

O que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina? A Economia e a Política dos Estereótipos de Gênero no Cinema de Hollywood

What does Citizen Kane have to do with Queen Christina?
The politics and economics of gender stereotypes in Hollywood's
film industry

SANDRA DE SOUZA MACHADO

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História - PPHIS da Universidade de Brasília - UnB

"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 frequência, quanto mais obsceno e luxúrio é o filme, maior será o lucro".

Jeannine Yeomans

Resumo

Dados e pesquisas atuais mostram que o cinema norte-americano feito para as massas movimentou entre 10 e 12 bilhões de dólares, por ano, com a produção, exibição, distribuição, bilheterias, vendas de vídeos e DVDs, em escala mundial, que cresce a cada ano. Apesar de seus lugares-comuns, clichês, e fórmulas prontas, este cinema procura se adaptar e 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. Mas, em pleno raio deste século XXI, pouco mudou, de fato, principalmente, no que tange aos problemas de gênero. Aos que reclamam contra os estereótipos femininos que se perpetuaram e se repetem desde o século passado, exaustivamente, na mídia norte-americana e no Ocidente, por conseguinte, os executivos dessa mídia argumentam que a economia e a política cultural da 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 (a maior parte) do cinema estão muito mais preocupados em serem chamados de racistas, por exemplo, do que de misóginos. Palavras-chave: Cinema, Gênero, Estudos Culturais, Psicanálise, História.

Introdução

De acordo com a *American Motion Picture Association*, os filmes produzidos em Hollywood arrecadaram, somente no ano de 2001, US\$ 9 bilhões (nove bilhões de dólares). A soma não inclui o aluguel e a venda de vídeos, CDs e DVDs. E, aos que reclamam contra os estereótipos femininos que se perpetuaram e se repetem desde o século passado, exaustivamente, na

mídia norte-americana, e no Ocidente, por conseguinte, os executivos dessa mídia argumentam que a economia da indústria torna impossível aos produtores evitarem tais padrões de representações.

O presidente da **UPN** (*United Paramount Network*), rede de televisão norte-americana notada pelas diversas produções de seriados e **sitcoms** (*situation comedies*), Dean Valentine, afirmou recentemente que as únicas pessoas que os

anunciantes querem ver nos filmes e seriados são “homens milionários de 28 anos de idade, que preferencialmente vivem em Manhattan”.

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 e que os filmes e seriados onde há personagens femininas 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 houver em uma produção, mais provavelmente o programa será remanejado e cercado por outros programas “que não recebem índices altos de receptividade ou ações”.¹

Martha Lauzen também 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”², afirma a pesquisadora.

O site californiano *Media by Numbers*, especializado em estatísticas sobre renda das bilheteiras, exibição e distribuição dos filmes produzidos pela indústria de cinema dos EUA, 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, sexismo, mensagens e piadas banais ou grotescas.

“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)?”³, 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.”⁴

Por outro lado, a pesquisadora e psicóloga Nancy Hass atesta pesquisas feitas nos últimos anos, por anunciantes e profissionais da indústria de filmes, onde 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”.⁵ A NFL (*National Football League*) é a liga de futebol norte-americana, que possui sua própria rede de TV e rádio.

¹ Lauzen, Martha M. *When Marketing Imperialism Matters: An Examination of Marketing Imperialism at the Manager Level*. San Diego, California: California University Press, 1991.

² Entrevistas e estatísticas publicadas pelo jornal *Los Angeles Times*, em 20 de maio de 2008.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Entrevista com Nancy Hass pelo site canadense [www. media-awareness.ca](http://www.media-awareness.ca)

O também pesquisador Paul Krumins entrevistou profissionais da indústria de filmes e TV e confirma, em um resultado bastante misógino 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 namorados”.⁶

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 masculino.

O Cinema

Nos estúdios de cinema dos EUA, os mesmos argumentos econômicos são usados pelos profissionais de marketing ao explicarem a abundância dos estereótipos femininos nas produções audiovisuais. 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. A combinação seria “traduzível”, perfeitamente, por entre as culturas do mundo.

