

O CINEMA NARRATIVO, A PSICANÁLISE E O FEMINISMO SOB A PERSPECTIVA DE LAURA MULVEY

*José Hildo de Oliveira Filho**

Cite este artigo: FILHO, José Hildo de Oliveira. O cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 38 - 49, agosto 2012. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 02 de agosto de 2012.

Resumo: Pretendemos aqui interpretar a perspectiva de Laura Mulvey para a construção de uma análise do cinema narrativo clássico estadunidense. Buscaremos assim esclarecer como se estruturam os conceitos fundamentais de Mulvey e sua proposta política e cinematográfica. Mulvey é um marco na teorização feminista sobre o cinema e suas preocupações sobre a representação das mulheres a partir das imagens e da relação do público com o cinema (a partir de conceitos psicanalíticos) constituem o foco de nossa análise.

Palavras-chave: Feminismo; Cinema narrativo; Laura Mulvey; Psicanálise;

Ou somos homens; ou somos mulheres. Ou somos frios, ou somos sentimentais. Ou somos jovens, ou estamos envelhecendo.

Virginia Woolf, O quarto de Jacob, 1922

No presente artigo, apresentaremos a perspectiva de Laura Mulvey para a análise do cinema narrativo estadunidense [1]. A perspectiva de Mulvey [2] é um marco na teorização feminista sobre cinema por considerar, através de conceitos psicanalíticos, os diferentes papéis desempenhados pelas mulheres dentro e fora do cinema. A reflexão de Mulvey recai, quando voltada especificamente para o cinema, sobre as mulheres como diretoras, atrizes e espectadoras, em diversos momentos de sua obra. Mulvey, entretanto, realiza sua reflexão através de uma crítica incisiva às formas de construção de atributos femininos e masculinos pelo cinema narrativo estadunidense.

A produção da mensagem cinematográfica é um processo extremamente complexo e há inúmeros mediadores entre o filme e o público. Se tomássemos emprestada, por um momento, a estrutura do processo de comunicação, tal como formulada pelo lingüista Jakobson [3], poderíamos ver em cena: o remetente, um canal transmissor, uma mensagem (composta de códigos comuns e de um contexto específico) e o destinatário. Embora esta estrutura esteja baseada na comunicação oral, ela nos poderia servir para exemplificarmos a complexa produção da mensagem cinematográfica, como o afirmamos anteriormente. Os remetentes do cinema

compõem-se de um contexto externo que envolve as várias formações específicas constituintes da mensagem cinematográfica: roteiristas, diretores, figurinistas, operadores de câmeras, entre outros. As formas de financiamento para a realização de filmes fazem também parte das condições para a construção desta mensagem. Os canais, os meios físicos de transmissão da mensagem cinematográfica, são múltiplos e dependem da proposta de realização em que está baseado determinado filme. E não podemos reduzir o canal à câmara, já que a mensagem passa ainda por múltiplos processos de montagem e manipulação de som, por exemplo. E, mais, esta mensagem tampouco poderá ser transmitida sem um contexto de vinculação dos remetentes aos destinatários (o público). Desta forma, vemos outros canais: a publicidade pode, talvez, entrar em cena, a exibição em festivais específicos ou a proposta das salas de cinema (que também podem estar sujeitas a condicionamentos externos). Além disso, uma análise mais próxima da mensagem cinematográfica nos levaria a questionar os múltiplos códigos e influências articulados em cada filme. Influências literárias, musicais, códigos elaborados, (voltados aos produtores da mensagem e a um público crítico) e códigos restritos [4]; que permitem a comunicação com um público mais amplo. Finalmente, entra em cena o público; capaz de reinterpretar esta mensagem de múltiplas formas e transformar as intenções dos remetentes, por exemplo...

A proposta de Laura Mulvey para a análise do cinema narrativo clássico estadunidense é fundamental para a construção de uma abordagem; na qual os participantes do processo comunicativo exposto acima; se articulam através de teorias psicanalíticas. Para Mulvey, o mistério do cinema pode ser decifrado a partir, principalmente, da psicanálise. Combinando conceitos de Freud e Lacan com preocupações feministas sobre as representações sobre as mulheres; que traziam consigo preocupações semióticas, Mulvey, ao desconstruir o cinema narrativo estadunidense e construir uma perspectiva voltada para a constituição de um contra-cinema, coloca-nos diante de questões fundamentais. Qual a relação que pode ser estabelecida entre o contexto de uma sala de cinema; onde estamos, na maior parte do tempo, paralisados, imersos na escuridão; e podemos ora adotar o olhar da câmara ora adotar o olhar de alguma personagem; com conceitos psicanalíticos específicos? Como são retratadas as mulheres e os homens no cinema clássico estadunidense? O que representa o papel das mulheres na trama deste cinema? Como se estabelece a relação entre os múltiplos olhares presentes no cinema narrativo? Desta forma, com o levantar destas questões, Laura Mulvey politiza o cinema e nos traz questões ainda instigantes acerca da representação das mulheres a partir das imagens...

