

A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela

Marcio Acselrad¹

Resumo

O movimento feminista aparece em um momento histórico em que outros movimentos de libertação denunciam a existência de formas de opressão que não somente a econômica. Sua busca é por superações de desigualdades sociais, procurando dissolver as formas de organização tradicional e hierarquizada provocadas pelo patriarcalismo. Este trabalho faz um estudo a respeito das teorias feministas e de qual a sua inserção no campo das teorias do cinema, questionando as representações femininas nas produções cinematográficas.

Palavras-chave: Feminismo; Cinema; Teoria.

Abstract

The feminist movement appears in a historical moment in which other liberation movements denounce the existence of oppressive ways other than merely economic. It aims at overcoming social disparities, trying to break the idea of traditional and hierarchical patriarchal organizations. The present work studies feminist theories and specifically their relationship to cinema, questioning feminine representations in cinematographic productions.

Key words: Feminism; cinema; theory.

Artigo recebido em: 06/01/2015

Aceito em: 11/05/2015

¹ Doutor em Comunicação pela UFRJ e Professor Titular da UNIFOR – Universidade de Fortaleza. Professor do Centro Universitário Unichristus. Coordenador do Cineclubes Unifor, do Cineclubes Gazeta e do LABGRAÇA – Laboratório de Estudos do Humor e do Riso. Colaborador do LAEPCUS - Laboratório de Estudos sobre Psicanálise, Cultura e Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Unifor. E-mail: macselrad@gmail.com.

O movimento feminista

Estabelecer uma definição precisa do que seja o feminismo pode se tornar uma questão difícil, tendo em vista que esse conceito é construído cotidianamente. O movimento feminista, como todos os movimentos, passa por processos de transformação contendo contradições, avanços e recuos. Além disso, há o problema de tratarmos com momentos históricos bastante distintos do nosso, para o qual necessitamos recorrer a fontes bibliográficas em constante processo de revisão. O passado é sempre reconfigurado a partir do presente, e muitas ideias que tínhamos como certas podem sempre ser questionadas, revistas ou mesmo descartadas. É preciso cuidado especial quando dirigimos nosso olhar moderno a épocas em que a própria subjetividade (termo anacrônico quando referido a épocas pré-modernas) era configurada de forma totalmente diversa.

Segundo Alves e Pitanguy (1985), o feminismo ressurgiu em um momento histórico em que outros movimentos de libertação denunciavam a existência de formas de opressão que não somente o econômico. Sua busca é por superar desigualdades sociais, procurando dissolver as formas de organização tradicionais e hierarquizadas provocadas pelo patriarcalismo. O movimento de libertação feminina foi assim denominado com base no modelo do movimento de libertação dos negros, da mesma forma como o termo “sexismo” surgiu a partir do termo “racismo” (STAM, 2003).

Ainda segundo Alves e Pitanguy (1985), o movimento feminista se caracteriza pela auto-organização das mulheres em suas várias frentes, expressando a vivência própria de cada uma delas e fortalecendo a solidariedade, mobilizando-se em torno de grupos que promovem cursos, debates, pesquisas, campanhas, manifestações culturais e outras formas de expressão e práticas do movimento. Os dois grandes momentos no movimento feminista no Ocidente foram a luta pelo voto universal, no início do século XX, e os movimentos políticos liberacionistas dos anos 60 (STAM, 2003).

Entretanto, o feminismo também está presente na esfera doméstica, no trabalho e em todas as esferas onde as mulheres procuram recriar as relações interpessoais para que o gênero feminino não seja desvalorizado.

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade. (ALVES & PITANGUY, 1985, p.9).

Atributos como a ternura, a afetividade e a emoção podem ser vivenciados por homens sem constrangimentos e não serem desvalorizados nas mulheres. As diferenças de sexos não devem se traduzir em relações de poder em suas várias esferas, como no trabalho, na política ou na família.

Segundo Bleichmar (1988), o caráter sexista das atribuições de papéis e estereótipos de gênero foi reivindicado pelo movimento feminista. Entretanto, as conquistas conseguidas não foram suficientes para permitir variações de estereótipos: o que se espera de uma menina continua sendo que ela seja doce e boazinha, case-se e forme uma família. Não é só na vida real que há atribuições de papéis e estereótipos: nas produções cinematográficas esses papéis e estereótipos permanecem sendo construídos e influenciados por posições e contextos históricos, econômicos e sociais. A vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida.

