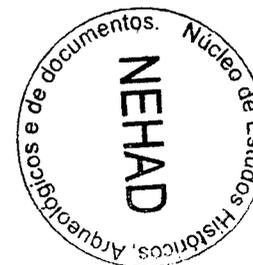


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ILANA CORDEIRO WANDERLEY MARQUES

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA DE AUTOR: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BRASIL
E ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA (1930-1960)**

NATAL/RN
2007



ILANA CORDEIRO WANDERLEY MARQUES



**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA DE AUTOR:
ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BRASIL E ESTADOS UNIDOS DA
AMÉRICA (1930-1960)**

Monografia apresentada à disciplina Pesquisa Histórica II, como requisito final para obtenção do título de Bacharel em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação da Professora Dra. Flávia de Sá Pedreira.

NATAL/RN
2007

ILANA CORDEIRO WANDERLEY MARQUES

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA DE AUTOR:
ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BRASIL E ESTADOS UNIDOS DA
AMÉRICA (1930-1960)**

Monografia aprovada pela seguinte comissão examinadora, como requisito à obtenção do título de Bacharel em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

FLÁVIA DE SÁ PEDREIRA
Orientadora

1º Examinador

2º Examinador

**Aos meus pais, por alimentarem a minha constante
curiosidade, e permitirem que eu mergulhasse de
cabeça na minha paixão pelo Cinema.**

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus queridos pais por sempre apoiarem as minhas decisões. Seu incentivo e, principalmente, seu amor incondicional, me permitiram trilhar os mais inusitados e maravilhosos caminhos. Graças a vocês, minha imaginação nunca teve limites, e meus sonhos nunca encontraram barreiras.

Agradeço aos meus familiares e amigos, pessoas indispensáveis em todos os momentos e sempre dispostos a ajudar. Em especial, aos sempre presentes Saulo e Cátia, por todo seu empenho na busca pelas obras cinematográficas analisadas nesta pesquisa. Se não fosse por vocês, por todas as intermináveis buscas, esse trabalho teria sido simplesmente inviável. Ainda nesse sentido, agradeço também ao amigo Pablo, por ter conseguido as duas últimas obras.

Aos professores que contribuíram com meu crescimento e formação profissional, mas principalmente aqueles que, com sua amizade e presença constante, tornaram essa “viagem” acadêmica muito mais interessante.

Ao Cinema, simplesmente por existir.

Por último, mas não menos importante, agradeço a minha pequena grande diva, por todo o amor e companheirismo que iluminam os meus dias.

**“Não me importo de viver em mundo masculino,
contanto que eu possa ser uma mulher nele”.**

Marilyn Monroe

RESUMO

O cinema vem assumindo, a partir das últimas décadas do século XX, um novo papel perante a sociedade. Recentemente, essa insuperável forma de expressão artística passou a converter-se num rico campo de estudo para os historiadores, fazendo com que se transformasse em uma importante fonte histórica. E é exatamente neste sentido, que o utilizaremos no presente trabalho, procurando examinar como os diversos segmentos sociais se vêem representados, e propagam sua ideologia através deste tipo de mídia.

O aspecto selecionado para ser analisado no documento cinematográfico foi a construção do feminino no cinema de autor. Pretende-se observar aqui, como as mulheres vêm sendo retratadas pelo cinema, como sua imagem vem sendo elaborada e difundida. Para tanto, iremos não só analisar as obras de renomados autores cinematográficos, ao longo de suas carreiras, como também realizaremos um estudo comparativo entre as produções oriundas do cinema nacional, e as advindas do cinema clássico norte-americano, também conhecido como *hollywoodiano*, no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1960.

ABSTRACT

Since the last decade of the twentieth century, the cinema is assuming a new place in the society. Recently, that unbeatable form of artistic expression started to change in a rich study field for the historians, becoming an important historical source. And it is exactly in this sense that we will use it in the present work, trying to examine as the several social segments are represented, and how they spread their ideology through this type of media.

The aspect selected to be analyzed in the cinematographic document was the construction of the feminine in the author's movies. It's intended to observe here how women have been portrayed in the movies, how their image has been elaborated and spread. To achieve this purpose we will go not only through the works of renowned cinematographic authors, along their careers, as well as we will accomplish a comparative study among the productions originated from Brazilian and American classic movies, between 1930 and 1960.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

1, INTRODUÇÃO	9 10
2, A MULHER, O CINEMA E A SOCIEDADE	14
2.1 1930 – A Era das <i>Sex Queens</i>	14
2.2 1940 – Anos de Guerra sob o domínio das <i>Femme Fatales</i>	19
2.3 1950 – O Princípio do Fim	24
2.4 1960 – O Início da Mudança	28
3, A MULHER E O CINEMA DE AUTOR	33
3.1 ERNST LUBITSCH – No tempo das <i>Sex Queens</i> : Enquanto ainda existiam mulheres como <i>Ninotchka</i> (1939)	34
3.2 HUMBERTO MAURO – Sensualidade à frente de seu tempo em <i>Ganga Bruta</i> (1933)	36
3.3 ORSON WELLES – Razões para a Misogamia: A mulher traiçoeira em <i>A dama de Xangai</i> (1948)	38
3.4 BILLY WILDER – Ansiedade sexual e humor crítico em <i>Quanto mais quente melhor</i> (1959)	40
3.5 JOSÉ CARLOS BURLE – Mulheres, Carnaval e Samba: é assim que se faz um Carnaval Atlântida (1952)	43
3.6 ALFRED HITCHCOCK – Sensualidade punitiva em <i>Marnie</i> (1964)	44
3.7 SAMUEL FULLER – América nua e crua: os males sociais e a redenção feminina em <i>O Beijo Amargo</i> (1964)	47
3.8 ROGÉRIO SGANZERLA – Sexo, Drogas e <i>Rock And Rol</i> : um fim de Semana tipicamente marginal em <i>A mulher de Todos</i> (1969)	49
4, A SERVIÇO DA IDEOLOGIA PATRIARCAL: O <i>STAR SYSTEM</i> E A <i>VIDA PLANEJADA DAS CELEBRIDADES</i>	52
4.1 Fama não traz felicidade: <i>Status X Realidade</i> na vida das <i>Stars</i>	57

5/ CONCLUSÃO	63
FONTES .. BIBLIOGRAFIA CAS 20	66
FONTES ICONOGRAFIA CAS 20	68
REFERÊNCIAS	71



1 INTRODUÇÃO

O cinema vem assumindo, a partir das últimas décadas do século XX, um novo papel perante a sociedade. Recentemente, essa insuperável forma de expressão artística passou a converter-se num rico campo de estudo para os historiadores¹, fazendo com que se transformasse em uma importante fonte histórica. E é exatamente neste sentido, que o utilizaremos no presente trabalho, procurando examinar como os diversos segmentos sociais se vêem representados, e propagam sua ideologia através deste tipo de mídia.

O aspecto selecionado para ser analisado no documento cinematográfico foi a construção do feminino no cinema de autor. Pretende-se observar aqui, como as mulheres vêm sendo retratadas pelo cinema, como sua imagem vem sendo elaborada e difundida. Para tanto, iremos não só analisar as obras de renomados autores cinematográficos, ao longo de suas carreiras, como também realizaremos um estudo comparativo entre as produções oriundas do cinema nacional, e as advindas do cinema clássico norte-americano, também conhecido como *hollywoodiano*. Essa comparação será realizada com o intuito de proporcionar uma visão mais ampla sobre a representação do feminino, além de demonstrar como o aspecto cultural constitui-se num fator determinante em relação à posição da mulher na obra cinematográfica.

A mulher vem ganhando, nas últimas décadas, um grande destaque no cinema. Tanto em frente às câmeras, quanto atrás delas, a mulher adquiriu um novo status. Filmes sobre mulheres, filmes para mulheres, filmes de mulheres: o sexo feminino nunca esteve tão presente na indústria cinematográfica. Contudo, esta situação nem sempre foi assim. Existiu um tempo em que as mulheres não tinham voz, um tempo no qual sua imagem era construída na obra cinematográfica pelo olhar patriarcal, sem que elas tivessem sobre a mesma nenhum controle. A narrativa cinematográfica tradicional adotou um modelo para a representação das mulheres que, apesar de se adaptar ao período específico em que se encontra e às suas respectivas particularidades, mantém um caráter estável, fixo. Isso ocorre devido ao fato de que, nesta narrativa, a construção do feminino se dá com base na ideologia patriarcal, refletindo suas necessidades e seu discurso. Discurso este que, no decorrer da História, relegou a mulher ao silêncio, ao esquecimento e à marginalidade, e que conseguiu exercer sua

¹ Nesse âmbito, merece especial destaque a clássica obra do historiador Marc Ferro, "Cinema e História", a qual inaugurou uma série de estudos sobre a relação entre estes dois campos (FERRO, Marc. *Cinema e História*).
 J. de Almeida

dominação tanto pela repressão, como também pela transmissão de seus ideais como aspectos “naturais”, como verdades absolutas e inquestionáveis.

Em relação à periodização adotada, analisaremos obras cinematográficas produzidas entre as décadas de 1930 e 1960, tido como o período clássico do cinema. Vale ressaltar que buscaremos seguir um caminho recentemente travado por pesquisadores como Jean-Claude Bernardet, que visa fugir a periodização clássica adotada pelos historiadores em relação ao cinema. A escolha desse período ocorreu devido à significância e a relevância desses dois extremos para o estudo pretendido. A década de 1930 representou a consolidação do cinema falado, e a conseqüente modificação de toda a estrutura cinematográfica, constituindo, assim, um dos mais importantes marcos para a sétima arte. Os anos seguintes assistiram ao desenvolvimento e a afirmação do cinema não só como arte, mas também como um veículo transmissor da ideologia dominante e da determinação de um *lôcus* diferenciado para a mulher na sociedade. O que nos leva a 1960, década escolhida por marcar o início da mudança quanto a essa representação, tendo por base o crescimento do movimento feminista e da luta por um novo posicionamento da mulher no mundo, isto dentro de um contexto de verdadeira revolução na arte cinematográfica.

No primeiro capítulo, buscou-se identificar o contexto histórico dos filmes analisados, assim como as situações históricas que levaram a determinados posicionamentos da mulher na obra cinematográfica. Desse modo, estudando o período entre 1930 e 1960, observamos como a ideologia patriarcal dominante, aliada às diferentes fases passadas pelo desenvolvimento capitalista, como a crise de 1929 e o pós-guerra, por exemplo, exerceu uma influência direta sobre o modo como o gênero feminino era representado nas telas, fato este observado não só nas grandes indústrias cinematográficas, como nos Estados Unidos da América, mas também em indústrias de menor porte, como a brasileira. Fosse nos E.U.A ou no Brasil, a mulher era representada no cinema com base em estereótipos firmemente estabelecidos e repassados de geração a geração, através do ideário patriarcal que os construiu. E, se existiam diferenças quanto ao modelo escolhido para transmitir esse ideário, levando em consideração o *background* cultural de cada nação, o mesmo não chegou a constituir um fator de diferenciação quanto ao posicionamento do gênero feminino no texto filmico.

Na segunda parte da pesquisa, foi realizada uma análise dos documentos filmicos selecionados com o intuito de se observar a caracterização do gênero feminino presentes nos mesmos. As obras selecionadas – “Ninotchka”, de Ernest Lubitsh; “Ganga Bruta”, de Humberto Mauro; “A dama de Xangai”, de Orson Welles; “Quanto mais quente melhor”, de Billy Wilder; “Carnaval Atlântida”, de José Carlos Burle; “Marnie”, de Alfred Hitchcock; “O

beijo amargo”, de Samuel Fuller, e “A mulher de todos”, de Rogério Sganzerla – foram escolhidas devido a relevância perante o tema proposto, e ao reconhecimento de público e crítica (obras caracterizadas como “clássicos” do cinema). Através da análise destas, pôde-se constatar que, apesar de constituírem um grupo distinto dos demais realizadores, os autores estudados não conseguiram (ou sequer pretenderam) livrar-se da imposição da ideologia dominante. Mesmo fazendo parte deste grupo seletivo, e imprimindo uma visão de mundo particular as suas obras, os realizadores enquadrados no cinema de autor não fugiram à representação padrão do feminino. Deve-se ressaltar que existiram, como será mostrado, autores que se distinguiram dos demais, indo em direções contrárias à mentalidade dominante, mas tais autores foram raras exceções. No geral, esses diretores/autores fizeram uso dos mais comuns estereótipos empregados à figura da mulher, chegando, em alguns casos, a serem reconhecidos exatamente por sua animosidade em relação às mesmas.

Finalmente, no último capítulo, deu-se a análise sobre como a construção das “estrelas de cinema”, por meio do chamado *Star System*, o qual agiu como mais um veículo transmissor da mentalidade patriarcal. Através da formação de um elo entre essas estrelas e o público, especialmente o feminino, a sociedade patriarcal repassava e mantinha sua ideologia, garantindo e perpetuando a posição de inferioridade da mulher. Observou-se ainda como esse *status* foi nocivo para essas atrizes, as quais, muitas vezes, tiveram suas vidas pessoais destruídas por esse estigma.

Quanto à metodologia, o presente trabalho terá como base a análise de documentos fílmicos, aliada a uma pesquisa bibliográfica. Tendo em vista a necessidade de um embasamento teórico para uma compreensão mais apurada do material audiovisual, foram utilizadas obras especializadas que abrangem os vários aspectos referentes ao problema proposto, e que atuaram como base para a análise e contextualização dos filmes selecionados. Dentre estas, pode-se destacar a produção da norte-americana Molly Haskell, uma das primeiras críticas de cinema feministas aparecidas na década de 1970, a qual pretende “oferecer um estudo histórico sobre como as imagens das mulheres nos filmes são grandemente definidas e elaboradas pelo homem”². Sua obra mais célebre, *From Reverence to Rape*, faz parte dos estudos iniciais sobre a representação feminina no decorrer da história do cinema.

Outros estudos de extrema importância para o aspecto aqui selecionado foram os trabalhos da inglesa Laura Mulvey, que, com seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”

² HASKELL, Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p.7.

procurou desmascarar o modo como “o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”³. Tomando por base a teoria psicanalítica, Laura Mulvey pretende realizar uma crítica feminista ao cinema narrativo tradicional (cinema clássico *hollywoodiano*), e visa à aniquilação do seu regime de prazer visual.

Ainda neste quesito, deve-se citar uma obra imprescindível sobre o tema citado, que é o livro “A Mulher e o Cinema”, da norte-americana E. Ann Kaplan, que, através do estudo direto de determinadas obras cinematográficas, constrói uma análise sobre os estereótipos mais comuns empregados na representação da mulher no cinema. Para tanto, a autora se concentra na questão do olhar masculino e sua capacidade repressora sobre “o discurso e o desejo femininos”⁴.

Outra obra que servirá de viés interpretativo para este projeto é o livro de Jean-Claude Bernardet – “Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”, o qual apresenta um estudo historiográfico sobre o cinema nacional, com base numa nova periodização; periodização esta que me foi muito útil, dado que não desejei seguir a linha tradicional (clássica) comumente adotada neste tipo de pesquisa, e sim a proposta por Bernardet, o que permitiu uma maior flexibilidade quanto as obras cinematográficas analisadas.

³ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.437.

⁴ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.16.

2 A MULHER, O CINEMA E A SOCIEDADE

Para falar sobre a representação da mulher no cinema, torna-se imprescindível um delineamento da sociedade em que ambos estão inseridos. Cada período possui particularidades históricas que o caracteriza e determina, e tais particularidades agem diretamente no modo pelo qual uma sociedade se representa e se vê representada nos meios midiáticos.

Minha análise se inicia na década de 1930, quando o mundo encontrava-se relativamente estabilizado após os conflitos referentes à primeira Guerra Mundial; conflito este que proporcionou aos Estados Unidos da América uma liderança não só econômica, mas também artística. Com as nações européias mergulhadas em um confronto armado de tamanha repercussão, países como França, Alemanha e Inglaterra tiveram sua produção artística interrompida, possibilitando que os EUA assumissem uma posição de destaque, principalmente no referente à sétima arte.

2.1 1930 – A Era das *Sex Queens*

A década de 1930 iniciou-se nos EUA após o *crash* de 1929, que lançou a sociedade norte-americana numa grave e duradoura depressão econômica. No entanto, num primeiro momento, a indústria *hollywoodiana*⁵ conseguiu resistir aos impactos da crise, graças a já citada posição de destaque (pós-primeira Guerra Mundial), unida ao aparecimento do cinema falado, o qual, apesar de sofrer algumas críticas, foi muito bem recebido pelo público. Além de configurar-se como novidade, essa produção contou com um avanço técnico possibilitado pela vinda de dramaturgos, poetas e romancistas, a partir de 1933, “quando a Depressão obrigou metade dos teatros da Broadway a fechar e muitos editores a requerer falência”⁶. Contudo, já a partir de 1931 a crise chega à Hollywood, e o número de espectadores é drasticamente reduzido.

⁵ Indústria cinematográfica norte-americana.

⁶ MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.61.

Nesse momento, a crise econômica e social trazida pela depressão (e as possíveis soluções para sair dela) era a principal inquietude na mente dos governantes e da população em geral. Assim, torna-se fácil compreender porque, nos primeiros anos após o *crash*, não existia uma séria preocupação com o conteúdo dos filmes produzidos. É nessa década que se instaura o “sistema de gênero”, segundo o qual os filmes, nas palavras de A.C.Gomes de Mattos, seriam “uma forma de expressão coletiva, um espelho voltado para a sociedade, que incorpora e reflete os problemas em comum e valores dessas sociedades”⁷. Nesta lógica, os musicais, gênero dominante nos anos 1930, seriam uma válvula de escape em relação aos problemas enfrentados pela sociedade.

Os filmes produzidos nesse período (primeiros anos da década de 1930) representam um diferencial quanto à representação da mulher na obra cinematográfica. Segundo Molly Haskell⁸, este foi o período mais franco do cinema, antes que a censura e a Igreja começassem a interferir diretamente no conteúdo dos filmes.

Nesses filmes, o fato da mulher possuir um desejo sexual era visto como algo natural, e não como doentio e/ou malévolos. A sensualidade feminina era um caráter marcante, sem constituir estereótipos e sem culpa. As heroínas eram sexualmente definidas, *glamourosas*, verdadeiras deusas que tinham liberdade para realizar ações moralmente questionáveis (de acordo com os padrões da época), como adultério, aventuras e até mesmo o abandono do lar. Essas *sex queens* possuíam uma inteligência e astúcia que, mais tarde, passariam a ser vistas como incompatíveis com a feminilidade e sensualidade⁹. Muito disso se deve a influências externas – fator bem característico do período – advindas tanto da visão de diretores europeus, como também da presença de atrizes como Greta Garbo e Marlene Dietrich.