1. O cinema narrativo e seus regimes de prazer visual

Segundo Cursino (s.a.) [5] o cinema narrativo é um marco para a constituição das linguagens cinematográficas de grandes estúdios de Hollywood. Esta proposta cinematográfica tem em D. W. Griffith sua concepção fundamental, e o filme Nascimento de uma nação (1915) demonstra como Griffith foi fundamental para o aperfeiçoamento das técnicas de filmagem de então e de novas concepções a respeito do fazer cinematográfico. Esta proposta cinematográfica

está baseada numa filosofia e arte naturalistas por um lado e, por outro sofre influências fundamentais de Charles Dickens [6], na constituição de suas montagens. As principais convenções do cinema narrativo estão completamente afinadas com uma concepção naturalista dos humanos: a manutenção de uma narrativa linear, a presença de uma relação constante entre causa e efeito, a persistência de indivíduos (atores principais) como fios condutores da narrativa, a busca por expressões mais naturais possíveis (deste modo o cinema narrativo bebe nas escolas naturalistas de teatro) e uma tendência à resolução final dos conflitos [7] apresentados. Se a influência de um naturalismo artístico e cientificista se faz presente, as inovações com relação à montagem, nos filmes de Griffith, são inspiradas nos folhetins do século 19 e nos romances de Charles Dickens. Com estas influências, Griffith revoluciona a montagem. Ela deveria sair de seus enquadramentos em primeiro plano para filmar a mesma cena a partir de múltiplos ângulos. E assim, a montagem passa a ser fragmentada para que a câmara ganhe o status de observador onisciente, mais “neutro”. A montagem adquire um caráter fundamental, já que através dela se podem desencadear emoções inusitadas no espectador. O papel da montagem é, ao fim e ao cabo, quebrar exatamente com uma linearidade em termos de pontos de vista possíveis na filmagem das cenas. Notemos que foi Griffith quem primeiro começou a filmar a mesma cena em vários ângulos e introduzir definitivamente o close-up como tomada fundamental para capturar a expressão dos atores. Entretanto, a filmagem em vários ângulos possíveis e a montagem acaba por reunir-se ao naturalismo, a fim de buscar um cinema “realista”.

A partir de Griffith uma batalha pelo estabelecimento de novas convenções narrativas foi desencadeada. Entretanto, podemos claramente perceber a sua influência em filmes contemporâneos e sabemos que certas características do cinema narrativo do início do século 20 ainda se fazem presentes. Desta forma, assinalamos a pertinência da análise de Laura Mulvey. Sua atualidade reside em seu potencial crítico em relação ao cinema narrativo estadunidense e sua concepção naturalística dos seres humanos e de sua identidade. A base da proposta do cinema narrativo, por exemplo, está na integração dos três olhares presentes, de uma forma geral, no cinema: o olhar da câmera sem a intervenção da montagem (um olhar anterior ao produto final do cinema), o olhar dos espectadores, que vêem o produto final e o olhar dos atores entre si dentro da ilusão projetada. A desconstrução da integração desses olhares se conjuga para estabelecer uma incisiva crítica feminista e a proposta de um contra-cinema. Este contra-cinema denunciaria ao espectador o fato de se vê a um filme; buscaria, sobretudo, através de recursos técnicos presentes no próprio cinema, desconstruir o naturalismo do cinema narrativo clássico (mostrando os vários processos técnicos cinematográficos). E desconstruiria as narrativas românticas, problematizando o lugar das personagens femininas nestas narrativas; o que nos levaria a uma recriação do “destino comum” das personagens femininas no cinema narrativo; além do traçar uma relação entre lutas históricas de mulheres específicas e seus contextos sociais, econômicos e políticos.