A teoria feminista do cinema

Stam (2003) afirma que o feminismo cinematográfico baseou-se em textos como *A room of one's own*, de Virginia Woolf, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. No texto de Beauvoir a rejeição ao monismo sexual de Freud está presente, a ideia de que existe uma libido única, essencialmente masculina, que definia toda a sexualidade e a partir da qual surgiria a libido feminina. Para Bleichmar (1988), Sigmund Freud, na tese da masculinidade primária, afirma que toda menina seria um menino sem saber até o momento em que descobre a diferença entre os sexos. A partir daí, desejará ser homem pelo resto de sua infância ou pelo resto da vida.

Para algumas teóricas psicanalistas, essa teoria de Freud é contraditória, colocando que quanto menores são as meninas, mais femininas se revelam. Melanie Klein levanta a bandeira da feminilidade e reverte essa hipótese ao afirmar que a masculinidade primária, ou seja, aquela que se dá na fase inicial da vida, pode se transformar em uma feminilidade primária, não contrariando o modelo teórico, mas enfatizando-o ainda mais, pois a feminilidade também se concede através da anatomia, neste caso, correspondendo ao seu próprio sexo. Simone de Beauvoir afirma: “As mulheres não nascem, se fazem”. (BEAUVOIR apud STAM, 2003). Para a autora, o poder patriarcal usa o fato da diferença biológica para produzir e hierarquizar as diferenças de gêneros. (STAM, 2003)

Conforme Stam (2003), as primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres, em Nova York e Edimburgo, em 1972. Muitos livros populares a favor do feminismo cinematográfico foram lançados no começo da década de 70, mas a análise da representação feminina nas telas foi também algo muito criticado por algumas teóricas feministas.

O suposto progresso das mulheres no cinema era rejeitado, traçando, em vez disso, a aleatória trajetória desde a reverência cavalheiresca no período mudo ao estupro da Hollywood dos anos 70, cujo ápice foram as atrevidas heroínas da comédia *screwball* da década de 1930, tendo Katherine Hepburn como referência. Teóricas

feministas criticavam tanto os filmes que procuravam inovar quanto os antifeministas hollywoodianos, incluindo os filmes de arte europeus. Procuravam enfatizar questões de representação da mulher, principalmente quando eram estereotipadas de forma negativa, como virgens, putas, *vamps*, interesseiras, fofoqueiras ou em joguetes eróticos que infantilizavam e debochavam das mulheres.

Mostraram que o machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade e da morte. (STAM, 2003, p.194)

A indústria cinematográfica hollywoodiana, desde seu início na década de 20, tratou de reduzir as múltiplas possibilidades de representação do feminino a umas poucas opções, geralmente relacionadas à hiperbolização da sexualidade. O chamado *stars system*, que atinge seu apogeu nos anos 50, criou a imagem da mulher fatal, erótica e tão inatingível quanto as estrelas no firmamento, indispensável para a cultura hedonista que se buscava produzir. (STAM, 2003).

A teoria feminista do cinema possibilitou o resgate de autoras como Alice Guy-Blache, supostamente a primeira cineasta profissional do mundo. Autoras como Lois Weber e Anita Loos têm seu romance adaptado para o cinema em *Os homens preferem as loiras*, dirigido por Howard Hawks. A produção trouxe o ícone do *glamour* de Hollywood dos anos 50, Marilyn Monroe, em que a modernidade dos seus personagens procurava surpreender e chocar o público. Em um trecho do romance de Anita Loos, a personagem Lorelei escreve em seu diário sobre uma consulta com Freud em Viena:

Então o Dr. Freud me perguntou com que eu parecia sonhar. Então eu lhe contei que eu nunca sonho com nada. Quer dizer, eu uso tanto o meu cérebro durante o dia que à noite ele não parece querer fazer nada a não ser descansar. Então o Dr. Freud ficou muito, muito surpreso com uma garota que não sonha com nada. Então ele me perguntou tudo da minha vida. Quero dizer que ele é muito solidário, e parece saber muito bem como encorajar alguém a falar. Eu contei coisas que eu realmente não poria em meu diário. Então ele pareceu muito, muito intrigado com uma garota que parecia fazer tudo que ela queria, (LOOS, 2000, p.138)

