

Leituras Sociais em *The Women*, de George Cukor¹

Edgar Augusto VASCO²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

O trabalho investiga a representação da mulher em *The Women* (1939, George Cukor). O objetivo é estabelecer a relação da figura masculina com o filme, considerando os aspectos verbais da narrativa e o viés das visibilidades e das invisibilidades. Também se propõe a identificar as influências dos movimentos feministas no filme. Utiliza-se a metodologia sociocrítica, por meio de leituras sociais em correlação com textos visuais, a partir da análise fílmica. O referencial teórico está fundamentado nos estudos de Laura Mulvey, Ismail Xavier e Arlindo Machado. A proposta é encontrar nas especificidades do cinema conteúdos fílmicos que não estão explicitamente ditos ou exibidos, mas que tornam-se palpáveis. Conclui-se que o centro da trama concretiza-se, pelo viés da invisibilidade, quando a vida das personagens gira ao redor dos desejos masculinos.

Palavras-chave: Cinema; relações de gênero; texto cinematográfico; análise sociocrítica.

Introdução

O artigo corresponde a uma parte do estudo, em desenvolvimento, que compõe a dissertação de mestrado do autor deste trabalho. O objetivo geral é analisar, por intermédio da representação cinematográfica, o filme *The Women* (1939), dirigido por George Cukor.

Utiliza-se a metodologia sociocrítica, por meio de leituras sociais em correlação com textos visuais, através da análise. A sociocrítica tem como objetivo principal determinar a maneira como a sociedade se apresenta na produção textual. No presente estudo, sugere-se a correlação “sociedade” e “representações fílmicas”, proposta didática para a leitura do filme.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação em Linguagens da UTP, email: edgar.vasco@gmail.com.

Especificamente, tem por objetivos identificar os valores que a mulher assume na sociedade, na década de 1930, dentro de uma sociedade patriarcal e as influências dos movimentos feministas e pós-feministas; e perceber a construção fílmica da obra.

Pretende-se tratar da presença de um elemento masculino que, ainda que não explicitada, domina a obra – e os efeitos daí decorrentes. O estudo empenha-se em descobrir, pelo viés da narrativa fílmica, de que maneira o tema central se estabelece em relação à figura masculina. Para tanto, são considerados tanto os aspectos verbais da linguagem quanto as perspectivas das visibilidades e das invisibilidades obtidas por meio de técnicas cinematográficas. Serão considerados “visibilidades” as mensagens ou os conteúdos explícitos das cenas e “invisibilidades” aquilo que é subentendido por meio da reflexão, seja nos diálogos ou nas imagens do filme. Pergunta-se: Que tipos de “homens” e “mulheres” estão sendo apresentados e representados nesse filme?

Propõe-se, para isto, subsidiar a análise fílmica a partir das teorias do cinema clássico, de David Bordwell. O referencial teórico está fundamentado nos seguintes estudos: Laura Mulvey, questões de gênero; Ismail Xavier, a correlação do poético com a experiência do cinema; e Arlindo Machado, acerca da narrativa e da espectralidade.

A Mulher no Cinema

Nota-se que as representações de gêneros radicam-se em visibilizar as crenças, os valores, os supostos ideológicos que estabelecem a atribuição diferenciada de características e papéis sociais onde se situam mulheres e homens em posições distintas.

A difusão do conceito de gênero está ligada à ação e transformação que o movimento feminista vem produzindo nas sociedades. O cinema assumiu o papel de mostrar e legitimar a conduta social. O problema dessa situação está em que tipos estão sendo apresentados e representados nesse filme.

Os estereótipos são, basicamente, representações generalizadas de uma determinada classe ou grupo de pessoas. Ann Kaplan, em seu livro “A Mulher e o Cinema,” já denuncia a visão determinista do cinema, no momento em que faz uma análise da indústria cinematográfica hollywoodiana e afirma que “os mitos patriarcais funcionam para situar a mulher como silenciosa, ausente e marginal” (KAPLAN, 1995).

O específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera etc., ou seja, aquilo que se convencionou chamar linguagem cinematográfica, é elaborado durante a realização de um filme, com a finalidade de construir significados. A construção da

imagem – cenários, figurinos, maquiagem etc. – a composição da imagem na tela, o movimento dentro do quadro dos atores, gera significados relativos à espacialidade do enredo. Nesse caso, a mulher é mais uma das estruturas que regem o argumento em um grupo de outras estruturas narrativas. Nessa perspectiva, o que se percebe é que a estrutura-mulher, dentro da trama, está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino (KAPLAN, 1995, p. 59).