Ao contrário da proposta de contra-cinema, apresentada em *Visual Pleasure*, o cinema narrativo atua, segundo Mulvey, de forma a integrar os vários olhares citados acima. Busca-se reunir o olhar do espectador e o da câmera para ressaltar somente o olhar das personagens entre si. Para que esta integração de fato ocorra, é preciso, de acordo com Mulvey, detalhar o contexto em que está imerso o público [8]. Uma sala escura, onde se pode ter facilmente a impressão de que se está só e onde, segundo Mulvey, um prazer visual emerge: a escopofilia. Para Freud, a escopofilia (ou o voyeurismo) está fundamentalmente ligada ao prazer de observar aos demais sem ser visto. A escopofilia faz parte do cinema e caracteriza, especialmente, a condição do espectador; como *Rear Window* de Alfred Hitchcock (1954) iria nos mostrar (um filme citado por Mulvey). O voyeurismo se completa, entretanto, de acordo com Mulvey, pelo papel da mulher na teoria psicanalítica e pela apresentação das personagens, bem como pelo desenrolar da trama no cinema estadunidense clássico.

Segundo Mulvey, as personagens principais femininas ou são apresentadas em planos estáticos ou estão no centro das atenções, sendo vistas por todos. O plano estático, presente tanto na primeira como na segunda forma de apresentação, denotaria a fragilidade dessas personagens. As personagens masculinas, ao contrário, nos são mostradas em movimento: a câmera segue-as [9]; o que seria a tentativa cinematográfica mais próxima possível do olho humano e nos revelaria uma característica fundamental deste cinema: as mulheres seriam retratadas como “imagens”; enquanto os homens seriam os “portadores do olhar”. Esta apresentação está diretamente relacionada ao papel desempenhado pelas personagens principais. As personagens femininas desempenham um papel ambíguo: são freqüentemente as que transgridem certas normas e convenções sociais e estão, sobretudo, relacionadas à trama a partir dos sentimentos que despertam nas personagens masculinas. Logo, vemos que o padrão de apresentação das personagens (femininas e masculinas) está diretamente relacionado aos seus papéis na trama. Assim, ao transgredir certas normas e convenções, as personagens femininas são não só capturadas pelo olhar masculino, mas parecem estar à espera de serem “salvas”. Esta “salvação”, por sua vez, está construída a partir da posição ocupada pela personagem principal masculina, com os elementos e ações possíveis associados a esta posição: o dinheiro (a riqueza), a lei (o policial) ou a união conjugal podem ser as formas de “salvar” as personagens femininas. Segundo Mulvey, a posição ambígua das personagens femininas no cinema narrativo está associada à posição das mulheres na ordem falocêntrica. É a sua ausência de pênis que simboliza uma ameaça aos homens. Desta forma, o cinema narrativo “fala de castração e nada mais” e impõe um olhar “masculino” (MULVEY, 1999) [10]. Pela anatomia, as mulheres desempenhariam, no inconsciente patriarcal, um duplo papel: a ameaça de castração e a possibilidade de criação das futuras gerações nesta ordem simbólica falocêntrica [11].

Por ordem falocêntrica, podemos dar como exemplo os sistemas de parentesco tal como teorizados por Lévi-Strauss [12]. Para Lévi-Strauss, os sistemas de parentesco baseiam-se em quatro regras universais: o incesto, a troca de palavras, presentes e mulheres. Desta forma, Lévi-

Strauss ressalta, em sua teoria, o papel “natural” das mulheres: mães e esposas. As mulheres, trocadas entre grupos de parentesco distintos, teriam a função de comunicação entre grupos (como esposas) e de reprodução (como mães). O problema de Lévi-Strauss está em como ele constrói a própria diferença de gênero: ao colocar as mulheres no pólo da natureza e dar-lhes o papel de mães e esposas, Lévi-Strauss, simplesmente, cala-as. O falocentrismo, para Mulvey, baseia-se na sua dependência de uma imagem feminina não-ameaçadora a partir de construções sobre a “natureza” das relações de gênero. Esta “naturalização” das mulheres, como mães e esposas, é construída no inconsciente patriarcal a partir do complexo de Édipo freudiano. Para Freud (apud KAPLAN, 1995) o desenvolvimento da identidade de gênero masculina está ligado à passagem de um estágio no qual os meninos não enxergariam a mãe como um Outro até a descoberta da ausência de pênis da mãe. Esta descoberta levaria o menino a identificar-se com o pai e o afastaria da mãe, pois ela representaria a ameaça de castração. Para Mulvey, a ameaça de castração é o símbolo de um status problemático das mulheres na sociedade patriarcal. E o cinema narrativo ao explorar a transgressão, a ambigüidade e a instabilidade das personagens femininas no desempenho de papéis diferentes dos de mães e esposas, constrói a “salvação”, por parte das personagens masculinas, como forma de “restituição” às personagens femininas de uma identidade estável (mães e esposas), nos termos patriarcais **[13]**.

