

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

O FOTÓGRAFO, A ATRIZ:  
marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica  
e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano  
clássico industrial

NITERÓI  
2013

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

**O FOTÓGRAFO, A ATRIZ: MARCAS DE GÊNERO PRESENTES NOS  
MANUAIS DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA E OS ENCAIXES  
E DESENCAIXES DO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientador:  
Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói, RJ  
2013

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

T256 Tedesco, Marina Cavalcanti.

O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes do cinema mexicano clássico industrial / Mariana Cavalcanti Tedesco. – 2013. 273 f. ; il.

Orientador: Maurício de Bragança.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 221-229.

1. Cinema. 2. Fotografia. 3. Direção de cinema. 4. Gênero. 5. Cinema mexicano. I. Bragança, Maurício de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43

MARINA CAVALCANTI TEDESCO

**O FOTÓGRAFO, A ATRIZ: MARCAS DE GÊNERO PRESENTES NOS  
MANUAIS DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA E OS ENCAIXES  
E DESENCAIXES DO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em 15 de março de 2013.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Maurício de Bragança – UFF  
Orientador

---

Prof. Dr. João Luiz Vieira – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rachel Soihet – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Ferreira Bastos – UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Brincalepe Campo – UFU

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à sociedade brasileira, que financiou o meu doutorado através da universidade pública, gratuita e de qualidade e da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Agradeço a minha família maravilhosa todo o amor, carinho, amizade, incentivo, apoio, torcida e suporte financeiro todos estes anos.

Agradeço a Yara por todas as vezes que foi minha mãe emprestada.

Agradeço ao meu orientador e amigo Maurício de Bragança por ter acreditado e investido no projeto. Ao meu orientador da vida inteira, Tunico Amâncio, por ter me deixado livre para fazer o que queria, mesmo que ele não concordasse. Ao João Luiz Vieira, Rachel Soihet e Maria Teresa Ferreira Bastos pelas enormes contribuições que fizeram na banca de qualificação e pela disponibilidade em participar da defesa. E a Mônica Brincalpe Campo por ter aceitado o convite para fazer parte do encerramento desta etapa.

Agradeço a Universidade Salgado de Oliveira pela oportunidade de iniciar na docência em nível superior.

Agradeço ao Departamento de Cinema e Vídeo da UFF pela calorosa acolhida e pelas amizades que ali se criaram e/ou solidificaram. Aos professores do PPGCOM que contribuíram para a minha formação. Aos membros da PRALA (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano) pelas nossas deliciosas e caóticas trocas presenciais ou virtuais. Aos integrantes do GPMC (Grupo de Pesquisa Modernidade e Cultura) pelas nossas errâncias, sertandanças, comilanças e mais todas as anças que pudermos inventar.

Agradeço a todos os meus alunos e alunas pelo muito que me ensinaram.

Agradeço aos meus monitores, que tornaram o doutorado muito mais fácil: Mariane Rodrigues, Rodrigo Morelato, Michelle Garcia, Vitor Novaes e Renan Angelici.

Agradeço aos meus amigos: a velha turma de Porto Alegre, que resiste ao tempo e às distâncias; aqueles que conheci nos tempos de graduação na UFF e que, apesar dos compromissos da vida adulta, reúnem-se sempre que possível; os geógrafos que me acolheram com tanto carinho durante o Mestrado; os companheiros de doutorado, que me ajudaram a resistir a tantas barras pesadas que ocorreram pelo caminho; os colegas de trabalho que se tornaram bem mais que isso; as batatas (as oficiais e a agregada); as pessoas queridas espalhadas pela América Latina.

Agradeço ao Cadu, para quem eu já escrevi tantos agradecimentos que não há mais como ser original. E, diante desta impossibilidade, cito meu queridíssimo Gabo:

[Florentino Ariza] - Sigamos em linha reta, reta, reta, outra vez até a Dourada.

Fermina Daza estremeceu, porque reconheceu a antiga voz iluminada pela graça do Espírito Santo, e olhou o comandante: ele era o destino. Mas o comandante não a viu, porque estava anonadado pelo tremendo poder de inspiração de Florentino Ariza.

- Está dizendo isso a sério? – perguntou.

- Desde que nasci – disse Florentino Ariza – não disse uma única coisa que não fosse a sério.

O comandante olhou Fermina Daza e viu em suas pestanas os primeiros lampejos de um orvalho de inverno. Depois olhou Florentino Ariza, seu domínio invencível, seu amor impávido, e se assustou com a suspeita tardia de que é a vida, mais que a morte, a que não tem limites.

- E até quando acredita o senhor que podemos continuar neste ir e vir do caralho? – perguntou.

Florentino Ariza tinha a resposta preparada havia cinquenta e três anos, sete meses e onze dias com as respectivas noites.

- Toda a vida – disse.

*...Sou um homem de causas. Vivi sempre pregando, lutando, como um cruzado, pelas causas que comovem. Elas são muitas demais: a salvação dos índios, a escolarização das crianças, a reforma agrária, o socialismo em liberdade, a universidade necessária. Na verdade somei mais fracassos que vitórias em minhas lutas, mas isso não importa. Horrível seria ter ficado ao lado dos que nos venceram nessas batalhas.*

Darcy Ribeiro

## RESUMO

A direção de fotografia cinematográfica é tida, geralmente, como uma área técnica, portanto neutra. Talvez por esta razão não tenha merecido muita atenção dentro dos estudos de gênero. Se estes já se dedicaram a investigar detalhadamente a decupagem e o roteiro clássicos e como estes, ao mesmo tempo, impactavam e eram impactados pelas questões de gênero presentes nas diferentes sociedades, em relação à fotografia cinematográfica clássica o que existe são alguns clichês e um enorme silêncio. Com o objetivo de contribuir para o fim de tal lacuna, a tese *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial* em um primeiro momento refletirá sobre a constituição da fotografia cinematográfica clássica, tomando-a não apenas como uma sucessão de invenções e avanços da técnica, mas também, e principalmente, como a conformação de um saber que dialoga diretamente com o gênero. O segundo momento da tese consiste em um estudo de caso dos imbricamentos entre gênero e fotografia cinematográfica clássica a partir de filmes protagonizados pelas *stars* mexicanas Dolores del Río e María Félix. A escolha do cinema clássico industrial mexicano é decorrente do México ter sido a maior indústria cinematográfica – e o mais famoso *star system* – da América Latina, e estar a serviço de um projeto de nação recém-implementado. Uma excelente oportunidade, portanto, para verificar como a associação entre gênero e direção de fotografia cinematográfica, gestada e consolidada em Hollywood, aparece em um contexto tão diferente e, ao mesmo tempo, tão influenciado por ela.

**Palavras-chave:** direção de fotografia, gênero, cinema clássico, México, *star system*.

## RESUMEN

En general la dirección de fotografía es considerada un área técnica y, por lo tanto, neutra. Quizás por esta razón no haya merecido mucha atención de los estudios de género. Si ellos se han dedicado a investigar minuciosamente el guión técnico y el guión literario clásicos y cómo éstos, al mismo tiempo, influenciaban y eran influenciados por las cuestiones de género presentes en las diferentes sociedades, en relación a la fotografía cinematográfica clásica lo que hay son algunos clichés y un enorme silencio. Com el objetivo de contribuir para el fin de tal vacío, la tesis *El fotógrafo, la actriz: huellas de género en los manuales de fotografía cinematográfica y los encajes y desencajes en la práctica fotográfica del cine mexicano clásico industrial* en un primer momento va a reflexionar sobre la construcción de la fotografía cinematográfica clásica, entendiéndola no sólo como una sucesión de inventos y desarrollos de la técnica, sino, y principalmente, como la constitución de un saber que dialoga de forma directa con el género. El segundo momento de la tesis es un estudio de caso de las relaciones entre género y fotografía cinematográfica clásica a partir de filmes protagonizados por las *stars* mexicanas Dolores del Río y María Félix. La opción por el cine clásico industrial mexicano es consecuencia de México haber tenido la más grande industria cinematográfica – y el más famoso *star system* – de América Latina, la cual surgió menos de dos décadas después de la refundación de la nación. Trátase, por consiguiente, de una excelente oportunidad para verificar cómo la asociación entre género y dirección de fotografía, gestada y consolidada en Hollywood, aparece en un contexto tan distinto y tan influenciado por ella.

**Palabras clave:** dirección de fotografía, género, cine clásico, México, *star system*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
A FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA CLÁSSICA.....	28
2 QUESTÕES DE GÊNERO NAS PRESCRIÇÕES PARA FOTOGRAFAR FILMES “DE FORMA CORRETA”.....	63
3 SANTAS E PUTAS À MEXICANA: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL.....	94
4 MARCAS DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA DO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL.....	143
4.1 <i>DOÑA BÁRBARA</i> .....	151
4.2 <i>LA MONJA ALFÉREZ</i> .....	163
4.3 <i>RÍO ESCONDIDO</i> .....	171
4.4 <i>MARÍA CANDELARIA</i> .....	181
4.5 <i>LAS ABANDONADAS</i> .....	190
4.6 <i>LA CASA CHICA</i> .....	199
CONCLUSÃO.....	210
BIBLIOGRAFIA.....	221
ANEXOS ( <i>frames</i> dos filmes analisados).....	230

## INTRODUÇÃO

Esta introdução possui três objetivos: explicar como surgiu o projeto que originou a tese *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*, abordar os conceitos de técnica e gênero, que subjazem todo o trabalho – e que por serem, ao mesmo tempo, não-unânicos e fundamentais para compreendê-lo, precisam ser discutidos logo no início do percurso –, e apresentar rapidamente cada uma das partes que integram o texto, a fim de orientar o leitor a respeito do que ele irá encontrar a partir do capítulo 1.

No que tange à primeira tarefa, optei por cumpri-la escrevendo na primeira pessoa do singular. Isso ocorreu basicamente por duas razões. Embora as minhas investigações anteriores se relacionassem de maneira direta com as angústias, inquietações e interesses que trazia (e tem como não ser assim?), na presente tese esta situação é levada ao extremo – espero, adiante, deixar claro por quê. Ademais, este caminho, que me pareceu tão natural, é também uma forma de homenagear os estudos feministas, campo ao qual me filio (o que, claro, não exclui o pertencimento a outros).

Coloca-se aqui, no meu entender, uma das mais significativas marcas dos Estudos Feministas: seu caráter político. Objetividade e neutralidade, distanciamento e isenção, que haviam se constituído, convencionalmente, em condições indispensáveis para o fazer acadêmico, eram problematizados, subvertidos, transgredidos. Pesquisas passavam a lançar mão, cada vez com mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida; de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam na primeira pessoa. Assumia-se, com ousadia, que as questões eram *interessadas*, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensões de mudança (LOURO, 1997, p. 19).

Fui aprovada no processo seletivo do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, no ano de 2009, com a proposta de estudar as diretoras de cinema que fizeram parte do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*. Devido ao fato de ter pesquisado cinema militante argentino contemporâneo na graduação e cinema militante brasileiro contemporâneo no mestrado, muitas vezes precisei revisitar a história do *NCL*. E a ausência de realizadoras na imensa maioria da bibliografia que tratava de tal história sempre me pareceu muito estranha. Custava-me acreditar que, com tudo o que tinha acontecido nas

décadas de 1960 e 1970 não só na América Latina, mas em diversas parte do mundo, as mulheres, cuja participação política – inclusive em movimentos armados – nunca havia sido tão grande, não tivessem dirigido filmes naquele que foi o maior movimento cinematográfico de nossa região.

Após algumas investigações, descobri que estava diante de um campo gigante praticamente inexplorado (em especial aqui no Brasil; no México e na Colômbia o panorama é um pouco diferente) e que me permitiria tanto uma aproximação das questões de gênero – tema pelo qual tinha grande interesse, mas que não havia aparecido com força em meus trabalhos até aquele momento – como deixar o cinema militante latino-americano contemporâneo um pouco de lado – estava precisando de novos desafios – sem abandoná-lo por completo. Diante de tantas vantagens, joguei-me de cabeça.