A roteirista de cinema Robin Swicord conta que é 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, afirma que Hollywood se interessa 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”.⁷

Para Wahl, as audiências (espectadores) internacionais também são culpadas pelo 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”.⁸

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 absorva 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 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 para perpetuar os preconceitos e as desigualdades sociais.

Mais frequentemente do que se imagina, os grupos sociais que estão sendo estereotipados têm pouco a dizer sobre o modo como são representados. É difícil definir a linha

⁶ Entrevista com Paul Krumins pelo site canadense www.media-awareness.ca

⁷ Entrevista ao site www.media-awareness.ca

⁸ *Ibid.*

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.

No que tange aos 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 alarmantes. As teorias de médicos e psiquiatras vitorianos sobre a histeria feminina permanecem vivas no cinema industrial até hoje. As mulheres ocidentais “inadaptadas”, do século XIX e da primeira metade do século XX, eram internadas em hospícios e sanatórios, sob autorização de maridos e/ou pais. Isso quando não eram assassinadas pelos próprios, com a condescendência da “Lei”.

No cinema de massa, desde sempre, as personagens femininas que não são boas mães, esposas, ou parceiras, são penalizadas de todas as formas. Quase inexoravelmente, os roteiros dos filmes 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 clássico produzido dentro dos esquemas de estúdios, ou terminam por se adaptar ou o final será melancólico e dramático para elas.

Acabam mergulhadas na solidão, no alcoolismo, nas drogas, na prostituição (em cabarés ou nas ruas), engordam (ou são “feias” e as famosas “mal amadas”), são mortas, assassinadas, ou suicidas e auto-destrutivas.

Diretores famosos dos clássicos e do cinema de massa de Hollywood,

mestres na arte filmica, 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 e teóricas feministas do cinema fazem especial menção aos diretores cujas obras foram e são, até o presente, consideradas pedras fundamentais para a perpetuação desses códigos de comportamento.

Orson Welles, com **Cidadão Kane (1941)**, filme que lidera a lista dos 100 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** representou 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 introduzidas, ou aperfeiçoadas, por Welles no cinema mundial.

O que **Cidadão Kane** tem a ver com **Rainha Christina** é que este último é outro clássico da filmografia de Hollywood, que introduz talvez o único estereótipo feminino deixado em paz por **Cidadão Kane**: o da mulher andrógina/bissexual/lésbica, que é castrada em seu papel de “complemento” no mito dos três sexos, de Platão, o qual Jacques Lacan⁹ explica como sendo o desejo humano de recuperar “o complemento que falta”, após a divisão do “total original”.

Queen Christina (1933) revela a andrógina imagem da atriz Greta Garbo, em um de seus papéis mais marcantes e controversos, que é a rainha bissexual sueca que, no cinema de Hollywood, acaba no exílio e renuncia ao trono. A real paixão pela sua dama de companhia mal é colocada no filme

⁹ Seminário XX, de Jacques Lacan, sobre a sexualidade feminina.

hollywoodiano e, mesmo havendo recuperado a “feminilidade”, no final, ao ter um caso amoroso com um homem, deve exilar-se (ou obrigase ao exílio) por ser o companheiro escolhido um estrangeiro, um espanhol. Fica registrada a marca também do preconceito sempre presente contra os povos não anglo-saxônicos.

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

O que fazer com uma rainha do século XVII, com atitudes independentes, controversas, que se “veste como homem” e governa e vive como um homem? Christina, coroada rainha da Suécia (1626-1689), 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, numa 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, 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 e pelo exílio.

Esta é uma história singular. Única e glamourosa, ao menos em

termos do que se tem disponível nos índices históricos.

Pois bem. O cinema hollywoodiano, emergente como cultura de massa dominante no Ocidente, haveria de contar essa história “atípica”, mas ocidental, de qualquer modo.

A “rainha” escolhida é a andrógina, enigmática, atriz sueca Greta Garbo. **Queen Christina (1933)** será seu filme mais lembrado, com close-ups (planos detalhe) longos e memoráveis de sua figura nórdica e indecifrável, assim como seriam indecifráveis as opções pessoais da rainha.

