

ARTE E POLÍTICA: DO ESPECTADOR UNIVERSAL À PASSIVIDADE DA MULHER QUE ASSISTE

Art and politics: from the universal spectator to the passivity of the woman who sees.

Arte y Política: del espectador universal hasta la pasividad de las mujeres que asisten

Ana Catarina Pereira

Docente na Universidade da Beira Interior. É doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”. Investigadora do centro LabCom, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca.
E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Resumo

O início de uma relação formal entre estudos de género e cinema situa-se historicamente na década de 70, quando uma segunda vaga de movimentos feministas denuncia as desigualdades iniciadas na esfera privada com repercussão na esfera pública (“o pessoal é político” seria um dos slogans mais pronunciados, à época). No contexto referido, diversas cineastas e pesquisadoras de estudos fílmicos procuram aplicar os princípios à sua área de estudo. Se o cinema constituía um meio de comunicação de massas, a forma como suportava a manutenção de determinados preconceitos e estereótipos representava um mecanismo de repressão da identidade feminina.

Palavras-chave: Estereótipo. Voyeurismo. Espectador. Identificação. Hollywood.

Abstract

The beginning of a formal relationship between gender studies and cinema is located historically in the 70's, when a second wave of feminist movements denouncing inequalities initiated in the private sphere, impacting the public sphere (“the personal is political” would be one of more pronounced slogans at the time). In that context, several female filmmakers and researchers of film studies seek to apply the principles to their field of study. If the film was a means of mass communication, the way it supported the maintenance of certain prejudices and stereotypes represented a mechanism of repression of female identity.

Keywords: Stereotype. Voyeurism. Spectator. Identification. Hollywood.

Resumen

El comienzo de una relación formal entre los estudios de género y el cine se encuentra historicamente en los años 70, cuando una segunda ola de los movimientos feministas denuncia las desigualdades iniciadas en la esfera privada, afectando la esfera pública (“La gente es política” sería uno de los lemas más pronunciados en el momento). En este contexto, varios cineastas e investigadores de los estudios fílmicos tratan de aplicar los principios para su área de estudio. Si el cine era un medio de comunicación masiva, la manera cómo apoyaba el mantenimiento de ciertos prejuicios y estereotipos representaba un mecanismo de represión de la identidad femenina.

Palabras clave: Estereótipos. Voyeurismo. Espectador. Identificación. Hollywood.

“Geralmente, as teorias não caem em desuso como carros usados relegados a um ferro-velho conceptual. Elas não morrem, transformam-se, deixando vestígios e reminiscências.”, Robert Stam¹

Em 1972, Sharon Smith seria uma das primeiras autoras a proceder à tentativa de aplicação das propostas feministas à sétima arte. No primeiro número da revista *Women and film*, considera o “não surpreendente” processo de exclusão das mulheres da História do Cinema como análogo à História da Literatura, sublinhando a escassez de mulher escritoras elogiadas ou reconhecidas pela crítica especializada. Enquanto espectadora, Sharon Smith reitera uma constante criação de personagens femininas cinematográficas com base na atracção física e nos jogos de encontros com as personagens masculinas. O homem, por sua vez, será menos mostrado em relação às personagens femininas do que na consagração de uma imensa variedade de papéis: “lutando contra a natureza (*O velho e o mar*; *Moby Dick*; 2001: *Odisseia no Espaço*), contra o militarismo (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), ou provando a sua masculinidade nas pastagens (como em qualquer *western* de John Wayne).”²

Acerca da temática, muitos exemplos poderiam ser nomeados, embora nos ocorram de imediato os grandes planos do rosto de Angie Dickinson, a loira que marca as pausas contemplativas e as distrações amorosas do xerife John T. Chance, interpretado precisamente por Wayne, em *Rio Bravo* (Howard Hawks: 1959). As falas provocadoras da personagem feminina denunciam os fins da sua presença no filme. A certa altura, ouvimos Feathers dizer: “Caso se decida, eu deixo a minha porta aberta. Durma descansado!”, ao que o xerife, “resistente-à-tentação”, responde: “Você não está a ajudar nada...”³ O par amoroso que acabam por protago-

nizar, no meio dos esforços de Chance para manter a segurança numa pequena cidade do Oeste americano, tinha uma diferença de idades de 24 anos⁴, sendo que poucas mulheres deverão recordar os atributos físicos de Wayne, quando comparadas ao número de espectadores que desfrutaram da beleza cinematográfica de Angie Dickinson. Tal como Sharon Smith sustenta, “as mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes.”⁵

Por outro lado, à conotação sexual explícita a que foram votadas inúmeras personagens femininas, contrapõe-se-á, em igual medida, uma total ausência noutros filmes. O exemplo de Stanley Kubrick, citado por Sharon Smith, revela um traço identitário que nos leva a questionar: exceptuando Alice, de *Eyes wide shut* (1999), quem são as mulheres Kubrickianas? Que personagens femininas apresentam personalidades fortes ou protagonizam as suas obras? Consciente de que os paradigmas enunciados não seriam alteráveis mediante o exclusivo aumento do número de mulheres a assumir a realização/direcção (no sentido genealógico do termo em língua inglesa) de curtas e longas-metragens, a autora sublinha, ainda assim, a urgência da reflexão temática por todos aqueles que trabalham na indústria cinematográfica, tendo em vista o fornecimento de novos modelos socioculturais a quem assiste.