O encantamento era tanto que nem esperei as aulas começarem para avançar nos estudos. De repente, nomes até então desconhecidos para mim, como Gabriela Samper, Nora de Izcue, Marcela Fernández Violante, Sonia Fritz, Nieves Yankovic, Julia de Álvares, entre tantos outros, não paravam de surgir – o que, devo confessar, era um pouco desesperador. Assistia a filmes que nunca imaginei que conseguiria ver, como os clássicos *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959) e *Chircales* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, Colômbia, 1964-1971).

Tudo caminhava muito bem e dentro dos prazos (verdadeira obsessão da CAPES e de muitos PPGs desde que se implementou o modelo produtivista que, infelizmente, orienta a pós-graduação no país hoje) até começar a ministrar as disciplinas obrigatórias ligadas à fotografia no bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como professora substituta, em março de 2011. Por opção, nunca tinha misturado a fotografia cinematográfica, minha área de atuação profissional “não acadêmica”, com a pesquisa científica.

Contudo, o que aconteceu em seguida foi o contrário. Na medida em que os cursos avançavam, sentia cada vez mais necessidade de refletir de modo aprofundado sobre aquilo que praticava e passava adiante para os alunos. Totalmente marcada pelo viés do gênero, muito forte no projeto que desenvolvia, comecei a relacionar conhecimentos dispersos sobre as relações ora conflitantes, ora harmônicas que as mulheres desenvolvem com a direção de fotografia, seja de um lado ou de outro da câmera. Também passei a ter repertório para compreender e verbalizar algumas sensações e vivências oriundas da minha atuação na área<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Apesar de ter outros exemplos anteriores à mudança do projeto de tese, gosto de citar um bastante recente. Em março de 2012, fiz um treinamento de câmera que meu orientador e eu classificamos como um curso prático da

Para tentar aplacar as inquietações que surgiram resolvi escrever em paralelo com a tese, um artigo sobre marcas de gênero na fotografia cinematográfica. Só que uma leitura puxava outra, um filme levava a outro e, quando vi, não conseguia retornar de jeito nenhum às diretoras de cinema do *NCL*. Elas haviam deixado de ser meu campo de interesse prioritário.

Em linhas bastante gerais, foi assim que cheguei à tese *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. Segundo seu próprio título indica, nela pretendo discutir determinados aspectos da direção de fotografia cinematográfica, em especial aqueles que estão relacionados a valores e papéis associados a homens e mulheres na cultura ocidental<sup>2</sup>, para, em seguida, investigar como tais questões apareciam na produção da época de ouro do México.

A hipótese que defendo, auxiliada pelas reflexões de muitos autores e autoras, é que durante os anos em que foram gestadas e consolidadas as convenções do cinema clássico hollywoodiano também se constituiu uma prescrição racista e sexista de como fotografar “a mulher” – a qual, assustadoramente, continua muito presente na bibliografia que pretende ensinar como expor “de forma correta” os materiais sensíveis do audiovisual contemporâneo. No entanto, quando saímos do campo da normatização e nos voltamos para os filmes ou para teorizações que os tomam como ponto de partida, o que se verifica é que tal prescrição era, e ainda é, subvertida o tempo todo, mesmo nos contextos em que havia uma forte indústria cinematográfica a zelar pelo respeito aos seus padrões (embora seja importante destacar que a subversão à qual se está fazendo referência não significa uma ruptura completa ou mesmo intencional com a lógica que orienta(va) a prescrição).

Parece-nos coerente o distanciamento entre prescrição e prática (e teorias que se baseiam na prática)<sup>3</sup> acima identificado, já que em nenhuma obra existe “a mulher” a ser fotografada “de forma correta”. As personagens femininas sempre variaram entre boas ou

---

tese. Dos quase vinte alunos eu era a única mulher. E o professor, um homem, exigiu a contratação de três modelos para as filmagens, e escolheu para elas figurinos sensuais que iam de minissaias e calças coladas até lingerie.

<sup>2</sup> Utilizo a expressão cultura ocidental mesmo consciente da problemática generalização que ela promove para ressaltar as semelhanças que existem entre uma série de países.

<sup>3</sup> É fundamental que fique muito claro ao longo do texto se estamos abordando a prescrição ou a prática (e/ou teorias que se baseiam na prática) – do contrário, os argumentos apresentados se tornam confusos e a hipótese fica enfraquecida. Por isso, algum termo com o sentido de prescrição, manual, normatização ou convenção sempre será utilizado quando estivermos fazendo referência ao saber e à técnica desenvolvidos para fotografar “corretamente” “a mulher”. Já nos momentos em que se tratar dos filmes e/ou das teorias que neles se baseiam empregaremos a expressão fotografia cinematográfica clássica ou outras similares (tratamento fotográfico e visualidade, por exemplo).

más, com atitudes socialmente justificadas ou não, protagonistas ou coadjuvantes... Isso quer dizer, então, que o problema da prescrição é apenas não dar conta das múltiplas possibilidades dos papéis interpretados por mulheres neste cinema de fortes objetivos narrativos?

Sem dúvida alguma, não. A impossibilidade de se elaborar procedimentos fotográficos que possam ser aplicados a qualquer filme do mundo decorre, antes de mais nada, do fato de que as noções de masculino e feminino, bondade e maldade, justificativa social, protagonismo, entre outras, diferem de contexto para contexto, de diretor para diretor e de filme para filme – dentro de certos limites culturais e comerciais. No que tange ao tratamento fotográfico das mulheres, portanto, nenhuma cinematografia é homogênea, assim como é impossível a pura e simples transposição da matriz fotográfica de um país para outro (comentário que muitas vezes ouvimos quando se compara apressadamente o cinema clássico hollywoodiano com aqueles que neles se inspiraram, como é o caso do mexicano).

Cumprido o primeiro objetivo desta introdução, gostaríamos de revisar algumas discussões importantes sobre o conceito de técnica. Como afirmamos anteriormente, esta reflexão se faz necessária porque subjaz toda a tese, já que a fotografia cinematográfica é uma área que possui tal *status*<sup>4</sup>. Logo, como tudo aquilo que opera sobre a chancela de “técnico”, tende a ser naturalizada, vista como neutra e, por vezes, como o caminho mais lógico e racional a ser seguido. E isso é precisamente o que uma técnica, qualquer que seja ela (uma calculadora, um exercício corporal ou o modo “correto” de se fotografar), não é. “As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais” (SANTOS, 2006, p. 29) que é desenvolvida a partir de um saber. E o saber, como demonstrou Michel Foucault em diversos momentos de seus estudos, não pode ser pensado fora das relações de poder.

O poder, até tal autor, quase não havia sido considerado em sua positividade. E ao falar sobre a positividade do poder Foucault não está afirmando, como poderia parecer à primeira vista, que ele é positivo, e sim que se o poder pura e simplesmente supliciasse ou reprimisse os corpos não haveria relações de poder que pudessem ser sustentadas por um grande período. “O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo” (MACHADO, 1979, p. XVIII).

Uma das principais produções do poder, sem dúvida alguma, é o saber. “Não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, como também, reciprocamente,

---

<sup>4</sup> O Oscar de Melhor Fotografia, existente desde o surgimento do concurso, em 1929, é considerado um prêmio técnico, junto com Direção de Arte, Figurino, Maquiagem, Efeitos Visuais, etc.

todo saber constitui novas relações de poder” (MACHADO, 1979, p. XXIII). Trata-se de processos os quais não são apenas simultâneos, mas que se retroalimentam o tempo todo. “Ao mesmo tempo que [se] exerce um poder, produz[-se] um saber” (MACHADO, 1979, p. XX). E vice-versa.

A colonização dos continentes americano e africano, por exemplo, estabelecida a partir de relações de poder extremamente assimétricas, foi acompanhada – e muitas vezes justificada – por saberes diversos (religiosos, científicos), os quais afirmavam a inferioridade dos povos negros e indígenas. Da mesma maneira, é possível encontrar muitos pensadores considerados liberais ou mesmo revolucionários apresentando argumentos “naturais”, “médicos” e “legais” para a posição de inferioridade que a mulher tem ocupado em quase todas as sociedades do passado e do presente. “Não há saber neutro. Todo saber é político” (MACHADO, 1979, p. XXIII).

Se, como destacamos acima, o poder é positivo, e uma das materializações mais importantes de sua positividade é a produção de um saber que incidirá diretamente sobre os corpos e que nunca é neutro, desinteressado, não é possível pensar a técnica de outra maneira que não marcada pelos aspectos políticos do saber e pelas relações de poder que a constituíram.

Ao fazer a genealogia do exame, Foucault afirma que “nesta técnica sutil se encontram engajados todo um domínio de saber, todo um tipo de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 141). Apesar de estar se referindo a um objeto determinado e de sempre destacar que o objetivo de suas investigações não é constituir uma teoria geral, seja ela do poder, do saber, da técnica ou de qualquer outro tema, o autor apresenta elementos suficientes para que algumas de suas considerações possam ser apropriadas por outras áreas da vida social sobre as quais ele não estava refletindo (no nosso caso específico, a direção de fotografia).

Se “toda técnica é história embutida” (SANTOS, 2006, p. 48), ou seja, tem em sua gênese um saber necessariamente político gestado por e gestor de relações de poder – mesmo que os saberes e poderes envolvidos nem sempre possam ser identificados com facilidade –, também ela reconstitui o tempo todo o saber e o poder que a originaram.

De modo geral, penso que é preciso ver como as grandes estratégias de poder se incrustam, encontram suas condições de exercício em micro-relações de poder. Mas sempre há também movimentos de retorno, que fazem com que as estratégias que coordenam as relações de poder produzam efeitos novos e avancem sobre domínios que, até o momento, não estavam concernidos (FOUCAULT, 1979, p. 249).

É preciso, portanto, tomar cuidado para não ver as relações de poder, o saber e a técnica como componentes de um modo de produção e reprodução da sociedade que funciona perfeita e indefinidamente. “Uma técnica é nominalmente plena, absoluta, mas raramente é usada em sua plenitude. Cada ator a toma segundo uma maneira. Teoricamente, ela é plena; na prática não o é... Passamos do ‘absoluto’ irrealizado ao ‘relativo’ realizado” (SANTOS, 2006, p. 124).

Fossem as técnicas absolutamente realizadas, os saberes e, principalmente, as relações de poder nunca seriam alterados, pois não haveria o mais ínfimo espaço para os saberes dominados<sup>5</sup> e as contestações. Na verdade, se o caráter absoluto da teoria não desse lugar à natureza relativa da prática (como argumentávamos na explicação de nossa hipótese) nem seria possível falar em relações de poder – afinal, ele não teria como ser exercido de forma relacional, e sim de uma direção para a outra, sem possibilidade de reação<sup>6</sup>.

A própria construção de um conceito que contribuisse para a desnaturalização da mulher e de seus papéis sociais, como é o caso do gênero, é prova de que, como destaca Milton Santos (2006), a realização das técnicas não conforma um círculo, não se completa plenamente em sua relação com o poder e o saber. E, a fim de dar continuidade ao segundo objetivo desta introdução, usaremos a referência a tal conceito como pretexto para discorrermos algumas páginas sobre ele, explicitando em que sentido será mobilizado na presente tese.

A chamada segunda onda do movimento feminista<sup>7</sup>, iniciada na década de 1960, não trabalhou em um primeiro momento com gênero, e sim com mulher. Pode-se afirmar que um de seus principais esforços teóricos consistiu em demonstrar que a dominação masculina era historicamente construída. A produção de um conhecimento dessa natureza era bastante útil

---

<sup>5</sup> “Por saber dominado, entendemos duas coisas: por um lado, os conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais. Concretamente: não foi uma semiologia da vida asilar, nem uma sociologia da delinquência, mas simplesmente o aparecimento de conteúdos históricos que permitiu fazer a crítica efetiva tanto do manicômio quanto da prisão... Os saberes dominados são estes blocos de saber histórico que estavam presentes e mascarados... Em segundo lugar, por saber dominado se deve entender outra coisa e, em certo sentido, uma coisa inteiramente diferente: uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade” (FOUCAULT, 1979, p. 170).