Nos primeiros anos da Depressão, Hollywood oferecia, com suas comédias e musicais, uma forma de alívio para a população, buscando mostrar que uma boa vida ainda era possível apesar de todo o caos. Mas mesmo nesse momento de maior tolerância, existia uma inclinação de se separar as mulheres em categorias excludentes, como se não fosse possível para a mulher conciliar seu posto de mãe e esposa com sua sensualidade. Assim, apesar de sua liberdade, as *sex queens* e deusas personificavam o inimigo para as demais mulheres (ditas “comuns”). Mas o mais importante nessa situação é o fato de a mulher ser dividida em dois pólos, sendo assim sempre incompleta, cabendo apenas ao homem a capacidade de representar um todo, de ser completo.

⁷ MATTOS, op. cit., p. 80.

⁸ HASKELL, op. cit. P.91.

⁹ Ibid., p.95.

A relativa tolerância observada nesse período estava com seus dias contados. Os excessos que vinham sendo mostrados nas telas desencadearam reações de grupos civis e, principalmente, religiosos. É nesse contexto que o *Motion Picture Production Code*, um código organizado, em 1922, pela própria indústria cinematográfica como forma de defesa contra censuras externas, mas que até então só fazia recomendações, uniu-se à Legião da Decência, criada em 1934 e composta por bispos da Igreja Católica preocupados com os rumos que a produção cinematográfica vinha tomando, e com a “perda de seu papel como administradores da moral”¹⁰.

Essa união mostrar-se-ia prejudicial ao conteúdo dos filmes, uma vez que representou a interferência direta desses “órgãos reguladores” sobre o produto filmico final. Esse aspecto viria afetar particularmente o modo pelo qual as mulheres eram representadas. Toda a profundidade, a complexidade e, principalmente, a sensualidade da mulher foram banidas das telas, sob a alegação de representarem algo desnaturalizado, perverso e incompatível com os ideais religiosos.

Deve-se ressaltar, porém, que estas mudanças na natureza dos filmes *hollywoodianos* foram abraçadas pelos chefes dos grandes estúdios, não só pela pressão dos grupos civis e religiosos, mas também devido à “mudanças ocorridas no ânimo da nação trazidas pelo *New Deal*”¹¹ (espírito de patriotismo, unidade e compromisso com os valores nacionais)¹². Mudanças estas que deixaram claro ser mais vantajoso nesse momento a produção de filmes que apoiassem “os princípios morais e sociais básicos da cultura americana tradicional”¹³. Assim, sob o olhar atento do patriarcado, a personagem feminina passou a ser representada de acordo com os mais tradicionais valores. Seus desejos carnis foram substituídos pelos anseios amorosos, sua independência transformada em submissão, sua personalidade em complemento. Nos anos seguintes, o sexo feminino passaria a ser representado sempre do mesmo ponto de vista, em segundo plano, apenas com um complemento do sexo masculino, sendo definido de acordo com sua relação com o sexo oposto. Daí em diante, a mulher deixou de ser um indivíduo para ser uma categoria – a mãe, esposa, irmã ou filha.

Os valores familiares, entendidos aqui como representantes do patriarcado tradicional, passaram a reger o comportamento das mulheres no cinema, fazendo com que várias regras fossem estabelecidas. Qualquer alusão que constituísse uma ofensa a Deus, à família e/ou à

¹⁰ MATTOS, op. cit., p. 85.

¹¹ Conjunto de medidas decretado pelo presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt que visavam combater a Depressão. Ver Charles Selles; Henry R. May; Neil McMillen. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia à potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

¹² MATTOS, op. cit., p.91.

¹³ *Ibid.*, p.91.

Se... MATTOS; McMillen, ✓

moralidade era banida. Expressões e ações, principalmente se referidas ao sexo, nudez, órgãos sexuais e até mesmo demonstrações de amor (tidas como excessivas) foram proibidas¹⁴. O mal deveria ser sempre punido e o bem sempre triunfante. Mesmo atrizes como Greta Garbo e Marlene Dietrich tiveram que descer de seus pedestais e enquadrar-se aos novos padrões aprovados para maternidade, responsabilidade familiar e adoração infantil¹⁵.

Esse contexto do *New Deal* - em que o governo norte-americano tentava tirar o país do caos econômico no qual se encontrava - aliado as proibições impostas pelo Código de Produção, leva ao surgimento da figura da *working woman* ("mulher de carreira"). Essa personagem aparece como uma resposta à crise, fazendo com que a figura feminina, antes *glamourosa*, fosse substituída por uma versão mais adequada ao momento - a trabalhadora "simplória". Deve-se destacar, porém, que as funções atribuídas à mulher eram aquelas mais identificadas (de acordo com o padrão da época) com o seu gênero. Dentre estas estão, por exemplo, as funcionárias de lojas de departamentos e editoras e executivas de moda, visto que tais profissões permitiam que as mulheres mantivessem sua feminilidade, sendo vistas também como compatíveis com a "natureza" feminina. Além disso, o trabalho feminino era tido como temporário, não sendo, nas palavras de Molly Haskell, um compromisso para a vida toda ou aspecto definidor da mulher¹⁶. Era um apoio necessário em tempos de crise, mas que nunca substituiria a real (e natural) função feminina: a de esposa e mãe.

Enquanto os EUA tentavam restabelecer-se após o *crash* de 1929, o Brasil iniciava a década de 1930 com uma revolução que pôs fim ao estado oligárquico, transferindo o poder para o governo federal, e que marcou "o início da intervenção do Estado na atividade cinematográfica desenvolvida no país"¹⁷. É nesse período que surgem indústrias como a Cinédia (1930), a Brasil Vita Filmes (1934) e a Sonofilmes (1937), que buscam produzir um cinema nacional nos moldes *hollywoodianos*, este último tido como padrão técnico e estético do "bom cinema". Acreditava-se que, com o *crash* da bolsa de Nova York, a produção norte-americana iria reduzir-se, devido à imensa crise na qual o país encontrava-se. Além disso, a indústria *hollywoodiana*, com o advento do som, encontrou vários problemas em relação à exportação de seus filmes, por causa da diferença de idiomas. Com isso, os realizadores brasileiros pensaram que este era o momento ideal para investir numa produção nacional.

¹⁴ Para todas as determinações do Código, ver Andrea S. Walsh. *Women's film and female experience 1940-1950*. New York: Praeger Publishers, 1984.

¹⁵ HASKELL, op. cit., p. 118-119.

¹⁶ Ibid., p. 142.

¹⁷ VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed., 1987. p. 131

A primeira indústria cinematográfica nacional, nos moldes dos grandes estúdios norte-americanos, foi a Cinédia, criada por Adhemar Gonzaga, também um dos fundadores da revista Cinearte, cuja intenção residia em ser “o natural intermediário entre os mercados consumidores brasileiros e o produtor norte-americano”¹⁸. E era com base nesse modelo *hollywoodiano* que a Cinédia pretendia produzir um cinema nacional.

Os primeiros filmes produzidos pela Cinédia tentavam aproximar-se do formato norte-americano, em técnica e estilo. No entanto, devido às dificuldades enfrentadas pela empresa, tanto relacionadas à exibição e distribuição, quanto à estabilização do cinema falado *hollywoodiano*, a Cinédia teve que procurar outros meios para manter sua produção. Dentre estes merecem ser ressaltados a realização de “trabalhos para terceiros, aluguel dos estúdios (...) e, principalmente, a realização de filmes de encomenda para o setor privado e governamental”¹⁹. Recebendo, este último, especial destaque devido à produção de documentários educacionais com base na “primeira lei protecionista aplicada ao cinema brasileiro, promulgada pelo governo provisório de Getúlio Vargas a 4 de abril de 1932”²⁰. Segundo esta lei, que também “centralizava e nacionalizava o serviço de censura”²¹, ficava estabelecida uma porcentagem determinada de filmes nacionais a serem produzidos, atendendo a fins educacionais. Assim, esta lei configurou-se num dos principais elementos que garantiram a subsistência dos produtores e dos trabalhadores da indústria cinematográfica.

É nessa década que surge um gênero que viria a caracterizar a produção do cinema brasileiro: o filme carnavalesco. Juntamente com a produção de obras mais “sérias”, seguindo os padrões *hollywoodianos*, surgiam filmes que giravam em torno de aspectos tipicamente nacionais, como o carnaval (e também os festejos juninos). Este gênero acabou por consolidar a presença do rádio no cinema nacional, através da inserção de números musicais interpretados por “astros e estrelas do rádio e do disco”²². Outro fator determinante foi a introdução do triângulo sentimental entre “o herói, a mocinha e o vilão”, tal como em *Hollywood*, mas com um diferencial – a música.

Além de padrão de cinema, *Hollywood* tornou-se um modelo de comportamento. As classes média e alta começaram a absorver os ideais e hábitos norte-americanos, promovendo uma verdadeira “revolução” no estilo de vida dos integrantes dessas classes. Pode-se dizer

¹⁸ VIEIRA, op. cit., p.132.

¹⁹ Ibid., p.140.

²⁰ Ibid., p.143.

²¹ Ibid., p.144.

²² Ibid., p.142.

que nesse aspecto as mulheres foram as mais influenciadas, deixando-se deslumbrar pelo *glamour* exibido nas telas e propagados pelas revistas especializadas. Especialmente num momento em que as mulheres alcançaram algumas de suas reivindicações mais antigas, como o direito ao voto (1932) e a regulamentação do seu trabalho (1934). Na década de 1930, apoiadas na evolução técnica dos eletrodomésticos, as mulheres passam a ter mais tempo para si, o que, auxiliado pelo crescimento industrial, possibilitou a entrada cada vez mais forte da mão-de-obra feminina “além das fronteiras domésticas”.

Entretanto, se a mulher brasileira conseguiu aumentar sua participação na sociedade, o mesmo não ocorreu com a sua representação no cinema. Aqui, como nos EUA, o sexo feminino era representado como um objeto do olhar masculino. A mulher era retratada de acordo com os padrões morais tradicionais, ou seja, com base na ordem patriarcal dominante que a relegava a um segundo plano. Citando Laura Mulvey, a mulher era “portadora de significado e não produtora de significado”²³.

Uma característica que deve ser mencionada como um diferencial no modo de representação do feminino no cinema nacional é a questão da sensualidade. Se num momento inicial o cinema hollywoodiano possuía essa característica, ela logo desapareceu com a chegada da Legião da Decência e do Código de Produção. No entanto, no Brasil, essa característica seguiria por todo o período, até atingir níveis mais elevados nas décadas seguintes.

2.2 1940 – Anos de Guerra sob o Domínio das *Femme Fatales*

A década de 1940 teve início nos EUA no contexto da segunda guerra mundial. Mesmo que, em um primeiro momento, os norte-americanos tenham tentado a todo custo manter a paz, essa situação logo alterou a partir de sete de dezembro de 1941. Nesse dia, a base aérea americana em *Pearl Harbor*, no Havaí, foi bombardeada pelas forças japonesas, fazendo com que os EUA mergulhassem de cabeça na guerra. Se antes a nação estava dividida em relação ao conflito, “o ‘ataque traiçoeiro’ do Japão” acabou por “unir [de vez] o povo norte-americano para a guerra como nada mais poderia ter feito”²⁴.

²³ MULVEY, op. cit., p. 438.

²⁴ SELLES, Charles; MAY, Henry R.; MCMILLEN, Neil. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia à potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.345.

Com a entrada no conflito armado, a economia norte-americana recebeu o impulso de que vinha precisando há muito tempo para se reerguer. A produção industrial bélica, principal atividade econômica do período, proporcionou o aumento da oferta de trabalho, fazendo com que as taxas de desemprego, antes em níveis estratosféricos, diminuíssem drasticamente. Nesse contexto, as mulheres (assim como os negros) passaram a ocupar “cargos anteriormente inacessíveis”²⁵, integrando-se ao mercado de trabalho como uma forma de substituição para a mão-de-obra masculina que se encontrava nos campos de batalha.

Como era de se esperar, a produção fílmica do período está intimamente ligada ao contexto da guerra. Os filmes se converteram em meios de divulgação, propaganda e recrutamento, buscando sempre fortalecer a posição adotada pelo governo perante o conflito mundial. Nesse âmbito, a censura, instaurada na década anterior, ganhou ainda mais força com a criação, a partir dos anos 1940, de novos órgãos reguladores que tinham como principal preocupação impedir a transmissão de informações que, através dos filmes, pudessem vir a auxiliar o inimigo.

A década de 1940 trouxe novas possibilidades para as mulheres na economia e, conseqüentemente, na sociedade. Contudo, o mesmo não pode ser dito sobre o cinema. No mundo cinematográfico, o modo pelo qual a mulher passou a ser vista sofreu significantes alterações, mas não necessariamente em um sentido positivo. A ambigüidade é o aspecto mais característico em relação à representação feminina nesse período, pois, se por um lado, a mulher passou a ser retratada ocupando novas carreiras antes tidas como exclusivamente masculinas (seguindo sua nova colocação na sociedade), foi também nesta década que surgiram as *treacherous women*²⁶, fortemente estereotipadas e degradadas.

Possuidoras de uma sensualidade e astúcia marcantes, essas personagens tinham atributos físicos distintos, como lábios fartos, pernas longas, cabelos compridos ou olhares penetrantes, que se convertiam em verdadeiras armas de sedução, e atuavam como uma alusão ao perigo que estas mulheres constituíam.

Essas personagens femininas características da década em questão, essas *treacherous women* ou *femme fatales*, retratavam mulheres de “ética duvidosa ou feminilidade inconvençional” que apresentavam uma ameaça dupla, uma vez que, não satisfeitas em enveredar pelo mau caminho, ainda arrastavam seus amantes junto. Em oposição a elas,

²⁵ SELLES, op. cit., p.352.

²⁶ Mulheres traiçoeiras, desleais. Ver Haskell, op.cit., p.191.



existiam as heroínas românticas (“mocinhas”), um resquício dos anos 1930, as *waiting women* e as *fighting women*²⁷. Sendo essas duas últimas categorias um resultado direto da guerra.

As *waiting women* correspondiam às esposas, mães, namoradas e filhas deixadas para trás pelos combatentes, cuja fidelidade e força serviam de inspiração para as demais mulheres, enquanto que as *fighting women* representavam as mulheres envolvidas diretamente no conflito, tanto como enfermeiras, como em posições de relativa autoridade.

Nesse período, acompanhando o clima de desconfiança trazido pela segunda guerra, a dinâmica dos relacionamentos sofreu uma mudança marcante. Os pares românticos passaram a sofrer a interferência de um terceiro (ou até mais) componente, mostrando que os relacionamentos não são sempre tão simples, e que os finais felizes não são uma consequência natural como os da década de 1930. A confiança, antes tida como um fator natural nesse tipo de relacionamento, foi substituída pela insegurança e suspeita. As personagens femininas converteram-se em representações da sexualidade reprimida, transformando-se no elo corrompido, sempre desenvolvido com base em construções masculinas, em um olhar masculino.

Com o fim da guerra, e o retorno dos homens as suas posições de origem, pretendeu-se que as mulheres voltassem para o seu lugar “natural”: o lar. Contudo, depois de experimentar novas possibilidades, as mesmas não estavam dispostas a abandonar todas as suas (relativas) conquistas, o que se tornou um problema para a sociedade patriarcal.

Logo, os filmes se converteram mais uma vez em propagandas, mas agora com o intuito de mandar as mulheres de volta à sua posição original. Assim, as obras cinematográficas do pós-guerra buscaram persuadir o sexo feminino a retomar seu lugar na sociedade, mesmo que para tanto fosse necessário intimidar e até mesmo ridicularizar a mulher. A intenção era mostrar que a mulher só tem capacidade, só tem condições para dominar um campo: a família ou o trabalho. Por mais que fossem dadas opções, procurava-se deixar clara a impossibilidade de sucesso nessas duas áreas. A mulher nunca poderia ter tudo. Uma coisa sempre iria sobressair-se a outra, fazendo com que algo sempre ficasse em segundo plano. E caso a mulher buscasse a verdadeira felicidade e realização, ela deveria priorizar sua família, pois esse sim era o seu dever natural, essa era a real razão da sua existência. Não seria seu trabalho numa fábrica, num consultório ou mesmo em uma posição de poder que traria um sentido de realização e de satisfação. Tais sentimentos só poderiam ser

²⁷ HASKELL, op. cit., p.192.

experimentados através de seu papel de mãe e esposa. Ao menos, essa foi a mensagem que Hollywood procurou difundir no pós-guerra.

As mulheres que optavam pelo outro caminho, aquelas que preferiam seguir a cabeça em vez do coração, eram representadas de forma negativa. Sua inteligência e personalidade não eram tidas como pontos positivos, mas sim como artimanhas para enganar e desiludir o sexo oposto. Elas lançavam mão de todos os meios para conseguir tudo o que queriam, sem levar em consideração os sentimentos alheios ou até mesmo as leis.

Também no Brasil a década de 1940 foi marcada por certa ambigüidade. Apesar de ter começado de forma positiva para a sétima arte, com a criação do estúdio Atlântida em 1941, muito ainda estava por vir. Embora a Atlântida tenha trazido um novo fôlego para a produção nacional, a censura, advinda do Estado Novo, intensificou-se neste período, passando a interferir diretamente sobre a mesma.

Na década anterior, os complementos nacionais (como jornais cinematográficos etc.) garantiram não só a sobrevivência de profissionais e laboratórios do período, como também permitiram uma continuidade da produção de obras cinematográficas de maior porte. Contudo, com a entrada de Getúlio Vargas no poder, essa realidade foi bruscamente alterada, uma vez que a produção nacional perdeu espaço para a propaganda governamental, a qual passou a ocupar o lugar principal na produção do período. Tal fato se deu através da atuação direta do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e dos DEIPS (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda).

É importante destacar que quando falamos de cinema nacional na década de 1940 no Brasil, nos referimos basicamente a produção carioca. Isto se deve ao fato de o cinema paulista, após 1934, apresentar-se em número inexpressivo. Apenas seis filmes foram produzidos em São Paulo entre 1940 e 1949, deixando a produção carioca em primeiro plano, acompanhada, é claro, de uma grande quantidade de filmes estrangeiros, os quais dominavam o período em questão.