Neste sentido, para além das estruturas comerciais por detrás do cinema, Sharon Smith defende a necessidade de alteração das “próprias mentes” (estruturas de pensamento) de realizadores, produtores e guionistas. Com o mesmo intuito, propõe um curioso exercício de inversão de papéis entre os sexos: dirigindo-se, em particular, aos leitores masculinos, pede-lhes que, por breves instantes, pensem “no feminino”, como se todos os meios de comunicação social utilizassem artigos femininos (ela, dela, ...), referentes a homens e mulheres; como se o Parlamento, em Washington, tivesse um único senador (homem), e as restantes instituições de poder fossem lideradas por mulheres; como se os filmes mostrassem apenas personagens masculinas a desempenhar as suas naturais funções de pais e maridos, ou, no extremo

1 Stam, R. (2000). *Film theory – An introduction*. Hoboken/New Jersey: Wiley, p. 9. No original: “Theories do not usually fall into disuse like old automobiles relegated to a conceptual junkyard. They do not die; they transform themselves, leaving traces and reminiscences.”

2 Smith, S. (1972). “The image of women in film: some suggestions for future research”. Em: Beh, S.H. & Saunie, S. (ed., 1972). *Women and film*. Berkeley, California. Nº 1, p. 13. No original: “(...) struggling against nature (*The Old Man and the Sea*; *Moby Dick*; 2001: *A Space Odyssey*), or against militarism (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), or proving his manhood on the range (any John Wayne Western).”

3 Diálogo retirado de IMDB. No original: “— In case you make up your mind, I left my door open. — You’re not helping me any.”

4 Informação retirada do mesmo site.

5 Smith, S. (1972). *Op. Cit.*, p. 13. No original: “Women provide trouble or sexual interludes for the male characters, or are not present at all.”

oposto, de prostitutas e maus da fita; como se os homens fossem exclusivamente exibidos enquanto objectos sexuais e aqueles que se revoltassem contra o seu destino fossem castigados ou eliminados.

Traçado o retrato inverso do que considera ser a sociedade envolvente, Sharon Smith conclui:

*Então imagine que, ao queixar-se, lhe é dada uma explicação biológica: em termos de design, os órgãos genitais femininos são compactos e internos, protegidos pelo próprio corpo. Os órgãos genitais de um homem encontram-se expostos e devem ser protegidos de qualquer ataque. A vulnerabilidade dos mesmos exige um abrigo, pelo que os homens, nos filmes, devem ser mostrados no exercício de profissões pouco simpáticas e viris. Os dramas psicológicos relembram os homens da sua infância, quando as irmãs gozavam com os seus órgãos genitais que eles ridiculamente tapavam e destapavam, enquanto elas podiam cavalgar, trepar e correr livremente. Os homens são passivos, e é dessa forma que devem ser mostrados nos filmes, para que se possa reflectir e proteger a realidade. A anatomia comanda o destino.*⁶

Pautada por uma matriz essencialmente denunciadora e polémica, e não tanto por um enquadramento teórico rigoroso, a análise de Sharon Smith marca o início de um debate inconclusivo, no qual o cinema tanto aparece como produto de uma propaganda deliberada como de uma fantasia inconsciente, contrastando-se o seu poder ascendente sobre atitudes e comportamentos com a simples estrutura remanescente das mudanças sociais. Não obstante, o artigo cumpre o objectivo de consagrar o duplo efeito dos estereótipos filmicos — de criação ou reforço de preconceitos nas audiências masculinas, paralelo à limitação das aspirações femininas —, o que representaria um passo importante na aplicação das teorias feministas à sétima arte.

6 *Idem*, p. 17. No original: “Then imagine that if you complain you are given the biological explanation: by design a female’s genitals are compact and internal, protected by her body. A man’s genitals are exposed and must be protected from attack. His vulnerability requires sheltering – thus, in films, men must not be shown in ungentle-manlike professions. Psychological films remind men of their childhood, when their sisters jeered at the primitive male genitals, which ‘flap around foolish’ while the sisters could ride, climb and run unencumbered. Men are passive, and must be shown that way in films, to reflect and protect reality. Anatomy is destiny.”

