas do cinema, as espectadoras/mulheres seriam mais fluidas em sua capacidade de identificação com o “outro gênero”. A idéia de flexibilidade é explicada, por exemplo, na capacidade das espectadoras dos anos 1920 de identificarem-se com o posicionamento feminino do astro Rudolph Valentino.¹⁶⁹ Esta qualidade de travesti que tem a espectadora apontaria para uma mascarada feminina, conceito psicanalítico sobre a máscara de “feminilidade” que coloca a mulher quando está em uma posição masculina de autoridade. A máscara compensaria pela posição masculina.

Segundo a autora Mary Ann Doane, uma das pioneiras nos estudos de gênero no cinema, ao usar a feminilidade como máscara, a espectadora pode criar a distância necessária entre ela mesma e a feminilidade representada na tela. Para evitar ser consumida pelas personagens, ao invés de consumi-las, a espectadora usa a máscara e/ou também por meio de uma identificação transexual. Em seu estudo sobre os filmes/melodramas clássicos, feitos para e sobre as mulheres nos anos 1940, Doane registra as formas negativas com que Hollywood constrói a subjetividade e a identificação femininas.

Para explicar as teses da autora, vale citar as personagens principais de dois clássicos do cinema mundial: **Núpcias de Escândalo** (*The Philadelphia Story*, 1940), filme do aclamado diretor George Cukor, e que tem como protagonista a atriz do **star system** de Hollywood, Katharine Hepburn; e **E o Vento Levou** (*Gone with the Wind*, 1939), com a atriz

¹⁶⁹ Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. London: Harvard University Press, 1991. A autora estuda o fenômeno das (os) fãs no cinema mudo norte-americano.

Vivien Leigh, que se tornou uma mega-estrela do cinema, após o estrondoso sucesso desse filme. Ambas as produções figuram no livro-guia *AFI's 100 Years... 100 Movies - 10th Anniversary Edition*, divulgado em 2007.¹⁷⁰

Em *Núpcias de Escândalo*, Hepburn é Tracy Lord, uma personagem caracterizada por ser uma espécie de socialite “mimada e autoritária”, simplesmente por não aceitar o que o roteiro do filme coloca como o lugar-comum dos homens e que deve ser aceito pelas mulheres: traições do patriarca da família, que tem uma amante, e o seu (ex) marido bêbado e socialmente inabilitado, interpretado pelo (então) astro Cary Grant.

Para abafar os escândalos sociais dos personagens masculinos, Tracy marca o novo casamento, de própria vontade, com um aspirante a político. Porém, dias antes da celebração, a família é surpreendida pela chegada de um repórter e uma fotógrafa e também do ex-marido, que se instalam como hóspedes na casa, graças a uma chantagem envolvendo o pai da noiva. A dupla do jornal deve escrever a história do casamento de Tracy, e ela e sua família decidem colaborar com a farsa para não ver o nome do patriarca da família ser manchado em público. A mascarada acontece nos diálogos e ações que transformam, tijolo por tijolo, a mulher/persona altiva, auto-suficiente, arrimo de família com vontade própria, do início do filme, em uma típica “adorável” esposa e filha, que termina por casar-se novamente com (e aceita docilmente) o ex-marido inútil e o pai pouco confiável.

Já em *E o Vento Levou...* transmuta-se em cinzas todo o caráter, a “rebeldia sem causa”, a auto-suficiência de uma mulher que, paradigmaticamente (ou seria esquizofrenicamente?), é “mimada, autoritária, e atrevida”, segundo as críticas recebidas na época do lançamento do filme. A personagem Scarlett O’Hara (Vivien Leigh), ao longo da saga de sua família (que dura quase quatro horas corridas na tela), passa a lutar pela própria sobrevivência para servir o Sul na chamada Guerra de Secessão¹⁷¹ e é obrigada a deslocar-se do seu latifúndio (destruído) para a cidade.

¹⁷⁰ O guia é uma lista lançada pelo American Film Institute, relacionando os 100 maiores filmes do cinema norte-americano de todos os tempos, com o nome *AFI's 100 Years... 100 Movies - 10th Anniversary Edition*. É uma atualização e a comemoração pelos 10 anos da primeira lista, lançada em 1997. A nova lista contém alterações bastante significativas com relação à primeira, mas poucos filmes atuais inserem-se nela. Mais de 1.500 artistas e membros da indústria cinematográfica votaram para compor esta lista, que seguiu critérios específicos. *Cidadão Kane* (1941) é sempre o primeiríssimo das listas.

¹⁷¹ A Guerra Civil Americana (também conhecida como Guerra de Secessão) acontece nos Estados Unidos, entre 1861 e 1865. Nenhuma outra guerra causou mais mortes de cidadãos dos Estados Unidos do que essa Guerra Civil dentro do próprio País, com um total de mortes estimado em 970 mil pessoas - dos quais 618 mil eram soldados - aproximadamente 3% da população americana à época. As causas da guerra civil, seu desfecho, e mesmo os próprios nomes da guerra, são motivos de controvérsia e debates até hoje. A Guerra Civil consistiu na luta entre onze estados do Sul latifundiário, aristocrata e defensores da escravidão, contra os estados do Norte

Durante o tempo fora de casa, ela vai ao inferno com o sofrimento, a fome e a pobreza. Ao voltar para a fazenda dos pais, Scarlett encontra sua mãe, Ellen O'Hara, morta, seu pai louco, e toda a fortuna destruída. Frente a situação desesperadora, ela também torna-se uma espécie de arrimo, e não deixa que tomem a sua terra, Tara. No processo, óbvio, a persona passa a necessitar da ajuda de Rhett Butler (Clark Gable), a quem desprezou diversas vezes, e chega a se casar com ele, após a perda de seu segundo marido. No final, ele acaba por se apaixonar por Rhett, mas termina a trama solitária e com uma filha morta, como punição do masculino ao feminino rebelde e mascarado.

Outros exemplos da mascarada em filmes memoráveis, estes dos anos 1930, podem ser citados, como o mítico **King Kong** (1933) e também **Anjo Azul** (*Blue Angel*, 1930). Este foi o primeiro filme falado da Alemanha, em uma fase de transição dos movimentos Expressionista e Realista do País. É sobre um personagem marcado pela tragédia e degradação, baseado em livro de Heinrich Mann, Professor Unrat (nome que pode ser traduzido, livremente, por Rato). O filme é dirigido por Josef von Sternberg e estrelado por Marlene Dietrich, que viria a ser uma diva transnacional de Hollywood – mudou-se para lá após o sucesso mundial dessa produção.

Anjo Azul conta a derrocada de um professor pacato e “íntegro”, que se apaixonou por uma cantora e prostituta de cabaré (a personagem Lola). A partir dessa paixão, sua vida se transforma radicalmente. Após casar-se com Lola, uma mulher de espírito livre, é despedido do colégio em que trabalha e sofre humilhações seguidas e, para sobreviver, vende fotografias da esposa seminua – aqui se pode inferir que a simbologia é a venda do negativo do próprio ego do homem – além de trabalhar como palhaço para um ilusionista. Consumido pela paixão e pelo ciúmes, o homem tenta matar a mulher, é impedido, e termina por morrer (literalmente) de remorso.

As resenhas críticas ao filme (ao enredo/estória), relatados nos guias sobre cinema e grandes produções, são ferozes. Afirmações de ódio misógeno como “um homem decente, que é arruinado por uma paixão tola, por uma mera dançarina de boate” ou “um homem bom que é coroado de ‘chifres’ por uma prostituta de cabaré e vestido de palhaço”. No caso, foi o negativo mulher quem o destruiu e não culpa dele próprio, enquanto masculino.

Já em **King Kong** toda a virilidade e a virulência masculinas são transmutadas para um gorila gigante de tantos metros de altura, um ser mítico – Kong, a Oitava Maravilha do

industrializado, onde não havia o interesse em perpetuar a escravidão, por um maior poder aquisitivo e capacidade de comércio entre os cidadãos/Estados.

Mundo, como foi chamado na época – que também se apaixona perdidamente por uma mulher (humana). Durante a fábula, o gorila perde a garota para o mocinho valente, que a recaptura de volta do mundo fantástico do rei gorila, e retornam a New York. Mas, o determinado gorila persegue sua fêmea, após a chegada à metrópole, e sofre toda a sorte de insultos, violências, e termina por morrer, atacado por aviões no topo do Empire State Building. A cena foi considerada inovadora para os efeitos especiais da época, feita com maquetes e bonecos.

A declaração/diálogo de um dos personagens principais do filme sobre o momento da morte do gorila mítico é decisiva e fundamental para a compreensão da mascarada: “Não foram os aviões que o mataram (Kong) (...) foi a Bela que matou a Fera”.

O mesmo recurso do disfarce é recorrente nos filmes e derivados visuais sobre ou com outras “minorias”. Há um exemplo dado por Roland Barthes, em *Mitologias*, onde é investigada a noção do mito¹⁷². É o estudo de uma foto emblemática, publicada na revista *Paris Match*, em que um soldado negro (vestido com o uniforme militar francês) saúda a bandeira da França. No nível denotativo é esse o significado da foto: o soldado saúda a bandeira francesa. Mas, no nível secundário de significação, isto é, no cultural, ideológico, conotativo, o significado remete à celebração do colonialismo francês. A ideologia eurocêntrica é a de que os povos colonizados amariam seus governantes e lutariam pelas causas dos governos “centrais”.

Claire Johnston, crítica feminista do cinema, usou a noção do mito de Barthes e a semiótica para investigar o mito da “Mulher” no cinema clássico. O signo *mulher* pode ser analisado como uma estrutura, código, ou convenção. Ele representa o significado ideológico que “mulher” tem para os homens. Em relação a ela mesma, ela significa coisa alguma: as mulheres são negativamente representadas como “não-homem”¹⁷³: a mulher como mulher é ausente do texto do filme.

A narrativa do cinema clássico reflete a realidade, na construção da história do fazer-acreditar (*make-believe history*), ao montar uma visão particular e ideológica da realidade, sem nunca mostrar seus meios de produção. Por isso, esse cinema é caracterizado pelo disfarce, por envolver em véu a sua montagem ideológica, o seu embuste. “A narrativa do

¹⁷² Barthes, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982. A eficácia da mensagem ideológica estaria no embuste de ela *parecer transparente*. Desmontada, ela revela-se um embuste.