Assim como nos EUA, a segunda guerra mundial também teve seus efeitos no Brasil. Em primeiro lugar, com a interrupção da produção européia, os filmes oriundos dos Estados Unidos da América passaram a dominar os circuitos nacionais. Além disso, como o velho continente encontrava-se mergulhado no conflito, os EUA transferiram sua atenção para a América Latina, buscando novos mercados e parcerias. Nesse sentido, surge a política de boa vizinhança do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, que pretendia estreitar os laços entre os EUA e as demais nações americanas, e que exerceu uma influência direta no cinema da época. Como exemplo, podemos citar o personagem “Zé Carioca”, criado pela

Disney sob encomenda do *Coordinator of Inter-American Affairs*, com o intuito de difundir o *american way of life* entre os brasileiros. Podemos citar ainda a vinda do cineasta Orson Welles ao Brasil em 1942, para a produção do filme “It’s all true”. Além disso, a América Latina fez-se presente nas telas norte-americanas, ainda que não se tivesse uma preocupação com aquilo que era retratado (eram comuns erros grosseiros, como confundir o espanhol como sendo o idioma oficial do Brasil, só para citar um exemplo bem básico). Uma figura característica do período foi Carmem Miranda, que levou seus trajes “típicos” e seu gingado para a América do Norte, convertendo-se num ícone da “brasilidade” no exterior.

A influência norte-americana não se limitou às telas. Os filmes lançavam a moda, e a mesma era instantaneamente assimilada pela população. Foi nesta década que a Coca-Cola chegou ao país, assim como várias outras comidas, hábitos e vestuário trazidos diretamente dos EUA. O cinema atuava como uma verdadeira vitrine, promovendo o *american way of life* e introduzindo o mesmo no dia a dia da nação brasileira. As revistas e jornais especializados mostravam o cotidiano das estrelas *hollywoodianas* e pregavam seu estilo de vida como sendo um ideal a ser seguido. As mulheres queriam ser verdadeiras divas, e estavam em busca de seu *gentleman*.

Outro paradoxo característico desta década diz respeito a temática dos filmes. Como já foi dito acima, o cinema nacional dos anos 1940 foi o cinema carioca, sendo a Cinédia sua principal produtora. Nesse período, surgiram filmes mais preocupados com questões sociais, que buscavam fazer uma crítica social e política, mas sempre mantendo o tom irônico, característico do cinema nacional do período. As comédias da Cinédia, mesmo as carnavalescas que se intensificaram no período (e abriram caminho para a década seguinte), buscavam explorar o conflito mundial, a política de boa vizinhança norte-americana e a própria situação política nacional, de forma satírica e divertida. Foi ainda nesse momento que surgiram as primeiras paródias à cultura estrangeira (leia-se norte-americana).

Quanto a representação das mulheres, não houve nenhuma mudança realmente significativa. Apesar da censura mais ativa, a mesma não tinha a figura feminina como uma de suas principais preocupações. Temas políticos e sociais eram muito mais visados (e censurados) do que a posição da mulher nas obras cinematográficas. Contudo, um fato que não pode ser deixado de lado, e que representou um marco importante para a história das mulheres no cinema nacional, foi o lançamento do filme “O Ébrio”, em 28 de agosto de 1946. Este filme, um melodrama moralista, foi a obra mais célebre da Cinédia no período em questão. Apesar de não representar um diferencial quanto a maneira pela qual o gênero feminino era abordado nas telas, este filme representou um marco para as mulheres fora delas,

uma vez que seu roteiro e direção ficaram ao cargo de Gilda de Abreu, uma das pioneiras na direção de filmes no Brasil.

A década de 1940 terminou com a criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 4 de novembro de 1949, que prometia trazer um cinema nos moldes *hollywoodianos*, e esperança de melhora para a indústria cinematográfica nacional.

2.3 1950 – O Princípio do Fim

A década seguinte, 1950, foi o ápice do que se convencionou chamar a *Golden Age* do cinema norte-americano. Mas, como todo ápice, foi seguido por um declínio. Pode-se dizer que os anos 1950 foram o “princípio do fim” da clássica Hollywood, uma década marcada por paradoxos e que abriu caminho para a revolução que estava a caminho.

Este período foi marcado pela prosperidade do pós-guerra, em que a economia norte-americana, fora alguns picos inflacionais de menor importância, encontrava-se estabilizada, permitindo importantes alterações sociais. Foi nesta década que ocorreu o aparecimento dos subúrbios como novo padrão de moradia. As cidades abarrotadas e desorganizadas deram espaço para os bairros planejados e com moradia de baixo custo, construídos nas proximidades da cidade, onde foram instaladas toda a infra-estrutura necessária, como transportes, *shopping centers*, escolas etc. Outra mudança trazida pela estabilidade econômica foi a chamada “cultura de consumo”. Passou-se a acreditar que eletrodomésticos e/ou eletroeletrônicos era necessidades básicas, fazendo com que as recém-adquiridas casa se transformassem em verdadeiros depósitos, abarrotados de utensílios muitas vezes nunca utilizados. Ainda nesse âmbito, foram desenvolvidas estratégias de mercado direcionadas para públicos específicos, como os adolescentes (terminologia criada no período para determinar uma faixa etária específica) e as mulheres.

As mulheres começaram a ganhar mais espaço na sociedade nos anos 1950, em grande parte ainda como um resultado direto da Segunda Guerra Mundial, e da colocação das mesmas no mercado de trabalho. Apesar das campanhas, endossadas pela indústria cinematográfica, para o retorno das mulheres ao lar após o fim da guerra, muitas continuaram em seus postos. Contudo, com o fim guerra, o contingente de homens que retornou pretendia retomar seus postos, o que acarretava a vacância dos mesmos por partes das mulheres. Mas

uma vez que se encontrou uma grande resistência por parte das mulheres, novas estratégias surgiram.

A principal estratégia adotada foi exatamente a propagação, através dos meios audiovisuais, da “verdadeira” vocação feminina, do seu lugar “natural”: o seio familiar. Nunca antes a mulher “profissional” foi tão mal vista nas telas. Retratadas muitas vezes como inescrupulosas, essas mulheres “desesperadas” acabavam por perder-se na vida, uma vez que não tinham uma figura masculina para guiá-las. Sua principal preocupação não era encontrar um amor, e sim um marido rico que as sustentasse; eram as *Golden Diggers* (caçadoras de tesouros, mulheres em busca do “golpe do baú”) que passariam por cima de tudo e de todos para alcançar seus objetivos.

No outro extremo, estavam as dóceis e amáveis esposas, entretidas com seus eletrodomésticos, suas casas novas e, principalmente, seus bebês. Essas sim eram o retrato da felicidade, tudo aquilo que deveria ser almejado pelo sexo feminino.

Não só as profissionais das telas, mas também aquelas que as representavam, foram afetadas na década de 1950. As atrizes passaram por um difícil e definidor momento no qual o sistema de estúdio chegou ao fim, fazendo com que a relativa liberdade conquistada pelas mesmas, como a possibilidade de escolha de papéis, encontrasse também seu fim. Se antes as estrelas faziam um filme por ano, logo teriam sorte se fizessem um em cada três anos²⁸, uma vez que não existiam mais tantos papéis ou películas em si. Ocorre que, se antes Hollywood criava uma realidade certas vezes mais palpável que o mundo de muita gente, essa situação começou a se desfazer, dado que o público tornou-se mais sofisticado, levando a uma diminuição pela procura de filmes, e a conseqüente redução do número de filmes produzidos.

Os anos 1950 abriram caminho para as mudanças da década seguinte, mas sem sofrer grandes alterações. Uma característica específica do período é o alto fator sexual de seus personagens, seguindo uma onda de liberação que desaguaria nos movimentos dos anos 1960. Contudo, essa sexualidade, ainda sob os olhos atentos do Código de Produção, adquiriu um tom cômico, bufão, tentando não bater de frente com a moral e os bons costumes. Assim, esta década conseguiu uma verdadeira façanha: construiu ícones sexuais, figuras como Elvis Presley e Marilyn Monroe, mas sem verdadeiramente expor cenas sexuais em seus filmes.

Foi neste momento que surgiu a figura do “rebelde”, como o novo e atordoado “mocinho”, encarnado por atores como Marlon Brando e, principalmente, James Dean. Embora não seguissem os padrões de comportamento pregados pela sociedade patriarcal,

²⁸ HASKELL, op. cit., p.233.

esses personagens tornaram-se o ideal de toda uma geração. As “meninas-moças” já não almejavam mais o herói simplório e bem comportado. Era o rebelde que as fazia sonhar. Contudo, se tal comportamento era aceitável para os homens, o mesmo não acontecia com as mulheres. As “mocinhas” direitas e ingênuas, idealizadas pelas personagens de Grace Kelly, Doris Day, ainda eram o modelo a ser seguido pelas moças de família. E, se Marilyn Monroe e Jane Russel, com todo seu *sex appeal*, representavam o objeto de desejo dos rapazes (e de inveja das meninas), não era com elas que os mesmos queriam se casar.

Outra característica marcante foi a divisão mais expressiva entre as personagens fabricadas (divas) e as atrizes reais que as incorporavam. Esse aspecto passou a ser fortemente utilizado pelos diretores, os quais faziam uso da aura muitas vezes construída em torno das “celebridades”, buscando produzir um elo entre as platéias e seus ídolos. É também nesse contexto que apareceram diferentes caracterizações femininas, como a mulher “inteligente”, a “burra”, a “engraçada” etc., que, repletas de estereótipos, acabaram por rotular as atrizes que as interpretavam, ligando-as a determinados “tipos” por toda a sua carreira.

Mas não foi só nos Estados Unidos da América que as comédias prevaleceram. No Brasil, a década de 1950 foi o período das chanchadas, estilo que ficaria imortalizado como um dos momentos mais férteis do cinema nacional.

Também passando por um momento importante na sua vida econômica e política, o Brasil assistiu ao segundo governo de Getúlio Vargas, à crise política e conseqüente suicídio do mesmo, à criação de empresas nacionais como a Petrobrás e à ascensão de Juscelino Kubitschek, tudo na mesma década. Foi um período próspero e de desenvolvimento, mas que também acarretou o forte crescimento da dívida externa. Todos esses acontecimentos não poderiam deixar de causar mudanças na sociedade brasileira, a qual estava cada vez mais conectada à nação norte-americana.

As influências agora exercidas encontravam-se em todas as partes. A propaganda crescia a cada dia, fazendo com que o *american way of life* invadisse os lares tupiniquins e moldassem as mentes da população. A aparência passou a ser uma das principais preocupações das mulheres, que tinham como referência, como padrão estético, seus ídolos *hollywoodianos*.

Assim como nos E.U.A, as mulheres brasileiras também começaram a adquirir mais espaço na sociedade. Contudo, a década de 1950 poderia ser tachada no Brasil como a “década do machão”. As revistas ensinavam como agradar aos homens, como se vestir, como se portar, tudo o que deveria ser feito para se conseguir um bom marido. Essa continuava sendo a meta final de toda moça de família. Até mesmo porque, se os homens procuravam

mulheres mais “vistas” para se divertir, era com as “moças direitas” que eles queriam se casar.

Essa dicotomia tornou-se bem explícita nas chanchadas, nas quais podemos identificar facilmente essas duas “categorias”. Mas as chanchadas em si já representavam uma ambigüidade, uma vez que eram vistas pela crítica como vulgares, burlescas e ofensivas a moral e aos bons costumes, tendo sido, no entanto, o estilo que conseguiu manter a produção da década ativa e que encontrou maior receptividade pelo grande público.

Marcadas pela influência da rádio e do teatro de revista, as chanchadas faziam uso da comédia como base para o seu desenvolvimento. Aliás, foi exatamente a sua comicidade, aliada as músicas carnavalescas, que garantiram o sucesso desse gênero. Aproveitando grandes nomes do rádio, que a essa altura já tinham seus próprios fãs-clubes, a chanchada expandiu-se e logo se tornou dominante. Por isso, quando se fala de cinema brasileiro nos anos 1950, são elas que vêm à cabeça.

Embora existissem outros estúdios, os de maior expressão (e produção) eram a Atlântida e a Vera Cruz. O primeiro era o estúdio carioca que, mais tarde, contou com a presença do grande distribuidor Luís Severiano Ribeiro Jr., o que contribuiu imensamente para a divulgação de seus filmes. A Atlântida era o estúdio das chanchadas, e possuía em seu elenco fixo estrelas como Eliana, Cyll Farney, Oscarito e Grande Otelo que se transformaram em verdadeiros ídolos nacionais.

Na década em questão, seguindo a tendência norte-americana, também aqui no Brasil começou-se a investir cada vez mais na identificação do público com as suas estrelas prediletas. A política de estrelismo foi apoiada pelo aparecimento de revistas especializadas como a Cinelândia, que promoviam uma aproximação entre as audiências e seus ídolos, através de matérias específicas, biografias etc.

Mas não só de carnaval viviam as chanchadas. Em seus enredos, encobertos com músicas e piadas, encontravam-se críticas sobre os mais diversos problemas nacionais, como a falta de compromisso dos políticos, o alto custo de vida, as grandes diferenças de classes, a falta de segurança etc. A diferença é que tais temas eram abordados de forma cômica e irônica, fazendo com que se esquivassem de represálias e censuras.

A comicidade das chanchadas fez com que as mesmas acabassem por ter certa liberdade em relação a determinados aspectos. Não que a crítica as aprovasse, pois como já foi dito acima, este não foi o caso; mas parece que tudo era, de certo modo, mais facilmente aceito se transmitido em meio a risos e marchinhas carnavalescas.

Neste momento, as “mocinhas” começaram a dividir a cena com mulheres mais “experientes”, mais encorpadas, as ditas “boazudas”. Explicitada na figura das vedetes, essas personagens receberam grande aceitação por parte do público masculino, sendo muitas vezes mostradas nas telas com figurinos escandalosos para o período. Mas se era permitido para os homens apreciá-las, era clara a mensagem transmitida para as mulheres: não sejam como elas. Afinal, não eram elas que conquistavam o “galã” no final, não era com elas que os mesmos se casavam. Elas podiam até aparentar se divertir mais, mas o final feliz não pertencia às mesmas.

No lado oposto à Atlântida e as suas comédias carnavalescas, estava a paulista Vera Cruz. Buscando produzir um cinema sério, nos moldes *hollywoodianos*, a Vera Cruz identificava-se com a crescente burguesia paulista e seus desejos por uma cultura de “maior qualidade”. Com esse perfil, voltado para filmes mais “sérios”, a companhia paulista recebeu um grande apoio da crítica especializada, que há tempos já almejava uma produção mais técnica e sofisticada. Apesar de grandes êxitos, como o filme “O Cangaceiro”, que foi premiado o melhor filme de aventura no Festival de Cannes em 1953, a produção da Vera Cruz só se manteve realmente ativa até 1954. Mas nesse breve período lançou várias atrizes e consagrou outras mais, como Tônia Carreiro e Cacilda Becker. No entanto, seus gêneros seguiam basicamente o estilo *hollywoodiano*, não apresentando um grande diferencial em relação a representação da mulher, o que aconteceu nas chanchadas. Pois, se neste último gênero também se notava o estilo *hollywoodiano*, o mesmo era motivo para piadas e paródias, e não algo a ser copiado. Não que se tivesse algo contra o cinema americano. Simplesmente a chanchada assumiu a desigualdade de nível técnico entre as duas indústrias (nacional e estrangeira).

Ao final da década, os filmes começaram a se preocupar cada vez mais com a realidade nacional. A comédia foi perdendo espaço e abrindo caminho para tons mais sérios e críticos, que culminariam no Cinema Novo.

2.4 1960 – Feminismo x Vitimização

A década de 1960 foi marcada, nos Estados Unidos da América, por conflitos de várias ordens e mudanças. Se o período se iniciou com grande otimismo, guiado por um

presidente carismático comprometido não só com projetos políticos, mas principalmente com aspectos relativos ao bem-estar social, essa situação logo se inverteu. Com o assassinato de John Fitzgerald Kennedy, em 22 de novembro de 1963, e a intensificação dos conflitos no Vietnã, tida como a “mais demorada (1950-1975) e impopular guerra da história da nação”²⁹, o otimismo dos anos iniciais logo deu lugar a preocupações políticas e conflitos.

O então presidente Lyndon Baines Johnson, figura completamente oposta à de Kennedy, teve que enfrentar não só distúrbios externos, mas também internos, como o crescente movimento das minorias negras, o movimento estudantil pelos direitos civis e o movimento feminista.

Aproveitando a atmosfera reacionária, o movimento feminista, adormecido desde a década de 1920, ressurgiu na década de 1960 embalado pelas contestações sociais que tomaram conta da sociedade norte-americana. Ativistas como Betty Friedan, autora do célebre livro “A Mística Feminina”, fundaram, em 1966, a *National Organization for Woman* (Organização Nacional Feminina), buscando assegurar direitos básicos como a igualdade no acesso à educação e na obtenção de empregos, através de uma equiparação nas legislações estaduais e municipais.

O movimento feminista enfrentou, como era de se esperar, grande hostilidade por parte não só dos homens, mas também de mulheres, ambos completamente absorvidos pela mentalidade dominante de cunho de patriarcal. Ainda assim, importantes conquistas foram obtidas, como a proibição, em 1964, de discriminação no campo profissional devido à raça ou sexo, e uma maior conscientização da sociedade em relação a causa feminina.

Contudo, se o movimento feminista conseguiu importantes vitórias perante a sociedade para a causa das mulheres nesse período, o mesmo não pode se dito sobre a situação das mesmas no cinema.

Passando por vários conflitos internos que clamavam por mudanças súbitas, a sociedade patriarcal viu sua estrutura ser ameaçada pelos diversos movimentos que surgiram neste período. Em especial, pelo movimento feminista, o qual buscava colocar a mulher em posição de igualdade com o homem, interferindo, assim, no mais básico dos conceitos patriarcais: a superioridade masculina. Logo, tona-se clara a necessidade de retaliação por parte desta mentalidade ameaçada.

