

**A DOMINAÇÃO PATRIARCAL DO OLHAR: UMA ABORDAGEM DO *FILM NOIR* ESTADUNIDENSE SOB A PERSPECTIVA DA CRÍTICA FEMINISTA DE CINEMA****Fernanda Ianoski Ferro<sup>1</sup>****RESUMO**

Este artigo busca analisar a representação dada às mulheres dentro do que conhecemos como *film noir* estadunidense, realizado no período pós guerra, nas décadas de 1940 e 1950. Pretende-se refletir sobre o tipo de olhar a que essas personagens estão sujeitas dentro e fora das narrativas, dialogando com o sistema patriarcal estabelecido em âmbito social e cultural. Serão apontadas características presentes nestes filmes que incitam um olhar específico quanto ao gênero feminino e a construção estereotipada dos papéis das mulheres dentro destas obras audiovisuais. Para tanto, utilizarei a perspectiva da crítica feminista de cinema, partindo do recorte de duas teóricas: a britânica Laura Mulvey, uma das pioneiras na perspectiva feminista de cinema, com seu artigo *Prazer Visual e cinema narrativo* (1975), e a estadunidense Elizabeth Kaplan, que analisa as representações femininas em alguns filmes americanos, com seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* (1995).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Film Noir*; mulher; Laura Mulvey; Elizabeth Kaplan.

**PATRIARCHAL DOMINATION OF THE LOOK: AN APPROACH TO AMERICAN *FILM NOIR* FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST FILM CRITICISM****ABSTRACT**

This article seeks to analyze the representation given to women within what we know as American film noir, carried out in the post-war period, in the 1940s and 1950s. It is intended to reflect on the type of look to which these characters are subject inside and outside the narratives, dialoguing with the patriarchal system established in the social and cultural scope. Characteristics present in these films that encourage a specific look at the female gender and the stereotyped construction of the roles of women within these audiovisual works will be pointed out. To do so, I will use the perspective of feminist film criticism, starting from the perspective of two theorists: the British Laura Mulvey, one of the pioneers in the feminist perspective of cinema, with her article *Visual Pleasure and narrative cinema* (1975), and the American Elizabeth Kaplan, which analyzes female representations in some American films, with his book *The woman and the cinema: the two sides of the camera* (1995).

**KEYWORDS:** *Film Noir*; woman; Laura Mulvey; Elizabeth Kaplan.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: fernanda\_f77@hotmail.com.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo abordarei algumas características e conceitos dos filmes hollywoodianos denominados de *noir*, focando na questão da representação que este *não gênero* dava às mulheres. A partir disto, pensarei quais eram as formas de construção do olhar filme-espectador que se estabeleciam nesta relação.

Na década de 1930, o cinema hollywoodiano criou o que chamamos de *star system*: o sistema de fabricação de estrelas. Jovens atores e atrizes eram transformados em grandes produtos, que inspiravam toda uma população, transmitindo valores, comportamentos e também, em um aspecto muito importante, a própria aparência física: roupas, sapatos, cabelos, “um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes.” (BARROS; SPINI, 2015, p. 13). Essas estrelas fabricadas pela indústria cinematográfica reverberaram também nas décadas posteriores, e a obsessão hollywoodiana por delimitar padrões comportamentais, em especial se tratando de masculinidades e feminilidades, pode ser percebida também nos filmes considerados *noir*.

Pensando nesses modos de exhibir e criar personagens, sobretudo as femininas, duas pensadoras e críticas de cinema usam a representação da mulher nos filmes como objetos de seus estudos: a britânica Laura Mulvey e a estadunidense Elizabeth Kaplan. Ambas analisam e problematizam os estereótipos femininos que são mostrados no cinema, bem como a visão patriarcal dominante que impera sobre essas representações. A psicanálise, para elas, se torna uma fonte apropriada para discutir essas construções de gêneros, e ambas utilizaram de conceitos psicanalíticos para defender suas teses.

Outro ponto em comum entre as duas pensadoras é trazer o foco da discussão e crítica especificamente para os filmes hollywoodianos de narrativa clássica e a representação que essas produções davam aos gêneros sexuais. Devido ao grande poder e predominância comercial desses filmes, com grandes estúdios, em detrimento de outros, menos populares, essas narrativas abrangiam um público maior e acabaram por se tornar modelos de vida e padrões comportamentais, influenciando uma massa de espectadores.