Imagens da opressão

No ano seguinte, em 1973, Claire Johnston criticaria a imagem da mulher no cinema realizado por homens, definindo-a como o significante da ausência fálica, ao invés de uma presença. Desse modo, enquanto Laura Mulvey viria analisar a natureza do espectador cinematográfico equiparando-o a um *voyeur*, e alertar para uma pressuposição discriminatória da sua masculinidade, Claire Johnston centrou a sua crítica na invisibilidade das mulheres reais no grande ecrã:

*Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. (...) Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema ‘a mulher como espectáculo no cinema’, é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste.*⁷

Em concordância com a observação da autora, recorde-se novamente Howard Hawks e a solidariedade masculina típica dos seus filmes, por oposição à invisibilidade a que vota as personagens femininas. Em *Only angels have wings* (1939) e *To have and have not* (1944), como no já citado *Rio Bravo* (1959), a presença dominante dos homens — que assumem o estatuto de heróis, respeitadores da ordem — contrasta com a secundarização das mulheres. No primeiro filme, Cary Grant interpreta o papel de Geoff Carter, director de uma pequena companhia aérea, no sul dos EUA. Face às condições climáticas e geográficas da região, as viagens efectuadas comportam um elevado risco, pelo que Geoff busca incansavelmente o equilíbrio entre a manutenção da empresa, dos postos de trabalho e das próprias vidas dos trabalhadores. Jean Arthur, enquanto Bonnie Lee, assiste apaixonada ao desenrolar da narrativa, com a transparência conveniente a uma mulher que vai anulando o seu poder de atracção (apenas exibido no início do filme), até à conquista da confiança do homem amado.

Em *To have and have not* a estrutura repete-se: uma mulher

7 Johnston, C. (1973). Notes on women’s cinema. London: Society for Education in Film and Television, p. 25. No original: “Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man. (...) It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent.”

de passado obscuro e sensualidade transbordante (quem não recorda o momento em que Lauren Bacall se encosta à parede e, com voz rouca e olhar felino, pergunta: “*Anybody got a match?/Alguém tem um fósforo?*” ?), apaixona-se por Harry Morgan. Humphrey Bogart interpreta o papel de proprietário de um pequeno barco com o qual, durante a II Guerra Mundial, auxilia membros da Resistência Francesa a fugirem da ilha da Martinica. Uma vez mais, a personagem masculina assume o estatuto de herói do filme, salvando opositores ao regime de Vichy, afecto ao partido nazi alemão, contrastando com a personagem feminina, sobre a qual tão pouco edificantes informações são inicialmente fornecidas. Aos avanços directos da moralmente dúbia Marie “Slim” Browning, Harry vai reagindo com resistência e determinação. Somente no final, quando se encontra seguro de que o passado daquela mulher será resultado de uma série de infortúnios (e de que, ao seu lado, ela poderá regenerar-se), Harry se mostra disposto a restituir-lhe a “honra perdida”. Desta forma, tal como em *Only angels have wings*, a condição imposta à personagem feminina para poder experienciar o amor é a de abandono da postura sedutora e independente, simultânea à adopção de comportamentos submissos e relativa invisibilidade.

De notar ainda que a diferença de idades entre as personagens (que acabam por ficar juntos, no grande ecrã e na “vida real”) nunca é sequer mencionada: Laureen Bacall teria apenas 19 anos quando representou o seu primeiro papel no cinema, depois de alguns trabalhos como modelo fotográfico. Humphrey Bogart, que já somava três processos de divórcio, tinha mais 25 anos⁸ — a mesma diferença de idades que o separava de Gloria Grahame, junto de quem protagonizou *In a lonely place* (Nicholas Ray: 1950). Neste filme, as desconfianças manifestadas pela personagem feminina (igualmente deslumbrante e moralmente dúbia) relativamente a Dixon Steele (o guionista com comportamentos agressivos, suspeito do homicídio de uma jovem) são punidas com a sua eterna infelicidade romântica. A cena em que pronuncia as palavras finais ficará para sempre na memória de quem assiste: “*I lived a few weeks while you loved me.*”

O pormenor da diferença de idades seria científica e esteticamente desinteressante, caso não tivesse constituído

do traço dominante na formação de casais cinematográficos — recordemos os papéis de Audrey Hepburn em *Funny face* (Stanley Donen: 1957) e *Charade* (Stanley Donen: 1963), ou os de Grace Kelly em *High noon* (Fred Zinnemann: 1952), *Rear window* (Alfred Hitchcock: 1954) e *To catch a thief* (Alfred Hitchcock: 1955). Recordem-se ainda outros clássicos, como *Gone with the wind* (Victor Fleming: 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz: 1942) ou *It's a wonderful life* (Frank Capra: 1946), para que possa depreender-se uma certa compulsão ao amor dentro de rígidos códigos de faixas etárias: ao homem parece estar associado não apenas o poder de decisão, como o da própria sabedoria e discernimento, fruto de uma maior maturidade, experiência e conhecimento adquiridos.