Tendo no cinema um de seus maiores e mais efetivos veículos transmissores, a ideologia patriarcal lançou mão do mesmo para tentar combater as crescentes mudanças

²⁹ SELLES, op. cit., p.402.

sociais e, principalmente, a liberalização trazida pelo feminismo. Com isso, a década de 1960 apresenta uma produção filmica marcadamente hostil ao gênero feminino, na qual predominou a presença masculina nas telas, em índices nunca antes observados. Nesse momento, deu-se também a desintegração do *Star System*, o que, se por um lado proporcionou uma maior liberdade para as atrizes, fez também com que as mesmas perdessem o relativo poder obtido através do estrelato. Tal fato, aliado ao crescimento da figura do diretor, fez com que essas profissionais ficassem ainda mais vulneráveis no seu campo de trabalho.

Se as atrizes passavam por dificuldades, pior ainda estavam suas personagens. Seguindo o enfraquecimento do Código de Produção, o que levou, dentre outros, a uma maior liberdade quanto ao tratamento de temáticas relacionadas ao sexo, as personagens femininas passaram a ser cada vez mais associadas a aspectos sexuais, tendo os mesmos como definidores de suas personalidades – a prostituta, a frígida, a amante rejeitada etc. Pode-se dizer que as mulheres do período eram “menos inteligentes, menos sensuais, menos engraçadas e, no geral, menos extraordinárias”³⁰ que as mulheres das décadas anteriores. Nesse momento, tido como a “década masculina do cinema”³¹, o foco dos filmes foi direcionado aos personagens masculinos, dignos de simpatia por terem de enfrentar um mundo “alterado”, confuso, enquanto que as personagens femininas foram relegadas ao esquecimento, recebendo papéis ínfimos em relação ao sexo oposto, além de personificarem todos os males que afligem o homem.

Pode-se dizer que, basicamente, duas atitudes foram adotadas em relação às mulheres nas telas nos anos 1960: ou eram tratadas com completa hostilidade, sendo vistas como responsáveis por todos os problemas existentes na vida dos homens, ou eram abordadas com indiferença, ocupando uma posição tão insignificante, que não seria nem digna de ser mencionada. Assim, as figuras masculinas típicas do período – o machão, o anti-herói ou ainda o galã, este último agora detentor das características antes atribuídas às estrelas –, adotariam uma dessas posições em relação às personagens femininas.

No entanto, por mais que a ideologia patriarcal tentasse a todo custo se manter no poder, o movimento feminista conseguiu se fazer notar na sétima arte. Ao final da década de 1960, já se observava a presença de filmes com temáticas que se diferenciavam da mentalidade dominante, nos quais as mulheres começaram a reaver sua força e recuperar a dignidade bruscamente solapada. Essa produção foi a semente da esperança, foi o fôlego

³⁰ HASKELL, op. cit., p. 329.

³¹ Ibid., p.330.



renovador capaz de reerguer o gênero feminino e colocá-lo, finalmente, no caminho da realização.

No Brasil, a década em questão iniciou-se em meio a grande instabilidade política. Após a renúncia súbita do presidente Jânio Quadros, e a posse conturbada de João Goulart, a situação política do país agravou-se ainda mais com a proposta das chamadas “reformas de base”, lançadas por Jango, as quais deveriam englobar aspectos administrativos, financeiros, tributários e, principalmente, agrários. Com isso, as animosidades em relação ao então presidente intensificaram-se, levando, em 1964, ao golpe militar.

Os anos seguintes passaram sob o domínio militar. Apesar de, inicialmente, enfatizarem o aspecto temporário do regime, o mesmo prolongou-se por duas décadas, as quais assistiram à intensificação dos conflitos entre a sociedade civil e os militares, caracterizada pela censura, tortura e suspensão de direitos políticos.

Nesse contexto, as mulheres não encontraram a mesma abertura observada nos Estados Unidos da América, fazendo com que o movimento feminista nacional não obtivesse o mesmo alcance ou força. Além disso, o momento histórico fez com que muitas militantes do movimento se engajassem em outras frentes, como o combate à ditadura militar, o que dificultou a consolidação do movimento no Brasil. Outro aspecto determinante era a diferenciação social existente entre as integrantes do gênero feminino no país, o qual, englobando tanto dominantes quanto dominadas, acabava por dificultar ainda mais a constituição do movimento.

Também nas artes podem-se observar os reflexos do novo regime. É nesse período que vemos surgir um dos movimentos mais reconhecidos do cinema nacional: o Cinema Novo. Caracterizado por uma ruptura radical com a linguagem clássica cinematográfica e “portador de um discurso ideológico próprio”³², esse movimento surgiu como uma resposta crítica a então produção nacional, e ao contexto histórico no qual se encontrava. Em um primeiro momento, deram-se destaque a aspectos nacionalistas e regionalistas, com ênfase no Nordeste, seu povo e sua realidade. Buscava-se transmitir a verdadeira situação desse povo, representando, através do mesmo, o universo popular nacional. Com o golpe militar de 1964, e as conseqüentes mudanças acarretadas por ele, o movimento cinema-novista passou por algumas alterações. O universo popular era, agora, não mais o do longínquo sertão nordestino, mas sim aquele em que o próprio autor (representantes, na grande maioria, da classe média) estava inserido, resultando assim em um momento extremamente autocrítico.

³² RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed., 1987. p. 346.

Ao aproximar-se o fim da década, o Cinema Novo já começava a enveredar-se por outros caminhos. Se antes havia uma grande preocupação com uma ruptura com o sistema industrial e seu mercado produtor, agora já começava a se restabelecer um diálogo, buscando se restaurar uma comunicação com o grande público, muito as custas do comprometimento da linguagem particular, própria, desenvolvida nos anos iniciais do movimento. É também nesse momento que vemos uma intensificação entre os temas abordados, entre a realidade dos personagens e a representação do contexto histórico nacional. Os problemas sociais passaram a também a ser abordados em função das minorias, enquadrando-se a mulher nesta categoria.

No Cinema Novo as personagens femininas, diferentemente dos padrões anteriormente estabelecidos, buscam saídas viáveis para seus problemas, procuram soluções diretas e, principalmente, buscam amores possíveis. Nesse movimento, não existe o “melodrama”. As representantes femininas nas telas têm preocupações e vontades objetivas e, por isso, visam encontrar o caminho mais plausível para contornar as adversidades. Deve-se ressaltar, porém, que ainda persistiam representações marcadas por características dos períodos anteriores, e que destoavam por completo da produção cinema-novista, como é o caso da obra de Walter Hugo Khouri. Além disso, foi também nesse momento que a erotização do corpo feminino passa a ser, em uma escala acima da observada nas chanchadas da década anterior, cada vez mais utilizado como atrativo para as bilheterias. Tal aspecto, característico dos anos finais da década, é mais expressivamente notado a partir do aparecimento do Cinema Marginal, este último fruto de dissidências entre os componentes dos anos finais do Cinema Novo.

Apesar de serem fruto do movimento anterior, esses autores “marginais” discordavam dos novos rumos assumidos, nos anos finais, por seus predecessores, levando-os a estabelecer uma produção diferenciada, na qual a relação com o mercado industrial seguia os padrões iniciais pregados pelo Cinema Novo, enquanto o diálogo com a linguagem clássica, narrativa, era restabelecido. Voltado para temas mais urbanos, para a sociedade de consumo e seus males, esse movimento foi marcado pela ironia, pelo deboche e por temáticas sexuais, acompanhadas pela constante erotização da mulher.

Na década de 1960, a personagem feminina não foi tão vitimizada nas telas brasileiras quanto o foi nas telas norte-americanas, em grande parte devido ao fato da existência de uma enorme diferença entre o caráter dos movimentos feministas dessas duas nações. Contudo, isso não quer dizer que a representação nacional tenha sido muito mais positiva, principalmente porque foi nesse período que, no Brasil, apareceram os primórdios da pornochanchada.

3 A MULHER E O CINEMA DE AUTOR

Outro importante aspecto desta pesquisa reside na escolha pelo “cinema de autor”. Essa escolha foi feita com o intuito de mostrar as diferentes posições adotadas em relação à representação da mulher no cinema. Mesmo aqueles diretores/autores que conseguiam se diferenciar dos demais, fosse por sua técnica, conteúdo artístico ou visão de mundo, estavam sob a influência direta da mentalidade patriarcal, fazendo com que suas personagens femininas não fugissem à regra. Se neste tipo de cinema o autor/diretor tinha maior liberdade em relação ao produto final, o mesmo não pode ser dito sobre as mulheres, as quais continuaram sendo retratadas com base na ideologia patriarcal dominante.

A “Teoria do Cinema de Autor” foi criada pelo então crítico de cinema (e futuramente cineasta) francês François Truffault, em 1954, quando o mesmo fazia parte da renomada revista *Cahiers du Cinema*. Nessa teoria, Truffault pregava a necessidade de existência de uma autoria por parte de uma única pessoa – o diretor do filme. Esse realizador não seria apenas um simples diretor, mas sim o responsável por todos os aspectos referentes à obra cinematográfica, a qual seria composta a partir da visão de mundo do próprio autor, estando livre das convenções técnicas e estéticas então adotadas, e impregnada pela subjetividade de seu criador. A câmera estaria para o diretor, como a caneta está para o escritor. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet, “a unidade não envolve apenas o conjunto dos filmes, mas também a vida do autor. Obra e autor formam uma única unidade coesa”³³.

Contudo, essa liberdade não representou uma real diferença para o gênero feminino. Pois mesmo tendo sido construídos com base em visões artísticas e estéticas que fugiam ao padrão da época, os filmes de autor não são mais do que o fruto direto das mentes de seus realizadores, homens em si, inseridos em uma sociedade patriarcal e fortemente influenciados pela mesma. Pelo contrário, tal liberdade por parte dos autores acabou por deixar as personagens femininas à mercê dos mesmos, o que, na maioria das vezes, revelou-se ainda mais prejudicial.

A partir da análise de algumas de suas mais renomadas obras, poderemos ver o tratamento dado pelos autores selecionados às suas personagens femininas, identificando características e traços de personalidade particulares, que, transferidos para seus filmes, definiram toda a sua produção.

³³ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. p.38.

3.1 ERNST LUBITSCH - No Tempo das *Sex Queens*: enquanto ainda existiam mulheres como *Ninotchka* (1939)

Essa obra cinematográfica do diretor Ernst Lubitsch é um bom exemplar da produção dos anos 1930, fortemente aclamada por sua “displícência e sofisticação”³⁴, marcas registradas desse autor. Esse filme possui características que representam os dois momentos distintos pelo qual a década passou – antes e depois do Código de Produção –, além de ser uma das poucas comédias estreladas pela diva Greta Garbo, cuja “parte do sucesso advém do fato de brincar com a figura estrangeira da atriz”³⁵.

De origem alemã, Ernst Lubitsch iniciou sua carreira de diretor ainda no período do cinema mudo, tendo feito depois uma tranqüila transição para o cinema falado. Por ter principiado sua produção antes da instauração do Código de Produção, Lubitsch teve a oportunidade de presenciar uma completamente distinta forma de representação feminina, chegando a dirigir filmes com grandes *sex queens* como Pola Negri. E, graças a esses anos iniciais de seu trabalho, podemos observar em suas obras uma manutenção de determinadas características femininas anteriores ao Código de Produção, como no caso de *Ninotchka*.

Apesar de ter sido produzido em 1939, o filme ainda apresenta aspectos dos anos iniciais da década, quando as mulheres ainda ocupavam uma posição de destaque e havia uma liberdade maior. Tal fato é bem representado pela personagem título, *Ninotchka* (Greta Garbo), uma oficial russa que chega à França para resolver a confusão causada por três funcionários do governo russo encarregados pela venda de determinadas jóias. Aqui já fica clara a superioridade da personagem feminina sobre os demais, uma vez que além de possuir um cargo acima dos outros, ela é a responsável por organizar os problemas causados por seus companheiros do sexo oposto. Dotada de grande inteligência e astúcia, *Ninotchka* logo percebe a situação em que seus camaradas (no sentido russo da expressão) se envolveram.

Ocorre que, ao chegarem à bela Paris, os três deixam-se levar pelos “males” do capitalismo, e acabam sendo enrolados pelo falido Conde Leon (Melvyn Douglas), que pretende recuperar as jóias trazidas pelos russos para a sua dona de origem, a ex-Gran Duquesa Swana (Ina Claire). Contudo, seu plano é interrompido com a chegada de *Ninotchka*,

³⁴ LEVY, Emanuel. *Ninotchka*. *Emanuel Levy.com*, [S.I.], ago. 2007. Disponível em: <<http://www.emmanuellevy.com/article.php?articleID=93>>. Acesso em: 03 ago. 2007.

³⁵ BEZANSON, David. *Ninotchka*. Disponível em: <<http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Ninotchka>>. Acesso em: 26 jul. 2007.

que pretende resolver a situação perante as cortes. Mas antes que os dois fossem apresentados oficialmente, acabam por se encontrar na rua e desenvolvem um estranho relacionamento.

Ninotchka é diferente de todas as mulheres que Leon já conheceu. Ela não é levada pela emoção, e sim pela razão. Suas preocupações giram em torno de aspectos técnicos, como a estrutura de sustentação da Torre Eiffel, e não a romântica vista proporcionada pela mesma. Seu jeito sério e calculista, em oposição à sua beleza clássica, causa uma grande fascinação em Leon. É como se a personagem feminina representasse um mistério para o esperto galã capitalista.

Assim como Leon, Ninotchka também acredita que tal situação possa ser proveitosa, uma vez que o mesmo seria um bom “instrumento de estudo”, o que faz com que a mesma vá a casa dele e passe um tempo com ele, procurando obter informações que pudessem ser úteis de alguma forma. Mas o interessante é que essa “visita” é mostrada como algo natural, e não como ofensiva aos bons costumes. Apesar de estarem sozinhos, de interagirem e, até mesmo, de se beijarem, nada disso é passado como sujo, imoral ou perverso. São simplesmente duas pessoas do sexo oposto interagindo de forma condizente com a normalidade. Tal fato passara, contudo, a ser visto como um comportamento absurdo e passível de condenação por parte da sociedade a partir de 1934.

Ao descobrirem suas verdadeiras identidades, e seus posicionamentos na questão da venda das jóias, Ninotchka deixa a casa de Leon por acreditar estar ferindo os interesses de sua nação. A partir desse momento, a mesma encontrar-se-á cada vez mais inacessível às investidas do galã, mas isso não o faz desistir, muito pelo contrário. Com o desenrolar da história, Ninotchka acaba por abrir-se, como se o seu lado feminino finalmente desabrochasse. Então, os dois dão início a um relacionamento amoroso, que fará a oficial russa rever suas concepções sobre a vida.

Nesse momento, observamos como a personagem feminina começa a sentir as influências do final da década, ao assumir seus anseios amorosos, ao buscar a satisfação com o elemento masculino. Contudo, mesmo sofrendo tais modificações, Ninotchka soube manter os interesses de seu país acima de os seus desejos pessoais, o que a faz voltar para a Rússia, deixando para trás seu amado, como condição para reaver as jóias necessárias para sustentar seu povo. Quando a mesma já não tinha mais esperanças de rever seu grande amor, acaba sendo mandada para outra missão, na qual o reencontra e, agora sim, decide pôr seus sentimentos em primeiro plano.

Infelizmente, as mulheres não tiveram a mesma liberdade ou o mesmo final feliz que Ninotchka. Apesar de esta obra cinematográfica ter sido produzida em 1939, ela é – assim

como seu autor – uma exceção e não a regra. Nesse momento, a mulher já tinha perdido a liberdade e o poder que possuía no início dos anos 1930. As *sex queens* já não existiam mais, apenas raros resquícios das mesmas sobreviveram através de suas intérpretes. A sensualidade e astúcia, antes aspectos naturais do gênero feminino, se converteram em características negativas, anormais e ofensivas. Demonstrações de afeto, como os apaixonados beijos trocados por Ninotchka e Leon eram vistos como uma afronta aos bons costumes. Por um período mais longo do que o desejado, não mais “Ninotchkas” povoariam as telas norte-americanas.

3.2 HUMBERTO MAURO – Sensualidade à Frente de seu Tempo em *Ganga Bruta* (1933)

Ganga Bruta é um dos mais aclamados filmes daquele reconhecido como um dos mais autênticos diretores do cinema nacional – Humberto Mauro. Lançado em 1933, essa obra representou um passo a frente em relação à produção cinematográfica do período.

Voltado para temáticas internas, Humberto Mauro tinha como uma de suas principais preocupações a construção de uma nacionalidade no cinema brasileiro, o que o levou a trabalhar com uma estética diferenciada daquela utilizada no período. Outra característica marcante deste autor era o nível de sensualidade abordado em suas obras, sendo “*Ganga Bruta*” um de seus melhores exemplos.

O filme narra a história do engenheiro Marcos Resende (Durval Bellini) que, alegando ter sido enganado, assassina a própria esposa na noite de núpcias. Após ser absolvido, Marcos vai para o interior com a intenção de acompanhar as obras de uma usina e recuperar-se do acontecido. Mas chegando lá, conhece Sonia (Déa Selva), a noiva de um de seus funcionários e acaba se interessando pela mesma.

Sonia possui um jeito risonho e infantilizado, mas provocativo ao mesmo tempo. Suas expressões sempre alegres e descontraídas contrastam com o ar sempre sério observado no engenheiro. E se em um primeiro momento Sonia parece distante, logo essa situação é invertida. Ocorre que seu noivo, Décio (Décio Murilo), pede que a mesma seja mais atenciosa com o engenheiro, uma vez que o mesmo é o “chefe”, o que a leva a desenvolver certa relação com o mesmo.

A todo tempo somos apresentados à superioridade e, principalmente, à masculinidade de Marcos, seja supervisionando as obras, em uma “quebra de braço”, numa briga de bar ou salvando a mocinha de um afogamento. Até mesmo seu porte físico contrasta com os demais personagens.

Com o desenrolar da história, vemos o interesse de Marcos por Sonia crescer, ao mesmo tempo em que Décio começa a preocupar-se. Em várias ocasiões Sonia insinua-se para o engenheiro, mas sempre mantendo um ar de brincadeira, de infantilidade. Contudo, chega um momento em que Marcos não consegue mais conter seus instintos e, em um passeio no parque, ele acaba por perseguir Sonia e tomá-la a força. Esta cena representou um marco devido a uma sensualidade muito à frente de sua época, com especial destaque para o momento em que, ao tentar fugir do engenheiro, Sonia acaba por rasgar seu vestido, deixando parte de suas pernas a mostra. Tal ousadia fez com que o filme fosse rejeitado não só pelo público, como também pelos críticos do período. Nas palavras de João Luiz Vieira, Humberto Mauro criou “muitos climas sensuais, só apreciados muito tempo depois da exibição do filme”³⁶.