¹⁷³ Johnston, Claire. *Women's Cinema as Counter-Cinema: Notes on Women's Cinema*. London: SEFT, 1973: Screen Reprint, 1991, pp. 25 e 26.

cinema clássico pode apresentar as imagens construídas da ‘mulher’ como naturais, realistas, e atraentes (...) este é o ilusionismo desse cinema”.¹⁷⁴

As teorias psicanalíticas testemunham essa negação da mulher, enquanto mulher, ou o não-homem, e E. Ann Kaplan cita que, no patriarcado, a sexualidade foi construída de modo a extrair prazer das formas de domínio-submissão. O cinema masculino e dominante constrói situações em que o homem está no controle: o “eu” da identidade permanece como figura central.

A fascinação do cinema feito para bilheterias, o cinema dominante, pode ser explicada pela noção de escopofilia, o desejo de ver, presente, principalmente, entre os primatas. A escopofilia tem aumentado sensivelmente, desde o início do século XX, com o cinema, a televisão, e com a rede mundial Internet, nos dias atuais. Segundo a teoria freudiana, é um *moto* fundamental, e sexual em sua origem, como todos os desejos. O cinema dominante integra as estruturas de voyeurismo e narcisismo em suas histórias e imagens, que funcionam sobre o eixo atividade-passividade.

A oposição binária sexual possui gênero. Na narrativa tradicional, o personagem masculino terá poder e será ativo, ao solucionar a ação dramática. A personagem feminina será passiva, o elo fraco e o objeto de desejo dos personagens/espectadores masculinos. Nas situações de voyeurismo, o homem possui a ambos, o desejo e a mulher, e encontra prazer em trocar de mulher, como no sistema de parentesco de Lévi-Strauss (1969).¹⁷⁵ Nesse caso, também é reafirmado o domínio do que possui o poder, seja sexual, seja econômico e/ou político-social, ante as “minorias”.

Vale aqui menção ao filme **O Segredo de Brokeback Mountain** (*Brokeback Mountain*, 2005), realizado pelo transnacional diretor nascido em Taiwan e radicado nos EUA, Ang Lee. Na produção, Lee coloca astros masculinos do cinema de massa para interpretar *cowboys* que vivenciam um romance homoerótico, no meio do nada. Não se sabe ao certo o que é *Brokeback Mountain*, que acaba por permanecer, no imaginário, como um lugar fabuloso (de fábula mesmo), referência paradisíaca e que é palco *twilight zone* (*zona de penumbra*) de um improvável amor entre dois homens vaqueiros.

Apesar do amor e atração sexual entre os dois, eles terminam por casar com mulheres, terem filhos, e tentam viver uma vida “normal”, apenas no imaginário do senso comum.

¹⁷⁴ Smelik, Anneke. *Feminist Film Theory*, in BERNINK, MIEKE e COOK, PAM (editors). *The Cinema Book*. Second edition. London: British Film Institute, 1999, p. 353.

¹⁷⁵ *Apud* Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera*, p. 49.

Sempre que voltam a se encontrar, o romance tem que acontecer em *Brokeback*, onde se refugiam sempre que podem. Por viverem nesta *twilight zone* eterna, serem obrigados a se ver apenas esporadicamente, os dois transferem toda a frustração e a irrealização pessoal às suas mulheres. No filme – baseado no conto homônimo de Annie Proulx, originalmente publicado na revista *The New Yorker*, na edição de outubro de 1997 – o sofrimento e os disfarces são perpetrados em todos, nos homens *gays*/bissexuais e nas mulheres. São como negativos do que seria uma fotografia *real* do cotidiano imaginário das sociedades eurocêntricas e *wasps*.

De acordo com a pesquisadora Diva do Couto Gontijo Muniz, o filme conta uma história de “aprisionamento, de encerramento” dos personagens principais, Ennis (Heath Ledger) e Jack (Jake Gyllenhaal), nas grades da divisão generizada (com gênero) e hierarquizada do mundo. “São personagens que, encurralados entre o desejo e a norma, acabam rendendo-se, assujeitando-se à ‘heterossexualidade compulsória’.”¹⁷⁶

Da mesma forma (fórmula) que outros filmes citados anteriormente como exemplos em que as mulheres inadaptadas, enquanto “minorias”, têm finais trágicos e são punidas, de alguma forma, pela negação do “faz-de-conta” (*make-believe*), ou simplesmente têm que se transmutar, como num passe de mágica, e se adaptar às normas andro/eurocêntricas, em **Brokeback Mountain** os protagonistas enredam-se em vidas de viés solitário e infeliz, em última instância. Mesmo antes da morte de Jack, os dois já haviam passado anos em solidão “acompanhada” e Ennis já havia ido morar sozinho em um *trailer*.

A morte de Jack e a sobrevivência solitária de Ennis remetem à clássica associação entre crime e castigo, pecado e punição, desvio e exclusão, estabelecida pelo sistema normativo e controlada pelo poder disciplinar. Na interpelação feita ao público com o recurso de tais imagens, o diretor reafirmou concepções maniqueístas da tradição judaico-cristã, presentes no imaginário social, contendo o alcance da história dentro desses limites (...) isto é, dentro dos paradigmas da cultura heterossexual.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Muniz, Diva C. Gontijo. *Sobre Gênero, Sexualidade e O Segredo de Brokeback Mountain: Uma História de Aprisionamentos*, in Stevens, Cristina M. T. e Navarro-Swain, Tânia (Org.). *A Construção do Corpo. Perspectivas Feministas*. Florianópolis, SC: Editora Mulheres, 2008, p. 131. Aqui a autora coloca a discussão encontrada em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), de Judith Butler. O “sujeito do feminismo” e a crítica da oposição binária sex/gender (sexo e gênero); falocentrismo, heterossexualidade compulsória e o conceito de “performatividade”; o corpo, ficções regulatórias, *performance* e práticas paródicas – o “efeito de *gender*”: a ilusão de uma identidade sexual fixa e permanente criada pela repetição estilizada de atos.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 132.

3.4) *Shadow-Beasts*

O tema da dominação masculina e branca no cinema é discutido em Robert Stam e Ella Shohat, onde é dito que, mesmo em sociedades multi-étnicas, mas dominadas por brancos (como a África do Sul, o Brasil, ou os Estados Unidos), os negros, por exemplo, apareceram em filmes dos anos 1920, como **Hearts in Dixie** (1929) e **Hallelujah** (1929), tal qual as mulheres freqüentemente, e ainda hoje, são representadas por Hollywood, ou seja, como imagens em espetáculos, das quais a confiança social é primariamente torneada por outros: “Almas negras como artefatos do homem branco”.¹⁷⁸

Esta “tirania cultural”, segundo a alcunha de Gloria Anzaldúa, ao descrever seu lugar de “desconforto” havendo chegado a uma consciência da *New Mestiza* (nova mestiça), que vem das fronteiras entre os Estados Unidos e o México, especialmente, do Sul do Texas, é uma metonímia para o patriarcado – a maneira pela qual a cultura tradicional trabalha contra as mulheres. Mas, a rebeldia feminista que a habita é sua *Shadow-Beast* (algo como o lado besta-sombra): “(...) uma parte de mim que se recusa a acatar ordens de autoridades de fora”.¹⁷⁹

Esta *Shadow-Beast*, a inadaptação, emergiria como a parte das mulheres que assusta os homens e provoca neles a tentativa de controlar e desvalorizar a *persona* e a cultura femininas. Tal qual na maioria dos filmes dos cinemas feitos para as bilheterias, as mulheres, na *frontera*, são comumente ensinadas a temer a sexualidade e aprendem que os homens valorizam apenas os seus corpos.

A dominação patriarcal, que tanto favorece o chamado *male bonding* (laços subliminares que unem os homens), produz, ao longo da história, efeito adverso no que seria um paradigmático *female bonding*. Ou seja, mina as possibilidades da formação de laços fortes e de proteção instintiva entre as mulheres. Isso ocorre especialmente após o surgimento e desenvolvimento dos *mass media* (meios de comunicação de massa) e a subsequente difusão massiva da propaganda ideológica e psicossocial do patriarcado eurocêntrico.

A autora e crítica feminista do cinema, Molly Haskell, afirma que as mulheres tornaram-se “super-fêmeas” em oposição ao que seriam “super-mulheres”. “Nós mentimos e

¹⁷⁸ Stam, Robert e Shohat, Ella (eds.). *Unthinking Eurocentrism*. New York, Routledge, 1994, p. 187.

¹⁷⁹ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. 2nd. Ed., San Francisco – CA: Aunt Lute, 1999, p. 38.

manipulamos e fingimos ser frágeis, e sentimos a culpa de conspirar em nossa própria idealização – e em nossa própria opressão.”¹⁸⁰

Gloria Anzaldúa elabora, ou relê, em uma *epistemologia feminista Chicana*, a história da formação das populações e os espaços geográficos entre o México e a região que, hoje, é o Sudoeste dos Estados Unidos, particularmente, nos estados do Texas e da Califórnia, antigos territórios mexicanos. A *Frontera* entre os países foi marcada por disputas, guerras, “aquisições” territoriais, e novas demarcações geopolíticas, que modificaram profundamente as vidas e destinos dos habitantes dos dois lados. Principalmente, daqueles que vivem *na* fronteira, no limiar e limbo entre os dois países, entre as duas culturas e sociedades, o que seria um “terceiro país”.