A situação oposta (a mulher como elemento mais velho do par amoroso) já será, por sua vez, digna de atenção por parte da maioria dos realizadores/as que, em muitos casos, chegam a atribuir-lhe centralidade temática, envolvida no escândalo ou desconforto social suscitados pela diferença: *All that heaven allows* (Douglas Sirk: 1955), bem como o sucedâneo *Ali: fear eats the soul* (Rainer Werner Fassbinder: 1974), *Senso* (Luchino Visconti: 1954), *The graduate* (Mike Nichols: 1967), *A short film about love* (Krzysztof Kieslowski: 1988), *Solo de violino* (Monique Rutler: 1990), *The piano teacher* (Michael Haneke: 2001), *The reader* (Stephen Daldry: 2008) ou mesmo a comédia romântica *The rebound* (Bart Freundlich: 2009) são exemplos da estranheza causada pela maior idade de uma mulher numa relação. Estranheza imiscuída nos pré-requisitos de beleza e juventude que lhe são impostos, por oposição à masculinidade, força física e performatividade que constituem apanágio das personagens interpretadas por homens (ou dos próprios homens, em si).

Por razões que se prendem com a vulgarização deste tipo de disparidades, Claire Johnston manifesta uma posição pragmática e pouco idealista sobre os processos criativos. Sublinhando que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood terá constituído uma estratégia perfeitamente consciente da “máquina de sonhos” daquela indústria, a autora considera que o facto de sempre ter existido, ao longo de toda a História do cinema, um maior espectro de papéis desempenhados pelas personagens masculinas se encontra exclusivamente relacionado com a difusão de uma ideologia sexista e a subsequente oposição primária que coloca o homem dentro da história e a mulher fora da

⁸ Informação retirada do site IMDB

mesma, numa dimensão eterna e quase feérica. Rejeitando liminarmente uma concepção de arte universalista e andrógina, a autora reitera que qualquer filme, enquanto objecto artístico, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais), tendo o cinema, em particular, sido perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista.

Na tentativa de contornar e/ou eliminar a estrutura arquétípica criada, o início da década de 80 seria marcado por um aumento da realização de documentários por mulheres-cineastas, baseados na simples recolha de testemunhos de mulheres que falam directamente com a câmara — sem pressões de ordem económica (relativas à produção e distribuição dos filmes), mas também combatendo o suposto artificialismo de uma *mise-en-scène* trabalhada, uma maquilhagem edificante ou uma mediação do interlocutor excessivamente presente. Os sonhos das entrevistadas, bem como as expectativas, preocupações e interpretações próprias da realidade são proferidos na primeira pessoa e na ausência de filtros constrangedores: a missão de analisar o seu conteúdo é exclusivamente relegada a quem assiste. *A walk to beautiful* (Mary Olive Smith: 2008), *Very young girls* (David Schisgall: Nina Alvarez e Priya Swaminathan, 2008) ou *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom: 2011) constituem exemplos recentes de uma tendência que se acentua na contemporaneidade.

Em fases anteriores, o risco de desenvolvimento de um cinema não interventivo teria sido consagrado, segundo Claire Johnston, por realizadoras como Agnès Varda, a quem não poupa críticas cerradas: “Não há dúvida que o trabalho de Varda é reaccionário: na sua rejeição da cultura e na colocação da mulher fora da história, os seus filmes marcam um passo retrógrado no cinema realizado por mulheres.”⁹ Na opinião da autora, o percurso de Varda e o seu filme *Le bonheur* (1965), em particular, seriam marcados pelo retrato das fantasias femininas como meras aspirações burguesas, numa estrutura semelhante à utilizada pela publicidade. Representante de um cinema europeu vanguardista, que se supunha não reprodutor de estereótipos, Varda não terá, na

visão de Johnston, cumprido esses objectivos. No seu entender, seria dentro do próprio sistema americano (permeável aos rígidos códigos de uma sociedade sexista) que surgiriam dois exemplos de cineastas alternativas a um cinema dominante: Dorothy Azner e Ida Lupino. O filme *Dance, girl, dance* (Dorothy Azner: 1940), bem como a evolução de uma narrativa linear — as personagens femininas começam por ser representadas de acordo com os arquétipos de *vamp versus* mulher séria e terminam questionando o próprio espectador/a sobre os seus estereótipos e formas sexistas de ver — denuncia, segundo Johnston, a existência de uma ordem patriarcal dominante no cinema. A constatação comporta ainda, na opinião da autora, uma efectividade jamais alcançada pelo trabalho de Varda, ao contrário do que a militância da cineasta belga faria prever. Nesta perspectiva, Claire Johnston entende que um cinema realizado por mulheres não se pode coadunar com visões românticas e idealistas:

(...)a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘captada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto filmico.¹⁰

Distanciando-nos das críticas apontadas a Agnès Varda, concordamos, no entanto, com a insistência da autora na necessidade de mudança de paradigma iniciada a partir do próprio texto filmico. Neste sentido, avaliar as imagens cinematográficas de mulheres segundo a sua maior ou menor veracidade será um processo redutor e sintomático da incompreensão de que as repercussões ou significados extraídos de um filme se originam na organização dos signos verbais e visuais. O objecto de análise deverá portanto ser a estrutura textual, uma vez que, na sua opinião, é nela que se concentra toda a ideologia dominante, ou o sistema representacional oferecido ao espectador como “natural” e “universal”. Descodificá-lo e desconstruí-lo, na apreensão dos significados do signo “mulher” em cada texto, será, em última instância, uma das principais metas da crítica filmica feminista.