Para Stam (2003), a primeira teoria feminista tinha objetivos práticos de conscientização e denunciava imagens midiáticas negativas da mulher. Como no “Womifesto” da *Conference of Feminist in the Media*, ocorrida em Nova York em 1975: “Não aceitamos a estrutura de poder existente e nos comprometemos a modificá-la por meio do conteúdo e estrutura de nossas imagens e pelas formas como nos relacionamos umas com as outras em nosso trabalho e com nossa audiência.” (STAM, 2003)

Teóricas feministas como Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coard, Kaja Silverman, Jacqueline Rose, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, entre outras, criticam a essência do primeiro passo do feminismo, direcionando o foco para a questão sexual, e a questão de gênero, em que se agrupam todos os aspectos psicológicos, sociais e culturais da feminilidade/masculinidade, reservando-se o termo sexo para os componentes biológicos, anatômicos e para designar o intercâmbio sexual propriamente (BLEICHMAR, 1988).

Em lugar de centrar o foco na imagem da mulher, as teóricas feministas transferiram sua atenção para a natureza genérica da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher. Essa discussão levou os debates para além de uma simples tarefa corretiva de indicar as falsas representações e estereótipos, a fim de investigar a forma como o cinema dominante constrói o seu espectador. (STAM, 2003, p.195)

A mulher como o sujeito de identificação no cinema

Stam (2003) aponta que vários teóricos dos anos 70, como Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Jean-Louis Comolli, ficaram bastante interessados no caráter psíquico que a ‘impressão da realidade’ trazia nas telas de cinema, buscando explicar o imenso poder que o cinema tinha sobre os sentimentos humanos e percebendo que a capacidade de persuasão que o cinema possuía estava diretamente ligada a um conjunto de fatores como por exemplo a situação cinematográfica de imobilidade e escuridão nas salas de projeção; os mecanismos enunciativos da imagem, como a câmera, projeções ópticas, a perspectiva monocular, etc. Esses fatores induzem o sujeito a projetar-se na representação da imagem, criando uma impressão de realidade que está relacionada com a questão do posicionamento e da identificação.

Dentre as inúmeras maneiras como a identificação do sujeito pode se relacionar nas produções cinematográficas, podemos destacar o efeito da estrutura, como destaca Aumont (1995), em que o espectador pode ser preso rapidamente por uma sequência isolada do meio do filme, cujas relações com os personagens ele ignora, tendo um interesse imediato pela situação e assim encontrando o seu lugar. Ou seja, nem toda identificação está necessariamente ligada ao conhecimento psicológico dos personagens, de seu papel na narrativa ou de suas determinações, aspectos que teriam exigido tempo para uma familiarização progressiva.

De fato, (isso é muito sensível em crianças, que podem ficar vivamente interessadas por um filme, fragmento por fragmento, sem conhecer a intriga nem os recursos psicológicos), basta o espaço narrativo de uma sequência ou de uma cena para que o espectador nele encontre o seu lugar; basta que nessa cena se inscreva uma rede estruturada de relações, uma situação. A partir de então, pouco importa o espectador ainda não conhecer os personagens: nessa estrutura racional, que imita uma relação intersubjetiva qualquer, o es-

pectador vai imediatamente detectar um certo número de lugares, dispostos em uma certa ordem, de uma certa maneira, o que é a condição necessária e suficiente para qualquer identificação (AUMONT, 1995, p.269)

Nessa estrutura racional colocada pelo autor, tanto a mulher quanto o homem podem se identificar pela situação imediata apresentada no filme e não por aspectos psicológicos dos personagens. A narrativa que traz uma ideologia patriarcal poderá se revelar no decorrer do filme, pois a imagem da mulher, sendo indispensável para a narrativa fílmica, poderá, com sua presença, paralisar o desenvolvimento narrativo à medida que dá lugar a momentos de contemplação erótica, trazendo a mulher como um objeto passivo para o olhar ativo do homem.

Mulvey ressalta que o olhar, intrinsecamente prazeroso em seu formato, pode se tornar ameaçador em conteúdo, e é a mulher, dentro do contexto da representação e imagem fílmica, que cristaliza esse paradoxo. É o lugar do olhar, e a possibilidade de variar e expor esse olhar, que define o cinema; e esse olhar tem se dividido nos filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinante olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina que por sua vez é construída com bases nesse olhar. (COSTA, 2014)

Ainda para Aumont (1995), a identificação é uma questão de lugar, um efeito de posição estrutural, por isso a importância da situação como estrutura de base da identificação. Se a mulher é colocada em uma posição de patriarcalismo, pode-se favorecer uma identificação maior pelo homem com relação à situação apresentada.