Seguindo Mulvey, compreendemos que no cinema narrativo, a busca pelo naturalismo significa a tentativa de anulação de dois olhares presentes no cinema: o olhar do espectador e o olhar da câmara anterior ao produto final cinematográfico. Desta forma, somente o olhar dos atores é ressaltado e encontra sua difusão a partir de sua construção de papéis e atributos simbólicos de gênero, constituintes tanto da linguagem cinematográfica como do imaginário do espectador. E é a partir da desconstrução da projeção do olhar dos atores e do cinema narrativo que Mulvey constrói sua proposta de um contra-cinema. Nenhum exemplo é mais significativo do que os próprios filmes realizados por Mulvey. Filmes baseados em planos seqüência, nos quais a própria realizadora aparece, em algumas cenas, com todos os seus aparatos de filmagem e sua equipe. Filmes em que mesmo a autoridade do diretor é contestada já que não é Mulvey quem determina o começo e o fim das cenas. E, sobretudo, filmes em que as mulheres protagonizam suas diferentes formas de luta contra o falocentrismo. Um exemplo fundamental é seu documentário sobre Frida Kahlo e Tina Madotti. Este contra-cinema, em resumo, carrega consigo o propósito de desconstrução do naturalismo do cinema clássico estadunidense, de seus regimes de prazer visual **[14]** e suas conseqüências em suas mensagens.

O constante repensar sobre os papes desempenhados pelas mulheres no cinema (como atrizes, diretoras e espectadoras, sobretudo) e sobre as possibilidades de utilização política da mensagem cinematográfica é uma das características mais marcantes do trabalho de Mulvey e nosso trabalho não é nada além de uma forma de aproximação a sua obra. Não daremos conta de sua obra em sua totalidade. Entretanto, não podemos deter-nos neste momento, pois a reflexão de Laura Mulvey vai além dessas elaborações. Até aqui, exploramos somente seu artigo

fundamental Visual Pleasure and Narrative Cinema, passaremos agora às suas construções em seu *Afterthoughts on “Visual Pleasure”*. Everemos o alargar dos problemas colocados.

2. **Afterthoughts: Laura Mulvey repensa parcialmente suas construções sobre o cinema narrativo**

Em *Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”*, inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946), Laura Mulvey volta o seu olhar para a mulher como espectadora e como protagonista dos filmes narrativos clássicos. Para realizar sua análise, no entanto, Mulvey recorre a dois filmes de King Vidor: *Duel in the Sun* (1946) e *Stella Dallas* (1937), à teoria freudiana sobre a feminilidade e a libido e à análise morfológica dos contos populares de Propp. Segundo Mulvey, o argumento básico de Visual Pleasure é mantido; no entanto, quando o foco recai sobre a mulher como protagonista e como espectadora, o “olhar masculino” do cinema narrativo sofre certo deslocamento. Compreender esse deslocamento é fundamental para uma perspectiva mais ampla de análise do cinema narrativo estadunidense.

As considerações gerais de Visual Pleasure agora dão lugar a um foco específico. E as protagonistas femininas dos filmes de Vidor, interpretadas através da teoria psicanalítica, desempenham, nos filmes analisados em *Afterthoughts*, a indecisão de alcançar uma *identidade sexual estável* [15], pois são divididas entre a aceitação passiva de atributos femininos e a possibilidade de assumir papéis tradicionalmente atribuídos aos homens (o papel de “herói”). Essas protagonistas femininas estão fundamentalmente divididas entre duas possibilidades: o casamento e a aventura. O casamento representaria a identidade estável e o fim plausível de narrativas várias; como a análise morfológica de Propp demonstrou. O cinema narrativo é também herdeiro de uma tradição que está para além das influências já citadas e os contos populares, em termos estruturais, podem fornecer uma importante base para a compreensão da narrativa cinematográfica. Como dissemos, nos dois filmes de King Vidor analisados, as protagonistas femininas são postas numa encruzilhada: decidir por um destino estável (casamento) ou negá-lo a partir de uma vida de aventuras. Entretanto, não podemos nos furtar a deixar explícito de que essas duas possibilidades são colocadas pelos protagonistas masculinos. Em *Duel in the Sun*, um *western*, dois irmãos apaixonados pela protagonista oferecem-na caminhos opostos: o aventureiro cowboy oferece a possibilidade de viver de saques e de aventuras; enquanto o advogado está pronto a oferecer à protagonista uma vida estável.