9 Johnston, C. (1973). Op. Cit., p. 30. No original: “There is no doubt that Varda’s work is reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrograde step in women’s cinema.”

10 *Idem*, p. 29. No original: “... the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

O olhar de Laura Mulvey

Publicado no seguimento dos trabalhos de Sharon Smith e Claire Johnston, uma das reflexões essenciais e mais académica e mediaticamente divulgadas na área das teorias feministas filmicas data de 1975, quando Laura Mulvey, realizadora e docente da Universidade de Londres, publica *Visual pleasure and narrative cinema*, na revista *Screen*¹¹. Pela primeira vez, a sétima arte é estudada de um ponto de vista psicanalítico, recorrendo aos princípios de Sigmund Freud e Jacques Lacan, questionando o envolvimento do prazer erótico, o seu significado e o lugar central da imagem feminina no filme. Incorporando a ideia freudiana de falocentrismo, Laura Mulvey reitera que o cinema clássico de Hollywood explora a mulher como objecto de desejo e encara a figura do espectador como masculina. Desta perspectiva, o seu artigo viria proceder a uma clarificação simultânea do papel que o cinema representa para os espectadores e das formas através das quais a sua magia tem actuado. Recorrendo à psicanálise enquanto arma política, Mulvey procurou ainda demonstrar o modo como o inconsciente da cultura patriarcal estruturou o filme até àquele momento. O texto gerou a polémica inerente a este tipo de pensamento e contexto, pelo que as reacções não se fizeram esperar, mesmo entre as demais feministas.

Para Laura Mulvey, a cultura patriarcal dominante terá encarado, desde sempre, a mulher como “o outro macho”¹², restringindo-a a uma ordem simbólica na qual os homens puderam viver livremente as suas fantasias e obsessões através do comando linguístico. A imagem silenciosa da mulher permanece assim amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado, numa constante dicotomia discriminatória que o cinema, enquanto conjunto de imagens em movimento provenientes do real, viria reproduzir. A tendência seria agravada, na opinião da autora, pelo facto de a sétima arte oferecer uma série de prazeres possíveis, entre eles a escopofilia¹³, ou por existirem circunstâncias nas quais

o acto de olhar constitui uma fonte de prazer — tal como, inversamente, poderá existir prazer em ser observado.

Citando *Três ensaios sobre teoria da sexualidade*, Mulvey relembra que Freud definiu a escopofilia como um dos instintos que compõem a sexualidade, associando-a à tomada de outras pessoas como objectos e sujeitando-as a uma contemplação curiosa e vigilante. No limite, Freud afirma que a escopofilia pode tornar-se uma perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos para quem a satisfação sexual advém única e exclusivamente do olhar para um outro objectivado, num sentido controlador e activo, comparável a um *voyeurismo* primário por parte das crianças e ao seu desejo inerente de conhecer o privado e o proibido.

E se, numa primeira leitura, o cinema parece estar longe deste mundo secreto de observação sub-reptícia da vítima desconhecedora e incapaz — pois o que é visto no ecrã é tão manifestamente demonstrado —, Mulvey reitera que, apesar de a maioria dos filmes *mainstream* retratarem um mundo hermeticamente fechado (onde os acontecimentos se desenrolam de forma quase espontânea e mágica, indiferente à presença da audiência), produz-se sempre uma separação. O distanciamento referido, que despoleta o *voyeurismo* de cada um, é alcançável pela aparente objectividade, o vincado contraste entre a escuridão no auditório, que isola os espectadores entre si, e os jogos de luz e sombra no ecrã. Apesar de o filme estar realmente a ser exibido (sendo esta a sua razão de existência), as condições de projecção e as convenções narrativas potenciam, deste modo, a ilusão de se estar a olhar para dentro de um mundo privado. A posição do espectador no cinema traduz-se portanto, segundo a autora, na repressão do seu exibicionismo e na projecção do desejo reprimido nos actores principais, despoletando-se um processo de identificação do ego com o objecto no ecrã, realizado através do fascínio narcisista do próprio espectador.

Relembrando que, para Jacques Lacan, o olhar resultava num processo de autoconhecimento (e que toda a criança atravessa, entre os seis e os 18 meses de idade, a denominada “fase do espelho”), Laura Mulvey sublinha que essa identificação só é possível de concretizar-se pelos espectadores masculinos. Sendo o espelho, como pressupõe Lacan, criador de múltiplas imagens (quase sempre ambíguas e reveladoras de aspectos mais interessantes do que os reproduzidos pelas dificuldades motoras da criança — um “eu” ideal), o

11 Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3.

12 Sublinhamos aqui a influência do pensamento de Simone de Beauvoir.

13 Do grego *scotophilia*, que significa “prazer em olhar”; expressão retirada da psicanálise e frequentemente utilizada por Jacques Lacan.

cinema acaba por desempenhar uma função semelhante, no momento em que o espectador se reconhece no protagonista masculino e sente o mencionado prazer narcisista. O processo correspondente no género feminino — de identificação da espectadora com as personagens femininas — é dificultado pela conjugação de dois aspectos fundamentais, nomeadamente: a ausência de controlo daquelas sobre os acontecimentos, e a imagem de perfeição (física ou moral) transmitida, distante da mulher real que somos ou com a qual nos relacionamos quotidianamente.