Por isto, a discussão sobre o papel da mulher representado pela cultura de mídia, especialmente o cinema, tende para que esta imagem possa ser enviesada por estereótipos que oprimem e anulam o papel da mulher na sociedade. Além de mascarar sua possibilidade de atuação política e empoderamento, a pluralidade de discursos apresentados pelo cinema resulta em uma pluralidade de significados que circulam no contexto social que são incorporados pela construção social dos sujeitos.

Para o feminismo, o cinema é analisado como uma atividade semiótica, que produz significados, fazendo com que a reflexão feminista sobre o cinema se debruce sobre este significado, investigando e analisando os elementos que constroem e reafirmam o olhar masculino dominante.

Boa parte da teoria feminista tem presumido que o gênero é uma construção social, colocada sobre um meio passivo, o corpo, ou, mais especificamente, o sexo. A partir desta concepção, Judith Butler (2003) aborda que gênero está para a cultura como o sexo está para a natureza. E esta distinção sexo/gênero foi, principalmente, abraçada pelo feminismo de Simone Beauvoir, para quem uma série de significados culturais são inscritos sobre um corpo sexuado, daí sua afirmação que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher.

A produção de uma linguagem está ligada ao trabalho e ao modo de produção nela envolvido. No caso do cinema, a produção de significado se dá por meio de uma pluralidade de discursos. Devido ao monopólio que ainda exerce no mercado de exibição, o cinema americano e, mais especificamente, o cinema americano clássico, aquele ligado às ideologias dos grandes estúdios, "produz significados que circulam e, sendo incorporados socialmente através dos anos, encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação". (GUBERNIKOFF, 2009, p. 69).

É discutida a dinâmica das representações sobre o feminino, por meio de domínios sociais particulares, pesquisando como a questão do gênero é vista à partir de Beauvoir e Butler. Dialogam-se as referidas teorias para tentar comprovar que os conceitos da Beauvoir se perpetuam, ao analisar a narrativa de gênero, contextualizada na representação da mulher no cinema.

Butler, em “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2003), aponta que, se Beauvoir considera sexo e gênero categorias distintas, então pode-se considerar que determinado gênero não decorre de determinado sexo. Quer dizer que ser de um sexo não é necessariamente tornar-se de um gênero, ou ainda, “mulher” não é precisamente uma categoria que expressa a construção cultural do corpo feminino, bem como a categoria “homem” não expressa a construção cultural do corpo masculino.

Vale a pena recordar que o eixo central da reflexão de Beauvoir é, como tantas vezes em filosofia, uma pergunta óbvia: O que é uma mulher? Fiel a sua posição existencialista, Beauvoir conclui que uma "mulher não nasce, se faz", porque "ser é chegar a ser, é ter-se feito tal qual se manifesta". Outro é o lugar no qual se pretende fixá-la, na imanência, como uma facticidade, isto é, como um objeto (BEAUVOIR, 1949, p. 31).

Laura Mulvey explora duas grandes vertentes em seu trabalho, fazendo uma crítica à relação entre imagem e olhar predominante no cinema narrativo clássico, e a construção de outras possibilidades de olhar – que ela denomina de contracinema.

A abordagem que Mulvey busca na teoria psicanalítica para explicar os fundamentos e produzir uma profunda crítica da imagem – sobretudo à produzida no contexto do cinema hollywoodiano – como um produto da predominância do olhar masculino, que corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. Desta forma, a abordagem da teoria psicanalítica é utilizada como uma "arma política" para desmascarar as formas como "o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema" (MULVEY, 1989b [1975], p. 14).

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 contracinema, 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 câmera ora 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? Ao levantar estas questões, Mulvey politiza o cinema e nos traz questões ainda instigantes acerca da representação das mulheres a partir das imagens.

Mulvey destaca que as posições masculina e feminina – e a divisão heterossexista ativo/passivo: o homem é o olhar; a mulher, a imagem – são claramente demarcadas na análise da imagem e do olhar no cinema.