Após o ocorrido, Sonia se abre com Décio, o deixando saber do que aconteceu. O noivo expressa seu desejo de vingança e ameaça matar o patrão, mas não antes de extravasar sua raiva na própria noiva. Depois, sentindo-se culpado, Décio sai em busca de Marcos, o que leva a um grande confronto entre os dois homens. O engenheiro acaba por jogar Décio no rio e, mesmo tendo resgatado-o, o noivo traído não resiste, para desespero de Sonia que assistiu a toda a cena. Com a notícia do acontecido, a mãe de Décio também vem a óbito, fazendo com que Sonia fique completamente só, uma vez que era criada pela família do noivo.

Assim como apresentado na primeira cena do filme, em que assistimos ao casamento de Marcos com sua primeira esposa, “Ganga Bruta” termina com um novo casamento, dessa vez entre o engenheiro e Sonia. Não existe nenhuma crítica ao comportamento do personagem principal. Não existe nenhuma crítica à sociedade ou aos relacionamentos apresentados. Todas as falhas de caráter de Marcos são apresentadas como respostas a determinadas situações. Ele matou a esposa porque foi “enganado”; ele atacou Sonia porque foi “atido” pela mesma; ele matou Décio em legítima defesa. Passa-se uma mensagem de que todas as suas ações são perfeitamente aceitáveis e compreensíveis.

Se esta obra de Humberto Mauro merece destaque por conter características que só seriam vistas algumas décadas depois, as mesmas não dizem respeito ao posicionamento da

³⁶ VIEIRA, op. cit., p.139.

mulher. O gênero feminino teve sua representação mantida dentro dos padrões da época, encarnada na personagem de Sonia, a mocinha que, com seu comportamento duvidoso, causou um desentendimento entre dois homens, levando seu próprio noivo à morte.

3.3 ORSON WELLES - Razões para a Misogamia: a mulher traiçoeira em A Dama de Xangai (1948)

Um dos filmes *noir* de maior repercussão da década de 1940 foi “A Dama de Xangai”, do diretor Orson Welles. Segundo Peter Cowie, foi esta obra que “destruiu o mito da heroína de bom coração no cinema Americano”.³⁷ Já muito prestigiado no período, esse autor conquistou renome por seu estilo particular e inovador, marcas essas fortemente presentes na obra em questão. Além disso, o filme apresenta como atriz principal a então esposa do diretor, a *star* Rita Hayworth, no auge de seu estrelato.

A história gira em torno de Michael O’Hara (interpretado pelo próprio autor), um marinheiro irlandês desempregado que, logo nas primeiras cenas do filme, salva uma bela e misteriosa mulher que estava sendo assaltada. Sem saber no momento, Michael ajudara Elsa Bannister (Rita Hayworth), a mulher de um famoso advogado de defesa, Arthur Bannister (Everett Sloane), o qual oferece a Michael um emprego em seu iate, como forma de agradecimento.

Seguindo a linha padrão dos filmes *noir*, no qual o enredo se articula em volta do anti-herói, suas atitudes e, principalmente, os problemas advindos de seu relacionamento com o sexo oposto, Michael logo se vê atraído pela irresistível Elsa. Esse foco de sua atenção só é divergido quando o mesmo é apresentado a George Grisby (Glenn Anders), o sócio de Arthur Bannister, o qual lhe propõe um sórdido negócio: forjar sua morte (de Grisby) para recolher o dinheiro do seguro. A essa altura, Michael e Elsa já iniciaram um relacionamento amoroso (o qual chega a ser presenciado por Grisby), o que leva o irlandês a aceitar a proposta, tendo em vista sua necessidade de conseguir dinheiro para fugir com a mesma. Paralelamente, Elsa relata as suspeitas de seu marido sobre sua fidelidade, o que levou o mesmo a contratar um

³⁷ COWIE, Peter. *Eighty Years of Cinema*. Disponível em: <<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=89258>>. Acesso em: 26 jul. 2007.

detetive, Sidney Broome (Ted de Corsia), o qual embarcou disfarçado de mordomo, para vigiá-la.

Após tudo estar combinado, Michael assina um documento confessando o assassinato de Grisby, o qual o convence de que, sem a presença de um corpo, não há condenação. Ocorre que, assim que finalizam o plano, Michael descobre que Broome foi baleado, e o mesmo lhe conta a verdadeira intenção de Grisby: assassinar Arthur Bannister e por a culpa no marinheiro. Desesperado, Michael vai ao escritório do advogado tentar impedir o assassinato, contudo, ao chegar lá, descobre que Grisby foi morto e que, com uma confissão assinada e um corpo, ele é o culpado.

Não tendo outra opção, Michael acaba concordando em ser defendido por Arthur, o marido traído. Torna-se claro, em pouco tempo, que essa não foi uma das decisões mais sábias a serem tomadas, o que leva Michael a forjar uma tentativa de suicídio, permitindo que o mesmo consiga escapar e achar o verdadeiro culpado.

Em seguida, o personagem principal, sentindo os efeitos dos comprimidos ingeridos na suposta tentativa de suicídio, encontra-se com Elsa e descobre a arma que matou Grisby em sua bolsa. Após ser carregado por empregados da Sra. Bannister e deixado em uma “Casa de Espelhos”, Michael acorda e começa a narrar toda a conspiração. É nesse momento que o público toma conhecimento do real vilão da história: Elsa Bannister.

Como era de se esperar, num sentido característico do filme *noir*, a mulher é a culpada por todos os infortúnios do personagem masculino. Suas ações e seu comportamento dúbio iludiram e desviaram os demais personagens. Ela é a *femme fatale*, a mentirosa, a sedutora, a inescrupulosa, a assassina. Nenhuma mensagem mais clara do que esta poderia ter sido transmitida com o final histórico do filme: o confronto entre a vilã, o marido traído e o “herói”, do qual os dois primeiros saem sem vida. Mas antes que Elsa desse seu último suspiro, estirada no chão, Michael ainda encontra tempo para ressaltar como ele ofereceu uma oportunidade para que ela mudasse suas “origens”, uma saída para sua vida errante, mas que Elsa assim não quis.

Observamos aqui como a temática se concentra toda em Michael O’Hara, e como suas ações são justificadas, sempre possuindo uma razão que foge ao controle do mesmo. Essa é, por exemplo, a marca principal de seu relacionamento com Elsa. Procura-se deixar claro a todo o momento, não só pelas situações retratadas, mas principalmente pela imposição de uma narrativa masculina, que os problemas de Michael começaram no momento em que o mesmo a conheceu. Essa sim foi a pior decisão que ele poderia ter tomado. Se ele não tivesse ido ao seu socorro, nada do transcorrido teria acontecido. Se não fosse por sua beleza e poder

de sedução, características femininas que receberam um tom especialmente negativo neste gênero cinematográfico, ele não teria mergulhado nessa trama de conspiração e assassinato. Logo, nada mais justo (na mentalidade do personagem principal, endossada pelo ideário patriarcal) do que o final punitivo dado à personagem feminina, abandona em um lugar deserto, apesar de suas súplicas, para morrer sozinha.

3.4 BILLY WILDER - Ansiedade Sexual e Humor Crítico em Quanto Mais Quente Melhor (1959)

Esta obra do diretor Billy Wilder é um dos melhores exemplos da produção cinematográfica da década de 1950. Aclamado tanto pelo público como pela crítica, chegando a ser escolhido como a melhor comédia de todos os tempos³⁸, “Quanto mais quente melhor” é um filme que não deve ser deixado de lado quando se pesquisa sobre o período em questão. Segundo Roger Ebert, essa “comédia é um dos mais duradouros tesouros dos filmes, um filme de inspiração e arte meticulosas, um filme que é sobre nada a mais que sexo, mas que pretende ser sobre crime e ganância” no qual “todo mundo age de acordo com desejos Darwinianos”³⁹.

Billy Wilder iniciou sua carreira cinematográfica como roteirista, o que contribuiu enormemente para a elaboração de suas obras. Dotado de um humor afiadíssimo, Wilder tecia suas críticas através do riso, deixando transparecer seus sentimentos ambíguos em relação à América. Em “Quanto mais quente melhor”, um de seus mais renomados filmes, defrontamos-nos com a visão do autor sobre a sociedade norte-americana dos anos 1950, seu materialismo e, principalmente, sua sexualidade reprimida. Vemos ainda como esta repressão moldou as relações entre os sexos no período, assim como a posição defendida pelo autor na questão.

Contando com um elenco estelar, composto principalmente por Jack Lemmon, Tony Curtis e ninguém menos que um dos mais célebres ícones do cinema mundial – Marilyn

³⁸ Quanto mais quente melhor foi escolhido, em 2000, o melhor filme de comédia do século pelo *American Film Institute*.

³⁹ EBERT, Roger. *Some like it hot*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000109/REVIEWS08/1090301/1023>>. Acesso em: 13 jun. 2007.

Monroe. Esse trio é o responsável pela dinâmica central do filme, e por algumas das cenas cômicas mais marcantes do cinema.

A história gira em torno de dois músicos desempregados que, após testemunharem um assassinato, têm que fugir da máfia de Chicago. Para tanto, acabam disfarçando-se de mulheres para conseguir um emprego em uma banda feminina e viajar para o quente estado da Flórida.

Logo num primeiro momento, já fica clara a posição adotada em relação às mulheres. Joe e Jerry (Tony Curtis e Jack Lemmon, respectivamente) só conseguem o trabalho devido ao fato de duas integrantes da banda terem “causado problemas” – uma engravidou e a outra fugiu com um músico. Tal situação acabou por comprometer a banda, que já tinha compromissos marcados e agora estava desfalcada por conta do mau comportamento típico do sexo de suas integrantes.

A primeira cena em que a personagem Sugar “Kane” Kowalczyk (Marilyn Monroe) é apresentada ao público também é repleta de estereótipos. Sugar está escondida no banheiro, bebendo o uísque “contrabandeado” (escondido) em sua roupa, quando é interrompida por Josephine e Daphne, as versões femininas de Joe e Jerry. Nessa cena podemos identificar as principais características da personagem: ela é sexy, mas de uma maneira que tende para o cômico, buscando amenizar todo seu *sex appeal*. Ela é infantilizada na sua voz e trejeitos, uma característica do período, mas, acima de tudo, ela deixa bem claro que representa problemas. Ao afirmar não ser a primeira vez que quebra as regras, transmite a mensagem sobre o perigo que representa – sua beleza e modos só podem causar problemas e perigos. É como se dissessem “mantenha distância!”, o que, devido a sua beleza e exuberância, torna-se praticamente impossível para os homens, fazendo com que os mesmos sejam presas fáceis. Tal fato é expresso através do interesse de Joe e Jerry pela mesma, ao ponto dos dois chegarem a disputar entre si por sua atenção.

Marilyn Monroe representa todo o fetichismo e a sexualidade latente que cresciam cada vez mais nos anos 1950, já prevendo a quebra de barreiras que viriam com a década seguinte. Pois se as determinações sobre a sexualidade no cinema e na sociedade só se modificaram efetivamente na década seguinte, elas já tiveram início neste período; e Billy Wilder soube como ninguém como explorar este aspecto.

Outra cena marcante em relação à personagem feminina ocorre quando a mesma encontra-se quebrando gelo para preparar coquetéis, numa festa improvisada (e não autorizada) organizada pelas meninas da banda. Nesse momento Sugar é interrogada por Josephine/Joe sobre suas ações. Ele quer saber o que há de errado com ela, pois não é normal

buscar problemas como ela faz. Sugar responde que, simplesmente, não é muito inteligente, o que é retrucado por Josephine/Joe, que diz ser ela apenas descuidada. Uma vez mais, Sugar se deprecia, afirmando ser realmente burra e desprovida de cérebro! Além de ser incapaz de tocar em bandas mistas, visto que não pode confiar em si mesma quando está perto de homens. Fica completamente visível a concepção do gênero feminino defendida: mulheres solteiras e profissionais acabam se perdendo na vida, convertendo toda a sua atenção para homens e bebidas. Esse foi o meio encontrado pela sociedade patriarcal para mandar as mulheres de volta ao lar, fazendo com que “devolvessem” os cargos ocupados durante a Segunda Guerra Mundial para o sexo oposto e retornassem ao seu local de origem.

Procura-se passar a idéia de que as “mulheres de carreiras” acabam por desviar-se dos caminhos virtuosos, o que teria acontecido com Sugar. Excluída da família, solitária e entregue aos vícios, ela começa uma busca frenética por um marido rico que a sustente, o que leva Joe a criar um segundo disfarce, de milionário, visando conquistá-la. Ao mesmo tempo, um verdadeiro milionário se apaixona por Daphne, deixando Jerry em maus lençóis e garantindo cenas divertidíssimas para o público.

Eventualmente a máfia consegue encontrar Joe e Jerry, o que cria a necessidade de uma nova fuga. Contudo, dessa vez eles não estão sós. Mesmo após ter descoberto todas as mentiras de Joe, e ouvir do mesmo que voltasse e procurasse um milionário, uma vez que ele não era um “homem direito”, Sugar decide fugir com ele, validando a posição de Joe como “mocinho”, apesar de todas as armações tramadas pelo mesmo. Ainda na cena final, vemos Daphne/Jerry negar o pedido de casamento do real milionário Osgood Fielding III (Joe E. Brown), alegando diversos motivos. Sob a aceitação de todos esses por Osgood, Jerry decide assumir sua masculinidade e, para a surpresa geral, o milionário apenas sorri e profere uma das mais famosas frases da sétima arte: “Bem, ninguém é perfeito”.

Com suas relações no mínimo (e propositadamente) incomuns, diálogos afiados e ambíguos, e sensualidade marcante, “Quanto mais quente melhor” representa um dos melhores exemplares da produção de Billy Wilder, e um verdadeiro marco na história do cinema *hollywoodiano*. Foi também um dos vários filmes que contribuíram para o fim do Código de Produção, visto que, mesmo não tendo recebido o selo de aprovação, obteve grande sucesso e aceitação pelo público. A sexualidade há tanto tempo reprimida chegara a um ponto em que não podia mais ser contida, e a década seguinte faria questão de deixar isso bem claro.



3.5 JOSÉ CARLOS BURLE – Mulheres, Carnaval e Samba: é assim que se faz um Carnaval Atlântida (1952)

A década de 1950 foi o auge das chanchadas carnavalescas no cinema brasileiro. Nada melhor então para analisar a produção do período do que o filme “Carnaval Atlântida” de José Carlos Burle. Essa obra de 1952 contém as características mais marcantes da época, como a comédia, os números musicais – embalados pelos sucessos das rádios – e a sátira. Nessa obra, Burle procura mostrar de modo irreverente a impossibilidade de se realizar superproduções no estilo norte-americano aqui no Brasil. O autor não possuía nenhum apressado pelo cinema *hollywoodiano*, sendo totalmente contrário ao imperialismo cultural exercido pelos E.U.A, o que fica bem claro pelo tom adotado durante toda a película. Nas palavras de Filipe Salles, esse filme “é uma paródia sobre a própria chanchada, definindo-se como opção num país em que a superprodução é inviável”⁴⁰.

O filme narra a história do diretor Cecílio B. De Milho (Renato Restier), e a sua vontade de produzir um clássico sobre Helena de Tróia nos moldes hollywoodianos aqui no Brasil. Contudo, desde o início, tornam-se claras as dificuldades encontradas pelo diretor para alcançar tal objetivo, uma vez que o cinema nacional só seria capaz de produzir chanchadas carnavalescas, e não “filmes sérios”.

Buscando atingir seus objetivos a qualquer custo, Cecílio B. De Milho contrata o professor de História Clássica Xenofontes (Oscarito), para que o mesmo possa escrever um roteiro sério. Contudo, o mesmo acaba por conhecer Lolita (Maria Antonieta Pons), a sobrinha do diretor, também conhecida como “furação de Cuba”, que acaba por seduzi-lo. Representando o estereótipo da mulher latina, Lolita é *caliente*, bonita, vivaz e capaz de virar a cabeça de qualquer homem com suas curvas acentuadas. Assim, não demora até que o intelectual Xenofontes acabe sendo “corrompido” pela mesma e troque seu interesse pelos clássicos por mulheres e samba.

Outros personagens importantes são Regina (Eliana Macedo), a filha do diretor, e Augusto (Cyll Farney), o braço direito do mesmo. Regina representa a “namoradina do Brasil”, as mocinhas casadoiras do período que tinham como principal objetivo encontrar um marido; enquanto que Augusto é a encarnação do galã, o bom moço sempre honesto e trabalhador, o marido ideal, o que os torna simplesmente o par perfeito. Fechando o elenco

⁴⁰ SALLES, Filipe. *A Atlântida de 1950 a 1960*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantfilm.htm>>. Acesso em: 07 set. 2007.

principal, temos ainda Grande Otelo e Colé, representando funcionários do estúdio que querem ser roteiristas de cinema, e que, com seu jeitinho malandro, são os responsáveis por alguns dos momentos mais engraçados do filme.

Apesar de sua inicial aversão à idéia de produzir um musical, De Milho acaba por ser convencido pelos demais da impossibilidade de realizar uma superprodução épica, aceitando realizar um “super espetáculo musical”, seguindo o conselho do professor Xenofontes que, ele mesmo, “renunciou à Grécia antiga e aderiu ao Samba”.

Através de inúmeros musicais, animados pelos últimos sucessos da rádio, mulheres voluptuosas em roupas provocantes e várias situações cômicas, José Carlos Burle procurou criticar a grande (e, a seu ver, prejudicial) influência norte-americana no cinema nacional. Até mesmo o nome do diretor Cecílio B. De Milho é uma sátira ao diretor norte-americano conhecido por suas grandes produções épicas Cecil B. De Mille. Com esse filme, Burle buscou mostrar que o Brasil deveria assumir seu “subdesenvolvimento cinematográfico”⁴¹ e produzir aquilo que estava a seu alcance, isto é, as chanchadas carnavalescas. Para tanto, deveria reafirmar o símbolo maior da identidade nacional brasileira: o Carnaval.

3.6 ALFRED HITCHCOCK – Sexualidade Punitiva em Marnie (1964)

“Marnie” representa a produção da década de 1960. Neste período, com o *boom* do movimento feminista, várias modificações começaram a ocorrer quanto à posição da mulher na sociedade, incluindo o modo pelo qual a mesma era retratada nos meios visuais.