Na perspectiva inversa, Laura Mulvey entende que a ideologia dominante reforça o pressuposto segundo o qual a figura masculina não suporta os encargos da objectivação, pelo que o homem rejeita totalmente uma postura exibicionista. Concomitantemente, a separação entre espectáculo e narrativa apoia o papel do homem como activo no desenrolar da história — é ele que faz as coisas acontecerem; não só controla a fantasia do cinema, como ainda é portador do olhar do espectador, transferindo-o para dentro do ecrã, de forma a neutralizar as tendências extra-diegese representadas pela mulher enquanto espectáculo. Na opinião da autora, o processo desenrola-se mediante a estruturação do filme à volta de uma figura controladora com a qual o espectador se identifica. O protagonista homem torna-se, deste modo, substituto do espectador no ecrã: o seu poder (enquanto controlador dos acontecimentos) coincide com o poder activo do olhar erótico, atribuindo a ambos um sentido de onnipotência.

Como exemplos, a autora refere os já citados momentos iniciais dos filmes *Only angels have wings* e *To have and have not*, repletos de *glamour* e sensualidade. Em ambos, a mulher começa por ser um objecto combinado do olhar do espectador e dos protagonistas homens. No entanto, à medida que a narrativa avança, apaixona-se pelo protagonista masculino e torna-se sua propriedade, perdendo todo o poder de sedução. Desta forma, a identificação do espectador com o protagonista faz com que o primeiro possa também, indirectamente, possuir a figura feminina. Na estética *noir*, nos casos em que o “final feliz” não se consuma, a mulher é geralmente punida pelo seu comportamento indigno. Em *The lady from Shanghai* (Orson Welles: 1947), Elsa, a personagem interpretada por Rita Hayworth, seduz George Grisby (interpretado pelo próprio Welles), na tentativa de o implicar num processo de assassi-

nato que ele não terá cometido. Na cena final, Michael já se encontra livre da acusação, sendo-lhe oferecida a possibilidade de salvar ou deixar morrer Elsa: como forma de punição pelo seu comportamento, opta por castigá-la e não a salvar.

Num universo que a autora considera sexualmente desequilibrado, o prazer de olhar seria assim dividido entre activo/masculino e passivo/feminino, sendo que a determinação do sexo masculino projecta a sua fantasia na forma feminina: a sua presença transforma-se num elemento indispensável ao espectáculo nos tradicionais filmes narrativos, não representando a acção, mas promovendo instintos activos nos que a rodeiam. Por todas estas razões, Laura Mulvey entende que a exposição da mulher no cinema terá funcionado como objecto erótico, tanto para as restantes personagens do filme, como para o espectador em sala, com uma tensão de deslocamento entre os olhares de cada lado do ecrã.

Como exemplos representativos do aproveitamento da imagem do corpo feminino, recorde-se a primeira cena em que Lana Turner surge no filme *The postman always rings twice* (Tay Garnett: 1946), com movimentos lentos e a pintar os lábios; ou a primeira cena em que Rita Hayworth surge a interpretar *Gilda* (Charles Vidor: 1946), e a forma memorável como atira o seu cabelo para trás do rosto, ou, mais tarde, irá cantar *Put the blame on Mame*. Em ambos os filmes vemos a mulher a desempenhar papéis que fomentam a sua condição imagética “para ser olhada”¹⁴. Não obstante, deve sublinhar-se que, apesar da centralidade de *Gilda*, o filme é narrado por Johnny Farrell — a personagem masculina, interpretada por Glenn Ford, que conduz a acção —, correspondendo novamente *Gilda* à mulher de moralidade dúbia, reconduzida pela figura masculina. A *femme fatale* que interpreta no início do filme é progressivamente corrigida/apagada pela rigidez do homem que ama, sendo perseguida até Buenos Aires e aprisionada em casa, até Johnny se encontrar seguro da sua fidelidade e esvaziamento de personalidade. A estrutura narrativa é portanto semelhante à utilizada em *To have and have not* e em *Only angels have wings*.