A linguagem cinematográfica, como a iluminação, a movimentação da câmera, o enquadramento e a composição das imagens, serve à indústria cultural como instrumentos importantes para construção de significados. Somado a isso, a maquiagem, os atores, os cenários, os figurinos, aproximam este significado à realidade do enredo, da história contada, para atingir e significar o público. A discussão sobre o papel da mulher, representado pela cultura de mídia, especialmente o cinema, de forma que esta imagem pode ser enviesada por estereótipos que oprimem e anulam o papel da mulher na sociedade, mascarando sua possibilidade de atuação política e empoderamento. Desta forma, a pluralidade de discursos apresentados pelo cinema acaba resultando em uma pluralidade de significados que circulam no contexto social e que são, então, incorporados pela construção social dos sujeitos.

A autora Kaplan denuncia essa visão determinista do cinema, no momento em que faz uma análise da indústria cinematográfica hollywoodiana e afirma que "os mitos patriarcais funcionam para situar a mulher como silenciosa, ausente e marginal" (KAPLAN, 1995, p. 59). Essa proposta de Mulvey representa a possibilidade de articulação entre o cinema e o Movimento Feminista e como este compreende e apresenta a imagem da mulher, assinalando a articulação entre o cinema e as relações de gênero como uma dimensão de análise necessária para compreender a forma contemporânea de organização da vida social e dos processos de subjetivação.

Narrativa

Para Arlindo Machado (2007), existe no filme como lacuna, “[...] para que o espectador ocupe o seu lugar” (MACHADO, 2007, p. 20), e o faz com o propósito de “[...] colocar o espectador no centro de seu processo de significação”. Somente encontrando esse sujeito dentro do enunciado é possível ao espectador tomar parte na experiência relatada. Ele “pega o espectador pela mão” e a ele oferece um lugar em seu relato, em sua própria experiência, torna-se aberto ao diálogo e a um tipo de comunicação que se dá entre sujeitos de mesmo nível. O espectador “[...] assume o campo visual do Grande Ausente: a câmera e

sua encarnação metafísica” (MACHADO, 2007, p. 85). O que Machado chama de Grande Ausente é o sujeito do enunciado, que é diferente do sujeito da enunciação, diferença que até mesmo Jacques Lacan já pronunciava, como o “eu que enuncia” e o “eu do enunciado” (MACHADO, 2007). Assim, o olhar ganha sentidos mais profundos e auxilia na compreensão de obras cinematográficas, ao significar os recursos de câmera como planos, cortes e a importância da edição “[...] A instância mediadora que permite ver (e ouvir) a história recusa-se a assumir qualquer presunção de divindade, assumindo-se como olho precário e saber provisório [...]” (MACHADO, 2007, p. 30).

De acordo com Machado, esse sujeito funciona como um olho (a priori, o olho da câmera), que agencia o plano, ou seja, é esse olho/sujeito que dá a ver aquilo que vemos na cena – e, como dá a ver, é chamado também de doador por esse autor. “Daí que o fato puro e simples da existência de um plano já pressupõe o trabalho de enunciação de um sujeito que primordialmente o 'olhou' [...] para que ele pudesse ser finalmente contemplado por nós, espectadores.” (MACHADO, 2007, p. 11). O cinema passa a existir além do que se vê na tela, como formador de sentidos para se contar histórias. Ele transforma o espectador, que passa a assumir seu espaço na narrativa, localizado em um contexto interno ao que é narrado.

Na análise fílmica podemos exemplificar as questões do olhar, abordadas por Machado, na cena em que a atenção da personagem de Russel é acionada quando o nome do marido de Mary Haines é citado. A manicure deixa de ser filmada no plano conjunto, passando a ser "observada" por Sylvia.



FIGURA 1 - Sylvia fica sabendo do caso extraconjugal

Este enquadramento testemunhal oferecido por Cukor destaca o valor que aquela informação compartilhada pela manicure tem para o desenrolar da trama e faz com que o espectador "tome parte na experiência relatada" (MACHADO, 2007). Tanto que Sylvia quer saber de todos os detalhes, ignorando até mesmo o tratamento estético que está recebendo.

O autor Ismail Xavier desenvolve uma correlação das teorias com a experiência do cinema, pelo vies do poético, por meio do estudo dos aparatos, dos códigos e da capacidade de percepção do espectador.

O cinema, como signo, tem em suas imagens a presença dos códigos responsáveis pelo seu poder significante. As abordagens filosóficas e psicanalíticas pensam em comum sobre o olhar “é mirar-se no espelho do olho do outro” (XAVIER, 1983, p. 97).