Por conta dessa popularidade, Hollywood se tornou um grande centro propagador de suas ideias, que eram mais facilmente assimiladas pelas pessoas. Além do cinema, outros produtos culturais como revistas e propagandas assimilaram e difundiram esses aspectos, em uma parceria com os grandes estúdios cinematográficos.

Cientes do poder das imagens de atores e atrizes na constituição do desejo do consumo, as fans magazines multiplicaram-se nas primeiras décadas do século XX. Essas revistas não só faziam a divulgação dos filmes – através de sinopses, posters e matérias – como tratavam de toda sorte de assunto que envolvesse a vida privada das estrelas por meio de entrevistas, fotos posadas, cards e simulações de flagrantes envolvendo atividades corriqueiras. Todo esse material era disponibilizado pelos agentes dos estúdios, que por sua vez, mantinham seus próprios departamentos de publicidade. (BARROS, SPINI, 2015, p. 13)

Com isso, a imagem da mulher criada nesse cinema passou também a ter relevância social e grande assimilação pela população, o que contribuiu para a sua construção estereotipada e supostamente ideal.

### **FILM NOIR: UM BREVE HISTÓRICO**

O cinema hollywoodiano das décadas de 1940 e 1950, o chamado *film noir*, foi desenvolvido em Hollywood no período pós guerra e, nesse momento, ainda não tinha a definição de *noir*. Esse foi um termo dado posteriormente pelos críticos franceses, como explica Gomes de Mattos em seu livro *O outro lado da noite: filme noir*:

*Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. (MATTOS, 2001, p. 11)

A palavra *noir* foi inspirada na Série *Noire*, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a *Gallimard* (grupo editorial francês), pois havia uma semelhança entre aqueles filmes e os romances policiais publicados na famosa coleção de capa preta da referida editora. Mais especificamente, este termo foi cunhado em 1946 pelo crítico e cineasta francês Nino Frank.

Fernando Mascarello, em seu texto *Film noir*, presente no livro *História do Cinema Mundial* escreve que “o *noir*, como gênero, nunca existiu: sua criação foi retrospectiva.” (MASCARELLO, 2006, p. 176) e ressalta que o seu nascimento foi estrangeiro, e, por ter sido definido depois de seu começo, não podemos cunhá-lo como

um gênero cinematográfico. Além disto, a construção do *noir* se deu em duas etapas: primeiro a francesa e depois a americana. Esta última surgiu somente em meados dos anos 1960, com o capítulo “*Black cinema*” do livro “*Hollywood in the forties*”, de Charles Higham e Joel Greenberg, onde os autores tentam adaptar o termo francês para o inglês: *noir*, traduzido para *black*.

Esse termo está associado a algumas características que definem o estilo: “a morte sórdida ou insólita, a morte emerge sempre no fim de uma viagem sinuosa. Em todos os sentidos da palavra, o filme *noir* é um filme de morte” (MATTOS, 2001, p. 14). Além disso, outros elementos são fundamentais para definir o estilo *noir*, como a ambiguidade moral das personagens, o anti herói, a mulher manipuladora e fatal, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações, a atmosfera de pesadelo, o crime. “Todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, incutindo-lhe um sentimento de angústia e insegurança, tornando-o participante da sensação do submundo *noir*.” (MATTOS, 2001, p. 14). Esses tipos de sentimentos, embutido nos filmes *noir*, como a insegurança e a angústia, podem ser relacionados com todo o período histórico em que o mundo se encontrava: o fim de uma grande guerra mundial, que, embora tenha terminado com os Estados Unidos ao lado dos vencedores, modificou o cenário político mundial.