Noutros géneros, e particularmente nos filmes de Alfred Hitchcock, o *voyeurismo* seria também, segundo Laura Mulvey, uma figura preponderante, nomeadamente na mítica cena

14 A expressão usada por Laura Mulvey é “to-be-looked-at-ness”

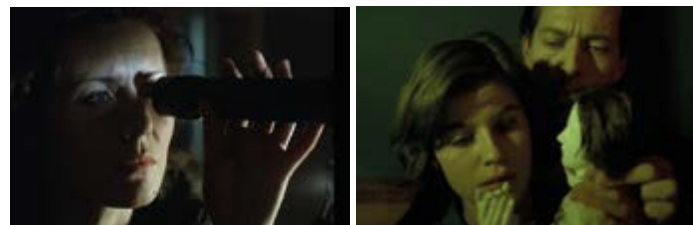
em que Norman Bates espia Marion Crain a despir-se, através de um orifício propositadamente criado na parede para esse efeito. Em *Psycho* (Alfred Hitchcock: 1960), o uso da câmara subjectiva oferece ao espectador a possibilidade de partilha do ponto de vista de Norman, num recurso idêntico ao utilizado em diversas sequências de *Vertigo* (Alfred Hitchcock: 1958). Neste último, como Mulvey sublinha, a narrativa terá sido organizada “em torno do que Scottie vê ou deixa ver”¹⁵.

Retomada e discutida nas décadas seguintes de forma quase subversiva, a questão alcança um estatuto diegético em duas propostas de Krzysztof Kieslowski. Nas longas-metragens que antecedem a trilogia da cor, *A short film about love* (1988) e *La double vie de Veronique* (1991), o cineasta polaco centraliza a sua atenção (e a do espectador/a) em duas mulheres igualmente espiadas por personagens masculinas. Através de janelas indiscretas das quais vislumbram, não apenas o privado, mas essencialmente o íntimo, repercutem-se tentativas comuns de controlo remoto sobre a vida de Magda e Veronique. Paralelamente, e como uma sensação que percorre toda a filmografia de Kieslowski, as duas obras constituem um retrato dialéctico de personagens melancólicos, no limiar da depressão, que vão encontrando motivos de esperança no amor — ainda que, à sua volta, o contexto político transpareça acesas revoluções ou crises socioeconómicas que, em círculo, reafirmam precisamente a importância dos afectos.

Centrando-nos no primeiro filme: *A short film about love* é uma versão alargada, extraída de um dos episódios da série televisiva *Decálogo*, produzida e realizada no tempo-record de um ano, em 1990, a partir dos 10 Mandamentos da Lei de Deus. A ênfase colocada nos momentos privados de observação, as composições cuidadas e os movimentos de câmara que esbatem a linha entre os pontos de vista subjectivo e objectivo são figuras dominantes. No filme, um jovem apaixona-se por uma mulher mais velha, residente no prédio em frente ao seu. Persistindo no olhar e desenvolvendo esquemas que o aproximam do objecto de desejo, Tomek vai alimentando uma obsessão, até ser confrontado com aquilo que sente. Nesse momento, a sua juventude e inexperiência,

por contraste com a maturidade e personalidade fortes da mulher olhada, são postas à prova num jogo que quase acaba por perder. A partir daí, é ela quem domina a observação, confortável com o *voyeurismo* que lhe é votado. Do distúrbio e profundidade de sensações que a história revela, surgem o afecto e a paixão, dos quais Magda apenas se consciencializa ao ter conhecimento da tentativa de suicídio de Tomek.

A meio da narrativa, a afirmação que o jovem profere, ao observar deslumbrado, e já assumidamente, Magda com os cabelos molhados (“— Todas as cenas de sair do banho são iguais”), impulsiona a acção em direcção ao espectador, relembrando que isto é um filme. Antecipa-se um final no qual, de alguma forma, a eterna questão de Bazin, “*Qu’est-ce le cinema?*”, encontra uma consistente possibilidade de resposta. Quando Magda efectua o reconhecimento do espaço de onde era vigiada, desconstruindo o *voyeurismo* que passou toda a acção, observa-se a si própria, recriando ou encenando episódios de uma vida romântica e feliz, com Tomek. Nesta mescla de imagens que transparecem dependências, perturbações e vícios, ingenuidades, paixões e controvérsias, quem terá então manipulado quem? Questão que deixamos em aberto, com a certeza de que a transposição de olhares que immortaliza a sequência final dificilmente poderia ser descrita num romance literário. Assiste-se a uma rara preponderância da sétima arte, alcançada pelo facto de a imagem ter sido concebida como objecto primordial: o que é visto transcende a simplificação do objecto revelando mais subjectividades do que se poderia inicialmente supor.



Fotogramas de *A short film about love* (Krzysztof Kieslowski: 1988), onde Magda observa a sua própria vida, através do monóculo por onde Tomek a vigiava, e de *La double vie de Veronique* (idem: 1991), da sequência em que a personagem feminina se questiona: “*C’est moi ça?*”. Imagens retiradas de IMDB (www.imdb.com). Site consultado a 10 de Agosto de 2014.

¹⁵ Mulvey, L. (1975). Op. Cit., p. 8. No original: “the narrative is woven around what Scottie sees or fails to see.”