O melodrama hollywoodiano pode, em algumas de suas formas, expressar os sofrimentos, conflitos e opressões femininas em função do patriarcalismo, ainda em sua grande maioria os gêneros de Hollywood focalizam o que concerne aos homens, desejos e fantasias masculinos. (LOPES, 2014)

Porém, segundo Aumont (1995), cada situação que surge no decorrer de um filme redistribui os lugares, propõe um novo posicionamento das relações intersubjetivas dentro da ficção. Em cada cena, cada situação, a identificação mantém uma ambivalência. Nessa proposta, o feminino e o masculino podem assumir uma posição igualitária, em que o sujeito, independentemente do gênero, poderá se identificar apenas com a situação apresentada. Lacan, citado por Aumont (1995), afirma que o espectador está em seu lugar não importa onde. Em uma cena de agressão, o espectador vai se identificar ao mesmo tempo com o agressor, pelo prazer sádico, e com o agredido, pela angústia; em uma cena em que há um pedido afetivo, vai se identificar tanto com quem pede e o pedido é contrariado, pelo sentimento de carência e angústia, quanto com quem é pedido, pelo prazer narcísico. Mesmo nas situações mais estereotipadas, essa mutabilidade fundamental da identificação, essa reversibilidade dos afetos, essa ambivalência das posturas fazem do prazer no cinema um prazer misturado, muitas vezes mais ambíguo e mais confuso. (AUMONT, 1995).

Para Jean-Louis Baudry o dispositivo cinematográfico também pode ser caracterizado pela teoria psicanalítica, pois esse poder tecnológico, institucional e ideológico não apenas representa o real, mas estimula inúmeros e fortes efeitos subjetivos. (BAUDRY apud STAM, 2003) A teoria de Sigmund Freud, sob a perspectiva de Jacques Aumont (1995), propõe a identificação primária como uma identificação direta e imediata com o objeto, ou seja, com o outro. Há uma indiferenciação entre o eu e o outro, não há a distinção entre a busca do objeto e a identificação com o objeto. Essa identificação com o objeto está diretamente ligada ao estágio do espelho proposta por Jacques Lacan e muito usada por teóricos do cinema. Na teoria de Lacan sobre a fase do espelho, essa primeira identificação do sujeito se dá através da unidade corporal, em que a identificação pela sexualidade ainda não foi desenvolvida, colocando a possibilidade de uma relação dupla entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o eu e o outro. Esta fase ocorre em crianças entre 6 e 18 meses e nesse momento de evolução, em que a capacidade motora é limitada, é pelo olhar que se descobre no espelho sua própria imagem e a imagem do semelhante, assim a criança irá conseguir identificar a si mesma como uma unidade corporal e perceber o semelhante como outra pessoa.

Esse momento em que a criança percebe sua própria imagem em um espelho é fundamental na formação do eu: Jacques Lacan insiste no fato de que esse primeiro esboço do eu, essa primeira identificação do sujeito, constitui-se com base na *identificação com uma imagem*, em uma relação dual imediata, própria ao *imaginário*, essa entrada no imaginário precede o acesso ao *simbólico*. (AUMONT, 1995, p.245)

Ainda para Aumont (1995), é através dessa identificação com a imagem do semelhante e de modo imaginário que se irá constituir toda a matriz de identificação posterior, dita identificação secundária, pela qual a personalidade do sujeito vai se estruturar e se diferenciar. Todo ser humano, seja homem ou mulher, está predisposto a grandes percepções visuais e auditivas, como também a uma recepção passiva e a um posicionamento narcísico.

Em seu artigo inaugural *O prazer visual e o cinema narrativo*, Mulvey entendia que o cinema trazia bases psicanalíticas (STAM, 2003). O prazer primordial que é o de olhar desenvolve eficazmente o prazer da escopofilia em seu aspecto narcisista. As convenções fílmicas, o enfoque nos dramas humanos, no corpo humano e em sua forma incitam a curiosidade e o desejo de olhar com fascínio para a imagem na tela e reconhecê-la como uma representação formal da realidade. É aqui onde o fascínio pelo ato de olhar colide com as primeiras manifestações de reconhecimento. Aqui começa a ser construída a forte relação entre a imagem real e o seu reflexo que termina por encontrar uma forma de expressão e representação intensamente realista através do cinema e do processo de identificação da audiência com as personagens fílmicas.