<sup>6</sup> Outro autor que traz uma contribuição importante para esta discussão é Michel de Certeau. Em *A invenção do cotidiano, vol.1: artes de fazer* (1994), ele se dedica a refletir sobre as estratégias utilizadas pelos fortes e as táticas dos fracos. Entre vários trechos importantes de tal obra, podemos destacar o seguinte: “supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (DE CERTEAU, 1994, p. 261).

<sup>7</sup> Apesar das dificuldades de se trabalhar com a noção de onda, optou-se por mantê-la por duas razões, a saber: 1) a ampla difusão da mesma, que contribui para uma rápida identificação do período estudado; e 2) a realização de uma discussão aprofundada sobre tal tema extrapola os objetivos desta tese. Para outras formas de se pensar o movimento feminista, consultar Suely Gomes Costa (2009).

para o movimento feminista, pois ao se demonstrar que a inferioridade feminina era um fenômeno social, e não natural, poder-se-ia caracterizá-la como algo que tinha um começo (por mais que este ainda não fosse conhecido) – logo, seria possível imaginar e defender seu fim.

Outro traço marcante do pensamento feminista à época foi a mobilização do conceito de patriarcado. Através dele, as feministas puderam, por exemplo, contestar a visão predominante no campo da esquerda de que a opressão das mulheres estaria diretamente relacionada à propriedade privada e que seria superada com o fim do capitalismo. Anos e anos de socialismo nos diversos países da União Soviética haviam provado que a solução não seria tão simples e que, portanto, a questão da mulher merecia, sim, atenção e luta específicas (é preciso lembrar que, neste momento, o movimento feminista era muito criticado pela fragmentação dos movimentos sociais que a reivindicação de sua especificidade supostamente produzia).

A utilização indiscriminada e generalizável para todos os tempos e espaços de dominação masculina e patriarcado, no entanto, produziram um rápido esvaziamento dos mesmos e a crítica a ambos dentro do próprio movimento feminista se tornou cada vez mais forte. É nesse momento que o gênero surge como alternativa para tentar escapar das armadilhas que o próprio pensamento feminista tinha se gestado. “O conceito de gênero começou a ser desenvolvido como uma alternativa ante o trabalho com o patriarcado. Ele foi produto, porém, da mesma inquietação feminista em relação às causas da opressão da mulher” (PISCITELLI, 2004, p. 52).

A partir de 1975, com a publicação da obra *O tráfico das mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, onde Gayle Rubin define o que ela denominou de sistema sexo/gênero, o gênero se torna uma ferramenta de análise cada vez mais comum dentro das teorias feministas – embora, cabe lembrar, ainda hoje há pesquisadores e pesquisadoras que preferem trabalhar com a categoria mulher<sup>8</sup>.

O conceito de gênero foi disseminando-se rapidamente a partir da metade da década de 1970. Parte significativa da atração exercida por esse conceito reside no convite que ele oferece para um novo olhar sobre a realidade, situando as distinções entre características consideradas femininas e masculinas no cerne das hierarquias presentes no social. Através da utilização desse conceito, algumas autoras consideraram possível desestabilizar as tradições de pensamento (PISCITELLI, 2004, p. 43).

---

<sup>8</sup> Nas últimas páginas seu artigo *Recriando a (categoria) mulher?* (2002) Adriana Piscitelli aborda a questão do conceito de gênero *versus* mulher.

De fato, é preciso reconhecer que este foi um período onde as feministas (fossem elas teóricas e/ou militantes) conseguiram desestabilizar muitas tradições de pensamento – embora, claro, as consequências de tal desestabilização nem sempre tenham sido as desejadas por elas. Apesar dos êxitos alcançados, parecem bastante claras, hoje, as limitações do conceito de gênero então utilizado. A principal delas é a distinção total entre natureza e cultura que subjazia a formulação do sistema sexo/gênero – para o qual o sexo seria natural e o gênero, cultural.

O “gênero”, naquela época, não era visto pela maioria como substituto para “sexo”, mas como meio de minar as pretensões de abrangência do “sexo”. A maioria das feministas do final dos anos 60 e início dos 70 aceitaram [sic] a premissa da existência de fenômenos biológicos reais a diferenciar mulheres de homens, usadas [sic] de maneira similar em todas as sociedades para gerar uma distinção entre masculino e feminino. A nova ideia foi simplesmente a de que muitas das diferenças associadas a mulheres e homens não eram desse tipo, nem efeitos dessa premissa (NICHOLSON, 2000, p. 11).

Haveria, portanto, dois sexos naturalmente diferenciados, dados, determinados desde antes do nascimento pela biologia: o masculino e o feminino. O que variaria – e bastante – de uma sociedade para a outra, de um período histórico para o outro, seriam as formas de perceber e organizar tais diferenças (SCOTT, 1996, p. 11). E era isso o que precisava ser estudado.

A compreensão de que não existe um corpo – e, por conseguinte, um sexo – pré-discursivo começa a ganhar força a partir de meados dos anos 1980, tendo por base as considerações de Foucault<sup>9</sup> sobre o tema e o avanço de algumas pesquisas nesse sentido.

Embora claramente variável em muitos aspectos, dos gregos ao século XVIII, é constante um aspecto importante: ela opera com o que [Thomas] Laqueur descreve como uma noção “unissexuada” do corpo. Essa noção contrasta com a noção “bissexuada” que começou a surgir durante o século XVIII (NICHOLSON, 2000, p. 18-19).

---

<sup>9</sup> “Mas dizia a mim mesmo: no fundo, será que o sexo, que parece ser uma instância dotada de leis, coações, a partir de que se definem tanto o sexo masculino quanto o feminino, não seria ao contrário algo que poderia ter sido produzido pelo dispositivo de sexualidade? O discurso de sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações inter-individuais, etc... Um conjunto heterogêneo que estava recoberto pelo dispositivo de sexualidade que produziu, em determinado momento, como elemento essencial de seu próprio discurso e talvez de seu próprio funcionamento, a idéia de sexo” (FOUCAULT, 1979, p. 259).

A partir do momento em que se começa a historicizar o sexo, torna-se urgente reformular o próprio conceito de gênero então em voga. Afinal, “se o gênero denuncia o social agindo sobre o sexo – feminino, masculino” (SWAIN, 2000, p. 52) para significá-lo, traçando características e destinos naturais para todos os indivíduos, também é preciso considerar “a criação do sexo pelo gênero, a criação do corpo pelo sentido e pelo papel social atribuído às mulheres [e, acrescentaríamos, aos homens], definidas [e definidos] enquanto tal” (SWAIN, 2000, p. 52).

Pode soar estranho, em um primeiro momento, o peso atribuído no parágrafo acima à sociedade na constituição do corpo, algo tão material, carnal, aparentemente acabado, e do sexo, já que a crença geral é que se nasce com ele definido (embora hoje haja muitos recursos para modificá-lo). Judith Butler é, se não a principal, uma das principais referências para esclarecer o que significa, exatamente, tal entendimento.

O que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um construto cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialização do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior da inteligibilidade cultural (BUTLER, 1999, p. 156-157).

Ainda seguindo o pensamento de Butler, é preciso destacar que tornar-se viável e inteligível em termos culturais não acontece em um determinado momento da vida do indivíduo, e sim o tempo todo, performaticamente. “A performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 1999, p. 156).

No que tange às intervenções feministas no campo cinematográfico, elas surgem apenas poucos anos após a emergência da segunda onda do feminismo. O interesse quase imediato por um dos principais meios de comunicação à época é assim explicado:

Longe de ser um simples reflexo das relações entre os sexos na sociedade que o produz, o cinema de ficção foi, em particular em Hollywood, um poderoso instrumento de dominação social e sexual, ao mesmo tempo em que trabalhava as contradições engendradas por estas relações e sua evolução. É, portanto lógico que os movimentos feministas dos anos 1960 e 1970 tenham tomado por objeto privilegiado de suas investigações críticas este campo da produção cultural, tanto mais que seu público, muito grande e freqüentemente majoritariamente feminino, lhe dava um peso particular na construção social das identidades (SELLIER, 2002).

Logo, todo o percurso sinteticamente apresentado acima – do desuso que o tempo trouxe à categoria mulher até as transformações pelas quais passou o conceito de gênero – marca a reflexão feminista sobre o cinema, a qual pode ser dividida em três tendências principais.

A primeira delas, que chama a atenção para “a questão do dispositivo semiótico e narrativo do cinema hollywoodiano dominante” (SELLIER, 2002), teve em *Prazer visual e cinema narrativo* seu marco fundador. Neste ensaio, publicado no início dos anos 1970, Laura Mulvey trabalha com homem e mulher e masculino e feminino, algo coerente não só com o pensamento feminista de então, mas também – e, talvez, principalmente – com a base psicanalítica<sup>10</sup> do texto. Mulvey se apropria do instrumental fornecido pela psicanálise com o objetivo de destrinchar a codificação do erótico realizada pelo patriarcalismo dominante no cinema hegemônico em Hollywood e “chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” (MULVEY, 2003, p. 439).

Segundo a autora, uma das principais consequências de tais obsessões psíquicas para o cinema é a presença da mulher na tela grande ser, ao contrário do que se poderia imaginar, originalmente desagradável, posto que ela, como portadora de uma “ferida sangrenta”, sempre remeteria à horrível ameaça da castração. Diante dessa situação, o cinema hegemônico em Hollywood ofereceria duas possibilidades de resposta: o *voyeurismo*, associado ao sadismo, que faz com que o corpo da mulher seja minuciosamente investigado, esquadrinhado e, via de regra, desvalorizado e culpabilizado, e o fetichismo, ou seja, a diminuição da ansiedade provocada pelo medo da castração através da transformação de um objeto ou uma pessoa em um fetiche.

No cinema clássico hollywoodiano – o objeto de estudo de Mulvey em *Prazer visual e cinema narrativo* –, portanto, o olhar/a ação/o componente ativo (não só dos personagens, e

---

<sup>10</sup> Passaremos rapidamente por alguns assuntos bastante complexos, como psicanálise, fetichismo, *cyborg*, entre outros, posto que a intenção desta parte do texto é apenas familiarizar o leitor com a história dos estudos feministas no campo cinematográfico.

sim do dispositivo de forma geral) seriam sempre masculinos e aquilo que é olhado/que sofre a ação/que é passivo, femininos. “O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador” (MULVEY, 2003, p. 445).

Devido às muitas críticas que recebeu de teóricos e teóricas de várias partes do mundo (o ensaio de Mulvey repercutiu enormemente nos estudos cinematográficos), a autora reviu suas posições, complexificando o esquema anteriormente proposto e trabalhando de forma menos binária. Partindo da teoria freudiana sobre a sexualidade da mulher, segundo a qual ela, assim como o homem, vivencia primeiro uma fase fálica, e apenas em momento ulterior passa pelo processo de repressão que constituiria a feminilidade, pôde vislumbrar possibilidades de identificação para a espectadora.

Há, portanto, três elementos que podem ser unificados: o conceito de Freud sobre a “masculinidade” nas mulheres, a identificação desencadeada pela lógica de uma gramática narrativa, o desejo do ego de fantasiar-se de uma certa maneira ativa. Todos os três sugerem que, quando o desejo ganha materialidade cultural num texto, para as mulheres (a partir da infância), a identificação transexual é um *hábito* que com muita facilidade se converte em *segunda natureza*. Contudo, essa natureza não se assenta facilmente e, inquieta, vive trocando suas roupas emprestadas de travesti (MULVEY, 2005, p. 386).

Mulvey também reconhece que “a introdução da mulher como elemento central de uma história alterna seus significados, produzindo outro tipo de discurso narrativo” (MULVEY, 2005, p. 388). E aponta que este provavelmente será o melodrama, dada a proximidade de tal gênero narrativo com a mulher (protagonista e espectadora)<sup>11</sup> e a centralidade que ele confere à sexualidade.