La double vie de Véronique propõe, por sua vez, o regresso a uma repressão ou *voyeurismo*, no sentido clássico, denunciado por Laura Mulvey. A música, a cenografia, os planos cuidados, a *performance* dos corpos e a simplicidade dos diálogos constroem um poema visual que marca a progressiva institucionalização do capitalismo na sociedade polaca. O contexto influi na personagem que é, ao mesmo tempo, Véronique e Weronika, num filme polaco, mas também francês e norueguês. A tentativa de controlo por parte da figura masculina é, no caso, mais bem-sucedida, pelo domínio de Aleksander na redacção de uma história familiar e na manipulação efectiva de duas marionetas construídas à semelhança de Véronique. No epílogo, enquanto a música sobe de tom e o confronto se torna inevitável, Véronique/Weronika questiona: “— C’est moi ça? — Bien sûr c’est toi. — Pourquoi...? Pourquoi deux?”

Considerações finais

Para Laura Mulvey, a análise dos conceitos nos quais centrámos a presente reflexão adquire especial relevância de um ponto de vista feminista, por sintetizar toda a frustração das mulheres que vivem sob a ordem falocêntrica, bem como a própria origem do processo de opressão. Nesse sentido, a autora instiga os seus leitores/as a lutarem contra a estrutura inconsciente, criticamente formada no momento do aparecimento da linguagem. Como ferramenta, sugere que se recorra primeiramente à observação do patriarcado, através da psicanálise, considerando que o avançado sistema de representação do cinema permite questionar os meios utilizados pelo inconsciente (e desenvolvidos pela ordem dominante) para estruturar as formas de ver e de sentir prazer ao olhar.

Retrospectivamente, sublinha que o cinema terá mudado ao longo das últimas décadas, tendo deixado de constituir um sistema monopolizado, baseado em grandes investimentos de capital, do qual a produção de Hollywood dos anos 30 a 50 constitui exemplo. Os avanços tecnológicos, como o formato 16 milímetros, alteraram as condições económicas de produção cinematográfica, que poderia então ser mais artesanal e alternativa. No entanto, afirma Mulvey, aquelas mudanças não provocaram grandes alterações em termos de cinema mainstream: “(...) consciente e irónico como o cinema de Hollywood sempre foi, restringiu-se a uma

mise-en-scène formal, reflectindo o conceito e a ideologia do cinema dominante.”¹⁶

A magia do estilo de Hollywood e de todo o cinema que se encontra dentro da sua esfera de influência ter-se-á assim erguido, não exclusiva mas significativamente, a partir de uma hábil e satisfatória manipulação do prazer visual. Incontestado, o cinema *mainstream* introduziu o código do erotismo na linguagem da ordem patriarcal dominante, passando a alternativa, segundo Mulvey, pela “emoção de deixar o passado para trás, sem o rejeitar, transcendendo as formas gravosas ou desgastadas, ou ousando romper com as habituais expectativas de prazer para conceber uma nova linguagem do desejo.”¹⁷ A satisfação e o reforço do ego, que até aí tinham representado o ponto alto da História do cinema, deveriam, pelas razões apontadas pela autora, ser atacados — não pela via da reconstituição de um novo prazer (que não poderia existir em abstracto), nem tão pouco através de um “des-prazer intelectualizado”, mas antes recusando abertamente a facilidade e a plenitude da narrativa do filme de ficção.

Referências bibliográficas:

- JOHNSTON, C. (1973). Notes on women’s cinema. London: Society for Education in Film and Television
- MULVEY, L. (1975). “*Visual pleasure and narrative cinema*”. Em: Screen. Oxford Journals: University of Glasgow. N° 16.3
- STAM, R. (2000). *Film theory – An introduction*. Hoboken/ New Jersey: Wiley
- SMITH, S. (1972). “The image of women in film: some suggestions for future research”. Em: Beh, S.H. & Saunie, S. (ed., 1972). *Women and film*. Berkeley, California. N° 1

¹⁶ Mulvey, L. (1975). *Op. Cit.*, p 2. No original: “However self-conscious and ironic Hollywood managed to be, it always restricted itself to a formal *mise-en-scène* reflecting the dominant ideological concept of the cinema.”

¹⁷ *Idem*. No original: “The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire.”

Publicações mais recentes:

PEREIRA, A. C. C. ; CARDOSO, T. (2013, orgs). Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses. Livros LabCom (edição). Cinema e Multimédia (série). Depósito legal: 360725/13. ISBN: 978-989-654-108-8. 346 páginas.

PEREIRA, A. C. C. (2014) O adultério feminino mediado pelo olhar de Monique Rutler ou o charme discreto de uma burguesia republicana e falsa-moralista. RELICI: Revista Livre de Cinema. Universidade Federal do Paraná (UFPR): Brasil. Volume 1, número 2. ISSN: 2357-8807.

PEREIRA, A. C. C. (2014) A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Vozes dos Vales. Ministério da Educação. Revista multidisciplinar da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM. Minas Gerais – Brasil. ISSN: 2238-6424. Ano 3. Número 6.

PEREIRA, A. C. C. (2013) A infindável procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina? Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía. Universidad de Málaga: Espanha. Número 6.

PEREIRA, A. C. C. (2013) J.G. Ballard e Solveig Nordlund: Hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma. Persona. Revista do Departamento de Teatro e Cinema - Escola Superior Artística do Porto. Portugal. Número 1. ERC: 126413.