Na teoria lacaniana, a fase do espelho corresponde ao narcisismo primário, vinculado a uma identificação em que há uma captação amorosa do sujeito por essa

primeira imagem no espelho em que a criança constitui sua unidade corporal. A fase do espelho seria o protótipo de qualquer identificação narcísica com o objeto, e essa identificação com o objeto é o centro do problema do espectador de cinema. Foi Jean-Louis Baudry quem sublinhou com precisão uma analogia dupla entre a situação da “criança no espelho” e a do espectador de cinema. (AUMONT, 1995). Em ambos os casos há uma superfície emoldurada, limitada, ou seja, o objeto é constituído em um objeto total.

Sabe-se quanto o quadro, no cinema, resiste a ser percebido em sua função de recorte, e como o objeto mais parcial, o corpo mais fragmentado, aí adquire de imediato a função, na visão do espectador, de objeto total, de objeto retotalizado pela força centrípeta do quadro. Assim acontece com a maioria dos *close-up* no cinema clássico. Parece que poucos cineastas tiveram o projeto, ideologicamente perturbador para o espectador, de trabalhar o quadro em sua função de recorte. (AUMONT, 1995, p.246)

Conforme Aumont (1995), as pesquisas teóricas de Jean-Louis Baudry procuram distinguir pela primeira vez no cinema o jogo de uma dupla identificação, baseado no modelo freudiano da distinção da identificação primária e secundária na formação do sujeito. No cinema, essa dupla identificação se propõe pelo modo de que a identificação primária se dá pelo sujeito da visão, ou seja, a identificação do espectador com o seu próprio olhar, o que seria a base para uma identificação secundária, em que a identificação é com o personagem, com o representado.

No cinema, o que fundamenta a possibilidade da identificação secundária, diegética, a identificação com o representado, por exemplo, com o personagem – no caso de um filme de ficção – é, em primeiro lugar, a capacidade do espectador de identificar-se com o sujeito da visão, com o olho da câmera que viu antes dele, capacidade de identificação sem a qual o filme nada seria senão uma sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente “não-identificáveis” em uma tela. (AUMONT, 1995, p.259)

É por essas identificações primárias e secundárias no cinema que surgem as discordâncias de um olhar próprio de identificação entre mulheres e homens. Na década de 70, psicanalistas afirmavam que as teóricas feministas colocavam os personagens femininos no divã, ao invés do filme.

Pergunto como colocar o filme no divã (eu gosto dessa formulação) e argumento precisamente de que o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas. (LOPES, 2014)

Para Elizabeth Ann Kaplann, em entrevista a Denise Lopes (2014), a psicanálise é essencial para entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e sua participação igualitária na sociedade.

Pensando na representação da mulher no cinema, Kaplann, entrevistada por Costa (2014), discute dois conceitos freudianos: o *voyeurismo* e o fetichismo. Estes conceitos são usados para explicar como a mulher é representada no contexto da sua imagem fílmica e quais os mecanismos que entram em funcionamento em relação ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela. O mecanismo de representação fílmica percebe o espectador como *voyeur* – levado pelo prazer de ver e observar sem ser visto ou observado, e sua satisfação através do olhar como propulsor para a construção da beleza física feminina enquanto fetiche ligado ao desejo sexual. Kaplann caracteriza três tipos de mulher construídos pelo parâmetro hollywoodiano desde os anos 1930 até a atualidade:

(1) A mulher cúmplice, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e a sua realização individual assumindo uma postura frágil; (2) a mulher resistente, que surge no século XX, com sua integração ao mercado de trabalho, sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista, e que luta por sua realização pessoal até mesmo, se necessário, em detrimento da família; (3) e a mulher pós-moderna que, tendo encontrado seu espaço nas esferas social, econômica e política, conquista a liberdade desejada e está preparada para enfrentar as questões que porventura se originem a partir de sua nova situação – os novos elementos que regem a formação cultural na contemporaneidade como a AIDS, homossexualismo, formas não convencionais de reprodução como a gravidez *in vitro*, etc. (COSTA, 2014)