Uma prova da força desta linha de pensamento ainda hoje é a publicação há poucos anos do texto *Mas allá del placer visual: la fascinación subversiva de la femme fatale para la mujer espectadora*<sup>12</sup> (2006) em uma coletânea mexicana sobre mulheres no cinema. A referência à teoria de Mulvey e aos interlocutores que com ela dialogaram é bastante explícita já no título.

<sup>11</sup> Esta relação que praticamente converte mulher e melodrama em sinônimos se fez numa perspectiva histórica mais tradicional e vem sendo relativizada contemporaneamente.

<sup>12</sup> Neste texto, Esther Álvarez López faz, mais do que um estudo de caso (como o título poderia sugerir), uma revisão crítica das reflexões que Laura Mulvey promoveu ao longo do tempo sobre prazer visual e possibilidades de identificação da espectadora.

A segunda tendência da reflexão feminista sobre o cinema é o estudo das representações da mulher no cinema clássico hollywoodiano, que produziu muitas obras dos anos 1970 para cá, tais como o fundador *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*<sup>13</sup>, editado em 1974, e o contemporâneo *Diosas del celuloide – arquetipos de género en el cine clásico*, de 2006 – com o tempo surgiram investigações sobre a representação da mulher em outras cinematografias e nos cinemas moderno e contemporâneo, mas é inegável que o período clássico de Hollywood continua sendo um objeto privilegiado para este tipo de produção teórica<sup>14</sup>.

Muitos dos primeiros trabalhos acerca das representações da mulher foram alvo de duras críticas (e é interessante perceber a semelhança entre tais argumentos e aqueles que foram utilizados para problematizar a primeira teoria do prazer visual proposta por Mulvey e o próprio conceito de gênero que se baseava no sistema sexo/gênero alguns anos após sua adoção pelo movimento feminista), que em alguns casos seguem pertinentes mesmo para estudos recentes.

Tais discussões sobre imagens da mulher dependem de uma oposição muitas vezes rasa entre positivo e negativo, a qual não é apenas desconfortavelmente próxima a estereótipos populares, tais como mocinhos versus bandidos ou boa moça versus garota má, como contém ainda uma implicação menos óbvia e mais arriscada. Pois supõe que as imagens são diretamente absorvidas pelos espectadores e que cada imagem é imediatamente legível e significativa em si mesma e a partir de si mesma, independentemente do seu contexto ou das circunstâncias da sua produção, circulação e recepção. Presume-se que, por sua vez, os espectadores são, ao mesmo tempo, historicamente inocentes e puramente receptivos (DE LAURETIS, 2003, p. 4-6).

Por fim, é preciso destacar que “ao lado desta releitura sexuada dos autores consagrados pela cinefilia [releitura que podia se dar no nível do dispositivo semiótico e narrativo, no das representações de mulheres por eles construídas e na sua apropriação por espectadores e espectadoras que não fossem o homem branco heterossexual], outros trabalhos tornaram visíveis obras raras de realizadoras e que as histórias do cinema sistematicamente negligenciaram” (SELLIER, 2002).

<sup>13</sup> Segundo Stam (2003, p. 194), “as primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres (em Nova York e Edimburgo) em 1972, bem como de livros populares no começo da década de 1970 como *From reverence to rape*, de Molly Haskell, *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen, e *Women and sexuality in the new film*, de Joan Mellen”.

<sup>14</sup> Embora não seja propriamente teoria nem faça parte do objeto de estudo desta tese, é pertinente mencionar o trabalho que a fotógrafa Cindy Sherman desenvolve a respeito da representação hollywoodiana da mulher, em especial aquela promovida pelo cinema clássico.

De certa maneira, uma das primeiras obras abordando o cinema a partir de uma perspectiva feminista, *Popcorn Venus: women, movies & the American dream*, publicada em 1973, já operava nessa linha ao trazer muitas informações sobre mulheres ligadas à indústria cinematográfica, embora sua autora não tenha se dedicado exclusivamente nem às diretoras de cinema nem às mulheres esquecidas ou negligenciadas pela história do cinema e suas obras (o foco de Marjorie Rosen era demonstrar a importância feminina em vários campos da atividade fílmica).

As pesquisas tiveram prosseguimento, gerando fontes de informação únicas cujo valor é imensurável – no caso latino-americano, é preciso citar o catálogo *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology (1917-1987)*, referência para qualquer pessoa que tenha interesse pelo tema. Tempos depois, este tipo de investigação se expandiu para outras áreas além da realização cinematográfica. Um bom exemplo disso é *Women behind the camera: conversations with camerawomen (1997)*, livro importantíssimo para parte da reflexão desenvolvida no segundo capítulo da presente tese. Perceba-se que o próprio projeto que pretendia desenvolver quando ingressei no doutorado se filiava a esta corrente.

Como se pode ver, nenhuma das três principais tendências da reflexão feminista sobre o cinema privilegiou a técnica, embora esta venha, há vários anos, desempenhando um papel de destaque no pensamento feminista. Donna Haraway, por exemplo, tomará os *cyborgs* como “um mapeamento ficcional da nossa realidade social e corporal, além de uma fonte imaginativa que sugere algumas associações muito frutíferas” (HARAWAY, 1994, p. 244) em sua tentativa de “construir um mito político irônico, fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo” (HARAWAY, 1994, p. 243). E os estudos feministas (assim como o movimento) reconhecerão a importância da técnica para a moldagem e adequação da maternidade.

Com as TR [Tecnologias Reprodutivas] passamos de uma *recusa circunstancial da maternidade* para a *possibilidade de escolha*, significando, também, para as mulheres a decisão ou adequação entre vida profissional e vida familiar. As TR expressam claramente um tipo de relação com a maternidade, construída histórica, social, política, culturalmente com base em uma mesma razão: a de que existe uma solução tecnológica para a reprodução humana (SCAVONE, 2001, p. 143-144).

A ausência de uma reflexão aprofundada sobre a técnica dentro das pesquisas de cinema desenvolvidas a partir de um viés feminista foi, sem dúvida alguma, um dos grandes

desafios para a realização de *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*, já que quase não havia trabalhos que pudessem servir como referência – desafio que foi amplificado pelo fato de que existem pouquíssimas obras que tratam da história da direção de fotografia cinematográfica e/ou que refletem sobre ela de forma geral. Mesmo livros que pretendem ser manuais são escassos, especialmente em português.

Dito tudo isso, podemos considerar temporariamente encerradas as discussões sobre os conceitos de técnica e gênero. Assim, chegamos ao terceiro e último objetivo desta introdução: apresentar de maneira rápida cada uma das partes que integra o texto, a fim de orientar o leitor a respeito do que ele irá encontrar nos capítulos 1, 2, 3 e 4 e nas considerações finais.

No capítulo 1, trataremos de cinema clássico e fotografia cinematográfica clássica. Cinema clássico é uma expressão utilizada para se referir à produção hollywoodiana desde a década de 1920. Jean Renoir, embora não tenha sido o primeiro a empregá-la, valeu-se dela para analisar os filmes de Charles Chaplin, Ernst Lubitsch e Clarence Brown. Mas foi a partir de 1939, quando André Bazin afirmou que o cinema de Hollywood já possuía todas as características de uma arte clássica, que se verifica uma popularização da mesma (BORDWELL, 1985, p. 3).

Na presente tese, trabalharemos com a definição e a periodização propostas em *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*, livro de 1985 onde seus autores defendem que o cinema clássico hollywoodiano foi gestado entre as décadas de 1910 e 1930 tendo como principais características: a inserção em um modelo industrial (o que acarretava, entre outras coisas, no lucro como objetivo final, na realização dentro de estúdios, na conformação de um *star system* e na filiação a gêneros narrativos) e um caráter marcadamente narrativo, reiterativo e onisciente.

A adoção da expressão cinema clássico, no entanto, não significa que enxerguemos as obras feitas em Hollywood como algo uniforme (tanto em termos fotográficos como em relação a outros aspectos do processo de realização fílmica). A flexibilidade do sistema, sobre a qual falaremos melhor adiante, pode ser comprovada por quem assistir a *Sangue e Areia* (direção: Rouben Mamoulian, direção de fotografia: Ernest Palmer e Ray Rennahan, Estados Unidos, 1941) e *Cidadão Kane* (direção: Orson Welles, direção de fotografia: Gregg Toland, Estados Unidos, 1941), filmes bastante diferentes entre si feitos no mesmo ano e que serão abordados no próprio capítulo 1.

No que tange à fotografia cinematográfica clássica, articularemos uma dupla definição. Por um lado, ela será tratada como parte constituinte da visualidade do cinema clássico. Por outro, será considerada um tipo de fotografia cinematográfica com características muito bem definidas – dramatização, hierarquização e visibilidade – e que, portanto, não restringe sua zona de influência ao cinema clássico. Ao adotarmos tal maneira de conceituá-la estamos corroborando as propostas teóricas e análises apresentadas por Fabrice Revault D’Allonnes em *La lumière au cinéma* (1991).

Passada a primeira parte deste capítulo, que propõe uma discussão mais conceitual sobre a fotografia cinematográfica clássica, dedicar-nos-emos a refazer a história da técnica cinematográfica no que se refere à fotografia. Privilegiaremos o período estudado e mudanças e continuidades não pertencentes ao mesmo que consideremos relevantes para as discussões que queremos empreender durante a tese – uma história total da técnica da fotografia cinematográfica extrapola muito os objetivos deste trabalho, além de impossível de ser realizada.

No capítulo 2, o propósito é começar a investigar, ainda em nível teórico, marcas de gênero na direção de fotografia. Para isso, precisaremos discutir de forma aprofundada dois fatores que foram fundamentais para que a normatização da técnica fotográfica chegasse à conformação a ser estudada: a predominância masculina na equipe de fotografia (cuja formação tradicional é: diretor(es) de fotografia, operador(es) de câmera, assistentes de câmera, *gaffer*<sup>15</sup>, eletricitas, maquinista chefe e demais maquinistas) e o *star system* – com o qual o cinema clássico tinha fortíssimos vínculos.

Em seguida, entraremos no campo das prescrições para se fotografar “corretamente” “a mulher” através da análise de dois manuais escritos por fotógrafos: *Painting with light*, editado pela primeira vez em 1949, e *50 anos luz, câmera e ação*, lançado em 1999 – a escolha destas duas obras ocorreu de acordo com critérios que estão explicitados no texto do próprio capítulo. Apresentaremos as sugestões de mapas de luz de seus autores (John Alton e Edgar Moura, respectivamente), dicas e relatos de experiências de sucesso, preocupações que devem nortear o trabalho do fotógrafo ao lidar com a imagem feminina, em que esta difere da fotografia cinematográfica masculina, entre outros aspectos.

---

<sup>15</sup> *Gaffer*, palavra sem tradução para o português, é o antigo eletricitista chefe, ou seja, um profissional experiente cujos conhecimentos extrapolam o nível dos refletores. Hoje em dia, ele precisa saber as características do material sensível, entender de estética, estar familiarizado com a visualidade desejada para o filme, e com tudo o que for necessário para ser capaz de materializar, através de diferentes desenhos de luz, as solicitações do diretor de fotografia.

Para enriquecermos e complexificarmos a reflexão, também nos valeremos, para além dos ensinamentos de Alton e Moura, de trechos pertinentes que provêm de outros livros sobre fotografia cinematográfica, mas que não são manuais escritos por fotógrafos. Destacase, entre eles, *White*, estudo de Richard Dyer sobre marcas étnicas (e de gênero, embora com muito menos ênfase) na direção de fotografia, publicado pela primeira vez em 1997, e *Reflections* (2002), que reúne os ensinamentos de vários profissionais da área ainda em atividade.

No capítulo 3, discorreremos sobre a indústria cinematográfica mexicana, a construção das mulheres pelas artes no país desde a segunda metade do século XIX até os cinquenta e cinco primeiros anos do século XX e o sistema de gênero hegemônico nos filmes realizados entre os anos 1935 e 1955 (os marcos iniciais e finais destas periodizações serão problematizados adiante). Gostaríamos de esclarecer que mesmo identificando tal sistema não ignoramos as múltiplas possibilidades de interpretação por parte do espectador no processo de recepção.