No âmbito ainda de suas características, o cinema *noir* apresenta duas facetas: de um lado, o mundo do vício e do crime, e de outro, a ordem e propriedades burguesas. “É um mundo de duplicidade e dissimulação, os personagens são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores ou violentos.” (MATTOS, 2001, p. 15)

Em relação às influências que o cinema *noir* recebeu, no que diz respeito à própria arte cinematográfica, a mais notória foi a do expressionismo alemão dos anos 1920. Existem diversos pontos em comum entre esses dois estilos de filmes: tanto no *noir* como no expressionismo, certo ar de pessimismo e negatividade está presente, embora o expressionismo tenha ido mais a fundo na subjetividade humana:

O expressionismo, tendência artística afirmada com particular vigor na Alemanha nas primeiras décadas do século XX, visava não mais reproduzir a impressão causada pelo mundo exterior no artista, mas expressar as emoções íntimas do próprio artista no contato com as coisas da natureza. Diziam os expressionistas que era preciso ir ao fundo das coisas, libertar a “expressão mais expressiva” dos fatos e dos objetos por meio da abstração, da deformação, da estilização e do simbolismo. (MATTOS, 2001, p. 29)

É comum nos filmes expressionistas aparecerem personagens consideradas aberrações, deformadas e patológicas, que transmitem medo e angústia ao espectador, como por exemplo, nos filmes *Nosferatu* (Murnau, 1922), e *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920) dois clássicos do expressionismo alemão.

Além disso, a visualidade em preto e branco, com contrastes de luz e sombra bem definidos, presentes no *noir*, também tem sua influência no cinema expressionista. Assim como nos filmes expressionistas, os filmes *noir* também são em preto e branco (mesmo já existindo, na década de 1940, alguns filmes coloridos produzidos em Hollywood) e os jogos de luzes e sombras ajudam a dar o tom de violência e pessimismo, características do *noir*.

### **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E O OLHAR PATRIARCAL NO FILM NOIR**

Um dos maiores elementos de problematização que o cinema *noir* nos oferece, direta ou indiretamente, é a questão de gênero e sexualidade. Para Fernando Mascarello,

*O noir se caracteriza por um tratamento distintivo do desejo sexual e dos relacionamentos sexuais, um conjunto distintivo de personagens-tipo masculinos e femininos e um repertório distintivo de traços, ideais, aspectos e formas de comportamentos masculinos e femininos. (MASCARELLO, 2006, p. 179).*

Neste sentido, podemos pensar que esse cinema contribuiu para a formação da identidade de seus espectadores, uma vez que esses comportamentos padrões e *tipos* femininos e masculinos, veiculados pelo *noir*, acabaram afetando e disseminando um conjunto de atitudes idealizadas que deveriam ser repetidas na *vida real*. Alguns proponentes do *noir* ainda afirmam que estes filmes serviram de veículos para a propagação da *cultura da desconfiança* do pós guerra americano, ou seja, a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino.

Douglas Kellner, autor ligado aos estudos culturais, discute essas questões em seu livro *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno* (2001). Kellner parte de uma análise cultural para abordar aspectos que contribuem para essa formação de identidade na cultura moderna e pós-moderna, representadas através da mídia, incluindo-se os filmes, em especial, as populares

produções hollywoodianas. O autor traz a influência de um posicionamento ideológico nessas produções, que promove e influencia o olhar dos espectadores:

A ideologia, portanto, faz parte de um sistema de dominação que serve para aumentar a opressão ao legitimar forças e instituições que reprimem e oprimem. Em si mesma, constitui um sistema de abstrações e distinções em campos como sexo, raça e classe, de tal modo que constrói divisões ideológicas entre homens e mulheres, entre as “classes melhores” e as “classes mais baixas”, entre brancos e negros, entre “nós” e “eles”, etc. constrói divisões entre comportamento “próprio” e “impróprio”, enquanto erige em cada um desses domínios uma hierarquia que justifique a dominação de um sexo, uma raça e uma classe sobre os outros em virtude de sua alegada superioridade ou da ordem natural das coisas. Por exemplo, diz-se que as mulheres por natureza são passivas, domésticas, submissas, etc, e que seu domínio é a esfera privada, o lar, enquanto a esfera pública é reservada aos homens, supostamente mais ativos, racionais e dominadores. (KELLNER, 2001, p. 84)

O cinema hollywoodiano explora com intensidade essas posições ideológicas e, no caso do *noir*, o binarismo entre homem e mulher, esses *tipos*, onde cada um dos gêneros é enquadrado com características definidoras, reflete esses posicionamentos que buscam construir ou reforçar o olhar dos espectadores, transpondo para a *vida real* esses valores expostos pela mídia.