Ser criada neste limiar não seria um “território confortável”, pois é um espaço de contradições, de ambivalência, de ódio, raiva, e exploração (econômica, social, psicológica, e sexual), especialmente, para as mulheres *mestizas*, segundo Anzaldúa. Nessa terra de ninguém, ou de extremos, a autora afirma que o elemento “alienígena” tornou-se familiar, apesar de não ser confortável. Nesta cultura de fronteira, vivem todos e tudo que é *o estranho*, o diferente, mas, mesmo assim, proibidos e/ou intolerados: os pervertidos, os mulatos, os mestiços, os *gays*, as raças mescladas, os mortos-vivos. Enfim, todos que cruzam a fronteira do que seria “normal”, numa ou noutra sociedade.¹⁸¹

As culturas e religiões majoritárias procuram “proteger” as mulheres do que Gloria Anzaldúa nomina o divino (o sobre-humano, o deus em nós) e o não-divino (os impulsos animais tais como a sexualidade, o inconsciente, o desconhecido, o alienígena). Assim, “(...) de acordo com a maioria das religiões, a mulher é carnal, animal, e mais próxima do não-divino, ela deve ser protegida. Protegida dela mesma. Mulher é o estranho. O outro (...) Ela é a *Shadow-Beast* do homem”.¹⁸²

Já a autora E. Ann Kaplan reafirma a tese de que as mulheres foram “protegidas delas mesmas” pelo modo como o patriarcado as construiu, como silenciosas, ausentes ou marginais, devido à ameaça que a mulher, enquanto mulher, representa para o homem. Por meio do discurso psicanalítico, a autora atesta a posição da mulher como silenciosa, ausente e marginal, contra si mesma:

¹⁸⁰ Haskell, Molly. *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974. Introdução, pp. VIII e IX.

¹⁸¹ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. 2nd. Ed., San Francisco – CA: Aunt Lute, 1999, p. 25.

¹⁸² *Ibid.*, p. 39.

Como instrumento, a psicanálise permitiu-nos decodificar os filmes de Hollywood de modo a expor o abjeto lugar em que a mulher é colocada... compreender essa colocação e esse discurso pode explicar, em primeiro lugar, as dificuldades que as mulheres têm para assumir sua subjetividade; e, em segundo lugar, as contradições em que nós, como feministas, sempre nos envolvemos.¹⁸³

3.5) *Outsider/Forastera*

Um exemplo emblemático dos percalços enfrentados pelas mulheres para assumir e/ou representar as próprias identidades, sejam sexuais ou culturais, é dado por Hamid Naficy. O autor comenta sobre a má recepção, por alguns críticos e acadêmicos, tanto dentro como fora da Índia, de obras da cineasta independente nativa daquele país, Mira Nair. Segundo a definição de Naficy, Mira Nair é uma “importante contribuinte tanto para a identidade coletiva indiana em diáspora como também ao cinema indiano”.¹⁸⁴

Nair foi criticada e chamada de *outsider*, por seu **Salaam Bombay!** (1988), que seria “apenas uma fantasia”, mas que tenta representar de forma realista as vidas desesperadas de jovens (meninos e meninas) das castas subalternas que vivem nas ruas, bordéis, e centros de detenção de Bombaim.

Os críticos enfatizaram a situação pessoal “privilegiada” de Mira Nair, tanto em sua criação na Índia, como também por haver sido educada nas melhores universidades norte-americanas. Ressaltaram, ainda, que a cineasta é participante de uma “população de elite em diáspora”. Assim sendo, ela romantizaria, sentimentalizaria, homogeneizaria, e universalizaria as vidas das castas consideradas inferiores na Índia, sem analisar as causas subjacentes e as relações de poder específicas que perpetuam a pobreza e as condições de miséria humana dessas classes subalternas.¹⁸⁵

Já sobre o seu documentário **India Cabaret** (1985), Mira Nair sofreu protestos dos críticos Sul-Asiáticos e do próprio pai, por desnudar as vidas de dançarinas femininas

¹⁸³ Kaplan, E. *Ann. Op. Cit.*, p. 125.

¹⁸⁴ Naficy, Hamid. *An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001, p.68.

¹⁸⁵ *Ibid.*

“exóticas”. O documentário teria “objetificado as mulheres e lavado a roupa suja da Índia em público”.¹⁸⁶ Pode-se imaginar o que diriam tanto Mira Nair como seus críticos, caso vissem as representações, que beiram o grotesco, das mulheres e dos “costumes” da Índia, e suas danças “exóticas”, nas imagens materializadas na telenovela brasileira **Caminho das Índias** (2009), escrita pela tele-autora Glória Perez.

Segundo a teoria de Freud sobre o **estranho** (*das Unheimliche*), este é um tipo assustador, do que suscita angústia e horror. A pesquisadora e psicanalista Tania Rivera explica que, após uma longa pesquisa semântica, Freud mostra que o termo *Unheimliche* apresenta uma especificidade lingüística que o torna intraduzível para qualquer outra língua, onde o *Un-* é um prefixo de valor negativo, coincide com seu oposto, *heimliche*, que significa familiar, confortável. O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz. “O *Unheimliche* se define, portanto, por este paradoxo: ele é estranho sendo simultaneamente familiar – e disso tira o seu caráter inquietante”.¹⁸⁷

O estranho, nesse sentido, seria como equivalente ao recaiado que retorna, “familiar”, sabido desde sempre, mas tornado estranho pelo mecanismo de recaiamento. A autora acrescenta que a problemática do estranho centra-se na questão do olhar em suas relações com a castração.

Em uma análise da última obra de Marcel Duchamp, *Sendo Dados: 1) a cascata; 2) o gás de iluminação*, trabalhada entre 1946 e 1966 e composta por uma pintura a óleo e uma montagem com diversos materiais, entre eles uma velha porta de madeira, Tania Rivera conta que ao assumirmos o papel de *voyeurs*, a partir do momento em que colocamos os olhos no buraco da fechadura, o que se vê é uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150 watts, sem pêlos.

A autora cita o *alter ego* de Duchamp, *Rrose Sélavy* (homófono em francês a *Eros*, *c'est la vie* – Eros, é a vida): “O que há a ver em um buraco? Um buraco é feito para ver, não para ser visto”. “É o ‘buraco’, a falta de pênis materno, que olha o sujeito e o *situa*: em sua posição subjetiva, como castrado. E como não-castrado, já que um reconhecimento completo

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁷ Rivera, Tania. *Arte e Psicanálise*. 2ª. Ed., Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 2005, p. 51.

é impossível, persistindo sempre uma possibilidade de recusa desta falta e de eleição de um objeto que venha tomar seu lugar”.¹⁸⁸

Segundo Freud, o desnudamento da mulher termina por desnudar a quem a olha, revelando a fragilidade do ser, sujeito à castração. “Espelho ou porta, entre eu e o outro há alguma tela, o que faz de mim um sujeito irremediavelmente cinematográfico”.¹⁸⁹ Rivera acrescenta, sobre a dificuldade da psicanálise em analisar a menina e seus destinos, que a criança do sexo feminino, diante do “espetáculo do desnudamento da mãe”, pode vivenciar o mesmo que o menino, mas, diante das inconclusões, Freud qualificou a mulher como “continente negro” da psicanálise.¹⁹⁰

Congruente à consciência que emerge na *New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa (1999), onde a Virgem de Guadalupe e sua deidade “sombra” *la Llorona* comporiam a duplicidade virgem/prostituta, o divino e o não-divino, Tania Rivera recorre à artista Louise Bourgeois, ao seguir o conselho de Freud para que cada um que quiser saber mais sobre a feminilidade indague sua própria experiência de vida ou consulte os “poetas”.

Talvez essa alternativa feminina esteja (nela) figurada como um colocar-se no lugar do corpo da mulher, esse corpo estranho por definição, e que não tem, portanto, um lugar definido. Ser a *Raposa Fêmea* decepada é cair, ser uma *mulher caída* – as duas ao mesmo tempo: castrada como a mãe e encarnando o próprio fetiche, mulher caída, Garotinha tornada bastão fálico.¹⁹¹

Entre essas duas possibilidades, a mulher se duplica e não se fixa. A mulher é sempre a outra. E. Ann Kaplan afirma que na era pós-1960, quando numerosos movimentos produziram mudanças culturais radicais, foram relaxados os códigos rígidos puritanos e os mecanismos – vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude – que nas décadas anteriores funcionaram para ocultar os medos patriarcais, e não mais foram recorrentes após os movimentos de liberação feminina, que encorajaram as mulheres a tomar posse de sua sexualidade, homo, bi, trans ou heterossexual. “A mulher sexual não mais pode ser taxada de ‘má’, uma vez que adquiriu o direito de ser ‘boa’ e ‘sexual’.”¹⁹²

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁹ Rivera, Tania, 2005. *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Op. Cit.*, p. 23.

Em consequência dessas mudanças culturais, ocorridas nos Estados Unidos e Europa, primariamente, houve um aumento sem precedentes de filmes que primam por mostrar mulheres sendo estupradas, brutalizadas, e violentadas, moral e fisicamente, entre os anos 1960 e os 1970.¹⁹³ Na análise de Kaplan, a maior hostilidade patriarcal passou a ser expressa na idéia de que as mulheres anseiam “o tempo todo por sexo” e, ressurgindo o recalque, o homem é forçado a reconhecer a diferença sexual. A primeira reação masculina é punir a mulher por tal (suposto) desejo e, segundo, garantir o controle sobre a sexualidade da mulher.

Na era pós-1960, e na atual, o meio filme & vídeo, por meio das produções realizadas ou incentivadas pelo patriarcado, faz com que a liberação feminina não passe de “resistência” à sua legítima posição de sujeição à Lei Paterna.¹⁹⁴ Mesmo em muitos filmes realizados por mulheres, após os movimentos de liberação, há um esforço considerável para a emergência de uma nova subjetividade, um lugar de fala da mulher, uma nova definição do que é o feminino e a feminilidade.

Kaplan destaca o papel de poucas diretoras européias, que, por motivos diversos, conseguiram produzir filmes de longa-metragem, ao contrário das norte-americanas, que foram limitadas, de forma geral, às produções de curta ou média-metragem, principalmente, documentários (filmes de não-ficção). Dentre as européias, há o papel que teve a escritora e cineasta Marguerite Duras no movimento da *Nouvelle Vague*, ao lado de Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Alain Resnais, influenciando e sendo influenciada por eles.

Seu filme **Nathalie Granger** (1972), já analisado, é definido como exemplo do esforço feito para subverter a construção simbólica patriarcal da maternidade, onde a mãe tenta “salvar” a criança do “destrutivo território do simbólico contra o qual ela parece rebelar-se”.¹⁹⁵ O filme também é citado como resultado da influência da *Nouvelle Vague* francesa sobre as cineastas pós 1960, e ainda por refletir o modo “peculiar” como as questões sobre as possibilidades de um discurso feminino foram articuladas na França e transformadas em posições teóricas.