Até este capítulo, havíamos nos baseado na fotografia cinematográfica clássica de Hollywood e nas prescrições para se fotografar “corretamente” “a mulher” que foram gestadas pelos fotógrafos que atuavam no referido polo produtor. Avaliamos que este era o caminho correto a percorrer, pois é inegável a importância de Hollywood tanto para estabelecer como para exportar padrões. E, se todas as tentativas de industrialização empreendidas na América Latina até os anos 1960 copiaram o modelo dos grandes estúdios, promoveram suas próprias estrelas e importaram técnicos estadunidenses para trabalhar e treinar os trabalhadores locais, no caso do México a situação era ainda mais extrema, dado o intenso intercâmbio entre os dois países.

No entanto, mesmo que a intenção fosse simplesmente transpor Hollywood para o México (e com certeza o objetivo de muitos não era esse), chegar à cópia perfeita seria impossível. Tomemos as marcas de gênero na direção de fotografia como exemplo. Por mais que as construções de masculino e feminino nas culturas ocidentais tenham muitas semelhanças, também apresentam diferenças que não podem ser desconsideradas. Como demonstra Julia Tuñón, autora de diversas pesquisas sobre as personagens mulheres no cinema mexicano ficcional, a representação da mãe nos produtos audiovisuais mexicanos é muito distinta daquela encontrada no cinema estadunidense (veremos que o mesmo vale para a prostituta, a amante...), o que invariavelmente irá impactar a fotografia cinematográfica de cada um destes lugares – estudaremos mais para frente por quê.

Sem uma apropriação correta de tantas variáveis, a escritura do capítulo 4 seria impossível (ou, no mínimo, inconsistente). Afirmamos isso porque nele apresentaremos os resultados da análise fotográfica de seis filmes mexicanos clássicos industriais, a saber: *Doña Bárbara* (direção: Fernando de Fuentes, diretor de fotografia: Alex Phillips, México, 1943), *María Candelaria* (direção: Emilio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1943), *La monja alférez* (direção: Emilio Gómez Muriel, direção de fotografia: Raúl Martínez Solares, México, 1944), *Las abandonadas* (direção: Emilio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1944), *Río Escondido* (direção: Emilio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1947) e *La casa chica* (direção: Roberto Gavaldón, direção de fotografia: Alex Phillips, México, 1950).

Para chegarmos a estas obras fizemos uma série de segmentações dentro do enorme panorama que o cinema mexicano entre as décadas de 1920 e 1960 oferece. A primeira delas foi definir que trabalharíamos com produções da época de ouro. Apesar de serem muitas as disputas e contradições em torno do termo (trataremos de tal ponto no capítulo 3), de alguma maneira ele funciona para identificar o momento em que a produção cinematográfica realizada no México foi mais bem-sucedida no que se refere à indústria.

A segunda grande decisão foi privilegiar películas protagonizadas por Dolores del Río e María Félix, as grandes *stars* femininas do período. Amadas e idolatradas não apenas pelo público mexicano, mas também pelos espectadores ibero-americanos, estadunidenses (em especial del Río) e europeus (principalmente Félix), ambas possuíam bastante poder e forte texto estelar – os quais serão apresentados no começo do capítulo 4. Avaliamos que atrizes com tais características trariam questões interessantes para se pensar a fotografia cinematográfica.

Por fim, procuramos escolher filmes em que Dolores del Río e María Félix interpretassem mulheres bem diferentes entre si, pelo menos à primeira vista (com o tempo, percebemos que havia mais afinidades entre elas que imaginávamos). Assim, temos Félix interpretando uma “mulher-macho” (*Doña Bárbara*), uma mulher que precisa se travestir e viver como homem (*La monja alférez*) e uma professora abnegada (*Río Escondido*). Já del Río vive uma indígena pura e bondosa (*María Candelaria*), uma mãe prostituta (*Las abandonadas*) e uma amante (*La casa chica*).

Na conclusão teceremos as considerações finais da tese. Tentando ser sintéticos, já que há uma parte do trabalho escrita exclusivamente com tal objetivo, observamos que: 1) conforme sinalizava a teoria de D’Allonnes (1991), e ao contrário do que afirma(va)m as prescrições elaboradas para se fotografar “a mulher” de “forma correta”, embora o gênero

fosse um dos mais importantes elementos que precisavam ser expressos pela fotografia cinematográfica clássica, ele não era o único – no *corpus* fílmico analisado, o caráter das personagens e sua inserção na narrativa se revelaram tão importantes quanto o pertencimento às construções sociais que denominamos sexo masculino e feminino; e 2) ainda que dramatizar o gênero fosse a única questão da fotografia cinematográfica clássica, não podemos perder de vista em nenhum momento aquilo que já mencionamos antes: as construções do que é ser homem e do que é ser mulher, em termos biológicos, culturais e comportamentais, variam no tempo e no espaço – e, dentro de certos limites, de diretor para diretor e de fotógrafo cinematográfico para fotógrafo cinematográfico. Logo, de maneira alguma as regras gerais para fotografar mulheres que encontramos nos manuais poderiam ser aplicadas a todas elas.

Por fim, gostaríamos de esclarecer por que privilegiamos o México para a realização do estudo de caso. Tal escolha foi decorrente do fato de o país, durante o período estudado, ter sido a maior indústria cinematográfica e ter tido o mais famoso *star system* da América Latina. Interessou-nos, também, o cinema da época estar dialogando com um projeto de nação recém-implementado. Todos estes elementos pareciam revelar uma excelente oportunidade para verificar como a associação entre gênero e direção de fotografia cinematográfica, gestada e consolidada em Hollywood, aparecia em um contexto tão diferente e, ao mesmo tempo, tão influenciado por ela.

## 1 A FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA CLÁSSICA

“A luz no mundo não tem um projeto significante. No cinema, como em qualquer obra, existe um projeto: a luz do filme é necessariamente mais ou menos significante<sup>16</sup>”.

Fabrice Revault D’Allonnes

A fotografia cinematográfica clássica é um projeto estético que foi construído fundamentalmente entre as décadas de 1910 e 1930, período em que o cinema clássico hollywoodiano – ou apenas cinema clássico, como também é conhecido – desenvolveu e consolidou técnicas as quais se tornaram hegemônicas em várias esferas da realização cinematográfica. Pode-se citar, além da fotografia, o exemplo da montagem, da decupagem, da direção de atores, da direção de arte... (BORDWELL, STAIGER; THOMPSON, 1985; SALT, 2009).

Conforme seu próprio nome e a simultaneidade temporal indicam, a fotografia cinematográfica clássica auxiliou na constituição da visualidade do cinema clássico. Apesar disso, ao longo desta tese o leitor perceberá a existência de muitos pontos em comum entre ela e a fotografia praticada em Hollywood e em diversos outros lugares do mundo hoje. Tal constatação não surpreende: em primeiro lugar, é bastante clara a influência do cinema clássico em produções contemporâneas, em especial naquelas destinadas ao circuito comercial. Ademais, é possível definir a fotografia cinematográfica clássica sem limitá-la ao cinema clássico hollywoodiano.

Segundo D’Allonnes (1991, p. 29-33), a fotografia cinematográfica precisa possuir três características para poder ser considerada clássica: 1) dramatização; 2) hierarquização; e 3) visibilidade. Nas próximas páginas, discorreremos sobre cada uma delas. Serão enfatizadas, no entanto, as duas primeiras, devido ao fato de elas serem fundamentais para se pensar as relações entre gênero e direção de fotografia (o que será explorado nos capítulos 2 e 4).

A dramatização consiste em trabalhar a luz de forma que ela seja “expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada e eletiva. Que participe de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio), ao contrário do mundo... Luz conotada,

---

<sup>16</sup> La lumière au monde est sans projet signifiant. Au cinéma, comme en toute oeuvre, il y a projet : la lumière du film est nécessairement peu ou prou signifiante.

codificada<sup>17</sup>” (D’ALLONNES, 1991, p. 7). Em outras palavras, deve-se, através da luz, tentar despertar determinadas sensações no espectador – embora nunca se tenha a certeza de que o objetivo será atingido.

A análise apresentada por Patti Bellantoni em seu livro *If it’s purple, someone’s gonna die* (2005) – cujo título, aliás, é bastante sugestivo – do rosto de Miss Gulch em *O mágico de Oz*<sup>18</sup> (direção: Victor Fleming, direção de fotografia: Harold Rosson, Estados Unidos, 1939), embora se refira à direção de arte, e não à direção de fotografia, é bastante ilustrativa de como é possível transmitir informações através das cores.

No início em preto e branco, o rosto da senhorita Gulch (Margaret Hamilton) está realmente assustado. Mas quando a cena muda para o Technicolor da terra dos Munchkins e ela se transforma na Bruxa Malvada do Oeste, seu rosto se torna verde e ela se torna absolutamente virulenta. Ela é o mal encarnado. Credite-se isso à memória genética de répteis venenosos arrastando-se ou deslizando para fora do lodo, mas a nossa reação à pele verde está programada num nível muito profundo<sup>19</sup> (BELLANTONI, 2005, p. 6-7).

De fato, como identifica a autora, trata-se de um comportamento que tem origens bastante antigas<sup>20</sup>. Em seu *Dicionário das cores do nosso tempo* (1997), Michel Pastoureau refaz brevemente a história da cor verde nas sociedades ocidentais, chegando aos seguintes significados:

- 5) Cor do Diabo e do que é estranho:
- Cor do Diabo, pelo menos desde o século XIII.
  - Cor simbólica do Islão (Maomé usava um estandarte e um turbante verdes), portanto que pode ser diabólica aos olhos dos adversários do Islão.

<sup>17</sup> Expressive, rhétorique: dramatisée, psychologisée, métaphorisée et élective. Qui participe d’un sentiment e d’un sens plein et transparent (obvie), à l’encontre du monde... Lumière connotée, codée.

<sup>18</sup> Todos os filmes clássicos trabalhados neste capítulo foram vencedores do Oscar de Melhor Fotografia. Optou-se por privilegiar estas obras em detrimento de outras por se avaliar que o prêmio outorgado pela Academy of Motion Picture Arts And Sciences é a maior garantia que todas as fotografias que serão abordadas foram consideradas as melhores em sua época de acordo com os critérios da Academia – logo, da indústria hollywoodiana.

<sup>19</sup> In the black-and-white beginning of the movie, the face of Miss Gulch (Margaret Hamilton) is really scared. But when the scene shifts to the Technicolor land of the Munchkins and she becomes the Wicked Witch of the West, her face is green and she becomes absolutely virulent. She is evil incarnate. Chalk it up to genetic memory of venomous reptiles crawling or sliding out of the slime, but our reaction to green skin is programmed at a very deep level.

<sup>20</sup> É importante ressaltar que, apesar de estarmos abordando especificamente a cor, não ignoramos que a narrativa, o caráter da personagem, a interpretação da atriz, entre outros elementos, também influenciam enormemente a percepção do público. Trata-se de um conjunto de fatores que aparecem aqui dissociados apenas para fins analíticos.

- Cor daquilo que é estranho e inquietante: homenzinhos verdes, marcianos.
- 6) Cor ácida, que pica e envenena:
- Cor do veneno (em alemão, *giftgrün* designa um verde-amarelado).
- Maçã verde.
- Ácidos (PASTOUREAU, 1997, p. 159-160).

Contudo, a dramatização evidentemente não precisa das cores. Em *Rebecca* (direção: Alfred Hitchcock, direção de fotografia: George Barnes, Estados Unidos, 1940), um filme em preto-e-branco, na primeira vez em que a personagem de Joan Fontaine é atormentada por Rebecca, através de um sonho, há a projeção de uma sombra sobre ela que remete de forma bastante clara às grades de uma prisão (Figura 1). Depois de se tornar a nova Mrs. de Winter a situação se torna ainda pior; a protagonista não apenas se sente atormentada por Rebecca como também oprimida por Maxim de Winter e pela Mrs. Danvers, os quais projetam sombras sobre ela diversas vezes ao longo do filme. As projeções cessarão apenas com a virada que a personagem dá após descobrir a verdade sobre o casamento anterior de seu marido (Figura 2).