Entre estes *tipos*, identificamos várias facetas onde a mulher é colocada, e uma das principais características desta mulher *noir* é a sexualidade e sensualidade exacerbada, encarnada na figura da *femme fatale*.

Em alguns enredos desta época, vemos personagens femininas como agressivas e sensuais, que levam os homens à destruição moral e até a morte, mas acabam sempre punidas, vítimas delas mesmas.

São mulheres de posse de sua própria sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável. (MATTOS, 2001, p. 38)

As mulheres que fogem do comportamento passivo, dentro do *noir*, acabam por serem castigadas: as mulheres devem sempre obedecer àquela ordem dominante patriarcal, pois, caso contrário, seu destino será infeliz.

Estas mulheres fatais têm sua força expressa por sua dominância no que concerne ao enquadramento, angulação, movimento de câmera e iluminação. Além disso, estão sempre colocadas opressivamente no centro ou em primeiro plano, parecem atrair o olhar de quem as vê irresistivelmente para elas enquanto se movimentam.

Um exemplo dessa figura de *femme fatale* é a personagem de Elsa (Rita Hayworth), no filme *A dama de Xangai* (Orson Welles, 1947). Na trama, Elsa usa seu poder de sedução e beleza para manipular quem está a sua volta, a fim de concretizar seus desejos. Por interesse, casa-se com Michael O'Hara (Orson Welles) e planeja a morte do marido para ficar com sua fortuna. Através da sedução, Elsa leva Michael para o mundo do crime, tornando-o sua vítima. No final, Elsa é destituída de sua sexualidade e acaba morta e abandonada por Michael, constituindo um final moralizante para a personagem da mulher e, assim, restabelecendo Michael como um herói masculino, que destruiu essa mulher fatal.

Outro estereótipo de mulher frequente no *noir* é a mulher doméstica, ou seja, a esposa ou a namorada, associada ao lar, que está em oposição à *femme fatale*. Esta é geralmente passiva e estática, não espera muito em troca, porém se submete facilmente, principalmente para o homem amado. Ainda aparece em alguns roteiros como aquela que procura ajudar o herói da trama, dando-lhe apoio. Poderíamos dizer que esta personagem enquadra-se no estereótipo de mulher cativa, que, quando age, é sempre em função do homem protagonista, apoiando-o.

A mulher cativa desempenha o seu papel tradicional dentro da instituição da família (ao contrário da *femme fatale* que a destrói), e aparece deslocada do mundo corrupto e imoral do *film noir*. Usualmente, a mulher cativa é vista pelo herói *noir* como aborrecida e sem interesse, quando comparada com toda a excitação e oferta de sexualidade personificada na *femme fatale*. (CARVALHO, 2011, p. 59)

Podemos encontrar um exemplo de mulher cativa no filme *Caminho da tentação* (André de Toth, 1948). Nele, Sue (Jane Wyatt) assume o papel de mãe e esposa devota a seu marido, John Forbes (Dick Powell). Este, entretanto, envolve-se com Mona (Lizbeth Scott), uma *femme fatale* que o leva para o mundo *noir*. No final, John volta para a vida familiar, deixando o crime, e Sue o acolhe, ressaltando uma capacidade de perdão dessa mulher cativa, que escolhe dar mais uma chance ao seu casamento e redime o herói masculino da trama. Dessa forma, mostra-se a mulher submissa que não entra em conflito com o homem e, assim, não sofre consequências drásticas ao final da história.

Ceição Ferreira, em seu artigo *Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema* nos apresenta algumas personagens-tipos inseridas tradicionalmente nos filmes de narrativa clássica:

Do cinema narrativo clássico emergiram imagens de mulheres íntegras e devassas, mães devotadas, esposas exemplares, heróis valentes e charmosos, estrelas e divas, mocinhas virtuosas e sonhadoras, vilões e mocinhos em busca de aventuras. Essas representações continuam a ser construídas e reelaboradas pelas narrativas fílmicas, que têm como fonte principal o modelo hollywoodiano clássico. (FERREIRA, 2018, p. 2)

A autora mapeia esses tipos construídos no cinema clássico hollywoodiano e que continuam sendo difundidos como modelos comportamentais ainda hoje, no século XXI, e que muito contribuem para uma assimilação do público no que se refere aos moldes de comportamentos vistos como naturalizados, inseridos na sociedade patriarcal. No caso do *noir*, por se tratar de uma tipificação evidente dos gêneros, tão cara às mulheres, constitui um ponto de reflexão e questionamento por parte da crítica feminista.