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, os atos de ir ao cinema e de passear nas grandes lojas, criadas nesses países na virada do século 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.¹⁰

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 aos bens industrializados.

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

¹⁰ French, Brandon. *The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1978.

forma que viver desnuda janelas, as estrelas de cinema também se tornam um “momento” na reificação/objetificação da cultura, dentro da era industrial.

O filme **Queen Christina**, dessa forma, reina como um dos poucos clássicos lésbicos/bissexuais, o qual oferece um “brinde” descompromissado às espectadoras homo ou bissexuais: a andrógina Greta Garbo no papel da rainha que seria bissexual. Por outro lado, o filme possui um discurso heterossexual mascarado. E a tragédia romântica da rainha acaba por fracassar, ao menos em termos de bilheteria, na época.

A Estória (ou Enredo)

O enredo retrata a rainha como sendo decidida, desde sua coroação na primeira infância, com impulsos 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. 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, vestida com calças, camisa com colarinho, e um grande chapéu, além de botas. 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 retratada como tendo amantes masculinos na corte, mas aos olhos de todos, de fato, a rainha parece “mais feliz” com sua dama de companhia. 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.

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 (o amante espanhol). 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 e dos mortos (seu pai).

A rainha acaba por apaixonar-se pelo embaixador espanhol, com direito a uma cena memorável de Greta Garbo e seu amante no quarto de uma taverna, e o filme termina com a fuga, o auto-exílio de Christina. 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 da Academia de Cinema de Hollywood.

Sexualidade e Poder

Pode-se inferir que o filme produz um julgamento negativo sobre a masculinidade de Christina, baseado numa leitura do seu exílio como uma punição, e sugere que os códigos narrativos 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 da personagem e, conseqüentemente, sua recusa em enquadrar-se no gênero feminino são objeto de castração.

As mulheres eram (e são até hoje) encorajadas a freqüentar salas de cinema e vídeo, principalmente, para ver estrelas vestindo-se de forma espetacular (espetáculo mesmo). No filme, há um formato *gay* 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 as botas. Assim, as donas-de-casa poderiam tornar-se “rainhas” e damas, sem perigos para a feminilidade.¹¹

Cinema, Gênero e Psicanálise

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, e até os dias atuais, é uma exceção e está fora do tempo e do espaço ocidentais. 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.¹²

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.

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 pessoal de Garbo, ter afirmado e reafirmado a indecifrável *persona* da rainha, que era também rei, foi demais para os padrões

¹¹ *Ibid.*

¹² WITTIG, Monique. *One is Not Born A Woman. Feminist Issues, Vol. 1, No. 2*, 1981 *apud* BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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 (sic), 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 Butler¹³, 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 vidas das mulheres ou é mal representada ou simplesmente não é representada.

No filme, a rainha Christina raramente representa o “Outro”, no sentido psicanalítico da imanência feminina ao esquema falocêntrico. Se, para Simone de Beauvoir¹⁴, 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 suas 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 Greta 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 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. Até mesmo o diretor 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 financeira provocada pela quebra da Bolsa de Valores 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 destino.¹⁵ 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 Machado Guimarães¹⁶, 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,

¹³ BUTLER, Judith. *Feminismo e Subversão da Identidade*. in *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – Vol. 2: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹⁵ BUTLER, Judith. Sobre se há ou não um gênero que as pessoas possuem. *Op. Cit.* p. 26.

¹⁶ GUIMARÃES, Dinara Machado. *Vazio Iluminado: O Olhar dos Olhares*. Cinema & Psicanálise. Rio de Janeiro: Notrya Editora, 1993.

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 re-elaboradas por Lacan.

Como, então, haveria a identificação daquele público, ou mesmo nossa, mais de 70 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 grosseiro da cultura de massa ou da indústria cultural.

Para Pauline Kael, filósofa e ensaísta da revista *The New Yorker*, o cinema é uma experiência quase 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 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. E o quê seriam as mulheres em *Christina*?