Figura 1 – a personagem de Joan Fontaine é atormentada por Rebecca



Figura 2 – a perda das sombras da nova Mrs. de Winter

Tanto no caso da transmissão de informações através das cores como no exemplo em que são as sombras as responsáveis por provocar determinadas sensações no espectador, o que está em jogo são associações consolidadas na cultura ocidental, as quais foram exploradas por outras artes, como a pintura e o teatro, muito antes do cinema. Este, cabe destacar, demora alguns anos a esboçar um movimento contundente em tal direção.

O cinema se volta *a priori* massivamente em direção ao mundo real e sua luz, sem desfrutar, todavia, dos artifícios e dos códigos de luz de outro modo amplamente elaborados na pintura e no teatro (o código se reduz à marcação convencional da noite por um matiz azulado da película, e às vezes do dia por um matiz alaranjado). Isto é importante: nada impede que se faça em 1895 uma imagem fortemente teatralizada, como será em breve aquela do expressionismo alemão. Se a luz no cinema não é imediatamente codificada, ou se o é pouco, é exatamente por causa de uma fascinação primeira, de toda forma legítima, pela verossimilhança realista do novo cinematógrafo<sup>21</sup> (D'ALLONNES, 1991, p. 44).

No entanto, o que se verifica na fala dos diretores de fotografia (DF) que se relacionaram/relacionam de alguma maneira com a fotografia cinematográfica clássica é que, se no princípio não se dava importância ao projeto significativo necessariamente contido na luz do filme, tempos depois a adesão à dramatização da mesma era total.

Léon Shamroy declara: “Um operador deve dramatizar”; Henri Alekan: “Não é a verdade da luz que eu procuro, é a revelação dos sentimentos”... Gordon Willis: “Filosoficamente, eu chamo este tipo de trabalho de realidade romantizada. Você não pode ser literal, você tem que reconstruir aquilo que está debaixo dos seus olhos tendo em vista um certo ponto de vista”; Vittorio Storaro: “Eu tento escrever a história do filme com a luz. Eu tento encontrar sua ideia principal e como ela pode ser representada de maneira simbólica, emocional, psicológica, realisticamente e fisicamente”; Giuseppe Rotunno: “O importante é a história e a sua atmosfera, seu sabor, seu odor. Uma coisa é o realismo. A verdade, para mim, é outra totalmente diferente. A verdade interior, pessoal, do cineasta, essa é a verdade”<sup>22</sup> (D'ALLONNES, 1991, p. 12).

<sup>21</sup> Le cinéma se tourne *a priori* massivement vers le monde réel et sa lumière, ne jouant guère alors d'artifices et de codes lumineux pourtant largement élaborés en peinture et au théâtre (le code se réduit au marquage conventionnel de la nuit par une teinte bleutée de la pellicule, et parfois du jour par une teinte orangée). Ceci est important: rien n'empêche de faire en 1895 une image fortement théâtralisée, comme le sera bientôt celle de l'expressionnisme allemand. Si la lumière au cinéma n'est d'emblée pas ou peu codée, si elle est d'abord si peu langagière, c'est bien le fait d'une fascination première, toute légitime, pour la vraisemblance réaliste du nouveau cinématographe.

<sup>22</sup> Léon Shamroy déclare: « *Un opérateur doit dramatiser* » ; Henri Alekan: « *Ce n'est pas la vérité de la lumière que je cherche, c'est la révélation des sentiments* »... Gordon Willis : « *Philosophiquement, j'appelle ce type de travail réalité romantisée. Vous ne pouvez pas être littéral, vous avez à reconstruire ce que vous avez sous les yeux en vue d'une certaine visée* »; Vittorio Storaro: « *J'essaye d'écrire l'histoire du film avec la lumière. J'essaye d'en trouver l'idée maîtresse et comment elle peut être représentée de manière symbolique,*

É importante destacar que a dramatização promovida pela fotografia cinematográfica clássica ia ao encontro da onisciência, outra característica muito importante do cinema clássico.

A narrativa clássica é potencialmente onisciente, como mostram os créditos e aberturas e como o próprio discurso de Hollywood reconhece... Na maioria dos filmes de Hollywood, essa onisciência se torna manifesta ocasionalmente, mas brevemente, como quando um ângulo ou movimento de câmera conectam personagens que não têm consciência um do outro. Esta mesma onisciência se torna manifesta nas qualidades *antecipatórias* da narrativa – o personagem que entra numa cena imediatamente antes dele ou dela ser necessário, o movimento de câmera que acomoda o gesto de um personagem antes que ele ocorra, o corte inesperado para uma campanha imediatamente antes de um polegar tocá-la, a música que nos leva a esperar que um ladrão pule de dentro de um arbusto. “Só existe uma maneira de se filmar uma cena”, afirmava Raoul Walsh, “e é a maneira pela qual o público sabe o que vai acontecer em seguida”.<sup>23</sup> (BORDWELL, 1985, p. 30).

A onisciência é importante para o cinema clássico, ainda segundo Bordwell (1985, p. 31), devido ao fato da exibição de um filme em uma sala de cinema – e esta é a condição da espectadorialidade do cinema clássico – não permitir que o espectador retorne para um ponto anterior da narrativa caso tenha dúvidas e/ou não entenda algo (ao contrário da exibição doméstica, seja ela realizada através de aparelhos de DVD, Blu-Ray ou mesmo projetores de película). Quando se recorda que o cinema clássico é um cinema narrativo e que tem como um de seus objetivos principais a compreensão do público, não causa surpresa que a fotografia, assim como a trilha sonora ou a decupagem, entre outros elementos, tenha sido mobilizada na maioria das vezes para antecipar/reforçar a história, o caráter dos personagens, etc., junto ao espectador.

A hierarquização, segunda característica da fotografia cinematográfica clássica, diz respeito às prioridades que devem ser respeitadas pelo fotógrafo no momento de iluminar o set.

---

*émotionnelle, psychologique, réalistement et physiquement*»; Giuseppe Rotunno: «*L'important, c'est l'histoire et son atmosphère, sa saveur, son odeur. Le réalisme, c'est une chose. La vérité, pour moi, c'est tout à fait différent. La vérité intérieure, personnelle du cinéaste, c'est ça la vérité*».

<sup>23</sup> Classical narration is potentially omniscient, as credits and openings show and as Hollywood's own discourse generally acknowledges... In the bulk of the Hollywood film, this omniscience becomes overt occasionally but briefly, as when a camera angle or movement links characters who are unaware of each other. The same omniscience becomes overt in the *anticipatory* qualities of narration – the character who enters a scene just before he or she is needed, the camera movement that accommodates a character's gesture just before it occurs, the unexpected cut to a doorbell just before a thumb presses it, the music that leads us to expect a prowler to jump out of the shrubbery. “There is only one way to shoot a scene”, Raoul Walsh claimed, “and that's the way which shows the audience what's happening next”.

Muitas vezes, a ordem do dia contém uma quantidade de planos a qual impede o diretor de fotografia de dispor seus refletores e acessórios com o tempo e o cuidado devidos (algo que demanda algumas horas). Diante desta realidade que se estabelece muito cedo no cinema – afinal, a partir do momento em que os filmes passam a ser realizados dentro de uma indústria trabalha-se com prazos rígidos que precisam ser cumpridos, do contrário o exibidor não recebe a cópia –, o fotógrafo acaba sendo obrigado a optar por aquilo que será objeto de uma iluminação “pensada”, “bem-feita”, e aquilo que será iluminado “como der”. E é claro que dentro do modo de produção do cinema clássico uma decisão como esta não poderia ser tomada livremente por ele (haveria uma série de fatores estéticos, comerciais, etc. a serem considerados que fugiriam de sua alçada).

Surgiu, assim, a necessidade de se forjar mais um padrão para a fotografia cinematográfica clássica. Este hierarquizava os elementos em frente à objetiva e podia ser resumido da seguinte maneira: “O primeiro objeto de eleição, no que diz respeito à luz, aquilo de que se trata de imediato e no fim das contas de pôr em destaque, é o ator!”<sup>24</sup> (D’ALLONNES, 1991, p. 31). Pessoas, portanto, têm supremacia sobre cenários, o que significa que devem ser privilegiadas<sup>25</sup>.

Tal privilégio, concedido aos indivíduos em geral, foi traduzido através de uma quantidade maior de luz, excetuando-se os casos em que a narrativa exigia o contrário – um bandido que caminha por uma parte mal iluminada de uma rua para não ser visto, por exemplo. Além disso, os diretores de fotografia também se valeram de certos recursos fotográficos, como a difusão e o contraluz, para hierarquizar (a difusão foi um recurso fotográfico mais associado às atrizes que aos atores. Este ponto, no entanto, será explorado mais adiante).

Todavia, se a regra da hierarquização não fazia distinção entre pessoas (regra estabelecida por D’Allonnes há poucas décadas e a partir da análise de diversos filmes, e não por diretores de fotografia do cinema clássico em manuais escritos para ensinar/explicar a “boa fotografia”), a prática funcionava de forma diferente. Afinal, estamos falando de Hollywood, a terra do *star system* cinematográfico.

Em relação à hierarquização clássica das iluminações entre a esfera dos atores, o espaço cênico, e os cenários que supostamente representam o

---

<sup>24</sup> Le premier objet d’élection lumineuse qu’il s’agit d’abord et enfin de mettre en valeur, c’est l’acteur!

<sup>25</sup> É importante, no entanto, lembrar que principalmente nos filmes hollywoodianos de forte influência expressionista os atores e a cenografia são quase inseparáveis – o corpo daquele se torna integrante desta –, efeito que é reforçado pela fotografia.

mundo, o star system marca o fim de uma era, instaurando uma hierarquia entre atores, da star ao último dos figurantes (será uma coincidência que a sociedade americana, fundada sobre o sucesso individual, inventará o star-system e será o local máximo da hierarquização através da luz?)<sup>26</sup> (D'ALLONNES, 1991, p. 55).

Isso fica bastante claro em *Sangue e areia* quando a personagem Doña Sol des Muire, vivida por Rita Hayworth, despede-se de alguns de seus convidados após oferecer um jantar em sua residência. A estrela merece um caprichado contraluz branco que não apenas a separa do cenário, mas também a distingue daqueles personagens insignificantes que só aparecem uma vez e mal tem nome – sobre os quais evidentemente não incide nenhum contraluz (Figura 3).



Figura 3 – hierarquização através de contraluz

Cabe ressaltar que hierarquização e dramatização muitas vezes se reforçavam mutuamente. A estrela do filme demandava uma iluminação especial, “pensada”, “bem-feita”. E, através desta, era possível passar informações sobre o caráter ou o que iria acontecer a um personagem fundamental para a história (estrelas, mesmo quando não eram protagonistas, quase sempre interpretavam personagens fundamentais para a história).

Se por um lado existiam afinidades entre as duas primeiras características da fotografia cinematográfica clássica, a terceira muitas vezes era fonte de constante tensão. Isso porque ela pode ser sinteticamente definida como o princípio da visibilidade, ou seja, a exigência de que mesmo os mais irrelevantes detalhes e as partes do cenário mais distantes da

<sup>26</sup> A la hiérarchisation classique des éclairages entre la sphère des acteurs, l'aire du jeu, et les décors censés représenter le monde, le star-system mettra comme un point d'orgue suprême, instaurant une hiérarchie entre acteurs, de la star au dernier des figurants (est-ce un hasard si la société américaine, fondée sur la réussite individuelle, inventará le star-system et sera le haut lieu de l'élection lumineuse?).

câmera pudessem ser vistos com clareza pelo espectador. E toda esta iluminação em cena dificultava enormemente a dramatização e a hierarquização, já que ambas só podem ser criadas através do contraste entre mais luz e menos luz, entre claros e escuros.