No cinema intercultural, verifica-se um movimento para frente e para trás na história, ao tentar ser uma alternativa para os silêncios, mentiras, e “apagões” das histórias oficiais. Os cineastas pós-coloniais frustram, num sentido, os espectadores, ao fazerem trabalhos de difícil

¹⁹³ Haskell, Molly. *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in the Movies*, 1974, pp. 323 e 324.

¹⁹⁴ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera*, 1995, p. 24.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 25 e 26.

leitura. É mesmo para que se reconheça o fato de que coisas importantes que aconteceram, ou que ocorrem, são invisíveis ou não-visualizáveis.

Laura Marks cita os objetos que remetem à memória e, dentre esses, os objetos de deslocamento intercultural. Dentro da teoria de objeto “transaccional”, de D.W. Winnicott¹⁹⁶, são mencionados os objetos que uma pessoa incorpora parcialmente no processo de reorganização de sua subjetividade. Dentre os objetos, é citado o próprio tráfico humano, ou seja, objetos humanos – trabalhadores ilegais e prostitutas, como exemplo. Em sua “epistemologia tátil”, Marks invoca teóricos críticos como Walter Benjamin e também a psicanálise para explicar a mimese. É a nossa relação mimética com o mundo que é reavaliada em sua teoria da visão “encorpada”. Desde que o cinema é absorvido não somente intelectualmente, mas também por uma percepção complexa do corpo, como um todo.

Segundo a autora, o encontro cinematográfico não somente acontece entre o “meu corpo e o corpo do filme”, mas também entre o “meu sensorium e o sensorium do filme”. Nós trazemos nossas próprias organizações dos sentidos, pessoais e culturais, para o cinema, e o cinema nos traz uma organização particular dos sentidos. São os sentidos próprios do cineasta refratados através dos aparatos cinematográficos. Nesse sentido, pode-se dizer que ser um espectador intercultural é experienciar o encontro de dois diferentes sentidos – que podem ou não interseccionarem. O ato de ser um espectador seria um ato de tradução sensorial de conhecimento cultural.

Um exemplo onde os espectadores podem deixar de reconhecer as referências à cozinha, dança, e estilo de penteado, é o filme **Daughters of the Dust** (1992), de Julie Dash, que são mais reconhecíveis para um espectador de “diáspora Africana”.¹⁹⁷ As representações etnográficas de uma cultura, para o consumo de outra, tendem a reduzir aquela ao que é visível, e então “consumível”. Por outro lado, outros regimes de conhecimento sensoriais, como o conhecimento gustativo, podem fazer emergir memórias culturais passíveis de serem exploradas, enquanto mantêm-se de alguma forma protegidas do desejo de “forasteiros” de compreender aquela cultura visualmente.

¹⁹⁶ No início da passagem da dependência absoluta para a dependência relativa, os objetos transacionais exercem a indispensável função de amparo, por substituírem a mãe que se desadapta e desilude o bebê. A transaccionalidade marca o início da desmistura, da quebra da unidade mãe-bebê. Na progressão da dependência absoluta até a relativa, Winnicott (1988/2002) definiu três realizações principais: integração, personificação e início das relações objetivas.

¹⁹⁷ Marks, Laura. *The Skin of the Film*, 2000, pp. 148 e 149.

O cinema feito para as bilheterias tende a referir-se aos sentidos não-audiovisuais como excessos cinemáticos. Seriam regalias no topo da riqueza da representação audiovisual. Contudo, para o cinema intercultural, as memórias do toque, cheiros, gostos, e ritmos não são “extras”: eles são a fundação dos atos de redefinição e redistribuição culturais e sócio-políticas para o que não é andro-eurocêntrico.

3.6) Representações e Identidades nas Produções Audiovisuais Multiculturais

Eles transplantam uma parte do Sul para um solo alienígena, como eles se apoderam do estilo de vida da cidade, doando generosamente as suas bagagens culturais de culinária, música, estórias, inteligência e humor. O processo de troca ocorre naturalmente. Moradia de gueto, desemprego, escolas superlotadas, drogas, prostituição, crime violento – tudo causa impacto na saúde mental e física dos novos que chegam, bem como nos nativos. Ao viver marginalmente, à beira de uma sociedade afluenta, eles tornam-se vítimas da privação econômica sem fim; frustração pessoal; e, freqüentemente, de um senso de futilidade. Mas, face a tais desafios, o povo negro tem mantido uma continuidade cultural que é a fonte da sua força, alegria, beleza e heroísmo – e o chão do qual este povo trabalha a luta para mudar suas condições.¹⁹⁸

Dr. Acklyn R. Lynch

Vale uma breve descrição sobre a história do povo negro (os afro-descendentes diaspóricos), nos Estados Unidos e outros países das Américas. Entretanto, há que se notar a singularidade do caso dos afro-descendentes nos EUA, com detalhes peculiares. É mesmo uma história “separada” do mundo anglo-saxônico e eurocêntrico dos cidadãos brancos. No princípio, a escravidão, depois, a forma mais clara de segregação e preconceito, o racismo contra a cor, contra o que os afro-descendentes têm querelas e lutas até os dias atuais. Então, eles criaram uma cultura própria, uma maneira de pensar característica, que se reflete no modo de viver, no comportamento, e na sobrevivência.

¹⁹⁸ Lynch refere-se à migração dos negros norte-americanos para os centros urbanos do Norte, em fuga à escravidão ou à falta de condições econômico-sociais de sobrevivência no Sul do País.

O direito ao voto e o acesso a uma educação formal mais digna só foram garantidos após os Atos dos Direitos Civis, em meados dos anos 1960, o que deixou seqüelas, dentre tantas outras pesadas privações. Numa sociedade que coexistiu e ainda hoje é testemunha de organizações como a *Ku Klux Klan* (KKK), os afro-norte-americanos não tiveram alternativas, senão articular comunidades, associações, corporações, instituições, e toda sorte de organizações que contribuiriam para a melhoria das condições sociais.

Historicamente, os atos mais discriminatórios e criminosos contra negros nos EUA ocorreram nos estados do Sul, mas diversos pesquisadores apontam também os conglomerados urbanos do Meio Oeste, como Chicago, e até os estados do Noroeste, como o Oregon, onde leis obrigavam que pessoas negras ficassem confinadas às áreas rurais, não lhes sendo facultada a vida urbana.¹⁹⁹

Assim sendo, a história das artes, em especial, a da fotografia e do filme e a luta dos afrodescendentes para tomar parte nestas formas comunicacionais de representação de suas identidades fundem-se e comprovam as diversas dificuldades, desumanas mesmo, pelas quais eles tiveram que passar para grafar e perpetuar suas mutações no cotidiano cultural e social.

De acordo com registros, devido às barreiras “intransponíveis” do preconceito²⁰⁰, durante o século XIX e boa parte do século XX, artistas negros deixaram os EUA e foram para a Europa, para buscar treinamento e uma oportunidade de vender seus trabalhos. A maioria foi para a França, onde eles/elas conseguiam aclamação do público.

Nos Estados Unidos, a despeito de todas as qualidades artísticas e/ou fotojornalísticas e documentais, os fotógrafos negros encararam a dura discriminação racial, ao menos até os primeiros anos da década de 1960. As decisões históricas da Suprema Corte, contra a segregação racial, e também os Atos dos Direitos Civis, nessa década, foram um marco para mudanças fundamentais na vida do povo e dos artistas negros. Em 1962, por ordem executiva do presidente John Kennedy, ocorre uma importante e profunda mudança na segregação racial do País: foram proibidas discriminações raciais e religiosas quanto à moradia e na privacidade.

Entretanto, com exceções dos trabalhos de fotógrafos negros famosos, como James Van Der Zee (1886-1983), P. H. Polk (1898-1965), Roland L. Freeman (nos anos 1970) – e os de três fotógrafas negras excepcionais, a serem citadas adiante – poucos livros sobre

¹⁹⁹ The International Center of Photography, NY, 1971: *Review on Roland L. Freeman*. (Artigo sobre a vida do fotógrafo negro Roland Freeman).

²⁰⁰ *Ibid.*

fotografia ou cinema, nos Estados Unidos, até a metade dos anos 1980, têm concentração específica nos afro-descendentes do século XIX ou dos primeiros 60 anos do século XX. Ainda mais raros são a literatura e os registros sobre as fotógrafas e cineastas negras.

De acordo com a fotógrafa e pesquisadora sobre o tema, Jeanne Moutoussamy-Ashe, embora haja indícios sobre diversas tentativas de estabelecer arquivos sobre as mulheres negras, somente poucos foram mantidos com sucesso, com o passar dos anos. Segundo ela, embora exista o problema do sexismo, os percalços do racismo têm apresentado ainda mais dificuldades para as fotógrafas negras. “Elas são confrontadas com os dois tipos de discriminação, e houve diversas ocasiões em que eu as confrontei pessoalmente”, relata a autora.²⁰¹

Moutoussamy-Ashe conta que as grandes corporações dos EUA, como a IBM ou a AT&T, anunciam, ocasionalmente, vagas para fotógrafos negros, para preencher as cotas de oportunidades iguais. Não obstante o pagamento seja bem melhor que em outras empresas, os chamados para fotógrafos que fazem parte das minorias acontecem, no máximo, uma vez por ano.

“E, quando acontecem, a companhia tenta pulverizar o trabalho entre os muitos fotógrafos negros que também procuram trabalho”, acrescenta Ashe, ao explicar que um emprego para um fotógrafo negro pode ter significado para o programa de preenchimento das cotas de oportunidades iguais, mas não tem importância para os muitos fotógrafos afro-americanos.²⁰²

Entre as poucas fotógrafas e/ou cineastas afro-(norte)americanas que tiveram seus trabalhos documentados e preservados, há algumas que, indubitavelmente, foram singulares: Billie Davis, Eslanda Goode Robeson, e Mary E. Warren. A primeira evidência documentada de uma mulher negra na fotografia veio de um diretório de 1866, da cidade de Houston (Texas). O nome era Mary E. Warren e ela estava listada no diretório com a abreviação “col.” (*colored*).