Xavier oferece uma análise sobre a identificação no cinema. A fisionomia de cada objeto num filme é resultado de duas fisionomias – uma é aquela própria do objeto, que é independente do espectador, e a outra é determinada pelo ponto de vista do espectador e pela perspectiva da imagem.

Num plano, as duas se fundem numa unidade tão coesa que só um olho bastante treinado é capaz de distinguir estes dois componentes dentro do próprio filme. O operador de câmera procura vários objetivos ao escolher o seu ângulo. Ele pode querer acentuar a face real objetiva do objeto mostrado buscando, neste caso, os contornos que expressam mais adequadamente este caráter do objeto, ou pode se interessar mais em mostrar o estado de espírito do personagem (XAVIER, 1983, p. 98) .

Acerca das narrativas cinematográficas, para David Bordwell (2001), por meio das ideias de representação e estrutura, o cinema americano trabalhou suas primeiras obras e difundiu ao redor do mundo técnicas cinematográficas que viriam a se tornar referências no meio:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos (BORDWELL, 2005, p. 278).

Bordwell reconhece que existem diferentes maneiras de organizar filmes e ainda assim construir uma unidade formal. A mais comum faz a público acompanhar uma série de acontecimentos do início ao fim, envolvendo o espectador no processo de construção de significados e organizando de forma que o público possa atuar como um decodificador,

decifrando imagens e sons para dar-lhes sentido. Para ele, muitos dos recursos mais utilizados nas produções atuais já estavam disponíveis para os diretores antigamente, apenas houve maior evidência na utilização destas técnicas

Conforme se tornavam mais proeminentes, essas técnicas modificavam a textura da nossa experiência com os filmes da mesma forma que a iluminação sombria, ângulos acentuados e a fotografia de profundidade dos anos 40 mudou a narrativa hollywoodiana (BORDWELL, 2006, p. 119).

Assim, Bordwell defende que houve continuidade nos princípios técnicos da montagem clássica, tendo sempre como objetivo fazer com que o público seja capaz de compreender o tempo e espaço da trama, bem como suas causas e motivos, com planos orientados para estabelecer os espaços e personagens. A decupagem clássica se coloca como uma forma de comunicação simbólica: a mensagem fílmica se dá a partir de padrões narrativos e estilísticos codificados e não é uma forma semiótica exclusiva ao cinema.

Na questão da análise da linguagem cinematográfica de Metz, a especificidade é a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador a relação entre a sequência de imagens e a representação do real. O cinema é uma das linguagens da arte e nunca aparecerá por si só. Pois, além de estar vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações culturais, sociais, perceptivas e estilísticas, trata-se de uma relação com o espectador, que é fator essencial para o desenvolvimento do cinema.

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas há de fato uma 'linguagem cinematográfica'. (METZ, 1980, p. 59).

Assim, os fatores que também fazem parte da linguagem cinematográfica são sistemas de significações. Metz avalia os diferentes signos cinematográficos e a relação exercida por eles na construção da representação da realidade, da linguagem cinematográfica e do poder que a imagem exerce sobre o público.

Acerca do discurso fílmico, para Metz,

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da 'cine-língua', do 'esperanto visual' etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter

sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual (METZ, 1972, p. 126 - 127).

Metz procura distinguir o fato fílmico do fato cinematográfico, pois, dessa maneira, será possível compreender qual linguagem e qual estudo semiológico se aplicam a cada uma das classificações referentes ao filme e ao cinema.

Se é possível realizar um estudo linguístico do cinema, faz-se isto mediante um estudo do discurso imagético, ou seja, dos planos (imagens) e da cadeia fílmica (discurso), realizando assim uma análise sintagmática do cinema. Mas é preciso ficar claro que, ao analisar semiologicamente o fato fílmico, está-se diante de uma análise dos planos e das sequências - imagens e combinação de imagens -, o que nos leva também a uma análise paradigmática do filme, de acordo com Metz

Nos escritos dos teóricos, a palavra montagem tomada em sentido lato, integra frequentemente a decupagem, mas o contrário nunca se dá. No cinema, o momento da combinação (montagem) é de certo modo mais essencial - 'linguisticamente' pelo menos - do que o momento da escolha das imagens (decupagem), sem dúvida porque essa escolha, por demais aberta, não é uma escolha, mas sim um ato decisório, uma espécie de criação. É por isso que, no plano artístico, o conteúdo de cada 'motivo' é de grande importância (embora, a combinação também seja uma arte). Ao nível do 'motivo', há arte (se houver alguma coisa). Ao nível da sequência ou do 'plano' composto, a arte continua e a 'linguagem cinematográfica' começa (METZ, 1972, p. 86).