Um exemplo pertinente é *Cleópatra* (direção: Cecil B. DeMille, direção de fotografia: Victor Milner, Estados Unidos, 1934), um filme onde a terceira característica da fotografia cinematográfica clássica aparece com bastante força. Todos os atores, sejam eles protagonistas ou não, assim como os figurantes, são extremamente bem iluminados, a ponto de praticamente inexistir diferenciação entre eles. E o mesmo pode ser dito sobre as pessoas em relação aos majestosos cenários de época (Figura 4).



Figura 4 – visibilidade

O resultado nas telas é uma fotografia cinematográfica constante, praticamente invariável. No que diz respeito à iluminação, não há diferenças significativas entre as cenas, sejam elas de sedução, festa, traição, assassinato ou reuniões militares – o que é bastante incomum nas produções clássicas hollywoodianas, em especial aquelas realizadas na década de 1930.

Da mesma forma, a iluminação também não traz nenhuma informação sobre quem é a estrela do filme. Não seria excessivo afirmar, inclusive, que se fosse possível ao espectador se basear apenas na fotografia (desconsiderando a narrativa, a decupagem e os seus conhecimentos prévios sobre o universo de Hollywood), este certamente ficaria em dúvida se alguém do elenco era uma *star*.

Conhecendo as três características básicas da fotografia cinematográfica clássica é possível compreender por que via de regra os diretores de fotografia do período trabalhavam com o chamado *standard three-point lighting*, uma lógica de organizar as fontes de luz no *set*

de modo a assegurar que haja refletores – independente de quantos eles sejam – desempenhando as seguintes funções: ataque, compensação e contraluz (cabe destacar que o *standard three-point lighting* permanece sendo muito utilizado até hoje por fotógrafos de todo o mundo).

Comumente, após serem determinadas as posições da câmera e dos atores – afinal, trata-se de uma fotografia pensada para privilegiar o elenco, ou pelo menos parte dele – o DF posiciona o refletor ou os refletores que desempenharão a função de ataque, ou seja, aqueles que criarão as zonas mais iluminadas, assim como as sombras, no *set*. Como já foi dito anteriormente, o contraste, a diferença entre os claros e os escuros é fundamental para a dramatização.

Em seguida, o passo subsequente costuma ser escolher de onde virá a compensação, uma luz difusa, suave, que não deve em hipótese alguma criar sombras dentro do que está em quadro, e que será projetada sobre a iluminação proveniente do ataque a fim de se atingir a diferença de intensidade desejada entre as altas e as baixas luzes. Os refletores com esta função, portanto, servem tanto à dramatização, posto que realizam uma espécie de “acabamento” ao efeito criado pelos refletores de ataque, como à visibilidade, já que necessariamente iluminam aquilo que em maior ou menor grau já foi iluminado (a compensação também é, muitas vezes, um mecanismo para criar distinções de gênero, tópico que será retomado posteriormente).

Se a ordem dos procedimentos for a descrita acima, restará ao diretor de fotografia posicionar o contraluz para completar o *standard three-point lighting*. O contraluz pode ser definido como o resultado de um ou mais refletores que projeta(m) um fecho de luz intenso, duro – o contraluz, em algumas situações, pode ser difuso, o que será abordado no próximo capítulo –, e que geralmente é(são) posicionado(s) no eixo oposto ao da câmera. Na imensa maioria dos casos, ele(s) cria(m) uma espécie de aura em torno do ator, especialmente de sua cabeça. O contraluz atende tanto à visibilidade, posto que destaca as pessoas do fundo – algo bastante importante, em especial nos filmes em preto-e-branco –, quanto à hierarquização, pois acaba conferindo um aspecto sobre-humano, quase divino, sobre quem é projetado (Figura 5).

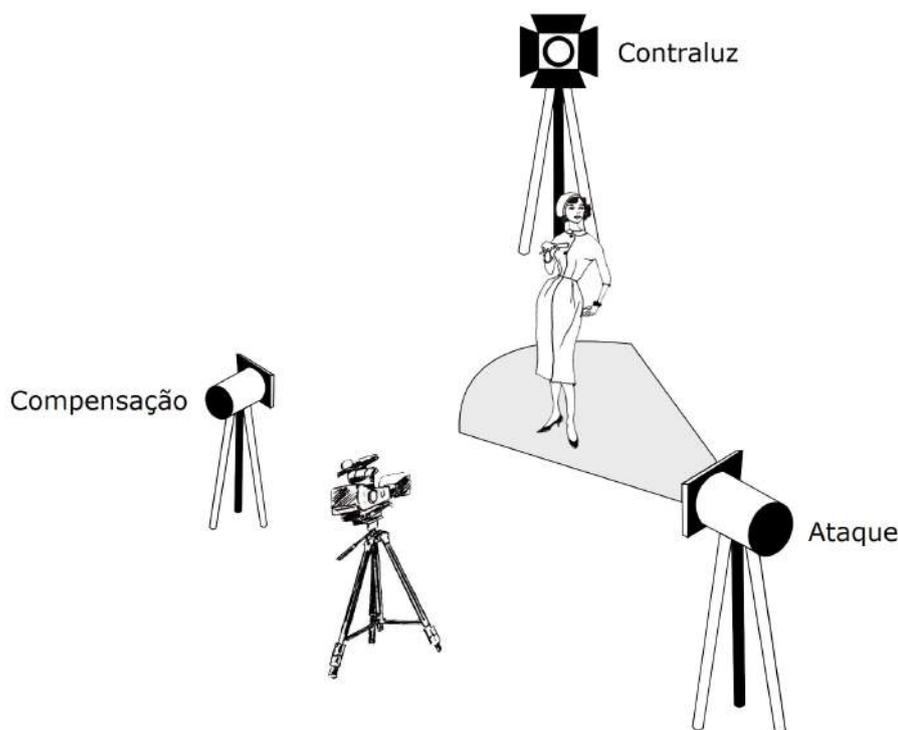


Figura 5 – o mapa de luz tradicional do cinema clássico<sup>27</sup> (Ilustração: Jamile Chalupe).

Nas palavras de D’Allonnes (1991, p. 32), o *standard three-point lighting* é assim resumido: “uma luz principal ou ataque garantem a dramatização... uma pirâmide de luzes garante a hierarquização; uma luz ambiente para fazer saltar o fundo e um contraluz para destacar os atores garantem a legibilidade”<sup>28</sup>.

Tal lógica de organização das fontes de luz no *set* é um dos motivos para que a fotografia cinematográfica clássica seja vista por muitos como engessada e de fácil execução. Tratemos, primeiramente, da segunda parte desta crítica. Ela até poderia ser pertinente, não houvesse, durante a filmagem, atores e/ou câmeras se movendo enquanto as fontes de luz são fixas. O desafio de um diretor de fotografia quando trabalha com esta forma de iluminação não é simplesmente distribuir refletores pelo estúdio – ou pela locação – de modo a ter ataque, compensação e contraluz. É necessária a criação de um mapa de luz onde os refletores sejam polivalentes.

<sup>27</sup> Sempre é importante lembrar que o esquema traz um refletor desempenhando cada função apenas para facilitar seu entendimento. Na prática, raríssimas foram as oportunidades que os diretores de fotografia do cinema clássico se valeram de tão poucas fontes de luz.

<sup>28</sup> Une lumière principale ou attaque assure la dramatisation... une pyramide d’éclairages assure la hiérarchisation; une lumière d’ambiance pour déboucher les fonds et un contre-jour pour en détacher les acteurs assurent la lisibilité.

Na sequência de *Os sapatinhos vermelhos* (direção: Michael Powell & Emeric Pressburger, direção de fotografia: Jack Cardiff, Reino Unido, 1948) em que Boris Lermontov conta para Julian Craster a história escrita por Hans Christian Andersen, a qual solicita que ele adapte para ser o próximo espetáculo da companhia, é possível encontrar um exemplo muito claro de como as fontes de luz no *standard three-point lighting* precisam ser versáteis. Devido ao fato de haver dois personagens em quadro que se movimentam, os refletores foram posicionadas de modo a cumprir diferentes funções durante a ação.

No início do 13º plano da referida sequência, a luz que entra em cena através da janela<sup>29</sup> funciona como o ataque de Boris Lermontov e a emitida pela luminária à direita do vaso (do ponto de vista do espectador) desempenha, ao mesmo tempo, o papel de contraluz para este personagem e de ataque para Julian Craster – aqui já percebemos um refletor com dupla função (Figura 6).



Figura 6 – funções iniciais das fontes de luz

Na medida em que os dois homens caminham em direção ao piano, a luz oriunda da luminária à esquerda do vaso (mais uma vez considerando o ponto de vista do espectador) também passa a participar do contraluz de Boris Lermontov, enquanto a luz que vem da janela se torna o ataque de Julian Craster – a diferença das características dos refletores utilizados auxilia a perceber as mudanças aqui mencionadas (Figura 7).

<sup>29</sup> É bastante claro nesta sequência o esforço realizado para justificar as fontes de luz que realmente iluminam os atores e o cenário através de fontes de luz que estão em cena, o que, como foi visto anteriormente, não é uma obrigatoriedade no cinema clássico – e tampouco ocorre o tempo todo em *Os sapatinhos vermelhos*. Assim, é mais fácil realizar a descrição das funções da luz no plano fazendo referência às fontes de luz diegéticas, posto que não é possível precisar quantos refletores estão sendo utilizados nem seu tipo (ainda que, neste segundo caso, qualquer estimativa tenha chances bem maiores de êxito).



Figura 7 – mudança das funções iniciais das fontes de luz

Retornando à crítica comumente feita ao *standard three-point lighting*, gostaríamos de comentar a primeira parte dela: a suposição de que tal lógica de organizar as fontes de luz no *set* é engessada. Trata-se, na verdade, do aspecto fotográfico de uma crítica mais ampla segundo a qual o cinema clássico seria engessado em todas as suas áreas: montagem, roteiro, edição de som...

Em um primeiro momento, é tentador concordar com tal constatação. No entanto, este pensamento tende a induzir à errônea conclusão de que o filme clássico é sempre o mesmo filme (máxima que vem sendo repetida por determinados agentes sociais até a exaustão), quando o que se verifica é que “nenhum filme de Hollywood é o sistema clássico; cada um deles é um ‘equilíbrio instável’ de normas clássicas<sup>30</sup>” (BORDWELL, 1985, p. 5). Além disso, não parece dar conta da complexidade que existe no cinema clássico, que reside precisamente no fato de ele ser “um sistema coerente pelo qual normas estéticas e o modo de produção do filme reforçavam um ao outro<sup>31</sup>” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. XIV).

Mas o que significa exatamente afirmar que o cinema clássico é um sistema, como o fazem os autores recém citados? Segundo De Greene (1973 apud MORO, 1997), isso equivale a dizer que ele é composto por “uma quantidade ou conjunto de elementos ou constituintes em ativa e organizada interação, como que atados formando uma entidade, de maneira a alcançar um objetivo ou propósito comum que transcende aqueles dos constituintes quando isolados”.

Tentando aproximar a conceituação proposta por De Greene das produções do cinema clássico, podemos perceber que, embora haja nelas uma interação organizada e um

<sup>30</sup> No Hollywood film is the classical system; each is an “unstable equilibrium” of classical norms.

<sup>31</sup> A coherent system whereby aesthetic norms and the mode of film production reinforced one another.

propósito comum definidos previamente, o fato de os elementos constituintes variarem é extremamente relevante e não pode ser desconsiderado na análise, especialmente à luz do pensamento de David Bordwell (1985, p. 4): “o ponto é simplesmente que os filmes de Hollywood constituem uma tradição estética razoavelmente coerente que sustenta a criação individual<sup>32</sup>”.

Comparemos, por exemplo, *Joana D’Arc* (direção: Victor Fleming, direção de fotografia: Winton Hoch, W.V. Skall e Joseph Valentine, Estados Unidos, 1948) e o já referido *Cleópatra*. Ambas as obras indiscutivelmente podem ser consideradas cinema clássico e foram feitas dentro do mesmo modo de produção – aquele que organizava a indústria hollywoodiana à época. Além disso, as histórias dos dois filmes se passam no passado e têm finais trágicos.