Esta obra cinematográfica do diretor Alfred Hitchcock, tida como a “obra prima de seu período final”⁴², pode ser vista como uma resposta da sociedade patriarcal às mudanças que se engatilhavam, buscando combatê-las e, ao mesmo tempo, reafirmar sua posição de poder. Trata-se de uma obra típica deste autor, conhecido pela animosidade adotada em relação às suas personagens femininas. É constante o uso de violência física e psíquica contra as mulheres em seus filmes, assim como a dominação e o controle das mesmas pelo sexo oposto, características claramente presentes em “Marnie”.

⁴¹ VIEIRA, op. cit., p. 166.

⁴² CROCE, Fernando F. *Marnie*. Disponível em:

<http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=2075>. Acesso em: 25 ago. 2007.

No filme em questão temos a história de Marnie (Tippi Hedren), uma mulher jovem e atraente, mas que ganha a vida aplicando golpes e roubando. Sem marido e sem família, Marnie representa alguns dos mais significativos problemas que a falta de uma estrutura familiar tradicional pode causar. Sua única salvação estaria, é claro, nas mãos do imponente Mark Rutland (Sean Connery), um homem de boa estirpe que desenvolve um estranho interesse pela personagem título.

Após tomar ciência de um dos golpes de Marnie, Mark acaba por contratá-la, tendo em vista um súbito interesse sobre os motivos da mesma para agir de tal maneira. Torna-se clara a posição de Mark Rutland como o homem sensato, protetor, correto, versus a figura de Marnie, a mulher desviada, criminosa e, até mesmo, doente, que estaria perdida para sempre sem a interferência, sem a ajuda dele. Aliás, o termo “ajuda” é uma palavra-chave para o desenvolvimento do filme. Esse é o motivo principal alegado pelo personagem masculino durante todo o filme: ele quer ajudar a problemática Marnie, quer “curá-la”. Ajuda essa veemente negada por Marnie, que pretende manter sua “independência” e certa distância em relação ao sexo oposto.

No entanto, o modo pelo qual a personagem feminina é apresentada leva o espectador a concordar que a mesma realmente precisa de auxílio, e o mais cedo o possível. O público é constantemente bombardeado com situações em que o caráter (ou seria a falta dele?) de Marnie é retratado como duvidoso. Parte disso está relacionada à sua beleza que, como de praxe, é apresentada como algo negativo, como uma arma de sedução utilizada contra os bons e indefesos homens. Até mesmo a cor de seus cabelos, num determinado momento bem loiros, é visto como mais uma maneira de atrair, de fisgar o sexo oposto.⁴³

Termos como ladra e mentirosa patológica são usados constantemente para descrevê-la. A própria Marnie chega a afirmar ter consciência de seus “problemas”, uma vez que não é igual as demais pessoas. Contudo, não sabe o que fazer para resolvê-los, o que só aumenta o interesse (por sua vez, em minha opinião, patológico em si⁴⁴) de Mark sobre ela, como se a mesma fosse um animal que deveria ter seu comportamento analisado.

Em uma das cenas mais polêmicas (e fundamentais) do filme, Mark Rutland decide, após ter dado sua palavra que não tocaria a personagem título sem o consentimento da mesma, exercer seus “direitos” matrimoniais – ele a estupra, numa cena que chegou a gerar

⁴³ Em referência a cor de cabelo predominante nas divas do período anterior.

⁴⁴ Opinião esta compartilhada pelo crítico Eugene Archer, em sua crítica sobre o filme “Marnie”, no qual afirma que Mark Rutland “faz mais favorecer suas próprias neuroses do que ajudá-la [Marnie]”. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/library/film/072364hitch-marnie-review.html>>. Acesso em: 01 ago. 2007

conflitos antes mesmo de ser rodada.⁴⁵ Apesar de todo o pavor expresso no rosto da personagem, o suposto “mocinho” segue seus instintos e pratica uma das maiores, e mais típicas, formas de imposição do sexo masculino sobre o feminino. Tal fato leva a uma tentativa de suicídio por parte de Marnie, o qual acaba sendo convertido em pontos positivos para Mark Rutland, uma vez que ele impede o sucesso desta ação, que ele a “salva”. Deixa-se claramente de lado o fato de ter sido ele o causador de tal situação extrema.

Um outro personagem importante é Lil, a ex-cunhada de Mark interpretada por Diane Baker. Substituindo a figura masculina no típico triângulo amoroso, essa personagem acaba por inverter o mesmo, colocando o homem - e não mais a mulher - como o centro da disputa. E é exatamente seu interesse sobre Mark que acarretará problemas para o mesmo, dado que somos apresentados à mais uma figura feminina de caráter fraco e sem escrúpulos, que fará todo o possível para obter o que deseja, chegando a por em risco até mesmo seu objeto de desejo.

A terceira personagem feminina é a mãe de Marnie, vivida por Louise Lathan. É no confronto final com a mesma que Mark consegue desvendar todo o mistério em torno de Marnie. Se durante toda a película o público recebe mostras sobre o complexo e incomum relacionamento entre essas duas mulheres, é somente nos momentos finais, quando Mark confronta diretamente a matriarca, que descobrimos a razão de todos os problemas da personagem principal: sua mãe. Ocorre que, durante a infância de Marnie, sua mãe trabalhava como uma prostituta, chegando a receber seus clientes em sua própria casa. Um dos mesmos chegou a atacar Marnie, levando a um combate físico que resultou na morte do homem e numa debilidade permanente para Srta. Edgar.

Não poderíamos encontrar uma mensagem mais clássica e patriarcal do que esta: todos os erros dos filhos se refletem nas atitudes da mãe. Marnie é doente, ladra e mentirosa porque não teve uma estrutura familiar correta. Não teve um pai e sua mãe foi o pior exemplo que uma mulher poderia ser, uma prostituta. Marnie não recebeu bons exemplos, não recebeu amor. Com essa conclusão, Mark Rutland decide que Marnie merece perdão, uma vez que seus erros não são realmente seus, mas sim reflexos dos de sua mãe. Tal fato faz com que a própria Marnie, pela primeira vez em todo o filme, assuma que precisa de ajuda, buscando conforto nos braços de seu salvador – seu marido.

⁴⁵ O roteirista original, Evan Hunter, ao negar-se a escrever tal cena, alegando a impossibilidade do público em perdoar o personagem masculino depois de tal ato, foi demitido pelo o diretor Alfred Hitchcock e substituído por Jay Presson Allen.

3.7 SAMUEL FULLER - América Nua e Crua: os males sociais e a redenção feminina em *O Beijo Amargo* (1964)

Como dito anteriormente, foi também nos anos 1960 que começaram a ocorrer modificações em relação à representação feminina no cinema. Um dos melhores exemplos que poderíamos citar sobre esse aspecto é o filme “O Beijo Amargo”, do norte-americano Samuel Fuller, considerado “um dos mais sábios, astutos e anti-ortodoxos filmes feministas que alguém pode esperar ver”⁴⁶.

Tido como o *bad boy* de Hollywood, Sam Fuller sempre se destacou como crítico da sociedade norte-americana e de seu *american way of life*, por mostrar o seu lado mais obscuro. E é exatamente isso que podemos observar nesta sua obra. Aqui, o autor busca mostrar como nem tudo é realmente o que aparenta ser, e que os dogmas pregados pela mentalidade patriarcal não necessariamente correspondem à realidade. Através de personagens dúbios e situações incômodas, Fuller busca trazer à tona o âmago de sua sociedade, doa a quem doer. Mas ao mesmo tempo, deixa transparecer um sentimento de esperança que decorre dessa quase purificante viagem interior.

De início, temos a impressão de que “O Beijo Amargo” se trata apenas de mais uma obra típica do período, tendo sua história focada na vida de uma prostituta e todos os problemas decorrentes dessa profissão. Contudo, somos então apresentados à Kelly (Constance Towers) – a prostituta em questão – e vemos como ela procura mudar seu estilo de vida. Após chegar a uma nova cidade e se envolver com Griff (Anthony Eisley), o delegado, ela decide abandonar a antiga carreira e seguir uma nova e correta vida. Mas como já era de se esperar, tal atitude não é aceita por Griff, que acredita ser impossível para uma mulher “dessa espécie” modificar sua “índole”.

Kelly começa a trabalhar como enfermeira em uma ala ortopédica de um hospital infantil. Através do seu trabalho com crianças deficientes, pode-se observar como a personagem realmente procura mudar, e como a mesma é bem recebida e admirada pela população. Mas isso acontece porque a população não sabe sobre seu passado. Só quem conhece a “verdadeira” Kelly é Griff, e assim que o mesmo descobre sua posição como enfermeira, pretende desmascará-la, uma vez que não acredita que ela tenha mudado, e sim

⁴⁶ LASALLE, Mick. *A surprising, subversive 'kiss'*. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1998/01/16/DD70701.DTL>>. Acesso em: 18 jul. 2007.

que tem a intenção de envolver-se com os médicos do hospital. Kelly implora por ajuda, afirmando que realmente é uma “mulher direita” agora e pede uma chance a Griff.

Nesse meio tempo, Kelly conhece o dono do hospital, o rico e filantropo Grant (Michael Dante). O mesmo desenvolve um sentimento pela mesma e dão início a um relacionamento amoroso. Grant logo deixa claro sua surpresa em relação à Kelly, visto que acha improvável que uma mulher tão bela possua inteligência, o que fica atestado quando ela reconhece uma citação de *Lord Byron*, seu poeta predileto. Além do seu relacionamento com Grant, Kelly passa a ajudar várias enfermeiras com problemas, como evitando que uma se tornasse prostituta em um renomado bordel, e providenciando dinheiro para que outra tivesse seu filho, uma vez que se encontrava grávida.

Ainda pressionada por Griff, Kelly acaba confessando seu passado para Grant, mas é surpreendida pelo mesmo que a pede em casamento, afirmando não haver melhor mulher para ele do que ela. Ao saber do casamento, Griff quer que Kelly deixe a cidade imediatamente, mas ela conta que Grant sabe sobre seu passado e que a aceita do jeito que ela é, o que deixa o oficial atônito.

Quando tudo parecia ir bem para a personagem principal, ela descobre algo perturbador sobre seu futuro marido. Ao decidir fazer uma visita surpresa para Grant, acaba por encontrá-lo com Bunny, a filha de um casal de amigos do mesmo. Torna-se claro para o espectador que o dito “mocinho” estava molestado a menina, principalmente pelo olhar de horror estampado no rosto de Kelly, e pela admissão, por parte de Grant, de sua “doença”. Nesse momento, ele explica porque nunca poderia se casar com uma “mulher normal”, e porque Kelly é a mulher ideal: só ela seria capaz de compreender sua doença incontrolável, dado seu passado, o que os tornaria o par perfeito. Indignada com toda aquela situação, Kelly acerta Grant na cabeça, o que o leva à morte.

Apesar de contar sua versão para Griff, Kelly continua presa, uma vez que o mesmo não acredita em sua palavra, e sim que ela assassinou Grant por outros motivos. A essa altura, toda a cidade já sabe sobre o passado de Kelly e, num primeiro momento, a maioria a abandona. Contudo, logo aparecem pessoas (como as enfermeiras) para ajudá-la e apoiar sua versão dos fatos. Finalmente, Griff decide dar uma chance a mesma, e consegue achar a menina que ela tinha visto com Grant. Ao conversar com Bunny, ela confirma toda a história, fazendo com que Kelly seja absolvida pelo crime.

A cena final, que pode ser vista como um marco do cinema em relação à representação feminina nas telas, mostra o momento em que Kelly deixa a prisão, tendo toda a cidade a sua espera. Ela é abraçada e saudada por todos que estão muito agradecidos por tudo o que ela fez

por Bunny e pelas demais crianças. É a total aceitação e reconhecimento do valor de uma mulher cujo passado seria motivo o suficiente para excluí-la de qualquer círculo social. É a redenção da prostituta, algo completamente fora dos padrões da sociedade patriarcal, um verdadeiro ataque à moral e aos bons costumes.

Se não por nada a mais, Kelly merece louvores por mostrar que mudanças estavam de fato acontecendo, que não interessa quantos insultos, violência ou degradação fossem impostos às personagens femininas na sétima arte, o ideário do patriarcado não seria capaz de encobrir a realidade. Os anos 1960 encontraram seu rumo e as mulheres nunca mais seriam as mesmas, dentro ou fora das telas. Samuel Fuller conseguiu mostrar de forma extraordinária os aspectos sombrios da sociedade norte-americana, seus vícios e personalidades corrompidas. Nada mais categórico do que um mocinho pedófilo e Kelly, a prostituta que virou heroína em 91 minutos.

3.8 ROGÉRIO SGANZERLA – Sexo, Drogas e *Rock and Roll*: um fim de semana tipicamente marginal em *A Mulher de Todos* (1969)

Lançado em 1969, “A Mulher de Todos” faz parte dos filmes que marcaram a transição do Cinema Novo para o Cinema Marginal. Obra do diretor paranaense Rogério Sganzerla, esse filme ainda apresentava algumas características cinema-novistas, mas já contava com uma grande fragmentação narrativa, estética diferenciada, temática erótica e um tom satírico em relação à sociedade e aos próprios personagens, características do movimento marginal.

O enredo gira em torno das aventuras amorosas de Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), especialmente em seu final de semana na “Ilha dos Prazeres”. Completamente diferente das mulheres de sua época, Ângela Carne e Osso não segue nenhum padrão que não seja o seu. Rica e bonita, procura prazer nos mais diferentes tipos e acha tudo completamente normal. Diz preferir os homens “boçais”, uma vez que está cansada dos “bonzinhos”. E assim o faz durante toda a película.

Durante o decorrer da obra de Sganzerla, somos apresentados a vários personagens cuja característica mais marcante é o deboche. Deboche em relação à sociedade, deboche em relação à moral e, principalmente, deboche em relação a si mesmos. Figuras irônicas como o

“único negro milionário do país” povoam o filme e o mundo fragmentado de Ângela Carne e Osso, como se fossem peças de um quebra-cabeça propositalmente incompleto.

Mas, diferentemente de tudo que já foi visto, Ângela Carne e Osso não é a típica mulher errante, assim como não é a mocinha nem mesmo a vilã. Ela é simplesmente Ângela Carne e Osso, “cantora bêbada e hipnotizadora fracassada”, “vampira histérica”, e “*stripper* internacional”. Nas suas palavras, “uma mulher normal”. Esse é, a meu ver, o maior mérito da obra de Rogério Sganzerla: a personagem principal pode ser uma vampira sexual histérica, um espírito livre ou simplesmente uma mãe de família, tudo ao mesmo tempo e com a mesma naturalidade, não sendo impostas críticas ou análises ao seu comportamento ou estilo de vida. Suas aventuras são apenas narradas e não contradizem o comportamento dos demais personagens, todos também inseridos nesse mundo anárquico e libertino de Ângela Carne e Osso.

Ângela Carne e Osso possui o poder de atração característico das *sex queens*, mas elevado à terceira potência. É impossível para os homens (e até mesmo para algumas mulheres) resistir a ela, e ela sabe disso.

Nem mesmo o final punitivo destinado à personagem principal apresenta qualquer semelhança aos padrões existentes. Ao descobrir sobre o caso extraconjugal de Ângela, sua esposa, com um de seus funcionários, o Dr. Plirtz (Jô Soares) droga-os e amarra-os pelos pés a um balão. Enquanto o homem apresenta-se aqui como o elo fraco e implora por perdão, Ângela Carne e Osso mantém-se firme e, no seu jeito único de ser, justifica sua conduta por ser “uma mulher do século XXI, um demônio anti-ocidental” que, por ter chegado antes, é assim “errada”.

Rogério Sganzerla nos apresenta a um mundo completamente novo e particular, aonde o deboche e a ironia são as palavras de ordem, o certo e o errado são apenas pontos de vistas diferentes, e o sexo, o álcool e as drogas são apenas algo que você faz, bebe e usa. E o mais interessante é que ele nos guia por essa realidade paralela através dos olhos de uma mulher. São as vontades dela, seus desejos e necessidades que são as prioridades. Ângela Carne e Osso é realmente uma mulher à frente de seu tempo. Ela é livre para fazer o que quiser, e o faz, o que me leva a discordar da opinião de Flávio Reis, quando o mesmo afirma que “o clima de repressão impregna o filme”⁴⁷. Tem vontade própria e não baixa a cabeça para ninguém. Assim como suas irmãs de gênero, já foi acusada de “canibalismo, nudismo, bruxaria e, até mesmo, de magia negra”, mas isso não a impediu de continuar e prosperar.

⁴⁷ REIS, Flávio. *Cenas marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Paulo: Lithograf, 2005.

Viveu a vida ao máximo e em seus próprios termos. E nem mesmo seu final punitivo foi capaz de tirar-lhe o sorriso do rosto. Terminamos o filme com a sensação de que nada é capaz de deter tamanha força da natureza, e que aonde quer que esteja, Ângela Carne e Osso continua sendo aquilo que sempre foi: não a “mulher de todos”, como alguns podem pensar, mas sim mulher de si.

4 A SERVIÇO DA IDEOLOGIA PATRIARCAL: O *STAR SYSTEM* E A VIDA PLANEJADA DAS CELEBRIDADES

Ao abordarmos a representação do feminino no cinema, não podemos esquecer de mencionar aquelas que davam vida às personagens femininas: as atrizes. Extremamente importantes, essas mulheres eram responsáveis pela personificação, nas telas, de todo o gênero feminino, atuando como um verdadeiro veículo transmissor da ideologia patriarcal. Logo, são partes fundamentais ao tratarmos do tema proposto.

Era através do elo constituído entre estas mulheres e o público que a mentalidade dominante garantia sua afirmação. A admiração forjada entre o público e estas atrizes cresceu cada vez mais, de acordo com o passar dos anos, fazendo com que ícones como Rita Hayworth e Marilyn Monroe surgissem. A aura construída em torno dessas *stars* era tamanha que, muitas vezes, as mulheres por trás delas acabavam por esmorecer-se na poeira de seu próprio sucesso.

Dizer como uma atriz se converte em um ícone ou símbolo sexual não é uma tarefa fácil. Depende de vários fatores, desde o carisma particular da estrela até a imagem pretendida pela própria indústria. Muitas dessas *stars* foram milimetricamente elaboradas, visando atender a uma necessidade específica dos estúdios e, em algumas ocasiões, até mesmo o capricho de um produtor ou diretor.