Fazendo-se uma análise dos planos e da sequência em que as personagens Sylvia e Edith discutem, antes do jantar na residência de Mary, percebe-se que Cukor oferece ao espectador duas camadas textuais de diferentes significados. O diretor evidencia, nesta cena, a semiologia por meio do figurino e dos posicionamentos das personagens nos planos.



FIGURA 2 - Os olhos no figurino de Sylvia intimidando Edith

O estudo linguístico do fato fílmico, ou seja, o estudo da linguagem cinematográfica por meio de uma semiologia do filme leva a análise a um ponto em que esta não basta mais para a compreensão do cinema, ou do filme como um todo singular. Torna-se necessário aplicar a semiologia do filme aos estudos estéticos do cinema no seio da sociedade, onde espectadores se deleitam ao ver na tela toda uma montagem de significados e significantes, implicitamente presentes nas imagens em movimento e que podem abrir assim uma possibilidade de compreensão, artisticamente falando, do cinema e suas consequências enquanto arte na sociedade. Desta forma, do fato fílmico chega-se ao fato cinematográfico que, como uma extensão da análise semiológica, acarreta uma possível compreensão estética. Diz Metz que “[...] O estudo do cinema enquanto arte - o estudo da expressividade cinematográfica - pode, portanto, ser conduzido conforme métodos inspirados na linguística” (METZ, 1972, p. 117).

A Sociocrítica

Conforme afirma Hilda Mercedes Morán Quiroz (2007, p. 15) em seu artigo “Sociocrítica: versatilidad, caos o complejidad?”, são praticados diferentes tipos de sociocrítica e cada uma delas tem posturas teórico-metodológicas particulares e atuam na análise de diferentes tipos de discursos, que abrangem a literatura, cinema, revistas, músicas e outras formas de manifestação cultural. Desta forma, no discurso não cabe apenas as palavras, mas também as invisibilidades, silêncios, reações e omissões.

Em relação à importância da manutenção do valor artístico na análise genética textual, Edmond Cros (1990) afirma que é essencial para a sociocrítica analisar o discurso mantendo seu status de arte. Pretende-se que o enfoque da sociocrítica não seja apenas o social, mas também a parte estética da obra. Assim como Hilda Mercedes Morán Quiroz em seu artigo “Sociocrítica: versatilidad, caos o complejidad?”, Cros reconhece que a autocrítica sai da esfera apenas textual para adentrar no visual e sonoro, que juntos compõem o discurso.

Neste contexto, o cinema aparece como um dos elementos mais relevantes para análise da sociocrítica, uma vez que constitui um discurso audiovisual completo, que possui grande popularidade, valor artístico e é diretamente afetado pela realidade social dos autores dos roteiros, economia do país, mudanças culturais e avanços tecnológicos, que diretamente afetam as temáticas desenvolvidas e os discursos empregados.



FIGURA 3 - Diálogos das amigas de Mary Haines no jantar em sua casa

A sequência selecionada oferece duas camadas textuais sobre o universo feminino retratado no roteiro de Anita Loos e Jane Murfin. Cukor escolhe o plano médio para representar a movimentação das personagens enquanto dialogam. A primeira trata de revelar a personalidade de Sylvia Fowler, que sabe do caso do marido de Mary Haines com a vendedora de perfumes Crystal Allen. A segunda camada textual é revelada nos diálogos

ácidos entre Sylvia e a senhora Morehead, que acontecem no jantar. Nota-se que as referências sobre o reino animal são pontuadas nestes diálogos: "Nossa, que roupa é essa? O Grande Olho?", questiona Morehead para Sylvia, que não responde à pergunta e conversa com Edith, afirmando que "você voou", numa evidente alusão a um pássaro. Sylvia então dá as costas para as duas, mas afirma à Morehead: "Pensei que você fosse pra África". Sylvia segue com o diálogo, perguntando para a escritora se o próximo livro será sobre bichos. "Eu nem precisaria ir à África", responde Morehead, olhando para Edith e ignorando Sylvia. As referências sobre animais remetem à abertura do filme, quando as personagens principais são assim retratadas. No caso de Sylvia Fowler, a imagem de um gato preto é intercalada à sua imagem na cena. Esta antropomorfia invertida indica que o universo feminino pode ter como cenário uma selva, onde todas podem se atacar a qualquer momento para defender seus interesses ou humilhar uma "oponente" em busca de comida ou abrigo. Neste caso, o papel que a mulher ocupa nos anos 30 limita-se a ser dona de casa, organizar jantares, cuidar dos filhos e ir às compras.