Permanece desconhecida a forma como Warren aprendeu seu ofício que, primariamente, era o de fazer revelações e impressões. Talvez tenha recebido treinamento de pessoa para pessoa, como era o costume para a maioria dos negros, homens e mulheres. Não

²⁰¹ Moutoussamy-Ashe, Jeanne. *Viewfinders: Black Women Photographers – Bibliography*. NY: Dodd, Mead and Company, 1986. p. 20.

²⁰² *Ibid.*, p. 22.

há registros do que aconteceu a ela após o ano de 1866, mas, para que fosse listada no diretório, enquanto negra e mulher, seu trabalho foi reconhecido e levado a sério.

De acordo com Moutoussamy-Ashe, Mary Warren foi uma pessoa incomum, por ser uma negra do Sul dos EUA que trabalhava em uma profissão fora dos padrões para a sua época, tanto para brancos como para negros, homens ou mulheres, em uma parte fenomenalmente conservadora da América do Norte. Esta fotógrafa foi um dos exemplos mais espantosos da luta contra tais duras adversidades.²⁰³

Billie Davis, também nascida em cidade ultra-conservadora, Kansas City, Missouri, em 1906, fotografou um sem número de objetos, mas seu maior interesse eram os retratos de pessoas e famílias. Um desses, foi o do escritor J. Saunders Redding. Ela era solicitada em festas de aniversário, celebrações, eventos diversos, como fotografar membros da Universidade de Hampton (Virginia), para onde se mudou por volta de 1930, com seu marido. Como era popular entre as crianças, gastou tempo com imagens infantis e fez estudos de paisagens da natureza.

Por volta de 1950, devido a problemas de saúde, ela começou a passar mais horas em estúdio, principalmente, na sala escura, experimentando com fotogramas, química fotográfica, e manipulação de imagens, sem a câmera. Ela conseguiu experimentos com estudos de abstratos, usando materiais 3D para criar arte gráfica plana. Seu trabalho com retratos mostra uma composição limpa e técnica de iluminação pura e robusta, diferenciada.

A história mais marcante dessas pioneiras é a da criadora de imagens fotográficas que revelam idéias filosóficas, Eslanda Goode Robeson, também conhecida como Essie Robeson. Nascida em Washington D.C., em 1896, era uma química treinada, e tornou-se antropóloga, escritora e ativista política. Começou a estudar fotografia enquanto viveu em Londres, após seu casamento com o também ativista político, cantor, ator, e produtor de filmes, Paul Robeson. Suas fotografias revelam uma visão de problemas políticos mundiais, e uma profunda compaixão humana. Essie Robeson também usou seu talento com imagens para ilustrar e ajudar a si mesma no campo de trabalho antropológico.

Robeson trabalhou como atriz e agenciou o marido em filmes como **Borderline** (1930), **Jericho** (1937), e **Big Fella** (1937). Todos os filmes foram produzidos no Reino Unido, onde o casal viveu, sendo que **Borderline** (Limite ou Fronteira, em tradução livre) participou do Congresso Internacional do Cinema Independente, em 1930, na Bélgica, e foi

²⁰³ Moutoussamy-Ashe, Jeanne, 1986. *Op Cit.*, p. 37.

mostrado no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 2007. O enredo do filme é sobre um caso amoroso extra-conjugal entre uma mulher negra (Robeson) com um homem branco. Ambos são casados e o relacionamento termina com a disruptura das duas famílias envolvidas, além de reforçar o racismo na cidade onde vivem, causando a fúria dos brancos.



Fig. 41 - Cartaz do filme de 1937: raras foram as produções com estrelas afro-descendentes, no caso, Eslanda e Paul Robeson, norte-americanos que viveram e tiveram mais liberdade de criação no Reino Unido. O casal tem fichas monumentais, registradas até hoje, no FBI (polícia federal dos EUA), devido às suas atividades políticas, entre as quais o Comunismo e o incentivo aos movimentos pelos direitos civis, dos quais os dois são precursores.



Fig. 42 - Eslanda Robeson (centro) atendeu os procedimentos da corte contra o nazista, considerado criminoso de guerra, Hans Globke, Alemanha Oriental, em 1963.

Essie Robeson esquivou-se da crítica editorial profissional, mas foi reconhecida nos campos de estudo e ativismo para os quais devotou muito tempo. Em 1936, enquanto estava em viagem pela África, com o filho, ela escreveu o livro **African Journey**. Considerada uma pioneira da luta pela auto-determinação africana, Robeson co-fundou, em 1941, o **Council on African Affairs** (Conselho sobre Assuntos Africanos). Em 1951, ela foi uma entre os três protestantes que irromperam (e interromperam) a conferência pós-guerra das Nações Unidas sobre genocídio.

Em 1958, Robeson foi uma das poucas delegadas mulheres a participar da **All-African Peoples Conference** (Conferência de Todas as Gentes Africanas), que ocorreu em Gana, recém-independente. Embora nunca tenha assumido abertamente a participação ativa no Partido Comunista, Robeson era simpática aos países e causas socialistas, como a então União Soviética e a China, após a sua Revolução de 1949, sob a liderança de Mao Tse-Tung, que fundou a República Popular da China.

É claro, Robeson teve problemas com seus posicionamentos e ativismo político, e foi chamada, em 1953, pela **House Un-American Activities Committee** (HUAC, 1938 - 1975) – extinto comitê da Câmara dos Deputados dos EUA para investigar atividades comunistas e “anti-americanas”. Estando Robeson teve que depor e defender suas afiliações políticas, mas recusou-se a cooperar com o que ela acreditava ser “uma histeria anti-comunista”, e foi punida pelo comitê.²⁰⁴ Ela saiu novamente dos EUA e só retornou devido à Guerra do Vietnã, para participar dos movimentos pela paz, nos anos 1960. Morreu de câncer de mama, em 1965.

Essas histórias excepcionais de mulheres que construíram posições, lugares de fala, mesmo contra todas as (im)probabilidades, no Primeiro Mundo, podem ser exemplo da diferença de contextos entre o sujeito feminino nas nações ocidentais desenvolvidas e o das pós-coloniais. No texto escrito pela teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* (Pode o Subalterno Falar?), considerado fundamental para as teorias sobre o pós-colonialismo, ela questiona o que a elite deve fazer para se precaver contra a contínua construção do subalterno:

Claramente, se você é pobre, negra, e mulher você vai tomar (*sic*) de três formas. Se, contudo, essa formulação é retirada do contexto do Primeiro Mundo e movida para o contexto pós-colonial (o que não é idêntico ao [contexto] do Terceiro Mundo), a descrição “negra” ou “de cor” perde a significação persuasiva. A necessária estratificação da constituição-sujeito colonial na primeira fase do imperialismo capitalista torna “cor” sem sentido como um significante emancipatório. Confrontado pela feroz benevolência estandardizante da maioria do radicalismo humano-científico dos EUA e Europa Ocidental (reconhecimento por assimilação), a progressiva embora heterogênea retirada do consumismo da periferia compradora, e a exclusão das margens, ou até a articulação periférica central (o “verdadeiro e

²⁰⁴ The African American Desk Reference. Schomburg Center for Research in Black Culture. The Stonesong Press Inc. and The New York Public Library, John Wiley & Sons, Inc. Pub. 1999.

diferencial subalterno”), o análogo de consciência de classe ao invés de consciência de raça nessa área parece historicamente, disciplinarmente e praticamente proibida pela Direita e Esquerda, igualmente. Não é somente uma questão de *duplo* deslocamento, como não é simplesmente o problema de achar uma alegoria psicanalítica que possa acomodar a mulher terceiro-mundista à do primeiro.²⁰⁵

Spivak acentua que dentro do apagado (desaparecido) itinerário do sujeito subalterno, a trilha da diferença sexual é duplamente apagada. A questão não seria da participação feminina na insurgência, ou as regras básicas da divisão sexual de trabalho, para ambos os quais há “evidência”. No lugar disso, seria que tanto como objeto da historiografia colonialista e como sujeito de insurgência, a construção ideológica de gênero mantém o masculino dominante. Se no contexto da produção colonial, o subalterno não tem história e não pode falar, a subalterna mulher é ainda mais afundada nas sombras. A constituição do sujeito feminino na *vida* é o lugar do *diferente*. Entre o patriarcado e o imperialismo, constituição do sujeito e formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um cristalino “nada”, mas em um violento transporte (frequente ir e vir), o qual é a deslocada figuração “da mulher de terceiro-mundo”, presa entre a tradição e a modernização.

A cineasta e fotógrafa feminista vietnamita, Trinh Thị Minh Hà, que também é compositora musical e professora e teórica do pós-colonialismo, esforça-se por trazer à consciência as suposições (ou pré-concepções) as quais os pesquisadores ocidentais têm, ou baseiam, suas teorias sobre o Outro. Para Trinh Thi Minh-Ha, um dos objetivos constantemente perseguidos por aqueles que procuram “revelar” uma sociedade para outra é o de compreender firmemente o ponto-de-vista da pessoa nativa e entender totalmente a *sua* visão do *seu* mundo.

Isso fomenta muito discurso entre especialistas nos campos diretamente relacionados da antropologia e do cinema etnográfico (...) Tal objetivo é também diversamente levado a fundo por muitos de nós que consideramos como nossa missão a representação de outros, e sermos seus leais interpretantes. A injunção para ver as coisas do ponto de vista da pessoa nativa versa por uma ideologia definida de verdade e autenticidade.²⁰⁶

²⁰⁵ Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Larry Grossberg (Eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

²⁰⁶ Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989. p. 133.

Minh-ha afirma que na saga por um uso científico do cinema há uma tendência típica de validar certas estratégias técnicas, para assegurar a defesa da neutralidade ideológica da imagem, o que pode ser feito por vários subterfúgios, como já estudado. E isso permitiria a *realidade* a entrar, a capturar o ser, o outro. “Isso, eu sinto, não é rendição. Os contrários se encontram e coadunam, e eu trabalho melhor no limite de todas as categorias”, afirma a teórica do cinema. A sua preocupação seria a de pensar no que está envolvido na relação sujeito-objeto, mais do que no Outro.