## **LAURA MULVEY E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR NO CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO**

Laura Mulvey é uma das pensadoras e críticas pioneira na teoria feminista de cinema, principalmente dos filmes clássicos produzidos em Hollywood. Sua importância no cenário feminista e também na crítica de cinema é mundialmente reconhecida e estudada, tornando-se um marco para o pensamento da questão de gênero nessa linguagem artística.

Para esse recorte, utilizei o texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), onde a autora se apóia na psicanálise para fazer uma crítica do cinema produzido para o olhar masculino.

A partir de conceitos de Freud e Lacan, Mulvey busca desmistificar as construções binárias que, na narrativa cinematográfica, instituem o masculino como ativo e o feminino como passivo e naturalizam as assimetrias entre os gêneros também nas formas de ver e nos prazeres visuais. Tais hierarquias são construídas no inconsciente da sociedade patriarcal e falocêntrica por meio do complexo de Édipo, conceito freudiano que, inspirado no mito grego, designa o processo de desenvolvimento da identidade sexual masculina, ou seja, quando o menino, que até então se vê ligado à mãe e não a reconhece como Outro (fase pré-ediípiana), ao passar para a fase fálica toma consciência do pai e descobre que a mãe é castrada, não tem pênis. Essa

dolorosa descoberta leva-o a se identificar com o pai e a se afastar da mãe, com medo da castração. (FERREIRA, 2018, p.3)

Mulvey procura fundamentar, em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, uma profunda crítica da imagem, sobretudo aquela produzida pelo cinema clássico estadunidense, como um produto de predominância do olhar masculino, tornando a mulher como objeto passivo desse olhar. Para ela, a escopofilia<sup>2</sup> é um dos possíveis prazeres que o cinema pode oferecer. Sobre essa construção do olhar no cinema, a autora escreve:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada”. (MULVEY, 1983, p. 444)

Mulvey também aborda a importância da representação da forma feminina no cinema, numa ordem simbólica, e como ela *passa a existir* através do tipo de abordagem a que é submetida.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Este trecho reflete a abordagem passiva que o cinema importa à mulher, como um objeto que está para as fantasias e manipulações dos homens e que, por isso, não produz significado algum, mas fica alheia ao significado imposto por outro sobre ela. Também a isso podemos incluir o conceito de *voyeurismo*: a mulher passa a ter o papel, dentro dos filmes, de causar uma satisfação sexual ao olhar (como na encarnação do estereótipo da *femme fatale*), ativo e controlador, tanto dos personagens da narrativa quanto do espectador masculino. No exemplo de *A Dama de Xangai*, já citado, a personagem Elsa é mostrada em enquadramentos que exaltam a sua beleza, como *close-ups*, focando em seu olhar sedutor e ao mesmo tempo passivo, como quem está ali para ser olhada, além de tomadas que evidenciam o seu corpo. Há também, na narrativa,

<sup>2</sup> Vontade anormal de se mostrar e de ser visto por outras pessoas. Prazer sexual que se efetiva pelo ato de observar corpos nus, órgãos e práticas sexuais. Fonte: Dicionário da língua portuguesa.

passagens onde as personagens masculinas destilam comentários sobre a sua aparência, exaltando a sensualidade e beleza, o que estimula esse olhar por parte dos espectadores do filme.

Mulvey também escreve que a própria estrutura do cinema ajuda a promover o *voyeurismo*.

O cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenvolve magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyerísticas. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. (MULVEY, 1983, p. 441)

O que a teórica reflete e problematiza, ao longo de todo o *Prazer Visual*, é a questão do olhar no cinema. Para ela, o cinema cria o olhar passivo referindo-se à mulher, e o olhar ativo atribuído ao homem. A mulher representa, neste tipo de cinema considerado por ela patriarcal, um papel exibicionista, para ser olhada e nunca para produzir significado. Ademais,