A indecisão das personagens principais femininas pode ser interpretada a partir da teoria freudiana sobre a feminilidade. Segundo Freud (apud MULVEY, 1989), a feminilidade se vai constituindo a partir de um estágio de desenvolvimento paralelo em ambos os sexos. E esse estágio pode ser chamado masculino ou fálico. A feminilidade seria posteriormente desenvolvida depois de um processo de profunda repressão e seu desenvolvimento pode ser múltiplo devido ao fato de desenvolver-se a partir do período masculino. A posição em que as personagens protagonistas estão colocadas é a de quem tem como possibilidade a “regressão” ao

estágio fálico e o desempenho de papéis “masculinos” ou a aceitação da repressão e da feminilidade. Esse conflito, precisamos ressaltar, é um conflito pré-edípico e pode estar sujeito às vicissitudes das diversas situações de vida das mulheres. Não sendo um conflito edípico, pode ser interpretado como um conflito interno que se apresenta a partir da oscilação do desejo feminino (MULVEY, 1989). Desta forma, Mulvey chega a uma conexão com a espectadora feminina. O “olhar masculino” presente no cinema narrativo está também presente nos filmes de King Vidor, pois são as personagens masculinas que estipulam os termos para as personagens femininas. Logo, o dualismo apresentado em *Visual Pleasure* permanece: as mulheres ainda “dependem” do olhar masculino e não seriam retratadas como sujeitos desejan-tes. Entretanto, quando a mulher é posta no lugar do público, o “olhar masculino” se torna uma *posição*. Desta forma, Mulvey, segundo Maluf, Mello e Pedro (2005), deixa claro que o olhar masculino não é o olhar do homem, mas a “masculinização” do espectador. Mulvey ainda questiona a possibilidade do olhar da espectadora feminina desafiar o prazer visual produzido pelo cinema clássico a partir de sua curiosidade [16] e de seu distanciamento. O potencial de crítica do olhar feminino seria maior, exatamente pelo possível deslocamento do olhar cinematográfico masculino.

3. Mulvey e a teorização feminista sobre o cinema

A psicanálise ainda é uma grande influência teórica sobre o cinema. E a importância de Mulvey é fundamental para dar ensejo a uma tradição feminista voltada para a crítica cinematográfica. Após Mulvey [17], os questionamentos de Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Kaja Silverman, Judith Butler, entre outras; iluminaram questões a respeito da pertinência da psicanálise como ferramenta teórica para o feminismo, sobre as possibilidades do cinema narrativo e sobre suas transformações. Esses debates têm como fundamental ponto crítico o questionamento da matriz heterossexual da psicanálise e as suas implicações para o discurso feminista. Entretanto, como dissemos anteriormente, nessas linhas discutimos somente dois dos artigos de Mulvey e só uma abordagem sistemática de sua obra pode interpretar com mais profundidade o debate em torno do cinema, da psicanálise e do feminismo [18].

O feminismo é um movimento extremamente plural e seu impulso: o erigir-se como

uma *contra-dicção* em relação à lei homogeneizante e universalizadora masculina, para aí interpelar os limites da verdade universal logocêntrica e suas representações discursivas, revoltando-se contra a lei que reduz as mulheres a um “mutismo ou mimetismo cultural”, e simultaneamente produzir, aí mesmo, uma *contra-dicção* que recusa o essencialismo e acolhe o paradoxo e a contradição (MACEDO, 2006) [19].

Pode sempre produzir formas múltiplas, através da combinação de distintos pontos de partida e contextos de análise. Logo, é fundamental reabilitarmos as suas múltiplas perspectivas. Para uma melhor forma de aproximação deste movimento, no entanto, é preciso

cartografar os (as) autores (as) e perceber suas distintas contribuições históricas. Deste modo, não só a perspectiva de Mulvey pode servir-nos como guia crítico para o próprio cinema, mas como uma perspectiva dentro de uma “tradição” de estudos feministas, como já dissemos [20]. Não é nosso objetivo aqui cartografar e apresentar sistematicamente uma história dos debates em torno do cinema a partir da teoria feminista. Entretanto, como contraponto à Mulvey, apresentaremos a seguir a perspectiva de Teresa de Lauretis.