Procura-se aqui não só analisar o mecanismo pelo qual as atrizes se convertiam em estrelas, conhecido como *Star System*, mas principalmente identificar como a sociedade patriarcal se valeu da influencia que as mesmas exerciam sobre o gênero feminino, assim também como o resultado desse *status* na vida dessas atrizes.

O *Star System*, que data do início do século XX, por volta de 1910, era uma estratégia de mercado que tinha como principais intenções aumentar a audiência dos filmes e a produção cinematográfica, através da criação e difusão de personalidades específicas para determinados atores. De acordo com a vontade de determinado produtor e/ou diretor, alguma característica pessoal marcante, ou ainda pelo interesse do público, uma simples atriz (apesar de também influenciar a vida dos atores, o *Star System* tinha nas atrizes seu alvo predileto) sofria uma completa modificação, dando vida a uma *star*. Não só seu nome poderia ser trocado por outro “mais rentável”, como também seu físico poderia ser modificado visando atender às necessidades do estúdio. Assim, moças desconhecidas como Theodosia Goodman, filha de

um alfaiate norte-americano, acabavam por se transformar em *super vamps* como Theda Bara, “filha” de um artista francês.



Figura 1

O *Star System* também atuava como uma espécie de relações públicas, coreografando as vidas pessoais das *stars*, sempre com o intuito de passar uma imagem específica e evitar, a todo o custo, que situações “constrangedoras” viessem à tona e prejudicassem a carreira e, conseqüentemente, a rentabilidade das estrelas. Assim, “indiscrições” como o adultério, o homossexualismo, o uso de entorpecentes e, até mesmo, “imperfeições” físicas (como uma estatura abaixo da média), eram manipulados de forma a serem mantidos em completo sigilo.



Figura 2

Desse modo, tornava-se possível para a sociedade patriarcal garantir que sua ideologia, transmitida através das películas cinematográficas, perdurasse fora delas. Não seria admissível que uma atriz interpretasse uma mocinha comportada nas telas, mas possuísse uma vida desregrada fora delas. Para que a afirmação do poder patriarcal fosse mantida, era necessário que não só a personagem, mas também a atriz se comportassem de maneira condizente com o padrão estabelecido no período. Nas palavras de Gerald Mast, “as estrelas de cinema não só representam personagens; elas são os personagens” (MAST, 1992, p.96). Assim, o *Star System* buscava mostrar a intimidade dessas estrelas, sua vida familiar, seu papel de mãe e esposa realizadas em suas maravilhosas casas.



Figura 3

Contudo, para que essa relação fosse estabelecida, era necessária a construção de uma ponte entre a *star* e o público feminino, uma vez que, em um primeiro momento, se passava uma idéia de que a vida dessas estrelas estava num patamar acima das demais mulheres, dado que as mesmas seriam dotadas de beleza superior e estavam cercadas por luxo, fama etc. Logo, o *Star System* procurava transmitir a idéia da possibilidade

de se alcançar esse mesmo patamar, caso se seguisse seus exemplos. Podemos citar como um simples modelo, as propagandas de produtos de beleza nas quais as stars revelavam “pequenos defeitos juntamente com pequenos truques-artifícios para corrigi-los”, segundo Cristina Meneguello, “mostrando-se ao mesmo tempo não completamente belo por natureza, e revelando o artifício que produz o belo, o astro propõe o padrão e a possibilidade de realizá-lo”⁴⁸, o que tornaria esta relação estabelecida entre as estrelas e suas fãs, a aproximação das mesmas, mais plausível.

Uma vez estabelecida esta aproximação, estava pronto o terreno para que a ideologia dominante pudesse se propagar e fixar com maior facilidade nas mentes femininas, fazendo com que seus conceitos de comportamento, atitudes, relacionamentos, e, principalmente, sua moral, fossem transmitidas como objetivos a serem alcançados, mesmo que, em última instância, em busca do estrelato.



Figura 4

Deve-se ressaltar que, do mesmo modo que a representação do feminino sofreu modificações de acordo com o período em que se encontrava, também o *Star System* passou por mudanças durante a sua existência. A política adotada nos anos iniciais do sistema fazia com que as *stars* ficassem completamente presas as suas *personas*⁴⁹, ou seja, aos personagens que interpretavam. Assim, Theda Bara sempre interpretou *vamps*, ao passo que Mary Pickford manteve-se como a “namoradinha da América” por toda a sua carreira. Nesse momento, seguindo o contexto em que estavam inseridas, essas *stars* ainda não possuíam um domínio real sobre sua carreira, dado que se encontravam nos anos áureos do sistema de estúdio, nos quais as próprias *fan magazines* eram de propriedade dos mesmos, levando-as a serem apenas peças secundárias em um complexo quebra-cabeça.



Figura 5

Contudo, com o surgimento de revistas de fãs desvinculadas dos estúdios e, principalmente, das *gossip magazines* (revistas de fofocas, com especial destaque para as colunistas Louella Parsons e Hedda Hopper), o conteúdo publicado tornou-se menos controlado, fazendo com que diferentes aspectos sobre a vida das estrelas, com especial destaque para seus escândalos (divórcios, mau comportamento, rixas etc.) fossem enfocados. Aliado a isso, as *stars* foram conquistando mais força com o decorrer dos anos, o que

⁴⁸ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1996. p. 100-101.

⁴⁹ Nas palavras de Jeanine Basinger, *persona* é o termo usado para “definir a qualidade que uma grande *star* projeta em uma audiência e que a audiência aceita como sendo a verdadeira natureza da *star*”. Ver Jeanine Basinger *A woman's view: how Hollywood spoke to women, 1930-1960*. New York: Knopf, 1993.

proporcionou às mesmas um maior controle, mesmo que ainda de forma reduzida, sobre suas *personas*.

Em seus momentos finais, o *Star System* já não detinha muito controle sobre suas estrelas, as quais, além de já possuírem uma mobilidade em relação aos tipos interpretados, dispunham também de um poder maior do que o desejado, e cujas vidas pessoais já não podiam ser controladas. Nenhum exemplo mais emblemático do que a *superstar* Marilyn Monroe, cuja vida pessoal estava longe de ser um modelo endossado pelo ideário patriarcal, mas que se converteu em um dos maiores *sex symbols* não só de sua década, mas da história do cinema.

Também no Brasil o *Star System* deixou sua marca. Fortemente influenciada pelo cinema norte-americano, a sociedade brasileira viu-se mergulhada nas revistas especializadas em busca de qualquer informação que pudessem obter sobre suas estrelas favoritas. As revistas de fãs se converteram em verdadeiras necessidades para qualquer mulher que almejasse o *glamour*. Elas ensinavam como se portar, como se vestir, que batom usar etc., tudo o que uma mulher deveria fazer e saber para conquistar o seu amor. Aqui, as concepções *hollywoodianas* se mesclavam as nacionais, contribuindo para a afirmação da mentalidade patriarcal e, também, para a propagação e solidificação do *american way of life* entre os brasileiros. Assim, o elo estabelecido com as stars norte-americanas tornava-se cada vez mais plausível, uma vez que os produtos e comportamentos endossados pelas mesmas passaram a fazer parte do dia-a-dia nacional.



Figura 6



Figura 7

Parte fundamental nessa análise é a posição adotada pelos diretores/autores em relação ao *Star System*, dado sua posição preferencial na relação de produção. Seu relacionamento com as *stars* era de extrema importância, fazendo que carreiras surgissem ou desaparecessem de acordo com seus interesses e gostos particulares. Com isso, o sucesso profissional de muitas atrizes, assim como a possibilidade de virem a se transformar em *stars*, residia na relação mantida com tais autores.

Por basear-se em interesses particulares, esse relacionamento autor-*star* variava muito de autor para autor. No entanto, uma coisa era certa: cair nas graças de um renomado realizador era um passe certo para o estrelato. Como exemplo, pode-se citar a carreira da atriz norte-americana Grace Kelly. Tida como uma das “queridinhas” do diretor Alfred Hitchcock, Grace Kelly estrelou alguns de seus grandes clássicos e foi alçada à posição de *star*. Mais tarde, após seu casamento com o príncipe Rainier de Mônaco e a saída de Hollywood, acabou sendo substituída por outra atriz norte-americana, Tippi Hedren, que, possuindo o mesmo biotipo preferido pelo autor – mulheres loiras com ares de aristocracia –, teve sua carreira impulsionada com filmes como “Os Pássaros” e “Marnie”. Contudo, nem tudo eram flores. Ainda durante as filmagens de “Marnie”, Tippi Hedren e Hitchcock tiveram um desentendimento, levando-os a deixarem de se falar e, conseqüentemente, interrompendo a recente parceria.



Figura 8

Desentendimentos eram comuns, principalmente a partir do final da década de 1940, início da década de 1950, quando as stars começam a possuir mais poder dentro da indústria cinematográfica. Acostumados a terem a palavra final, os autores se viram então às voltas com as exigências e vontades das grandes estrelas, cujo *star power*, advindo do relacionamento construído com o público, já lhes permitia certas regalias. Um dos casos mais célebres é a relação existente entre o diretor Billy Wilder e a *superstar* Marilyn Monroe. Dois dos maiores sucessos de Wilder, “O Pecado Mora ao Lado” e “Quanto Mais Quente Melhor”, tem Marilyn como atriz principal. Contudo, o autor declaradamente não gostava de trabalhar com a *superstar*, fator que atribuía a sua personalidade, ao seu comportamento nos sets de filmagem e a sua dificuldade em decorar seus diálogos. No entanto, a presença da mesma na



Figura 9

tela simplesmente encantava o diretor que, apesar de não gostar da pessoa Marilyn, tinha fascínio por sua *persona*. Após as filmagens de “Quanto mais Quente Melhor”, Billy Wilder afirmou que nunca mais trabalharia com a *superstar*.



Figura 10

No caso do diretor Orson Welles e da *Love Goddess* Rita Hayworth, a parceria estabelecida transcendeu o campo profissional, entrando no amoroso. Contudo, ainda durante a produção de seu primeiro filme juntos,



Figura 11

“A Dama de Xangai”, ambas as parcerias foram encerradas. Desta vez, diferentemente do habitual, de forma amigável. Mais interessante ainda nesse contexto, é a também dupla parceria (profissional e afetiva) existente entre a *star* do Cinema Marginal, Helena Ignez, e seu marido, o diretor Rogério Sganzerla. Interessante por ser exatamente uma raridade no meio artístico, visto que perdurou, em ambos os aspectos, até a morte do diretor, várias décadas depois.

4.1 Fama Não Traz Felicidade: *Status* x realidade na vida das *Stars*

Ser uma *star* sempre representou um dos mais almejados sonhos presente nas mentes femininas. Todo o *glamour*, a beleza, o romance e a fama suscitados por essa palavra encantaram gerações e gerações, fazendo com que a *star* alcançasse um grande status. Contudo, nem tudo eram flores na vida dessas estrelas.

Apesar de em um primeiro momento estas mulheres aparentarem ter tudo aquilo que se poderia desejar – amor, beleza e sucesso –, suas vidas estavam longe de serem perfeitas. Presas dentro dos estereótipos construídos para si, essas mulheres dificilmente tinham a última palavra sobre suas próprias vidas. Suas necessidades estavam atrás dos interesses dos estúdios, produtores e dos autores, os quais controlavam ferreamente cada um de seus passos.

A partir do momento em que se tornavam *stars*, essas mulheres acabavam por comprometer (isso quando não perdiam completamente) suas reais personalidades, uma vez que passavam a serem identificadas por suas *personas*. Assim, por mais que diferissem fortemente das personagens que interpretavam, estavam fadadas a serem associadas às mesmas. Observamos bem este fato quando analisamos a vida de algumas das mais célebres *stars* que Hollywood já produziu, como Greta Garbo, Rita Hayworth e Marilyn Monroe.



Figura 12

Quando falamos de *Star System*, a primeira atriz que vem à tona é Marilyn Monroe. Nascida Norma Jeane Mortenson, filha de uma mãe solteira e com problemas psicológicos, Marilyn teve uma difícil infância passada entre orfanatos e lares temporários. Aos dezesseis anos, enquanto morava com uma amiga de sua mãe, teve que casar-se pela primeira vez para não ter que voltar para um orfanato. Pouco depois, começou a trabalhar em uma fábrica aonde foi “descoberta” pelo fotógrafo David Conover, dando início a sua carreira de

modelo e, dois anos depois, de atriz.

Marilyn era uma star em construção: teve seus cabelos alisados, clareados, seu nome mudado e, como consequência de sua nova profissão, seu primeiro divórcio. Ela começou recebendo pequenos papéis, mas não demorou a chegar ao estrelato. Logo ela se transformaria não só em um dos maiores *sex symbols* do cinema, como também um dos mais reconhecidos ícones pop do século XX.

Contudo, a fama não lhe trouxe felicidade. Marilyn Monroe casou-se mais duas vezes (com o jogador de beisebol Joe DiMaggio e o roteirista Arthur Miller, respectivamente), mas não conseguiu manter nenhuma das duas uniões, nem realizar seu declarado desejo

de ter filhos. Procurou provar que era uma “verdadeira atriz” e não só um simples *sex symbol*, mas teve que criar sua própria produtora para que conseguisse papéis mais

“sérios”. Ocorre que, identificada com sua *persona*, Marilyn era tida como uma mulher *sexy*, burra e frívola, cujos atributos físicos seriam seus maiores bens. No entanto, Marilyn Monroe era uma atriz talentosa e versátil, uma mulher sensível que queria ser apreciada pelo que realmente era: um ser humano, não uma imagem fabricada. Como

costuma dizer, “ser um símbolo sexual é um fardo pesado de se carregar, especialmente quando se está cansada, machucada e confusa”. Em 1962, aos trinta e seis anos de idade,

Marilyn Monroe foi encontrada morta em seu quarto, vítima de uma overdose. Mas se o ser humano desaparecia ali, a estrela se convertia em ícone pop.

Outra história parecida refere-se a uma das maiores *stars* da década de 1940. Nascida Margarita Carmen Dolores Cansino, essa estrela começou sua carreira ainda criança como dançarina juntamente com seus pais. Aos dezesseis anos, assinou seu primeiro contrato e deu início a sua carreira

no cinema. Não tardou para que seu nome de origem latina fosse substituído, e seus cabelos negros tingidos de ruivos, o que acabou convertendo-se em sua marca registrada. Nascia então um dos maiores *sex symbols* do período, a *Love Goddess*⁵⁰, Rita Hayworth.



Figura 14



Figura 13



Figura 15

⁵⁰ A expressão *Love Goddess* foi atribuída a esta star pela primeira vez em 1948, pela revista norte-americana *Life*, e a acompanhou pelo resto de sua vida.

Apesar de uma carreira marcada por grandes sucessos, Rita Hayworth não teve a mesma sorte em sua vida pessoal. Pessoa tímida, discreta e reservada, Rita era o perfeito oposto de sua *persona*, a *sexy* e perigosa *femme fatale*, a perfeita *bombshell* capaz de virar a cabeça de qualquer homem. Assim, torna-se fácil compreender as dificuldades encontradas pela *star* no campo pessoal, uma vez que a imagem transmitida e assimilada pelo público como verdade, destoava completamente da realidade.

Uma de suas supostas mais célebres frases, alegadamente proferida a uma amiga, trata exatamente sobre isso: “os homens vão para a cama com Gilda, mas acordam comigo”, fazendo referência a uma de suas personagens mais marcantes, no filme de mesmo título. O impacto não só dessa personagem, mas principalmente do estereótipo trazido pela mesma para a vida da *star* foi tão grande que a primeira bomba atômica a ser lançada após a Segunda Guerra Mundial foi batizada em sua homenagem⁵¹. Essa rotulação teve um impacto ainda maior na vida de Rita, fazendo



Figura 16



Figura 17

com que a mesma não conseguisse obter sucesso em nenhum de seus cinco casamentos, dos quais resultaram seus maiores tesouros – as duas filhas, Rebecca Welles (da união com o diretor Orson Welles) e a princesa Yasmin Aga Khan (da união com o príncipe Ali Khan). Nem mesmo seu casamento de contos de fadas com um príncipe, o qual a transformou na primeira mulher norte-americana a ingressar em uma família real pelo casamento, foi capaz de trazer realização pessoal.



Figura 18

Rita Hayworth faleceu em 1987, aos 68 anos de idade, vítima do mal de Alzheimer. Embora só tenha sido diagnosticada na década de 1980, a *star* já vinha apresentando sinais da doença há várias décadas, comprometendo sua capacidade de atuar, e levando-a a exceder cada vez mais seu uso do álcool. Ironicamente, aquilo que sempre foi associado à *star*, à *Love Goddess*, foi exatamente aquilo que ela sempre almejou, mas não conseguiu obter: o amor.

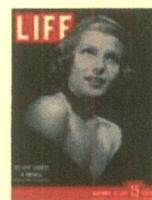


Figura 19

Muito antes de Marilyn Monroe e Rita Hayworth, atrizes já tinham suas vidas alteradas pelo *Star System*. Um bom exemplo é a diva Greta Garbo. Nascida em Estocolmo, Greta Lovisa Gustafsson iniciou sua carreira artística ainda adolescente, como modelo na loja

⁵¹ Bomba atômica lançada em 1º de julho de 1946, no Atol de Bikini, como parte do programa de testes nucleares executados pelos Estados Unidos da América. A bomba recebeu o apelido de Gilda, o qual foi pintado na mesma, assim como a imagem da atriz. Ver o site < <http://www.atomicforum.org/usa/operations/crossroads> > .

de departamento que trabalhava, após a morte de seu pai. Não tardou para que a *star* se interessasse pela sétima arte e começasse a atuar. Os anos iniciais de sua carreira estão intimamente ligados ao diretor sueco Mauritz Stiller, o qual, vendo o potencial da jovem atriz, aliado a um interesse romântico, investiu na mesma dando-lhe o nome Garbo. Surgia então Greta Garbo, a mais misteriosa de todas as *stars* que Hollywood já conheceu.

Após o grande sucesso do filme “A saga de Gosta Berling”, Stiller recebeu uma proposta de Louis B Mayer, dono da Metro-Goldwyn-Mayer, para trabalhar em Hollywood. O diretor só aceitou com a condição de que sua protegida fosse junto, fazendo com que, em 1925, ambos aterrissassem em território norte-americano. Com sua presença marcante, Greta Garbo logo chamou a atenção de todos da indústria, se convertendo em um grande sucesso (e aquisição) para a M.G.M. E se Miss Garbo não passou por mudanças físicas,



Figura 20

uma vez que sua figura européia foi a base para a construção de sua *persona*, sua necessidade de privacidade (o que a levou a desenvolver uma verdadeira aversão a jornalistas) acabou se transformando em uma mina de ouro para o estúdio, que pode trabalhar em cima disso para criar uma aura de mistério em torno da diva, o que acabou tomando proporções homéricas, associando-se para sempre à sua pessoa.