Um Pouco mais de Psicanálise

No cinema clássico, a imagem das mulheres é tipicamente tornada um fetiche por close-ups que se mantêm por longa duração, os quais, pela clara interrupção da fluência da

narrativa, constituem o sujeito mulher como um espetáculo. Também são usados os recursos de figurinos glamourosos, 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. Por meio de uma abertura da perspectiva psicanalítica, pode-se inferir possíveis alternativas ao cinema dominante e, secundariamente, à especificidade de posicionar o espectador que “possui” o gênero neste cinema.

Segundo Annette Kuhn¹⁷, ao examinar os argumentos psicanalíticos que tangem à 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 socio-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

¹⁷ KUHN, Annette. *Women's Pictures – Feminism and Cinema*. Boston, Mass.: Routledge and Kegan Paul, 1982.

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”.

Talvez, o gênero socio-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 “desfeminizar” a espectadora feminina.

Ao citar Luce Irigaray (1977) e a especificidade da relação da mulher com a linguagem, 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 consequência, 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).¹⁸

Feminismos, Psicanálise e Cinema

A genealogia de Foucault, que engendra os lugares de fala e de onde surgem as condições de produção, e os efeitos de sentido, também pode ser citada aqui, para explicar a representação, a natureza “construída” da imagem que os mecanismos do cinema de Hollywood lutam para esconder. O realismo (uma aparente imitação do universo social), que é o estilo do

cinema dominante, esconde o fato de que o filme é construído, perpetuando a ilusão de que o que a platéia vê é “natural”. O estado de “esquecimento” semiconsciente em que o espectador entra permite que os prazerosos mecanismos do voyeurismo e do fetichismo (ambos termos freudianos) 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.”¹⁹

No caso do voyeurismo, como já citado nas explicações de Dinara Guimarães, 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”.

Uma análise neofreudiana 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 têm, ainda, que 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-ediapiana às mães, mesmo depois de adultas”, argumenta a pesquisadora.²⁰

Se permanecem vinculadas às mães, há a “necessidade” de

¹⁸ KUHN, Annette. *Women's Pictures – Feminism and Cinema. Op. Cit.* pp. 63 e 64.

¹⁹ KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pp. 31 e 32.

²⁰ CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender.* Berkeley, California: University of California Press, 1978.

maternidade, o “instinto materno” como uma criação social que se perpetua, como afirma Tânia N. Swain.²¹ Segundo ela, 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 Guillaumin²² atesta 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 (1977) 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.²³

No cinema, segundo críticos 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 cinema:²⁴ 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 (há que se ressaltar aqui que este olhar é construído como mediação do filme enquanto forma artística).

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 (2003) 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 hetero 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”.

Queen Christina e o Desejo foram Castrados

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

²¹ SWAIN, Tânia Navarro (org.). *Feminismos: Teorias e Perspectivas*. Textos de História, Vol. 8, Brasília, DF, UnB, 2000.

²² GUILLAUMIN, Colette. *Pratique du Pouvoir et L'Ideé de Nature*. Questions Féministes, No. 3, 1978.

²³ Apud BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*, 2003. Op. Cit. pp. 31 e 32.

²⁴ Op. Cit. p. 33.

linguagem que poderia representá-las, dentro mesmo da cultura de massa. A condição cultural das mulheres, no Ocidente, foi, e ainda é, mal 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 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 da abdicação da rainha. Seria mesmo punição? O “nada” representado pelo close up final no rosto da rainha não seria o mundo novo que ela quer? 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. A pós-medieval rainha Christina seria, na verdade, um personagem do pós-modernismo emergente nos anos atuais.

O “fracasso” da rainha, e de seu filme, ao público 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, e também numa visita às 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 seus cavalheiros. Ela tem o poder, mas abdica dele. Ela foge e continua rainha/rei na História. Nela, as premissas do natural e do binário caem por terra. A castração sobrou para o filme.

E o Cidadão Kane?

Em um estudo mais atento de **Cidadão Kane (1941)**, o carro-chefe da filmografia do diretor Orson Welles, e considerado pela crítica especializada internacional, até hoje, entre os 10 (dez) melhores filmes de todos os tempos, questões históricas importantes são desprezadas. Para exemplificar: os grandes movimentos pelo sufrágio para as mulheres; movimentos imigratórios femininos para os EUA; ondas dos primeiros passos dos feminismos, inclusive, devido à ascensão em massa das mulheres aos postos de trabalho, com a Segunda Guerra Mundial.