4. Conclusão: Mulvey e a perspectiva de Lauretis em seus *Technologies of Gender* e *Alice doesn't*

Technologies of Gender de Teresa de Lauretis (1987) [21] começa por apontar uma série de limitações do feminismo. Uma de suas maiores limitações seria a sua tentação à universalização da “mulher”. Contraposta a um “homem” também universal, a “mulher” não consegue dar conta das diferenças entre as próprias mulheres. Vemos que no argumento de Mulvey, tanto as personagens femininas como as espectadoras são mulheres e, assim sendo, nenhuma diferença entre elas se cogita; o que denotaria certo essencialismo, derivado da perspectiva psicanalítica em que está baseada a sua análise. Lauretis ainda chama a atenção para uma perspectiva múltipla, em que não somente a constituição psicológica ou social é válida; mas também olhares que construam perspectivas voltadas também para as diferentes variáveis presentes na constituição de gênero: as classes, as diferenças raciais, as diversidades culturais, nacionais e seus distintos contextos. Algo fundamental na argumentação de Lauretis é o fato de evitar ancorar as diferenças de gênero em qualquer uma destas perspectivas e insistir que as diferenças estão ancoradas em distintos *discursos*. Assim, nem a classe, nem a raça, nem a constituição psicológica, nem a socialização ganham qualquer peso maior ou menor. A batalha se trava através dos discursos. A sua inspiração foucautiana é clara e busca separar definitivamente qualquer condição anatômica da constituição de discursos sobre as diferenças de gênero. Não é por qualquer ausência ou presença de qualquer órgão anatômico que os discursos encontram qualquer justificação. Embora sejam incorporados pelos atores sociais, na vida de todos os dias, os discursos não podem ser ancorados na anatomia; como o faz a teoria psicanalítica.

Lauretis, assim, abre-nos as portas para pensarmos o cinema narrativo hollywoodiano de formas plurais: através da construção da diversidade de seus públicos e de suas várias interpretações. Não podemos nos limitar ao *sexo* do espectador. Além disso, para Lauretis, o gênero pode ser focado como produto e como processo de representações e auto-representação, por parte dos atores, através da incorporação de um imaginário que representa as relações reais que vivemos. Desta forma, abre-se uma nova forma de ver as performances de gênero no cinema. Já que podemos entendê-las como representações sobre as representações da vida cotidiana. E, assim, a performatividade de determinados atributos pode incluir e/ou excluir múltiplos simbolismos associados ao gênero; o que a análise de Mulvey pode não levar em

consideração já que está circunscrita ao desenvolvimento psicológico, baseado sobretudo na teoria freudiana.

Em seu *Alice doesn't: feminism, semiotics and cinema* (1984), Lauretis [22] enfrentará a teoria feminista voltada para o cinema com uma metáfora de Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll. Quando Alice encontra Humpty Dumpty, o mestre da linguagem; num jogo de xadrez; ela chega ao ponto central de sua jornada. Ali, ela travará uma batalha pela linguagem e pelos diferentes significados possíveis que a linguagem mesma pode oferecer. Embora Humpty Dumpty afirme que pode fazer qualquer palavra significar exatamente o que ele quer, o desafio de Alice é fazê-lo provar que pode fazer qualquer palavra *significar muitas coisas diferentes*. Segundo Lauretis, Alice não está num mundo imaginário que representa diretamente o mundo real (como Mulvey propõe-nos a sua abordagem para o cinema), mas num mundo onde o discurso e assimetria colocam-na numa posição de desconstrução da arrogância de Humpty Dumpty; a partir da intencionalidade dos enunciados discursivos. A intencionalidade daquele que interpreta o cinema é portanto fundamental para a desconstruir os significados enunciados pelos filmes. Além disso, é preciso notar que, como construção coletiva, o cinema está sobrepovoado das intenções alheias. Os seus recursos técnicos, a maquiagem, a iluminação, o figurino, entre outros; compõem uma atmosfera específica para as performances de gênero cinematográficas. É preciso notar também que, por ver o cinema como um discurso, Lauretis faz uma distinção entre a mulher (woman), como representação dos diversos discursos: científicos, artísticos, religiosos etc.; e as mulheres (women) historicamente situadas e diversas, com lutas e resistências que fogem a um discurso unificador (pensemos para dar um exemplo, nas lésbicas e mulheres negras). Desta forma, Lauretis busca novas formas de relação e de discursos voltados para a desconstrução das representações da mulher no cinema; diferentes dos apresentados até então e aqui exemplificados pela perspectiva de Laura Mulvey.