Ainda sobre o olhar no cinema clássico, a autora [Mulvey] ressalta que existem três tipos: o olhar da câmera, sem a intervenção da montagem (um olhar anterior ao produto final do cinema); o olhar dos/das espectadores/as, que vêem o produto final; o olhar dos atores entre si dentro da ilusão projetada. As convenções da narrativa clássica, ao enfatizar o terceiro olhar e rejeitar os dois primeiros reiteram a montagem invisível e seu objetivo na identificação, já que direcionam a atenção para o enredo, para as ações das personagens (construídas a partir de uma visão dicotômica das relações de gênero, que transita entre a linguagem cinematográfica e o imaginário de quem os assiste). (FERREIRA, 2018, p. 4)

Além deste, outros artigos de Mulvey também são muito importantes para pensar o cinema. *Fetishism and Curiosity*, publicado em 1996, desenvolve mais consistentemente uma teoria de fetichismo presente no cinema. Neste artigo a autora procura dar mais complexidade ao *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, publicado anos antes. Aqui ela vai introduzir mais alguns elementos às suas análises: a mulher como espectadora e a personagem feminina como centro da narrativa.

Ademais dos textos e artigos escritos por Laura Mulvey, a mesma também realizou alguns filmes, entre eles, *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974), *AMY!* (1980) e *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1982). Mulvey buscava realizar um contra

cinema, onde a mulher alcançasse autonomia e não mais estivesse sujeita ao olhar masculino, ideia que ela já esboça no texto *Prazer Visual*.

Sobre o seu trabalho, Sônia Maluf, Cecília de Mello e Vanessa Pedro, da Universidade Federal de Santa Catarina, escrevem, em seu artigo Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey:

A produção intelectual de Laura Mulvey, em seus escritos e nos filmes que realizou, pode ser resumida a partir de uma preocupação central, a produção de uma crítica feminista ao cinema narrativo tradicional e a ruptura com seus regimes de prazer visual, única possibilidade de construção de um contra-cinema. Seus principais trabalhos se desenvolveram em duas grandes vertentes: a crítica à relação entre imagem e olhar predominantes do cinema narrativo clássico e a construção de outras possibilidades de olhar e de outras linguagens do desejo, a partir de um projeto de cinema de vanguarda, ou contra-cinema – incluindo aí a ideia de um cinema feminista. (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 01)

Assim, Laura Mulvey não apenas apresenta uma reflexão crítica ao cinema que beneficia o olhar masculino, como também apresenta alternativas para a construção de um contra cinema que prioriza a relação de equidade entre os gêneros. Refletindo teoricamente e produzindo artisticamente, Mulvey vai além de uma crítica contra o cinema, mas também produz filmes que incorporam este pensamento feminista contra a dominação patriarcal, tanto problematizado por ela.

Embora, em *Prazer Visual*, Mulvey não aborde diretamente o filme *noir*, essas produções estão inseridas nas narrativas clássicas do cinema hollywoodiano. O tipo de olhar ao qual Mulvey se refere durante seu artigo pode ser pensado para refletir a construção das personagens femininas dentro dessa gama de filmes e as relações de poder à que as mulheres estão submetidas, uma vez que a imagem feminina, tipificada, é amplamente sexualizada nessas produções.

## **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA PENSADA POR ELIZABETH KAPLAN**

A estadunidense Elizabeth Ann Kaplan é uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica dos anos 1970, junto com outras teóricas, como Laura Mulvey e Mary Ann Doane. Kaplan ajudou a fornecer uma nova perspectiva para a avaliação do chamado cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950.

Autora de vários livros e artigos sobre o assunto, entre eles: *A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera*, publicado em 1983, Kaplan fala essencialmente do olhar masculino no cinema hollywoodiano clássico e contemporâneo e também aborda questões como o fetichismo, a dominação fálica, a luta pelo controle do discurso e da sexualidade feminina em filmes específicos analisados por ela, como *A dama de Xangai* (Orson Welles, 1947), *A vênus loura* (Von Sternberg, 1932) e *A dama das camélias* (George Cukor, 1936). Além disso, na segunda parte do livro, Kaplan fala sobre o cinema independente feito por mulheres e apresenta filmes e autoras de vanguarda, como Maya Deren (1911 – 1961), que tratam o cinema feito não para o olhar masculino, mas filmes que abordam a mulher em sua plenitude, uma mulher pensante que busca escapar ao sistema patriarcal.