Seus filmes elaboram e re-elaboram os temas da identificação pós-colonial e o aparato geopolítico de “desempoderamento”, para criar narrativas etnográficas e/ou sócio-culturais que impossibilitam essa tradução de identidades, dos Outros. É o caso específico de seu primeiro filme **Reassemblage** (1982) – que seria um re-agrupamento, uma re-coleção – e também **Naked Spaces – Living is Round** (1985), **Surname Viet Given Name Nam** (1989), e **Shoot for the Contents** (1991). Já em **A Tale of Love** (1995), **The Fourth Dimension** (digital, 2001), e **Night Passage** (digital, 2004) ela introduz as temáticas das relações íntimas e dos rituais e festivais, inclusive religiosos, e performances teatrais, que são exploradas no tempo por meio dos rituais das novas tecnologias e novos ordenamentos no mundo.

É interessante o que a cineasta do feminismo pós-moderno faz em **Surname Viet Given Name Nam** (*Sobrenome Viet, Nome Próprio Nam*): composto por imagens e copiões de arquivo, além de informações impressas, o filme mostra entrevistas com cinco mulheres vietnamitas. A impressão que se tem é que o filme é um documentário (algo realístico, que daria a autenticidade cotidiana às mulheres). Minh-ha assim o coloca, intencionalmente, para que a audiência pense que as mulheres são pessoas *reais*, as quais, na verdade, estão re-encenando, encarnando (ou encorporando) suas *personas*. Apenas depois a audiência compreende que o que audiovê é uma re-encenação, performada por atrizes imigrantes que vivem nos Estados Unidos.

A cineasta afirma sobre a sua criação que há o jogo do verdadeiro e falso, do que seria real e o encenado, e deixar isso claro mostra as diferenças de ambos, os quais demarcam a invisibilidade da política de entrevistas e, conseqüentemente, das relações de representações. Ela deixa claro que as identidades são plurais, assim como o são as técnicas (do cinema ou audiovisual) para representar supostas realidades, algo que não é tangível.

Quando a mágica das essências cessam de impressionar e intimidar, não há mais a posição de autoridade de onde alguém possa julgar o valor da verossimilhança da representação. O sujeito, mesmo que ele ou ela seja um

insider (nativo ou por dentro de determinada realidade), não é mais autêntico ou possui mais autoridade na matéria retratada do que o sujeito ao qual concernem as questões. Isso não significa dizer que o “Eu” histórico pode ser obscurecido ou ignorado, e que as diferenciações não possam ser feitas; mas que “Eu” não é unitário, a cultura nunca foi monolítica, e que “mais ou menos” é sempre mais ou menos em relação a um sujeito julgador. As diferenças não existem apenas entre “outsider” e “insider” (*o sujeito forasteiro e o de dentro*) – duas entidades – elas também estão a trabalhar entre o outsider *ou* o insider – uma entidade única.²⁰⁷

Nesse conceito de múltiplos e fluidos “Eus” a teórica e cineasta é pioneira. De acordo com E. Ann Kaplan, as teorias de Minh-ha desafiam as construções de olhares inter-raciais, os quais se iniciam com a estrutura do sujeito-objeto, entretanto, entram em tensão particular no que tange o pensamento ocidental e a forma como tem construído a relação com fins de enfatizar as pessoas “de cor” como “objetos” lastimosos. “Tem sido e permanece crucial que se desenvolva este binário ocidental, que se reverta isso, que se desafie e se resista a isso”.²⁰⁸

O filme **Surname Viet Given Name Nam** foi sucesso em diversos países e ganhou o prêmio do **Blue Ribbon Awards**, que é específico e dado apenas por críticos especializados em cinema e também escritores, em Tóquio (Japão).

Os textos impressos nas imagens/entrevistas parodiam o que seriam as fronteiras/limites também das mulheres representadas dentro da cultura que se imagina reproduzida. Sobre o apoderamento do corpo feminino: “Se o corpo de uma mulher ficasse doente, era imediatamente pensado que ela havia tido relações sexuais fora das normas (...) Mesmo hoje, esta mentalidade continua a florescer em nossa sociedade. A ignorância leva as mulheres a um mundo de silêncio”. Trinh Minh-ha comunica por meio de diversas linguagens, como a palavra que trabalha com a imagem, as suas posições de *personas* pós-colonialistas.

²⁰⁷ Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other...Op.Cit.* p. 146. Explicações e grifos meus.

²⁰⁸ Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze. Op. Cit.*, pp. 198 e 199.



Fig. 43 - *Surname Viet Given Name Nam*, 1989: Sobre o casamento e a lealdade impostos às mulheres:
“Filha, ela obedece seu pai. Mulher, ela obedece seu marido. Viúva, ela obedece seu filho.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em junho de 2008, o jornal *The New York Times* publicou um artigo/matéria, intitulado “O Que Excita as Mulheres? Não, Não é um Homem Nu”, em que, com alguma surpresa, o escritor-jornalista Andy Newman afirma que talvez as mulheres prefiram outra coisa. “Assim dizem os cientistas nas fronteiras da pesquisa em torno da eterna questão do que as mulheres acham erótico. A mais recente resposta parece ser: homens nus não ou, ao menos, não simplesmente homens nus.”²⁰⁹

Se for considerado apenas o enunciado acima, uma resposta vem de pronto: Desde quando a *imagem* do homem nu é colocada sensualmente para as mulheres? É difícil lembrar de alguma imagem construída, seja no cinema, na TV, ou mesmo na criação literária, que de fato torne as espectadoras ou leitoras controladoras ativas de um olhar que torne o homem um objeto (de desejo). Há as exceções, claro, mas para obras *outsiders*, *forasteras*, realizadas pelos *Outros*. Ou as produções pornô, que objetivam os lucros com as comunidades *gays*, e não especificamente teriam como meta mercadológica as mulheres heterossexuais ou bissexuais.

O artigo do NYT relata que os resultados das pesquisas realizadas por especialistas em sexualidade foram divulgados em um filme de não-ficção, **Bi the Way** (2008), um trocadilho em inglês que funciona como “Bi é a via” bem como *By the Way* seria “A propósito”. No filme, apresentado no festival *NewFest*, de Nova York, a pesquisadora Meredith Chivers, especialista em sexualidade, conta que os resultados vieram de testes feitos na prática, com mulheres que foram postas a observar homens nus, de simetrias consideradas perfeitas, tanto quanto paisagens da natureza, e monitoradas por sensores de reações cerebrais (físico-emocionais):

Para as mulheres heterossexuais, olhar para um homem nu caminhando na praia é tão excitante quanto ver uma paisagem (...) As mulheres parecem fisicamente não diferenciar entre os sexos em suas respostas sexuais, ao menos as mulheres heterossexuais. Para as mulheres heterossexuais, o gênero não importa. Elas responderam ao nível de atividade (no caso, assitiram a mulheres em ato de masturbação ou a cenas de sexo entre casais homo ou heterossexuais).²¹⁰

²⁰⁹ Artigo publicado em 12 de Junho de 2008, no jornal *The New York Times*, escrito por Andy Newman.

²¹⁰ *Ibid.*

O NYT afirma que o trabalho de Chivers, pesquisadora do Centro de Vício e Saúde Mental da Universidade de Toronto (Canadá), acrescenta a um corpo crescente de “evidências científicas” que coloca a sexualidade feminina em uma continuidade entre a heterossexualidade e a homossexualidade, em vez de um fenômeno excludente. “Ela está assinalando o que é meio óbvio e ainda assim não explorado: que as mulheres são fluidas em sua sexualidade”, disse uma das diretoras de **Bi the Way**, Josephine Decker. Para Chivers, contudo, seria precoce avaliar que a maioria das mulheres, na América do Norte, é bissexual.

O que parece óbvio, contudo, é justamente o que já foi debatido e analisado pelas teóricas feministas (do cinema), ao longo dos anos. Os resultados das pesquisas de Chivers apenas acrescentam ao já posto ao longo deste trabalho: as espectadoras femininas têm sido estimuladas, desde a era vitoriana, ao mesmo fetiche e voyeurismo perverso instigado nos homens pelas sociedades falo-eurocêntricas. Elas devolvem o olhar e se reconhecem naquelas situações, sendo ao mesmo tempo excitadas pelas mulheres fetichizadas e pelos estereótipos negativos de representação, que formariam suas próprias identidades. Nisso, são estimuladas à competição, entre elas e com os homens, em oposição a um desejável companheirismo, como solicita Luce Irigaray, “para se buscar a felicidade na História”.

É certo que as mulheres e/ou feministas ainda estão longe de conseguir uma reviravolta nas mídias dominantes, ou mesmo conquistar de maneira irrefutável seu lugar de fala, ao construir suas subjetividades. Os papéis e estereótipos para as mulheres perpetuam-se, com algumas variações mencionadas. A inferência torna-se óbvia, ao se pesquisar as características dos filmes produzidos pela indústria norte-americana, e a eurocêntrica (incluindo seus chamados países periféricos), desde seus clássicos, no que se refere às representações das mulheres e das identidades femininas.

O filósofo Michel Foucault afirma que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que, subseqüentemente, passam a representar. O sujeito feminista se revela constituído pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se torna politicamente problemático, se for possível demonstrar que esse sistema produz sujeitos com traços de gênero presumivelmente masculinos. Assim, um apelo acrítico a esse sistema estaria fadado ao fracasso²¹¹.

A crítica feminista deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das

²¹¹ *Apud* Butler, Judith. Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade, p. 19.

quais se busca a emancipação. Essas estruturas de poder vêm repetindo, perversamente e com maior intensidade, os estereótipos femininos arcaicos nos meios de comunicação de massa (os *mass media*). Dentre eles, a (pós) indústria cinematográfica eurocêntrica e – vamos concordar com algumas teóricas feministas pós-modernas – também a indústria cultural de grande parte do mundo. Somente ao transpor os limites das fronteiras, ao conseguir sair da penumbra, da zona de ninguém, como posto por Linda Hutcheon, será realizado algo que não reforçará ou re-instalará os mesmos sistemas de poder.