FIGURA 4 - Na conversa entre Sylvia e Morehead, surge a comparação entre mulheres e animais



FIGURA 5 - Sylvia leva Edith para contar a fofoca



FIGURA 6 - Sylvia leva Mary a se menosprezar perante as amigas



FIGURA 7 - Mary atende a uma ligação de seu marido, Stephen Haines

Cukor permanece nesta sequência com o plano médio, dando ao espectador a oportunidade de observar as reações faciais das personagens, em especial a de Sylvia Fowler, fazendo jus à sugestão apresentada na abertura do filme, quando Sylvia é comparada a uma gata negra. No imaginário popular, gatos são conhecidos por serem ardilosos. As demais mulheres em cena também demonstram suas contrapartes animais e interagem entre si de acordo com as características determinadas pelos animais apresentados na abertura do filme.



FIGURA 8 - Subentende-se que o marido de Mary não vai viajar com a esposa



FIGURA 9 - Evidencia-se a dedicação feminina à figura masculina



FIGURA 10 - Mary Haines volta para a mesa de jantar, explicando às amigas o teor da ligação

Conclusão

Após a elaboração do referencial teórico focado nas áreas do cinema e da comunicação, e seguindo a metodologia proposta para este estudo, a análise de *The Women* revelou que o filme apresenta personagens femininas no centro da trama, o que possibilita a discussão a respeito da representação da mulher no cinema. A invisibilidade em cena da figura masculina é justamente o foco da trama, pois todas as personagens possuem vínculos com o mundo masculino em diversos níveis de relacionamento.

Os aspectos cognitivos, em *The Women*, são encontrados na narrativa e na representação do filme. O cinema, enquanto arte, pode influenciar o espectador na forma como ele se comporta dentro de uma sociedade.

Com o estudo das teorias de Butler, constatou-se que os conceitos de Beauvoir se perpetuam, quando a narrativa de gênero é analisada, contextualizada na representação da mulher no cinema. Se existe o esmero em não mostrar nenhuma presença física da figura masculina, o centro da trama é realizado pelo viés da invisibilidade, quando a vida das personagens gira ao redor dos desejos masculinos.

O final do filme é conservador quanto à questão da mulher. Mary Haines aceita o marido de volta, abrindo os braços após a revelação do fim do caso dele com a vendedora de perfumes. A cena reforça o valor do homem no universo feminino da década de 30, quando Mary olha para o infinito, sorri alegremente e corre para fora da cena, para abraçar o marido, que não surge na tela. Como é dito por Kaplan (1995, p. 109), os meios pelos quais a mulher adquire sua independência também a degradam moralmente. E isso é, ademais, uma forma de repressão.

REFERÊNCIAS

THE WOMEN. Direção de George Cukor. EUA. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (133 min).

http://www.imdb.com/title/tt0032143/?ref_=nv_sr_3

http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_15-23.pdf

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BORDWELL, D. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.** In: RAMOS, F. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol 2. São Paulo: Senac, 2005.

BORDWELL, D. *La Narracion en el Cine de Ficción.* Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, D. *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies.* Berkeley: University of California Press. 2006.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 2001.

BORDWELL, D; THOMPSON, K; STAIGER, J. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press. 1985.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CROS, E. *L'engendrement des formes.* Montpellier: Presses de l'Univ. P. Valéry, 1990. Col. Etudes Sociocritiques.

FILHO, J. H. O. **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 agosto 2014.

GUBERNIKOFF, G. **A imagem: representação da mulher no cinema.** Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

QUIROZ, H. M. M. em seu artigo *Sociocrítica: versatilidad, caos o complejidad?*, 2007.

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

MACHADO, A. **O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, A. Máquinas de vigiar. In: _____. **Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 219-234.

METZ, C. **Linguagem e cinema.** Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MULVEY, L. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.