No filme, apesar desses movimentos de época, nenhuma personagem feminina é representativa. Em **Cidadão Kane**, as personagens femininas estão apenas figurando, em pano de fundo, 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 ou

negatividade do feminino, nessas personagens “de fundo”. Nesta mega produção do cinema de Hollywood, que ultrapassou 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 histórica.

Essa negação é típica dos diretores de cinema 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.

Neste sentido, Molly Haskell (1987) afirma que, infelizmente, entre as décadas de 1940 e até a de 1970, as imagens mais largamente disseminadas das mulheres foram aquelas lançadas (e aceitas) por diretores (de cinema) que “não gostam de mulheres”.²⁵ A atitude da mulher, como mostrada e perpetuada pelos diretores, seria a da maldade e da infidelidade (ou pouca confiabilidade), em oposição à generosidade.

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

No caso específico de Welles, toda sua obra comprova a tese da misoginia. Mesmo as peças teatrais de 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**. 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 femininos, 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 Beauvoir (1980)²⁶, o caso da personagem de Agnes Moorehead, em **Cidadão Kane**, e também o da personagem de Dolores Costello, em **Soberba**, que representa 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

²⁵ HASKELL, Molly. From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Chicago: The University of Chicago Press, Second Edition, 1987.

²⁶ BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo - Vol. 2: A Experiência Vivida, 1980. Op. Cit.

que busca e, ao mesmo tempo, falha e padece emocionalmente em relação às mulheres. Para Haskell (1987), 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 movimentos pelos direitos civis das mulheres nos Estados Unidos (o que também ocorre em alguns países europeus).

O grande boom por esses direitos, por condições sociais, e de trabalho e salários iguais aos dos homens teria acentuado a dificuldade masculina em lidar com suas próprias deficiências. A pesquisadora e ensaísta Sylvia Harvey (1978)²⁷ constata que a visão de mundo apresentada em filmes noirs reflete uma “série de mudanças profundas que, apesar de não serem nem percebidas, nem compreendidas, estão sacudindo os fundamentos das percepções estabelecidas e portanto normais da ordem social”.

Harvey mostra que é a “estranha e constringedora” ausência de relações familiares consideradas “normais”, nos filmes *noirs*, que registra a modificação da situação que a mulher ocupava na sociedade 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*, filme *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 noirs pode ser visto”, descreve Harvey.

E. Ann Kaplan (1995) resgata o “mito perene da mulher como ameaça ao controle da masculinidade do mundo e destruidora da aspiração masculina”,²⁸ no conturbado mundo do filme noir, onde a produção traz a fórmula detetive particular/suspense, da ficção detetivesca. Kaplan afirma que, nessas tramas, a mulher “independente” só tem duas opções: trabalhar (normalmente, como artista de *night clubs*) ou viver sustentada por 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 a uma ordem patriarcal, afeta muitos papéis reservados à mulher nos filmes *noir*, principalmente, na obra de Welles, seja em trabalhos característicos daquele movimento ou não.

Em *Cidadão Kane*, as duas mulheres (amantes) do personagem principal são figuras obscuras que, num primeiro momento, são colocadas em planos para o olhar de ambos, o próprio Kane e a platéia masculina. Num segundo momento, essas mulheres tornam-se as “mães” de Kane ao representarem, também, seu fracasso. 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 pessoal 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 (1988) interpreta, em sua teoria psicanalítica sobre a voz feminina, que a versão negativa da

²⁷ Harvey, Sylvia. *Woman's Place: the absent family in film noir*. Apud Kaplan, E. Ann (org.) - *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1978.

²⁸ Kaplan, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera*, 1995. Op. Cit.

fantasia da voz maternal é um sintoma da “paranóia e castração masculinas”.²⁹ 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 disserta 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”.³⁰

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 (dois a três segundos na tela), interrompendo claramente a fluidez da narrativa, o que constitui a mulher como “espetáculo”. Também acontece por meio de figurinos glamourosos, maquiagem, locações, cenários, e esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas.