Figura 21

Identificada como uma mulher misteriosa, sedutora, uma verdadeira *sex queen*, Greta Garbo representava o estereótipo da “mulher européia” no período. O fato de manter sua vida pessoal privada só fez alimentar a imaginação do público, cada vez mais ávido por informações e detalhes sobre a *star*. Assim, vários rumores surgiram ao longo dos anos sobre sua vida, hábitos, amigos e, principalmente, seus amores. Miss Garbo foi ligada romanticamente a várias

personalidades de sua época, fossem do sexo masculino ou feminino, mas nunca assumiu publicamente nenhum deles, fazendo valer sua opção por sua privacidade. Vale ressaltar que essa *star* teve seu auge de popularidade na década de 1930, um momento em que a sétima arte ainda não sofria com os extremismos trazidos pela censura, e que as *sex queens* ainda eram exaltadas (e desejadas) tanto pelo público masculino quanto feminino.



Figura 22

Mas apesar de ter sido uma das primeiras *stars* a ter voz própria, chegando a fazer greve por melhores salários e escolhas artísticas (as quais conquistou), a *Swedish Sphinx*⁵² também teve sua vida influenciada pelos estereótipos gerados por sua *persona*. Pessoa extremamente reservada e avessa a badalações *hollywoodianas*, Greta Garbo era o oposto da clássica *star* – não concedia entrevistas, não respondia correspondências de fãs, nem mesmo participava das *premieres* de seus próprios filmes – o que a levou a viver cada vez mais reclusa, em busca da privacidade negada por sua posição. A imagem de *sex queen* destoava de sua personalidade simples, fazendo com que seus relacionamentos fossem ainda mais complicados, uma vez que eram terrivelmente acompanhados por toda a imprensa.

Aos trinta e seis anos, Miss Garbo decidiu retirar-se temporariamente do cinema, devido (teoricamente) aos eventos da Segunda Guerra Mundial. Contudo, com o passar dos anos, a indústria – e a sociedade – não eram mais as mesmas. Os papéis oferecidos não condiziam mais com a realidade à qual a diva estava acostumada, o que a levou a adiar seu retorno às telas e, em último caso, afastou-a para sempre das telas. Assim, o mito Garbo imortalizou-se no cinema no auge de sua beleza perfeita.



Figura 23

A menina simples vinda da Suécia faleceu na cidade de Nova York, em 15 de abril de 1990, aos oitenta e quatro anos, sem nunca conseguir compreender o enorme interesse do público americano sobre a vida de seus artistas. Apesar dos quase cinquenta anos afastada das telas, o mito construído sobre a mesma não perdeu sua força, sendo Greta Garbo reconhecida ainda hoje como uma das maiores *stars* de todos os tempos, e a “mulher mais bela que já viveu”.⁵³

Na década de 1960, com o enfraquecimento do *Star System*, as atrizes passaram a ter um maior controle sobre suas carreiras e vidas pessoais. Em especial, as *stars* deixaram de ser aprisionadas as suas *personas*, o que proporcionou uma maior liberdade e opção quanto à escolha de suas personagens, assim como vidas independentes da indústria cinematográfica. Atrizes como Tippi Hedren já puderam desfrutar as mudanças benéficas advindas dessa mudança. É claro que o *star power* das atrizes desse período já não era aquele das grandes divas do passado, mas também não o eram a sociedade e a indústria. As atrizes começavam a



Figura 24

⁵² Acredita-se que este termo passou a ser associado à atriz depois de uma montagem fotográfica, realizada em 1931 pelo fotógrafo Clarence Sinclair Bull, na qual o rosto de uma esfinge foi substituído pelo da diva.

⁵³ Greta Garbo foi eleita pelo Guinness Book of Records como “the most beautiful woman who ever lived”.

livrar-se do estigma da *star*, finalmente conciliando, positivamente, suas carreiras com suas vidas privadas.



5 CONCLUSÃO

Desde os primórdios da sociedade ocidental, a mulher vem sendo relegada a um segundo plano. Sem ser a personagem principal de sua própria vida, a mulher sempre viveu de acordo com padrões pré-estabelecidos, tendo sua vida regida por diversas determinações, exceto as suas. Vários séculos foram necessários para que a mentalidade que conduz a sociedade fosse modificada, possibilitando que as mulheres alcançassem a tão almejada igualdade. Contudo, se um considerável espaço de tempo foi preciso para que essa realidade se alterasse, mais tempo ainda foi necessário para que a representação do feminino nos meios midiáticos atingisse o mesmo patamar. Assim, apesar de estarem presentes no cinema desde suas origens, as mulheres sempre ocuparam uma posição secundária e tiveram suas representações baseadas em preconceitos e estereótipos. Só a partir da década de 1960, com a afirmação do movimento feminista, as mulheres começaram a conquistar o direito de opinar e interferir no modo como eram retratadas na mídia.

A proposta desta pesquisa foi exatamente observar como se deu essa representação do gênero feminino em um dos mais difundidos meios de comunicação do século XX: o cinema. Buscou-se também mostrar como o contexto histórico está diretamente relacionado a tais representações de gênero, e como a mentalidade patriarcal⁵⁴ estruturou o Cinema. Mas, diferentemente da grande maioria dos estudos realizados nesta área, não me detive à produção de uma única indústria cinematográfica; busquei, sim, realizar uma comparação entre as produções brasileiras e norte-americanas, procurando, assim, construir uma visão mais abrangente e diversificada sobre o tema em questão.

Outro aspecto determinante foi a opção de eleger o “cinema de autor” como objeto de análise. Destacando-se por deterem um maior campo de atuação em relação ao processo de produção, e possuir uma visão de mundo particular, impregnada pela subjetividade, o que os deixava livre das convenções técnicas e estéticas então adotadas, as obras desses autores foram escolhidas com o intuito de se observar como foi construída a representação da mulher na sétima arte. Constatou-se que, apesar de distinguirem-se dos demais diretores em vários aspectos, esses autores continuavam fazendo uso da representação padrão do feminino, estabelecida pelo ideário patriarcal no qual estavam inseridos. Notou-se que, acompanhando o

⁵⁴ Mentalidade característica de organizações sociais em que o homem exerce o papel dominante no âmbito familiar, econômico, político e religioso.

contexto histórico em que se encontravam, essas obras não fizeram mais do que transmitir a ideologia defendida pela sociedade patriarcal na qual estavam situadas.

Assim, vemos como momentos específicos compreendidos dentro do período selecionado para o estudo, as décadas de 1930 a 1960, como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial, interferiram diretamente no modo pelo qual a imagem da mulher era construída nas telas, visando sempre atender às necessidades da sociedade. Nesse contexto, observamos a valorização da mulher de carreira na década de 1940, quando, devido à guerra, a mão de obra masculina tornou-se escassa, e a conseqüente desvalorização da mesma com o fim do conflito, uma vez que não se fazia mais necessária a presença das mesmas no mercado de trabalho. Desse modo, foi constatado como o documento filmico atuou diretamente, nessas quatro décadas, como um veículo transmissor do ideário patriarcal, garantindo a afirmação e perpetuação do mesmo.

Através do estudo individual de determinadas obras cinematográficas, foi possível, ainda, delinear alguns dos estereótipos mais utilizados em relação à representação do gênero feminino presentes em cada período, mostrando também como estes estereótipos reproduzidos nos filmes estavam inseridos e arraigados não só na mentalidade dos realizadores, mas possivelmente também na mente dos próprios espectadores. Nesse sentido, vemos como essa representação era recebida como um aspecto natural pelo público, uma vez que refletia o posicionamento da mulher na sociedade, fato este que só começa a alterar-se na década de 1960, quando, apesar do movimento feminista iniciar sua luta por mudanças e conseguir alguns avanços, os mesmos não se vêem refletidos nas telas.

Essa questão da recepção é um aspecto de grande relevância, uma vez que o elo constituído entre as “estrelas de cinema” e o público era fundamental para o sucesso da transmissão da mensagem pretendida. Logo, não pôde ser deixada de fora uma análise sobre a relevância da relação forjada entre esses dois pólos/componentes, assim como a importância assumida pela figura da *star* tanto na indústria cinematográfica, quanto na sociedade. Observou-se como a obtenção desse *status* modificou definitivamente a vida dessas atrizes, fazendo com que as mesmas se convertessem não só em veículos propagadores da ideologia dominante, mas também se transformassem em verdadeiras “garotas propagandas”, endossando vários produtos, de maquiagem a itens de higiene pessoal. Abordada de maneira

indireta nesta monografia, fica a idéia futura de se aprofundar as considerações aqui levantadas sobre a teoria da recepção⁵⁵ para um projeto de pesquisa de pós-graduação.

Com essa pesquisa cheguei à conclusão final de que, mesmo considerando diferentes campos cinematográficos como os do Brasil e Estados Unidos da América, a representação do feminino sempre esteve diretamente atrelada à mentalidade patriarcal dominante e sua contextualização histórica, tornando-se assim alvo de suas determinações e, conseqüentemente, relegando a mulher a uma posição de inferioridade. E se, com a intensificação dos movimentos sociais, com destaque para o feminismo, a realidade em torno deste gênero começou a se alterar gradativamente, poucos foram os avanços observados no campo da sétima arte, na qual, somente com uma expressiva defasagem, começou-se a observar modificações de maior alcance.

⁵⁵ De acordo com o pensamento de Roger Chartier e Michel de Certeau, teoria segundo a qual o significado de um texto (livros, filmes, ou outros trabalhos criativos) não é inerente ao próprio texto, mas sim criado na relação entre o texto e o leitor/espectador.

FONTES

A DAMA de Xangai. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles. Intérpretes: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane; Glenn Anders; Ted de Corsia. EUA: Columbia Pictures, 1948. 87 min.

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Helena Ignez; Jô Soares; Stênio Garcia; Antonio Pitanga; Renato Villaça. São Paulo: Servicine, 1969. 80 min.

CARNAVAL Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Produção: José Carlos Burle. Roteiro: José Carlos Burle. Intérpretes: Oscarito; Eliana Macedo; Cyll Farney; Maria Antonieta Pons; Grande Otelo; José Lewgoy; Renato Restier; Cole; Wilson Grey. Brasil: Atlântida, 1952. 95 min.

GANGA Bruta. Direção: Humberto Mauro. Produção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro. Intérpretes: Déa Selva; Durval Bellini; Lu Marival; Décio Murilo. Brasil: Cinédia, 1933. 82 min.

• MARNIE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Jay Presson Allen. Intérpretes: Tippi Hedren; Sean Connery; Diane Baker; Louise Latham; Martin Gabel; Alan Napier. EUA: Universal Pictures, 1964. 130 min.

• NINOTCHKA. Direção: Ernst Lubitsch. Produção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder; Charles Bracett; Walter Reisch. Intérpretes: Greta Garbo; Melvyn Douglas; Ina Claire; Bela Lugosi; Sig Rumann; Felix Bressart. EUA: MGM, 1939. 110 min.

O BEIJO amargo. Direção: Samuel Fuller. Produção: Samuel Fuller. Roteiro: Samuel Fuller. Intérpretes: Constance Towers; Anthony Eisley; Michael Dante; Virginia Grey. EUA: Amanda Films, 1964. 93 min.

QUANTO mais quente melhor. Diretor: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder Roteiro: Billy Wilder. Intérpretes: Marilyn Monroe; Jack Lemmon; Tony Curtis; Joey E. Brown; George Raft. EUA, 1959. 119 min.

ICONOGRAFIA

Figura 1: Theda Bara. Foto disponível em: <<http://thedabara.net>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

Figura 2: Rock Hudson. Foto disponível em: <<http://www.nndb.com/people/655/000026577>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

Figura 3: Propaganda de maquiagem presente no segundo volume (1930/1945 – A era de Vargas) da coleção Nosso Século, da editora Abril Cultural.

Figura 4: Theda Bara no filme Cleópatra, versão de 1917. Foto disponível em: <http://einsiders.com/features/columns/2004_review_obituaries.php>. Acesso em: 2 set. 2007.

Figura 5: Mary Pickford. Foto disponível em: <<http://www.unc.edu/.../japanlit/pickford-mary-1920.jpg>>. Acesso em: 17 jul. 2007.

Figura 6: Marilyn Monroe. Foto disponível em: <http://www.classichollywoodphotos.com/main.php?g2_itemId=21>. Acesso em: 10 ago. 2007.

Figura 7: Grace Kelly. Foto disponível em: <http://www.biography.com/dead_famous/dead_episode_guide.jsp?episode=150123>. Acesso em: 17 jul. 2007.

Figura 8: Tippi Hedren. Foto disponível em: <<http://blog.libero.it/TREPAROLE/view.php?reset=1>>. Acesso em: 10 ago. 2007.

Figura 9: Marilyn Monroe em foto de divulgação do filme “O Pecado Mora ao Lado”, de 1955. Foto disponível em: <http://www.hollywoodcultmovies.com/html/marilyn_monroe.html>. Acesso em: 16 set. 2007.

Figura 10: Orson Welles e Rita Hayworth. Foto disponível em:

<<http://claudia79.tripod.com/ritaorson.html>>. Acesso em: 13 set. 2007.

Figura 11: Helena Ignez e Rogério Sganzerla. Foto disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/38/helenaignez.jpg>>. Acesso em: 01 out. 2007.

Figura 12: Marilyn Monroe. Foto disponível em:

<http://www.marilynmonroe.com/about/photos/bw_photos.htm>. Acesso em: 15 ago. 2007.

Figura 13: Marilyn Monroe fotografada por Milton H. Greene. Disponível em:

<http://www.facade.com/celebrity/Marilyn_Monroe/>. Acesso em: 15 ago. 2007.

Figura 14: Marilyn Monroe. Foto disponível em:

<<http://www.marilynmonroe.com/about/photos>>. Acesso em: 15 ago. 2007.

Figura 15: Rita Hayworth. Foto disponível em:

<http://www.divasthesite.com/Acting_Divas/Gallery/Gallery_Rita_Hayworth.htm>. Acesso em: 13 set. 2007.

Figura 16: Rita Hayworth caracterizada como a sua personagem mais famosa, Gilda. Foto disponível em: <<http://members.tripod.com/~claudia79/middle.html>>. Acesso em: 13 set. 2007.

Figura 17: Bomba atômica lançada em 1º de julho de 1946, batizada de Gilda, em alusão à célebre personagem de Rita Hayworth. Foto disponível em:

<<http://www.atomicforum.org/usa/operations/crossroads>>. Acesso em: 13 set. 2007.

Figura 18: Rita Hayworth e sua filha caçula, a princesa Yasmin Aga Khan. Foto disponível em:

<http://www.excite.imdb.com/gallery/mptv/1385/Mptv/1385/0742_2045.jpg.html?hint=group>. Acesso em: 13 set. 2007.

Figura 19: Capa da revista *Life*, publicada em 1948, ilustrada com a foto da atriz Rita Hayworth. Foto disponível em: <http://www.life.com/Life/cover_search/results>. Acesso em 13 set. 2007.

Figura 20: Greta Garbo fotografada por Clarence Sinclair Bull. Foto disponível em: <<http://home.hiwaay.net/~oliver/bullgallery.htm>>. Acesso em: 20 set. 2007.

Figura 21: Greta Garbo como Mata Hari. Foto disponível em: <http://www.divasthesite.com/Greta_Garbo/Greta_Garbo_06.htm>. Acesso em: 20 set. 2007.

Figura 22: Greta Garbo, acompanhada do produtor teatral Robert Reud, tentando esconder-se dos fotógrafos. Foto disponível em: <<http://home.hiwaay.net/~oliver/ggincognito4.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2007.

Figura 23: Greta Garbo. Foto disponível em: <http://www.divasthesite.com/Acting_Divas/Greta_Garbo.htm>. Acesso em: 20 set. 2007.

Figura 24: Tippi Hedren recebendo uma estrela na calçada da fama. Foto disponível em: <<http://www.viewimages.com/Search.aspx?mid=1753765&epmid=3&partner=Google>>. Acesso em: 24 ago. 2007.



REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, 44).

BASINGER, Jeanine. *A woman's view: how Hollywood spoke to women, 1930-1960*. New York: Knopf, 1993.

BATY, S. Paige. *American Monroe: the making of a body politic*. California: University of Press California, 1995.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BEZANSON, David. *Ninotchka*. Disponível em: <<http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Ninotchka>>. Acesso em: 26 jul. 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagens*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão.(Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 188-297.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

COWIE, Peter. *Eighty Years of Cinema*. Disponível em: <<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=89258>>. Acesso em: 26 jul. 2007.

COWIE, P. *The cinema of Orson Welles*. New York: Da Capo Press, 1973.

CROCE, Fernando F. *Marnie*. Disponível em: <http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=2075>. Acesso em: 25 ago. 2007.

CROSSROADS. Disponível em: <<http://www.atomicforum.org/usa/operations/crossroads>>. Acesso em: 10 set. 2007.

DAUM, Raymond. *Walking with Garbo: conversations and recollections*. New York: Harper Collins, 1991.

EBERT, Roger. *Some like it hot*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000109/REVIEWS08/1090301/1023>>. Acesso em: 13 jun. 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GILMORE, John. *Inside Marilyn Monroe: a memoir*. [S.l]: Ferine Books, 2007.

OSBORNE, Robert. *Robert Osborne on Rita Hayworth*. Disponível em: <<http://www.tcm.com/thismonth/article.jsp?cid=156199>>. Acesso em: 25 ago. 2007.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAMOS, Fernão.(Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS, Flávio. *Cenas marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Luís: Lithograf, 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

SALLES, Filipe. *A Atlântida de 1950 a 1960*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantfilm.htm>>. Acesso em: 07 set. 2007.

SELLES, Charles; MAY, Henry R.; MCMILLEN, Neil. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia à potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/download/hmauro.zip>>. Acesso em: 20 jul. 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez. 1990.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.) *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-296.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.) *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão.(Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.129-187.

VIEIRA, Mark A. *Greta Garbo: a cinematic legacy*. New York: Harry N.Abrams, 2005.

WALSH, Andrea S. *Women's film and female experience 1940-1950*. New York:Praeger Publishers, 1984.

XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.