É preciso reiterar o que pensa a diretora e crítica de cinema Jan Wahl: o mundo inteiro deve ter que mudar para que os filmes feitos para mulheres, ou sobre elas, em Hollywood, sejam mais inteligentes. As teóricas feministas de todas as culturas seriam obrigadas, nesse sentido, a recordar e martelar as suas reflexões, repetidamente, *até penetrar as mentes de porcos e peixes*. Segundo reza a antiga filosofia chinesa, exposta no notório Livro das Mutações – *I Ching*, porcos e peixes seriam os menos inteligentes entre os animais. Assim, para adquirir e reter o conhecimento, até o subcutâneo, faz-se necessária a repetição das lições.

Os estereótipos diversos, que fomentam os lucros da indústria audiovisual, reduzem uma larga escala de diferenças a categorias simplistas, e transformam suposições sobre um grupo particular de pessoas em fatos. E esses “fatos” são usados para justificar a posição de poder de alguns e para perpetuar os (neo)preconceitos e as violências sociais, culturais, raciais, sexistas/sexuais e de gênero, nas diversas sociedades do mundo contemporâneo “globalizado”.

A produção *accented, forastera* e/ou feminista deve buscar “escavar” o passado, para retomar aqui o termo usado por Laura Marks, no sentido da busca arqueológica por vestígios da história pessoal e/ou sócio-cultural para poder, enfim, “fabular” – mostrar ou contar outras histórias, como alternativas para os silêncios, mentiras, omissões, e “apagões” das histórias oficiais, oficialescas, e dominantes.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL

- **Principais Filmes com Estudo de Caso**

- 1915 Nascimento de uma Nação (Birth of a Nation)
- 1916 Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)
- 1925 O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potiomkin)
- 1930 O Anjo Azul (Der Blaue Engel)
- 1932 A Venus Loura (Blonde Venus)
- 1933 King Kong (King Kong)
- 1933 Rainha Christina (Queen Christina)
- 1934 Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)
- 1936 A Dama das Camélias (Camille)
- 1939 E o Vento Levou (Gone with the Wind)
- 1940 Núpcias de Escândalo (The Philadelphia Story)
- 1941 Cidadão Kane (Citizen Kane)
- 1946 A Dama de Xangai (The Lady from Shanghai)
- 1955 A Rainha Virgem (The Virgin Queen)
- 1962 Cléo de 5 à 7
- 1972 Nathalie Granger
- 1977 À Procura de Mr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar)
- 1988 Salaam Bombay!
- 1989 Surname Viet Given Name Nam (Sobrenome Viet, Nome Próprio Nam)
- 1998 Elizabeth
- 2000 Foda-me (Baise-Moi)
- 2002 Irreversível (Irréversible)
- 2002 Femme Fatale
- 2005 O Segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)
- 2007 Elizabeth: The Golden Age (Sequência de Elizabeth, 1998)
- 2007 Persépolis (Persepolis)

- **Filmes dirigidos por Orson Welles**

1941 Cidadão Kane (Citizen Kane)

1942 Soberba (The Magnificent Ambersons)

1946 O Estrangeiro (The Stranger)

1946 A Dama de Xangai (The Lady from Shanghai)

1948 Macbeth

1952 Othello

1955 Relatório Confidencial (Mr. Arkadin)

1958 Marca da Maldade (Touch of Evil)

1962 O Processo (The Trial)

1966 Falstaff

1975 Verdades e Mentiras (F for Fake)

BIBLIOGRAFIA E FONTES DE REFERÊNCIA

ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: Uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANG, Ien. **I'm a Feminist but...** "Other" Women and Postnational Feminism. in CAINE, Barbara & PRINGLE, Rosemary (Eds), *Transitions: New Australian Feminisms*. London & Sydney: Allen & Unwin, 1995.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**. 2nd. Edition. San Francisco, California: Aunt Lute, 1999.

ARENDDT, Hannah. **A Promessa da Política**. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2008.

BALÁZS, Béla. **Theory of the Film**. London: Denis Dobson, 1952.

BARNOUW, Erik. **Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Revised Edition**. Oxford and New York: Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard. **Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

BAZIN, André. **What is Cinema?** – Volumes I & II. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

_____. **Mitologias**. São Paulo: Editora Difel, 1982.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo** – v. 1. – Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O Segundo Sexo** – v. 2. – A Experiência Vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNADET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense S.A., 1985.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHION, Michel. **L'Audio-Vision. Son et Image au Cinéma**. Nathan.English Edition - *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

CHODOROW, Nancy. **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender**. Berkeley, California: University of California Press, 1978.

CORSEUIL, Anelise. **A Estrela Solitária**, in LOPES, DENILSON (Org.). O Cinema dos Anos 90. Chapecó, SC: Editora Argos, 2005.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual**. Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form – Essays in Film Theory**. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1977.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Coleção Leituras Filosóficas. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 16ª. Edição, 2008.

_____. **História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 12ª. Edição 1997.

FRENCH, Brandon. **On the Verge of Revolt – Women in American Films of the Fifties**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1978.

FREUD, Sigmund. **A General Introduction to Psychoanalysis**. New York, NY: Garden City Publishing Company, Inc., 1943.

GAINES, Jane. **The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen**. Quarterly Review of Film and Video. Vol. 11, No. 4, 1989. Estados Unidos: Taylor and Francis.

GARBER, Marjorie. **Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety**. New York, NY: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOLDSMITH, Margaret Leland. **Christina of Sweden: A Psychological Biography**. Londres: Arthur Barker, 1933.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Análise do Discurso e Mídia: a (re)produção de identidades**. Comunicação, Mídia e Consumo. Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo. vol.4 n.11. Novembro de 2007.

GROULT, Benoîte. **Um Toque na Estrela**. 2ª Edição, Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2009.

GUILLAUMIN, Colette. **Pratique du Pouvoir et L’Ideé de Nature**. Questions Féministes, No. 3. 1978.

GUIMARÃES, Dinara Machado. **Vazio Iluminado: O olhar dos olhares**. Cinema & Psicanálise. Rio de Janeiro: Notrya Editora, 1993.

HANSEN, Miriam. **Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape** – *The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

_____. **From Reverence to Rape** – *The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, *Second Edition*, 1987.

HIGHAM, Charles. **The Films of Orson Welles**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

HUTCHEON, Linda. **A Poética do Pós-Modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Politics of Postmodernism**. New York, NY: Routledge, 2002.

IRIGARAY, Luce. **This Sex Which Is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

IRIGARAY, Luce. **Amo a Ti** – *Bosquejo de Una Felicidad en la Historia*. Barcelona, Espanha: Icaria Editorial, S.A., 1994.

JODELET, Denise (Org.). **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

JOHNSTON, Claire. **Women's Cinema as Counter-Cinema: Notes on Women's Cinema**. London: SEFT (Society for Education in Film and Television), 1973: Screen Reprint, 1991.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 6ª Edição, Campinas, SP: Papirus Editora, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. (Edição Especial Comemorativa 40 Anos, 40 Livros).

KAEL, PAULINE. *Raising Kane and Other Essays*. United Kingdom: Marion Boyars Publishers Ltd., 1996. (Re-edição do ensaio/livro publicado nas edições de 20 de Fevereiro, 1971 e na de 27 de Fevereiro, 1971, da revista *The New Yorker*)

_____. **Kiss Kiss Bang Bang**. USA and Canada: Little, Brown and Company, 1968.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. **Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze**. New York: Routledge, 1997.

_____. (Org.). **Women in Film Noir**. London: British Film Institute (BFI), 1978.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUHN, Annette. **Women's Pictures – Feminism and Cinema**. Boston, Mass.: Routledge and Kegan Paul, 1982.

LACEY, Candida. **How the Vote Was Won, and Other Suffragette Plays**. *Researched by*

Candida Lacey. London, New York: Methuen & Co. Ltd., 1985.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: *Feminism, Semiotics, Cinema***. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

_____. **Feminist Studies, Critical Studies: *The Woman's Film of the 1940s. (Language, Discourse, Society)***. New York, NY: Palgrave Macmillan, 1988.

_____. **Technologies of Gender: *Essays on Theory, Film, and Fiction. (Theories of Representation & Difference)***. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LAUZEN, Martha M. **When Marketing Imperialism Matters: *An Examination of Marketing Imperialism at the Manager Level***. San Diego, California: California University Press, 1991.

LEWIS, Reina. **Gendering Orientalism: *Race, Femininity and Representation***. London and New York: Routledge, 1996.

LOPES, Denilson (Org.). **O Cinema dos Anos 90**. Chapecó, SC: Editora Argos, 2005.

MARKS, Laura. **The Skin of the Film**. Durham: Duke University Press, 2000.

MASCHKE, Karen J. **Litigation, Courts, and Women Workers**. New York, N.Y.: Ed. Praeger Publishers, 1989.

MATTERLART, Armand; MATTERLART, Michele. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Editora Loyola, 2ª. Edição, 1999.

METZ, Christian. **The Imaginary Signifier. *Psychoanalysis and Cinema***. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982.

MINH-HA, Trinh T. **Woman, Native, Other. *Writing Postcoloniality and Feminism***. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. **A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

_____. (Org.). **Imagem em Revista**. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Editora Abaré, 2007.

MOUTOUSSAMY-ASHE, Jeanne. **Viewfinders: *Black Women Photographers – Bibliography***. New York: Dodd, Mead and Company, 1986.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. *Screen*, xvi, n.3, 1975.

_____. **Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Sobre Gênero, Sexualidade e O Segredo de *Brokeback***

Mountain: Uma História de Aprisionamentos, in STEVENS, Cristina M.T. e NAVARRO-SWAIN, Tânia (Org.). *A Construção dos Corpos. Perspectivas Feministas*. Florianópolis, SC: Editora Mulheres, 2008.

NAFICY, Hamid. **An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da Memória**. in P. ACHARD (org.): *O Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PESAVENTO, Sandra J. **Em Busca de Uma Outra História:** Imaginando o Imaginário, in *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Contexto, 1995. Vol. 15 no. 29.

RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SANTAELLA, Lucia. **A Percepção:** Uma Teoria Semiótica. São Paulo: Experimento Editora, 1993.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem:** Cognição, Semiótica, Mídia. 3ª. Ed., São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHNAPPER, Dominique. **From the Nation-State to the Transnational World: On the Meaning and Usefulness of Diaspora as a Concept**. *Diaspora*, V. VIII, n. 3. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1999.

SEGATO, Rita Laura. **Las Estructuras Elementales de la Violencia**. *Ensayos sobre Género entre la Antropología, el Psicoanálisis y los Derechos Humanos*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003.

SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980**. Londres: Virago, 1987.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

_____. **The Subject of Semiotics**. Oxford University Press: Reprint Edition, 1984.

_____. **World Spectators: Cultural Memory in the Present**. California: Stanford University Press, 2000.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**, in BERNINK, MIEKE e COOK, PAM (editors). *The Cinema Book*, Second Edition. London: British Film Institute (BFI), 1999.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Larry Grossberg (Eds). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

_____. **“Question of Multiculturalism”**. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York, NY: Routledge, 1990.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella (*Editors*). **Unthinking Eurocentrism**. New York, NY: Routledge, 1994.

STODDARD, Karen M. **Saints and Shrews – Women and Aging in American Popular Film**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.

SWAIN, Tânia Navarro (Org.). **Feminismos: Teorias e Perspectivas**. Textos de História, Vol. 8, UnB, DF, 2000.

SWANBERG, W. A. **“Citizen Hearst” – A Biography of William Randolph Hearst**. New York: Charles Scribner’s Sons, 1961.

TRIMBORN, Jürgen. **Leni Riefenstahl – A Life**. New York, NY: Faber and Faber Inc., 2007.

XAVIER, Ismail. **De Monumentos e Alegorias Políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani**. Revista Comunicação e Informação. Goiânia, v. 11, n.2, julho/dezembro de 2008. Edição Especial: Cinema. UFG.

WALTER, Roland. **Transferências Interculturais: Notas sobre Trans-cultura, Multi-Cultura, Diásporas e Encruzilhadas**. Monografia publicada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com apoio do CNPQ.

WATERS, Sarah. **“A Girton Girl on a Throne”**: *Queen Christina and Versions of Lesbianism, 1906 – 1933*. Feminist Review, Issue No. 46. The Feminist Review Collective. UK: Routledge, 1994.

WITTIG, Monique. **One is Not Born a Woman**. *Gender Issues*, Volume 1, No. 2., New York, NY: Springer, 1981.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. **The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order, in Boundary 2**. North Carolina: Duke University Press, 1991.

ZIZEK, Slavoj. **Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out**. Boston, Mass.: Routledge, 2nd edition, 2000.

_____. **Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture**. Boston, Mass.: MIT Press, 1991.

OUTRAS FONTES DE REFERÊNCIA

Institutos de Cinema, Fotografia, e Arquivos:

American Film Institute (AFI)

British Film Institute (BFI)

Corcoran Gallery of Art – Washington, D.C.

Institut Lumière – França

Pacific Film Archive

The African American Desk Reference

The International Center of Photography – New York

Revistas:

Altermundo – www.altermundo.org

Comunicação & Informação – UFG

Época

Feminist Review

Partisan Review

Rizoma – www.rizoma.net

Rampike Magazine

The Christian Science Monitor – www.csmonitor.com

The New Yorker

Jornais:

Folha de S. Paulo

Jornal do Brasil

Los Angeles Times

O Globo

The Guardian

The New York Times

The Vancouver Sun

Portais da Internet:

Comunique-se - www.comunique-se.com.br

Dicionário Merriam-Webster

Geocities – www.geocities.com

Globo – www.g1.globo.com

Infopedia

Media Awareness – www.media-awareness.ca

NETSABER - www.netsaber.com.br

Observatório da Imprensa – www.observatoriodaimprensa.com.br

Sites Oficiais dos Filmes Estudados

Zeta Filmes

GLOSSÁRIO

Androcentrismo = O homem é a medida de tudo o que existe, de todas as coisas. Seria a representação global da humanidade, sob o olhar masculino, o que exclui outras realidades, sobretudo a da mulher. O sistema e a visão androcêntricos provocaram, ao longo da História, a invisibilidade das mulheres e de suas realizações nos diversos campos do saber (científicas, educacionais, culturais, filosóficas, sociais, religiosas, políticas e ideológicas). O Androcentrismo impregna o pensamento científico, filosófico, religioso, e político, nos âmbitos público e privado, há milênios.

Dominação = A conquista de espaço e poder (político, econômico, social, religioso, militar, territorial, cultural, filosófico e ideológico) em relação e em detrimento dos Outros. Essa invasão desrespeita as diferenças e diversidades entre os seres humanos e as nações, povos, etnias, raças, gênero, sexualidade, crenças e credos religiosos, e culturas.

Eurocentrismo = A cosmovisão que tende a colocar a Europa e seus valores históricos, como cultura, regimes políticos e religiosos, suas línguas, como fundamentais na constituição do pensamento e das sociedades globais, sendo necessariamente protagonista da história mundial. Grande parte da historiografia produzida ao longo dos últimos dois milênios foi a partir do contexto andro-eurocêntrico. Os países colonizados pelos europeus, como os Estados Unidos, Austrália, ou Brasil, guardados e ressalvados os diferentes contextos, são periféricos ao sistema eurocêntrico.

Falocentrismo = O único centro é o pênis. Só há um órgão genital que tem um papel: o órgão masculino. Não há, assim, uma primazia genital, mas uma primazia do falo. Segundo Jacques Lacan, não se pode apreciar com justeza a significação do complexo de castração (formulado por Freud) se não se tiver em conta o surgimento da primazia do *falo*. O falo é o *significante*, o que *fala*, em relação ao Outro.

Gênero = As pesquisas de teóricas feministas, baseadas principalmente na psicanálise, colocam a idéia de que sexo e gênero humanos não podem ser concebidos sem que se leve em conta a noção de *construção*. Para pensar a constituição dos sujeitos como seres sexuados, há as elaborações teóricas sobre *identificação*, conceito que determina não apenas um mecanismo psicológico, mas também a operação pela qual o sujeito humano se constitui. Assim, gênero é uma construção social e, até o presente, não é igual, é hierárquica, e tem como pólo de referência o homem. Nessa construção social de gênero que tende a naturalizar-se pela repetição, são encerradas relações de poder patriarcais, onde são discriminados mulheres heterossexuais e LGBTTT (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, e transgêneros).

Hegemonia = Em conceituação geopolítica, hegemonia é a supremacia de uma nação ou Estado sobre outros, seja em termos político-militares, seja pela introdução de sua cultura e ideologias. Hegemonia seria, basicamente, a dominação ideológica de uma classe social ou de um sistema sócio-político sobre outros.

Heterossexualidade Compulsória = A heteronormatividade expressa as expectativas construídas, as demandas e as obrigações sociais que partem do pressuposto de que a heterossexualidade é o *natural* e, portanto, fundamento das sociedades. Por heteronormatividade entende-se que as instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida enquanto linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral. (Definição *in* BERLANT, Laurent e WARNER, Michael. *Sexo em Público*. *in* Jiménez, Rafael M. M. (Editor). *Sexualidades Transgressoras*. Barcelona: Içaria, 2002).

Multiculturalismo = O multiculturalismo implica basicamente a transição de uma cultura comum ou homogênea para culturas, ao visar a inclusão dos que são racial, étnica e/ou sexualmente excluídos, e dos pontos-de-vista dos que têm sobrevivido nas franjas do poder central ou às margens culturais. São duas as estratégias de inclusão: para aqueles que são diferentes em ‘minorias’ e se reduzem a uma representação ‘simbólica’ na cultura dominante, quando a ela são assimilados; ou se procuram integrar as diferenças culturais, descentrando-se os valores culturais tradicionais, em respeito à pluralidade e à diversidade. A educação multicultural corresponde à idéia de uma educação liberta de preconceitos raciais e promotora da diversidade cultural e da tolerância, respeitadora das diferenças dos grupos sociais, étnicos e sexuais, bem como de cada indivíduo.

Patriarcado (Sistema Patriarcal) = É uma construção ideológica na qual o homem é a autoridade máxima, e as relações sociais, públicas e privadas, são hierarquizadas e desiguais, de acordo com esse empoderamento masculino. De forma a manter esse poder, o patriarca estimula e decide tais desigualdades. Friedrich Engels postula em seu *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, que, antes de serem acometidos pela *civilização*, os seres humanos viveram em um estado de felicidade comunitária, assinalada por uma promiscuidade alegre e plena igualdade dos sexos. Entretanto, a domesticação de animais levou à acumulação de propriedade privada. Com a propriedade, foi estimulado o desejo masculino pela herança sistemática, o que teria levado os homens a controlarem a sexualidade das mulheres, como meio de deixar clara a paternidade. Uma vez que detinham propriedades, os homens queriam ter certeza de quem eram seus verdadeiros herdeiros e, assim, a propriedade privada teria relação direta com o processo de subordinação das mulheres e de sua sexualidade.

Transculturalismo = É o processo de adoção de uma cultura diferente da original de uma pessoa ou grupo social, podendo ou não implicar em perda cultural. A transculturação está ligada à transformação de padrões culturais locais a partir da adoção de novos padrões vindos das fronteiras culturais, em encontros interculturais ou migrações transacionais, que envolvem diferentes etnias e elementos culturais. Seria a transformação de padrões sócio-culturais a partir de elementos externos.

Transnacionalismo = A etnicidade é um dos conceitos chave para trabalhar migrações, mas, a partir dos anos 1990, nasce outra entrada que é a transnacionalidade. Esta está articulada à globalização. É uma importante chave para se pensar sobre a desterritorialização e reterritorialização, sendo uma das evidências mais claras da dissociação entre cultura e território. Transnacionalidade é evidência de globalização; desterritorialização e reterritorialização; dissociação entre cultura e território. As condições de emergência da transnacionalidade estão ligadas a uma fase determinada do capitalismo global: a mobilidade de mão-de-obra; o liberalismo econômico; as pessoas imigram por necessidade; associação entre a globalização e o sistema econômico de cada região.