A cineasta e ensaísta Laura Mulvey (1982) 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”.³¹

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 feliz nas montanhas nevadas do Colorado, nos EUA, em uma sequência famosa, filmada inteiramente em Profundidade de Campo, e enviando-o para ser educado em escolas da Costa Leste norte-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

²⁹ SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

³⁰ Ibid.

³¹ Apud KUHN, Annette. *Women's Pictures - Feminism and Cinema*, 1982.

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 em trabalhos tradicionalmente ocupadas por homens (inclusive, em fábricas 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 pelo gênio de Welles, 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 não pode, definitivamente, trabalhar, ou dominar, e ser mãe.

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 dos limites normais, num triângulo amoroso, e envolta em mistério. Como nos filmes *noirs*, 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 (1995), 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, por meio 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 (1975) 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”.³²

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, segundo E. Ann Kaplan (1995), por esse fenômeno psicanalítico, pode-se explicar a obsessão total do personagem masculino pela imagem de Elsa. A salvação do masculino é conseguir matar, de alguma forma, essa imagem feminina.

Estereótipos e História

Não foi sem motivações econômicas e históricas que a figura feminina é perpetuada por meio de

³² MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, xvi, n.3, p.10. 1975.

estereótipos e modelos negativos, em obras significativas do cinema clássico, como as de Orson Welles, em um contexto social onde a mulher lutava pelos seus direitos.

Justamente, a mulher impulsionava, nos Estados Unidos da década de 1940, a sua saga pela libertação do domínio masculino. As batalhas travadas nos campos político, social e econômico (principalmente, 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 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”.³³

Como na Inglaterra do começo do século passado, onde as feministas, autodenominadas “sufragetes”, 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”. Juizes

invalidavam a legislação protecionista que afetava os trabalhadores masculinos, sob a alegação de que essas medidas violavam “o direito constitucional à liberdade de contrato”.³⁴

Esse direito não foi estendido às mulheres trabalhadoras. Ao considerarem as mulheres como uma “classe especial”, em necessidade de proteção, os juizes 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”.³⁵

A mensagem subliminar implícita nas leis protecionistas era a de que as mulheres pertenciam ao lar, onde o trabalho não era pago.

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”.³⁶

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. Estudos sobre as condições de trabalho e de vida das mulheres revelaram que a maioria, com famílias, além de trabalhar em casa, preparando três

³³ HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 1987. Op. Cit.

³⁴ MASCHKE, Karen J.. *Litigation, Courts, and Women Workers*. New York, N.Y.: Praeger Publishers, 1989.

³⁵ *Ibid*, p. 15.

³⁶ *Ibidem*, p.17.

refeições diárias, também trabalhava fora. Muitas tinham empregos noturnos e dormiam, em média, apenas quatro horas e meia por dia.³⁷

Com a Segunda Guerra e o relaxamento das leis protecionistas, o sucesso das mulheres perturbou o cenário. Entre os anos 1940 e os 1950, a mulher norte-americana ganhou 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* do pós-guerra e a figura doméstica feminina, que ainda dominava os anos 1940 e 1950, eram fruto da pregação de alguns teóricos – sociólogos, psicólogos, educadores, autores, médicos. Mas, em muito, eram crédito dos meios de comunicação de massa, que pregavam “os perigos da perda da feminilidade e da plenitude que aguardava as mulheres, dentro das cercanias do papel feminino tradicional”.³⁸

A perpetuação dos estereótipos femininos tradicionais e a discriminação contra mulheres que trabalhavam, por parte da mídia, 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. Os movimentos feministas aproveitaram esta chance para uma grande virada nos direitos trabalhistas das mulheres, o que mudaria suas vidas.

Mas, até chegar a 1964, e mesmo após tantos movimentos em prol das minorias, diretores do porte de Orson Welles, em obras marcantes da história do cinema, retrataram/representaram as mulheres por meio dos estereótipos já mencionados, o que, em muito, ajudou a retardar a já árdua luta feminina pela sua própria identidade e liberdade.