Assim como Mulvey, Kaplan também apóia seu trabalho na psicanálise. A abordagem psicanalítica é uma importante ferramenta que a crítica feminista encontrou para debater sobre as diferenças sexuais entre homem e mulher. Em uma entrevista concedida à jornalista Denise Lopes, Kaplan fala sobre essa perspectiva adotada por ela:

A psicanálise é crucial para se entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e a sua participação total e igual na sociedade, em todos os níveis. Pergunto como colocar o filme no divã (eu gosto desta 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. (KAPLAN, 2002, p. 211-212)

Novamente o cinema hollywoodiano é citado como uma fonte onde o sistema patriarcal é definido, sendo a mulher existindo sempre em relação ao homem e para o homem. Kaplan acredita que há uma hierarquia nos filmes comerciais, o que faz com que o discurso do homem seja mais valorizado do que o discurso da mulher, o que encontramos em muitos filmes americanos das décadas de 1940 e 1950, principalmente.

Ao analisar o filme *A dama de Xangai*, Kaplan nos aponta o estereótipo feminino da *femme fatale*. De acordo com ela:

A mulher agora não é mais nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina. Como em todos os filmes *noir*, agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder

sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre a sua vida. (KAPLAN, 1995, p. 22)

Sob a lógica patriarcal do *film noir*, a mulher que constitui uma ameaça ao homem deve ser punida, sofrendo as conseqüências negativas dentro da narrativa (como o final trágico de Elsa, em *A dama de Xangai*). Isso constitui uma ferramenta de reforço ao controle comportamental feminino deferido pelo patriarcado, pois, se a atitude da mulher não for passiva, seu destino não será agradável. Seu papel deve ser o de deleite ao olhar do homem, e nunca o de confronto.

Por outro lado, as estratégias de sedução da personagem de Elsa constituem, dentro da narrativa, uma forma de resistência à dominação masculina, mas uma resistência que é construída pela lógica dos homens, “A resistência, quase que por definição, quando vista do ponto de vista masculino, exige que a mulher torne-se maléfica.” (KAPLAN, 1995, p. 104). Ainda sobre isso, a autora conclui:

O custo da sua “independência” é a degradação moral, já que devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida por sua resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres. A narrativa, então, segue um modelo que é, primeiro, um reflexo (inconsciente) dos medos e fantasias masculinos acerca da mulher e, depois, dá um aviso aos homens contra o perigo que representam mulheres belas e sensuais, se por ventura cederem ao seu desejo por elas. (KAPLAN, 1995, p. 104)

Portanto, dentro dessa narrativa clássica trazida pelo *film noir* a mulher socialmente aceita é a que resigna a sua sensualidade ao ambiente doméstico, exclusivamente ao marido, mantendo-se passiva e submissa (como Sue, em *Caminho da tentação*), e as tramas reforçam o destino que a mulher fora dessa lógica da sociedade patriarcal traçará: sua destruição (como Elsa, em *A dama de Xangai*).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos de 1940 e 1950 marcaram uma grande produção de filmes estadunidenses que, posteriormente, foram denominados como *film noir*. A junção de vários elementos, comuns entre eles, caracterizou esse *não gênero*. Neste artigo, procurei abordar a representação feita às mulheres por essas produções, inseridas na lógica da narrativa clássica, dentro do cinema hollywoodiano.

Para tanto, a reflexão de duas teóricas e críticas de cinema foram fundamentais para mapear essa representação do feminino dentro desta filmografia. Tanto Mulvey

quanto Kaplan apresentam argumentos vindos da psicanálise para estudar esse sistema que, para elas, é patriarcal, apresentando uma relação de poder e, principalmente, da dominação do olhar masculino.

Podemos refletir, através de seus estudos, que estes filmes contribuíram para ampliar uma visão de mulher passiva, criada para o deleite erótico masculino, que não produz significado em si, mas que é embutida de significações sexuais, dada ao prazer *voyeurístico* de quem assiste ao filme. A construção do olhar encerra as mulheres em um limbo passivo, enquanto que os homens detêm um olhar ativo e de poder sobre os corpos femininos. A mulher que, por ventura, age de forma transgressiva, é punida tragicamente, além de, durante a trama, ser exibida de forma sexualizada.