Com essa exposição sumária das críticas de Lauretis, não queremos simplesmente descartar a análise de Mulvey. Como dissemos anteriormente, é necessário reunir distintas perspectivas feministas para termos um olhar mais crítico sobre seus desenvolvimentos teóricos. Acreditamos na pertinência da análise de Mulvey e expor suas limitações, segundo nossa interpretação, não faz dela uma análise menor. Apenas situamo-la de forma mais aprofundada no confronto com outra perspectiva. Lauretis e Mulvey confrontadas podem mesmo enriquecer abordagens sobre o cinema narrativo estadunidense; não somente através de um foco sobre os espectadores e sobre variadas concepções sobre o gênero na interpretação dos filmes, mas também sobre a proposta política subjacente ao cinema e a filosofia que está por trás de sua concepção. 🌀

NOTAS

* Aluno do 8º período da Universidade Federal do Amazonas. Participou do EGAM (Estudos de Gênero da Amazônia), coordenado por Professora Dra. Márcia Farias Calderipe Rufino. Foi bolsista Erasmus Mundus, através do Programa Euro-Brazilian Windows, na Universidade do Porto - Portugal em 2009-2010; e participou do PROMES na UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - em 2011. Estudos de gênero e queer, estudos e teoria do cinema, antropologia urbana estão entre os seus principais interesses de estudo. E-mail: zevaya@gmail.com

[1] De acordo com Kaplan (1995), o cinema narrativo de Hollywood corresponde ao “filme de longa-metragem feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. A informação sobre datas exatas para o período clássico (de modo geral as pessoas concordam com 1930-60) é ambígua.” Para Kaplan, mais do que datas, importa compreender quais os artifícios utilizados na construção desta linguagem cinematográfica e é por este motivo que a proposta de Mulvey se faz instigante.

[2] Analisaremos, sobretudo, dois artigos de Mulvey. O clássico *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado em 1975 na revista *Screen* e seu *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado também em 1975. Ver: Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. E Mulvey, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. *Visual and Other Pleasures*. London. The Macmillan Press, 1989.

[3] Retirado de Bastos, Cleverson e Candiotto, Kleber. *Filosofia da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2007.

[4] A distinção entre códigos restritos e códigos elaborados está ancorada na sociologia da educação de Bernstein e é utilizada aqui como forma de exemplificar diferentes formas de recepção cultural por parte de grupos que dominam códigos específicos da linguagem cinematográfica. Andrew Tudor (2009) nos sugere, com alguma relutância, a possibilidade de aplicação destes conceitos bernsteinianos

[5] Cursino, Adriana. A construção da narrativa clássica. *Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro*. Disponível em: <<http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf>>. S.A. Acesso em: 17 de dezembro de 2010.

[6] Segundo Eisenstein (apud Cursino, s.a.), quando Griffith propôs a irrupção de uma montagem brusca, a discussão que se deu foi esta: “Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador”. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo”. “Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?” “Sim, mas isso é Dickens, este é um modo de escrever um romance; é diferente”. “Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!”

[7] Ver: Maluf, Sônia; Mello, Cecília Antakly de; Pedro, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista de Estudos feministas* Vol. 13, N. 2, Florianópolis, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26886.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2010.

[8] Numa entrevista concedida à *Revista de Estudos Feministas*, publicada com o artigo Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. Mulvey afirma que o único contexto para o espectador quando o artigo foi escrito era a sala de cinema. Com a chegada do vídeo, novos contextos foram produzidos e a crítica por parte do público ganhou novos contornos. E hoje, com a chegada de novas tecnologias digitais, as possibilidades de utilização do cinema como arma política aumentaram, segundo Mulvey. Há ainda outro aspecto que é preciso ressaltar: em *Visual Pleasures*, vemos ainda um público indistinto, somente em *Afterthoughts on Visual Pleasures* é repensada a problemática do público e as mulheres são postas na posição de espectadoras e de protagonistas do cinema narrativo.

[9] Citamos um filme específico em que as convenções do cinema narrativo são um tanto embaralhadas: Casablanca de Michael Curtiz (1942). Mesmo nele, a apresentação das personagens segue exatamente este padrão.

[10] O olhar masculino e a construção mulheres-imagem. Corresponde a um dualismo fundamental na análise de Mulvey do cinema: ativo (homens), passivo (mulheres). Dualismo erigido a partir da construção das personagens principais.

[11] Segundo Mulvey (1999): “The paradox of phallogentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus signifier. Recent writing in *Screen* about psychoanalysis and the cinema has not sufficiently brought out the importance of the representation of the female form in a symbolic order in which, in the last resort, it speaks castration and nothing else. To summarize briefly: the function of woman in forming the patriarchal unconscious is two-fold, she first symbolizes the castration threat by her absence of a penis and second thereby raises her child into the symbolic. Once this has been achieved, her meaning in the process is at the end”. Os filmes analisados por Mulvey em *Visual Pleasure* são principalmente os trabalhos de Hitchcock (*Marnie* – 1964, *Rear Window* – 1954; *Vertigo* – 1958) e Sternberg (*Morocco* - 1930, *Dishonoured* – 1931) que sofrem uma clara influência de Griffith. Além desses diretores, Mulvey menciona outros filmes como: *The River of no return* de Otto Preminger (1954) e *Only angels have wings* e *To have or to have not* (1944) de Howard Hawks.