Poucos diretores de Hollywood tiveram, desde o 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 a cidade de 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 hollywoodianos, no que tange às produções cinematográficas.

A despeito dessa liberdade, seu primeiro filme e obra emblemática, **Cidadão Kane**, apesar de revolucionário tecnicamente – e esse legado técnico é usado por gerações de cineastas – deixou, também, uma herança de preconceitos e reflexões

³⁷ MASCHKE, Karen J.. *Litigation, Courts, and Women Workers*, 1989. Op. Cit.

³⁸ FRENCH, Brandon. *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1978.

da corrente tradicional do isolacionismo personificado e da misoginia norte-americanos, em sua época. “Embora 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”.³⁹

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”.⁴⁰ 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*”, perdidos no tempo e no espaço.

Nos filmes posteriores, dentro da obra de Welles, também são repetidas as características desenvolvidas para as personagens femininas, que são insignificantes, estereotipadas como incapazes, mães infieis, ou nenhum crédito é dado ao sexo feminino. As relações melhor desenvolvidas são mesmo aquelas entre os homens.

Conclusão

Certo é que os feminismos estão ainda por conseguir uma reviravolta na mídia ocidental. Os papéis e estereótipos para as mulheres permanecem os mesmos, com pequenas variações. A inferência torna-se óbvia, ao se pesquisar as características dos filmes produzidos pela indústria de Hollywood, principalmente, 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 possível demonstrar que esse sistema produz sujeitos com traços de gênero presumivelmente masculinos. Assim, um apelo acrítico a esse sistema estaria fadado ao fracasso.⁴¹

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 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, dentre eles, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos – e, vamos concordar com algumas teóricas feministas, também a indústria cultural de boa parte do mundo.

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 reiterar suas reflexões, repetidamente, *até penetrar as mentes de porcos e peixes*. Segundo reza a antiga filosofia chinesa, porcos e peixes seriam os menos inteligentes entre os animais. Assim, para adquirir e reter o conhecimento, até o subcôntano, faz-se necessária a

³⁹ SWANBERG, W. A. "Citizen Hearst": A Biography of William Randolph Hearst. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.

⁴⁰ HIGHAM, Charles. The Films of Orson Welles: Citizen Kane. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

⁴¹ Apud BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade, 2003, p. 19.

repetição das lições.

Os estereótipos, que fomentam os lucros da indústria audiovisual, estão reduzindo 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 preconceitos e as violências sociais, culturais, raciais, sexistas e de gênero, nas diversas sociedades do mundo contemporâneo “globalizado”.

Abstract

Recent researches and data show, 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 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 in the Western world. However, film industry executives argue that established cultural politics and the economy dynamic 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.

Keywords: Cinema, Gender, Cultural Studies, Psychoanalysis, And History.

Referência

ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BAZIN, Andre. **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.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – v. 1. – Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – v. 2. – A Experiência Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHODOROW, Nancy **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender**. Berkeley, California: University of California Press, 1978.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form – Essays in Film Theory**. New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1977.

FRENCH, Brandon. **On the Verge of Revolt – Women in American Films of the Fifties**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1978.

FRENCH, Brandon. **The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1978.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

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.
- HASKELL, Molly. **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.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KAPLAN, E. Ann (org.). **Women in Film Noir**. Londres: BFI, 1978.
- 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.
- LAUZEN, Martha M. **When Marketing Imperialism Matters: An Examination of Marketing Imperialism at the Manager Level**. San Diego, California: California University Press, 1991.
- MASCHKE, Karen J. **Litigation, Courts, and Women Workers**. New York, N.Y.: Ed. Praeger Publishers, 1989.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, xvi, n.3. 1975.
- SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- 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, Brasília, DF, EdUnB, 2000.
- SWANBERG, W. A. "Citizen Hearst": **A Biography of William Randolph Hearst**. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.
- ZIZEK, Slavoj. **Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out**. 2nd edition. Boston, Mass.: Routledge, 2000.
- ZIZEK, SLAVOJ. **Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture**. Mass.: MIT Press, 1991.

Data do recebimento: 23/09/2008

Data do aceite: 09/12/2008