Para Metz (1980), a constante estimulação perceptiva do cinema impede que os desejos inconscientes se reprimam, e o que é ilusão de realidade no sonho, é impressão de realidade no cinema. O teórico identificou dois processos em operação no interior das produções cinematográficas: o primeiro é o cinema como indústria, cuja venda de ingressos oferece o retorno financeiro; e o segundo, o processo mental que é adotado pelos espectadores que consomem filmes como objetos prazerosos. Levando em consideração esses apontamentos, o teórico, com base na psicanálise, apontou as fontes do prazer cinematográfico: a identificação, primeiramente com a câmera e depois com os personagens; o *voyeurismo*, a observação dos outros de uma posição resguardada; o fetichismo, a carência e a denegação; o narcisismo, as sensações auto afirmadoras de ser um sujeito que está atento a tudo. Entretanto, nessas fontes de prazer identificadas pelo teórico Metz, a identificação é subjetiva para cada sujeito, cada qual com suas especificidades, sejam mulheres ou homens. Os críticos psicanalíticos também empregaram a noção do complexo de Édipo na análise do cinema.

Em uma perspectiva lacaniana, a lei catalisa o desejo. O cinema é edipiano não apenas em suas histórias – geralmente histórias sobre um protagonista masculino superando seus problemas com a lei paterna – mas também em sua incorporação do processo de denegação e fetichismo, graças ao qual o espectador é consciente da natureza ilusória da imagem cinematográfica e, ainda assim, acredita em tal imagem. Essa crença, além disso, tem como premissa o posicionamento do espetáculo a uma distância segura, e nesse sentido depende do *voyeurismo* (com colorações sádicas). O cinema foi claramente alicerçado sobre o prazer de olhar, tendo sido concebido desde suas origens

como um lugar de onde se poderia “espionar” os demais. O que Freud denominou escopofilia, o impulso para transformar o outro no objeto de um olhar curioso, é um dos elementos primordiais da sedução cinematográfica. (STAM, 2003, p.191)

A representação da imagem, na análise da teórica feminista Claire Johnston, ressaltava as formações de ícones e as narrativas textuais que colocavam as mulheres em posições de subordinação em relação ao homem. Os personagens masculinos no cinema tendem a ser figuras ativas, individualizadas, enquanto as figuras femininas aparecem em posições de subordinação, passivas ao mundo. Johnston procurava reivindicar produções cinematográficas cuja figura feminina possuísse a mistura de um pensamento reflexivo e o jogo do desejo.

Teóricas como Johnston e periódicos como *Camera Obscura* postularam uma desconstrução radical do cinema hollywoodiano patriarcal e a elaboração de um cinema feminista de vanguarda exemplificado pela obra de Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan e Chantal Akerman. O feminismo cinematográfico foi particularmente intenso na Inglaterra, nos Estados Unidos e no norte da Europa. Em que pese a importância das teóricas francesas – Cixous, Irigaray e Witting – e ainda a importância das cineastas francesas, a teoria feminista do cinema não constitui uma presença marcante na França. (STAM, 2003, p.196)

Ainda segundo Stam (2003), o feminismo também recebeu contribuições das correntes psicanalíticas. Embora Freud refletisse as atitudes patriarcais de sua época, forneceu instrumentos teóricos para transcendê-las, ao comprovar com as experiências de que forma afetava suas pacientes. O texto inaugural da teoria feminista do cinema que percorre esse viés da psicanálise é o ensaio de Mulvey, de 1975, *Visual pleasure and a narrative cinema*. O ensaio apontava dois não feministas como Lacan e Althusser para uma análise feminista sobre o caráter genérico da narrativa e o ponto de vista no cinema hollywoodiano clássico.

Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador, induzido a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. O cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais favorecendo o masculino tanto na narrativa como no espetáculo. A “interpelação” de Mulvey, tem caráter de gênero. O masculino é instituído em sujeito ativo da narrativa e o feminino em objeto passivo de um olhar espectral definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. (STAM, 2003, p.196)

O prazer que o cinema proporcionava era em forma de uma estrutura em que o masculino olhava e o feminino era olhado. As espectadoras não tinham outra escolha a não ser se identificar com a passividade da personagem feminina da tela, ou assumir um olhar masculino para ter prazer.