[12] Lévi-Strauss, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 2009.

[13] Um dos exemplos de que o desempenho de outros papéis, por parte das personagens femininas, no cinema narrativo estadunidense, é subversivo em relação ao papel de mãe e esposa pode ser visto em *A foreign affair* (1948) de Billy Wilder. A personagem de Jean Arthur, chamada Phoebe Frost, uma senadora estadunidense apaixonada-se pelo Capitão John Pringle, interpretado por John Lund. No entanto, ao se apaixonar, a posição de Phoebe na trama se inverte: de uma senadora dura e disposta a cumprir suas obrigações políticas, ela se torna uma mulher frívola e vaidosa. O “esquecimento” de sua função pública está diretamente ligado à representação das mulheres como frágeis, “à espera de um marido”. Outro exemplo poderia ser a análise de Kaplan (1995) dos filmes *A dama das camélias* (1937) de George Cukor e *A Vênus Loura* (*Blonde Venus*) de Sternberg (1932); presente em seu *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*.

[14] O prazer visual baseia-se, sobretudo, na construção fragilizada das personagens femininas e no olhar masculino projetado; além da possibilidade de tratamento das personagens femininas como objetos, através da escopofilia, por parte dos espectadores.

[15] O termo é da própria Mulvey.

[16] Segundo Maluf, Mello e Pedro (2005), “em trabalhos posteriores, sobretudo os reunidos na coletânea *Fetishim and Curiosity*, publicada em 1996, ela [Laura Mulvey] desenvolve mais a fundo uma teoria do fetichismo e contrapõe a este outra forma de olhar, figurada por uma leitura feminista do mito de Pandora e sua curiosidade irresistível. Nesse artigo ela busca dar mais complexidade aos argumentos de “Visual Pleasure...”, discutindo a ideia de uma “estética da curiosidade” para além da oposição binária entre o olhar masculino e a imagem feminina. O olhar de Pandora sobre a caixa seria o oposto do olhar masculino pela imagem da mulher fetichizada do cinema. A caixa representa o espaço proibido do universo feminino e o inefável da sexualidade feminina”.

[17] Deve-se ressaltar que no aniversário de 30 anos de *Visual Pleasure*, Laura Mulvey, ao olhar para trás, argumentou que o cinema narrativo estadunidense poderia ser abordado de uma perspectiva mais pluralista e não da maneira como o foi realizado por ela. Disse ainda que este artigo não foi escrito num contexto acadêmico, mas foi concebido como corpo de uma intellightsia feminista. Ver: Maluf, Sônia; Mello, Cecília Antakly de; Pedro, Vanessa. *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. Revista de Estudos feministas Vol. 13, N. 2, Florianópolis. UFSC, 2005.

[18] Poderíamos questionar, com Butler, se este discurso feminista não tem conseqüências homofóbicas. Ver: Butler, Judith. *Gender Trouble*. London/New York. Routledge, 2008.

[19] Macedo, Ana Gabriela. Pós-Feminismo. *Revista de Estudos Feministas*. Vol. 14, n. 3. Florianópolis, UFSC, 2006.

[20] A sugestão das políticas de lugar é sugerida por Adrienne Rich e chegou ao nosso trabalho através de Ana Gabriela Macedo.

[21] De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

[22] De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't: feminism, semiotics and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Cleverson. CANDIOTTO, Kleber. **Filosofia da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. Londres/Nova York, Routledge, 2008.

CURSINO, Adriana. **A construção da narrativa clássica**. Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Disponível em: <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf>. Acesso em: 17 dezembro de 2010.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics and cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-Feminismo. **Revista de Estudos Feministas**. Vol. 14, n. 3. Florianópolis, UFSC, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2010.

MALUF, Sônia; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista de Estudos Feministas** Vol. 13, N. 2, Florianópolis. UFSC, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26886.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2010.

MULVEY, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". **Visual and Other Pleasures**. Londres. The Macmillan Press, 1989.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marsall Cohen. Nova York: Oxford UP, 1999.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Osasco: Novo Século Editora, 2008.