Posteriores aos estudos de Mulvey e Kaplan, outras teóricas reformularam suas teorias e apontaram limitações presentes nelas, como Jaine Gaines, que discute o binarismo masculino-feminino e a abordagem psicanalítica em Mulvey como um processo excludente quanto a outros aspectos, entre eles o racial:

A oposição masculino/feminino, aparentemente tão fundamental para o feminismo, pode realmente nos bloquear em modos de análise que irão continuamente mal interpretar a posição de muitas mulheres. Deste modo é que as mulheres não-brancas, assim como as lésbicas, enquanto uma reflexão tardia na análise feminista, permanecem não assimiladas por esta problemática. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a mulher negra e perspectivas lésbicas como ilustração da liberalidade e inclusão do feminismo; no entanto, o próprio conceito de “perspectivas diferentes”, ao validar a distinção e manter a mulher como denominador comum, ainda coloca as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. (GAINES *apud* FERREIRA, 2018, p. 6)

A própria Mulvey reavalia suas construções teóricas dos anos 1970, “reconhece a ênfase no olhar masculino como uma limitação e acrescenta à argumentação anterior duas questões que havia desconsiderado: as ‘mulheres do público’ e o ‘melodrama’.” (FERREIRA, 2018, p. 5), porém, ainda exclui outras formas de representação femininas.

É importante salientar que a construção das representações das mulheres negras, lésbicas, indígenas etc., precisa também, urgentemente, adentrar as discussões referentes ao olhar imposto sobre elas dentro das representações audiovisuais, como já apontam algumas pesquisadoras e que não foram assimiladas pelas teóricas discutidas nesse presente artigo.

O mais grave disto tudo, porém, é que Hollywood foi e é, até hoje, um meio de propagação de ideais e culturas em massa. Sendo assim, muito do que é apresentado no cinema acaba por ser absorvido como modelo para a grande massa consumidora dos filmes. Com certeza o filme *noir*, com a figura da *femme fatale* e da mulher cativa, submissa ao homem, tornou-se um modelo comportamental de gêneros sexuais naquela época, e que ainda tem um longo caminho de evolução, mesmo nos dias atuais. Atualmente a figura feminina continua relacionada a um ideal de sensualidade e beleza, cobiçada pelos homens, que detém o poder do olhar sobre elas.

Na contramão disto vem surgindo novas formas de abordagens e o crescimento da mulher na indústria cinematográfica também vêm aumentando. Já há um número considerável de mulheres à frente de grandes produções: diretoras, produtoras, roteiristas. É evidente que isto não garante uma inversão na produção do olhar, tampouco uma equidade do ver, mas já abre caminhos mais amplos para pensar em novos papéis a serem instaurados dentro das representações cinematográficas.

## REFERÊNCIAS

**A DAMA DE XANGAI.** Direção de Orson Welles. Estados Unidos – Produção Columbia Pictures, 1947. 1 filme (132 min.): son, p&b; suporte DVD.

**CAMINHO DA TENTAÇÃO.** Direção de André de Toth. Estados Unidos – Regan Films, 1948. (86 min): son, p&b; suporte DVD.

CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto. **Fatal, cativa e independente:** a mulher no Film Noir. Dissertação de Mestrado – Faculdade de letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2011.

FERREIRA, Ceíça. “Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema.” In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, no 1: jan - abril, 2018, p. 1-24. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788>.

Acesso em: 15 out. 2020

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera/ E. Ann Kaplan; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais:** identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castillho Beneditti. – Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. In: **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 07: 2002, p. 209 – 216. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/viewFile/17331/10969>. Acesso em: 15 out. 2020.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, no 2: maio – agosto: 2005, (p. 343 – 362). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020008>. Acesso em: 09 out. 2020

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006

MATTOS, C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo.” In XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal. Embrasil, 1983.

\_\_\_\_\_. **Fetishism and Curiosity**. Londres: British Film Institute, 1996

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. Tradução de Octavio Mendes Cajadó. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

SPINI, Ana; BARROS, Carla. “Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931 – 1934). In: **Revista Artcultura**, Uberlândia, no 30: jan – jun, 2015, p. 11 – 30 Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758/18403> . Acesso em: 22 out. 2020.

XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

\_\_\_\_\_. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

**Recebido em 20 de janeiro de 2021.**

**Aprovado em 21 de abril de 2021.**