O cinema podia ser voyeurista à Hitchcock – caso em que o espectador se identificava com o olhar masculino sobre uma mulher objetificada ou feti-

chista à Sternberg, caso em que a beleza do corpo feminino era empregada para interromper o andamento da narrativa por meio de *close-up* dos quais emanava um poder mágico e erótico. (STAM, 2003, p.197)

Enquanto Claire Johnston postulava a liberação das fantasias coletivas das mulheres, Mulvey propunha a rejeição estratégica do prazer fílmico. (STAM, 2003)

Os filmes de Hollywood, feitos sob produção em estúdio, proporcionaram, segundo Mulvey, uma fonte de material para análises críticas feministas. A representação da imagem da mulher no cinema hollywoodiano clássico tornou-se o foco central das discussões da teórica feminista, misturando questões da sexualidade à história e à teoria do cinema. Jean-Luc Godard associa a beleza diretamente com o cinema, estabelecendo uma relação entre o *close-up*, a fascinação da beleza feminina e a especificidade do cinema.

Um rosto bonito, como escreveu La Bruyère, é o mais belo dos signos. Há uma famosa lenda segundo a qual Griffith, tocado pela beleza de sua atriz principal, inventou o *close-up* para captá-la em detalhes. Paradoxalmente, portanto, o mais simples *close-up* é também o mais comovente. Aqui nossa arte revela sua transcendência mais vigorosamente, fazendo a beleza do objeto significado irromper no signo. (GODARD apud MULVEY, 1996, p.124)

Considerações finais

Podemos concluir que há uma evolução na história da presença feminina na sociedade, em suas várias fases, como nos empregos, nos lares, em movimentos, manifestações culturais e etc. Pode-se dizer que o movimento feminista é construído a partir da reflexão da história, procurando superar formas de organização tradicionais. O papel da mulher mudou com o desenvolvimento da sociedade, principalmente a partir de uma reconfiguração crítica da diferença entre os gêneros, hoje vista como constructo social e não como destino irrevogável. Da mesma forma, percebemos a mudança no lugar que a mulher ocupou no cinema bem como nas teorias cinematográficas. As análises da teoria feminista do cinema expuseram a influência do passado masculinizado na própria teoria do cinema, existindo vários tipos de identificação do espectador cinematográfico, levando-se em consideração as diversas estruturas narrativas possíveis. A partir da teoria psicanalítica e de suas próprias revisões internas pudemos identificar novas bases para a compreensão do processo de identificação do sujeito, seja homem ou mulher, com a tela.

Os personagens femininos no cinema foram, no começo da década de 20, influenciados pela indústria cinematográfica hollywoodiana, direcionando as mulheres, em um processo de identificação, com o *stars system* e sua visão única da relação de identificação com uma mulher idealizada e inalcançável, valor diretamente ligado à cultura de consumo e à questão do fetichismo. As mulheres foram responsabiliza-

das pelos efeitos perniciosos do consumo da cultura de massa, enquanto aos homens caberia a responsabilidade de produzir uma alta cultura socialmente crítica. (STAM, 2003).

As feministas, ao longo dos anos criticaram a imagem da mulher criada pela indústria cinematográfica, resultando assim em análises e teorias feministas ao ponto de chegarmos hoje a uma situação bastante distinta, em que dicotomias simplórias cedem seu lugar a análises mais complexas, contraditórias, abertas e dinâmicas. Mudou a sociedade, mudou o cinema e principalmente mudou a forma como homens e mulheres consideram seu lugar no mundo e, conseqüentemente, o lugar que devem ocupar nas telas de cinema.

Referências

ALVES, M. B. & PITANGUY, J. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BLEICHMAR, E. D. **O feminismo espontâneo da histeria**: estudos dos transtornos narcisistas da feminilidade. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1988.

COSTA, M. H. B. **Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo**. Disponível em: < <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/34.htm> >. Acesso em: 31 out. 2014.

LOOS, A. **Os homens preferem as louras**. São Paulo: Record, 2000.

LOPES, D. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. Disponível em: < <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/483/247> >. Acesso em: 31 out 2014.

METZ, C. **O significante imaginário – psicanálise e cinema**. Rio de Janeiro: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, L. Cinema e Sexualidade. In: Xavier, I (Org.). **O Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.