Tantas semelhanças, no entanto, não se traduziram em fotografias cinematográficas idênticas ou, ao menos, muito parecidas. No primeiro filme, podemos perceber claramente as três características fundamentais da fotografia clássica: a luz é dramática (vide o plano em que a iluminação que incide sobre a grade da prisão projeta uma sombra em forma de cruz no rosto da protagonista (Figura 8)), hierarquizante (Joana D’Arc/Ingrid Bergman ou está mais bem iluminada que os demais personagens – como demonstra a sequência em que pede carona para seu tio (Figura 9) – ou recebe uma luz de mesma intensidade, mas mais “pensada”, “bem-feita”, dramática – quando conversa com o padre na prisão, por exemplo, a presença de sombras não diegéticas em seu rosto corrobora suas certezas (Figura 10) e dúvidas (Figura 11)) e deixa todos os atores, figurantes e detalhes do cenários visíveis (o tempo inteiro).



Figura 8 – dramatização

<sup>32</sup> The point is simply that Hollywood films constitute a fairly coherent aesthetic tradition which sustains individual creation.



Figura 9 – hierarquização: Joana D’Arc/Ingrid Bergman mais bem iluminada que o outro personagem



Figura 10 – hierarquização e dramatização: Joana D’Arc/Ingrid Bergman recebe uma luz mais trabalhada que os demais personagens, que corrobora suas certezas



Figura 11 – hierarquização e dramatização: Joana D’Arc/Ingrid Bergman recebe uma luz mais trabalhada que os demais personagens, que corrobora suas dúvidas

Já em *Cleópatra*, como destacado anteriormente quando explicávamos as três características da fotografia cinematográfica clássica, a dramatização fica praticamente

anulada em prol da visibilidade, e não há uma preocupação perceptível em hierarquizar o elenco através do manejo dos refletores.

A criação individual dentro da lógica hollywoodiana – a qual, sempre se deve lembrar, não é livre, e sim feita dentro de determinados limites – é fundamental por duas grandes razões. A primeira delas diz respeito à permanência do próprio sistema. O cinema clássico nunca foi um sistema fechado – de acordo com Von Bertalanffy (1968 apud MORO, 1997), “sistemas que são considerados como sendo isolados dos seus ambientes”. Ele precisava tanto corresponder aos desejos de um público em constante transformação, se quisesse mantê-lo frequentando as salas, como também oferecer a alguns de seus trabalhadores certa liberdade artística, se quisesse atrair profissionais de talento e renovar suas equipes. Em geral, eram os diretores quem contavam com as maiores liberdades artísticas, porém tal privilégio poderia ser estendido a outros profissionais, como estrelas ou mesmo fotógrafos, dependendo do *status* que estes conseguissem conquistar. “Pensar o estilo clássico como um paradigma nos ajuda a reter uma noção das escolhas possíveis para os cineastas dentro da tradição. Ao mesmo tempo, o estilo permanece um sistema unificado porque o paradigma oferece alternativas delimitadas<sup>33</sup>” (BORDWELL, 1985, p. 5).

A segunda razão para haver espaço para a criação artística dentro do cinema clássico reside no fato dele ser uma atividade industrial. Como tal, seus produtos precisavam ser padronizados (padronização significa previsibilidade e redução de custos, o que é fundamental para qualquer empresa) e, ao mesmo tempo, apresentar diferenciais competitivos (sem os quais também é quase impossível sobreviver ao ambiente concorrido do mercado). E a iluminação cinematográfica, possivelmente desde a década de 1910, é vendida como um elemento de diferenciação pela propaganda. *The Cheat* (direção: Cecil B. DeMille, direção de fotografia: Alvin Wyckoff, Estados Unidos, 1915), por exemplo, era “o filme [que] deveria marcar uma nova era da iluminação enquanto aplicada a produções para a tela grande<sup>34</sup>” (THOMPSON, 1985, p. 225).

A padronização era um processo duplo – tanto um movimento em direção à uniformidade para permitir a produção em massa quanto um movimento em direção a atingir uma norma de excelência. A padronização de práticas estilísticas podia fazer a produção tornar-se rápida e simples e, portanto, lucrativa. Entretanto, a diferenciação também era uma prática econômica, e a publicidade buscava usar as qualidades dos filmes como um terreno de

<sup>33</sup> Thinking of the classical style as a paradigm helps us retain a sense of the choices open to the filmmakers within the tradition. At the same time, the style remains a unified system because the paradigm offers bounded alternatives.

<sup>34</sup> The picture should mark a new era in lighting as applied to screen productions.

competição e consumo repetido. Assim, diferença e “avanço” na prática cinematográfica também eram necessários... Esta tensão resulta em dois efeitos adicionais no estilo de Hollywood e nas práticas de produção: um encorajamento ao trabalhador inovador e a inovação cíclica de estilos e gêneros<sup>35</sup> (STAIGER, 1985, p. 108-109).

Na explanação acima transcrita Janet Staiger identifica mais duas razões sobre as quais ainda não falamos para se refutar a crítica de que a fotografia cinematográfica clássica era engessada – além de apresentar de forma clara e sintética o argumento que vinha sendo desenvolvido: as diferenciações que tal visualidade apresentava quando aplicada a cada um dos gêneros narrativos e as mudanças que ela, como sistema aberto que é, sofreu através dos tempos<sup>36</sup>.

Em relação ao gênero narrativo, podemos afirmar que as relações entre o ataque e a compensação variavam bastante de um para outro. É verdade que era praticamente impossível que um produtor hollywoodiano do período clássico (e, talvez, até um de hoje em dia) permitisse que uma comédia ou um musical fosse 5:1<sup>37</sup>, ou que um filme de terror ou suspense fosse 3:1. No entanto, era muito provável que o diretor e o diretor de fotografia pudessem decidir com que relação de contraste gostariam de trabalhar, contanto que respeitassem as convenções referentes ao gênero narrativo daquela produção. O comentário de Bordwell sobre a repercussão da profundidade de campo utilizada em *Cidadão Kane* elucida esta lógica, que regia não apenas a relação de contraste dos filmes, mas todos os aspectos de uma película: “estilizado ou ‘realista’, antes de *Cidadão Kane* a encenação e a filmagem em profundidade passavam geralmente despercebidas porque cumpriam confortavelmente papéis alocados pelo estilo clássico<sup>38</sup>” (BORDWELL, 1985, p. 345).

No entanto, é importante lembrar – seguindo a lógica do pensamento de Staiger (1985) – que mesmo as convenções da fotografia cinematográfica clássica referentes ao

---

<sup>35</sup> Standardization was a dual process – both a move to uniformity to allow mass production and a move to attain a norm of excellence. Standardizing stylistic practices could make the production fast and simple, therefore profitable. However, differentiation was also an economic practice, and advertising sought to use the qualities in the films as a ground for competition and repeated consumption. Thus, difference and “improvement” in film practice was also necessary... This tension results in two additional effects on the Hollywood style and production practices: an encouragement of the innovative worker and the cyclical innovation of styles and genres.

<sup>36</sup> Evidentemente sistemas fechados também apresentam grandes chances de variação ao longo dos tempos. No entanto, no caso de sistemas abertos essas mudanças são uma certeza e podem ser percebidas em um período muito menor.

<sup>37</sup> X:Y expressa a relação de contraste de uma fotografia, onde X é a intensidade do ataque somado à compensação e Y a intensidade da compensação sozinha. Uma fotografia cuja relação de contraste seja 5:1, por exemplo, é muito mais contrastada que uma 3:1.

<sup>38</sup> Stylized or ‘realistic’, before *Citizen Kane*, staging and shooting in depth went generally unnoticed because the devices fitted comfortably into roles allotted by the classical style.

gênero narrativo no cinema clássico eram sólidas, mas não engessadas. Havia a referida inovação cíclica.

Depois de meados da década de 20, a iluminação estava igualmente codificada por gênero [narrativo]. A comédia era iluminada com um ataque de maior intensidade... enquanto que filmes de terror e criminais eram iluminados em ataque de menor intensidade. Esta última prática era considerada mais “realista”, uma vez que justificava uma iluminação dura com ataque de menor intensidade através de fontes visíveis em cena (por exemplo, uma luminária ou uma vela). Por meio dessa associação de gênero [narrativo] com o “realismo”, cineastas começaram a aplicar a iluminação com ataque de menor intensidade a outros gêneros. Os melodramas de Sirk dos anos 50 eram às vezes iluminados com um sombrio ataque de menor intensidade, enquanto que *Love in the afternoon* (1957), de Billy Wilder, suscitava comentários pela utilização do ataque de menor intensidade numa comédia. Assim, o apelo ao “realismo” transformou algumas convenções de gênero [narrativo]<sup>39</sup> (BORDWELL, 1985, p. 20).

Essas mudanças podem ser explicadas, como já foi sinalizado neste capítulo, através da lógica industrial – necessidade de diferencial competitivo e/ou de adaptação às variações no perfil do público – e artística – incentivo à atuação de diferentes técnicos, à aproximação daqueles que teriam a contribuir para a área e à renovação das equipes –, mas também das inovações tecnológicas. Por esta razão, nas próximas páginas este último aspecto será abordado de forma detalhada (como destacamos na introdução desta tese, nosso objetivo aqui é fornecer subsídio para a reflexão, e não fazer uma história completa da evolução do instrumental fotográfico do período).

No princípio, as películas cinematográficas eram muito pouco sensíveis. Segundo D’Allonnes (1991), o ISO das mesmas deveria seria algo entre 6 e 8<sup>40</sup> – apenas para ilustrar como eram lentas tais emulsões, basta lembrar que *Cisne negro* (direção: Darren Aronofsky, direção de fotografia: Matthew Libatique, Estados Unidos, 2010), uma produção hollywoodiana contemporânea, teve algumas de suas sequências filmadas com negativo Fuji Eterna Vivid 500T, um material sensível que demanda, para se obter a mesma exposição, aproximadamente um sessenta e quatro avos da quantidade de luz.

<sup>39</sup> After the mid-1920s, lighting was coded generically as well. Comedy was lit “high-key”... while horror and crime films were lit “low-key”. The latter practice was considered more “realistic”, since one could justify harsh low-key lighting as coming from visible sources in the scene (e.g., a lamp or candle). By means of this generic association with “realism”, filmmakers began to apply low-key lighting to other genres. Sirk’s melodramas of the 1950s are sometimes lit in a somber low-key, while Billy Wilder’s *Love in the Afternoon* (1957) elicited comment for using low-key lighting for a comedy. Thus the appeal to “realism” changed some generic conventions.

<sup>40</sup> Tal imprecisão se deve ao fato de, à época, se trabalhar com outro sistema para estabelecer a velocidade dos filmes. O sistema ISO, utilizado atualmente, foi adotado apenas em 1974 (WIKIPEDIA).

As aberturas das lentes, por sua vez, tornavam ainda maior a necessidade de luz. De acordo com Barry Salt (2009, p. 36), em geral o diafragma mais aberto disponível para os cinegrafistas dos primeiros filmes situava-se entre f4.5 e f5.6, sendo que algumas câmeras, como as produzidas pelos irmãos Lumière, por exemplo, possuíam aberturas máximas ainda menores.

O conhecimento destas duas limitações (baixa sensibilidade das emulsões e aberturas pequenas das objetivas) auxilia a compreender por que no princípio da atividade cinematográfica a maioria das filmagens ocorria ao ar livre, assim como a arquitetura dos estúdios pioneiros na história do cinema.

O primeiro estúdio cinematográfico do qual se tem notícia foi o famosíssimo Black Maria, ou Kinetographic Theater (seu nome oficial), construído entre os anos de 1892 e 1893 para atender às demandas de produção e exibição dos negócios administrados por Thomas Edison.

Este [Black Maria] *não* foi modelado a partir dos estúdios fotográficos típicos da época, mas parece ter seguido uma idéia idiossincrática de Edison sobre condições experimentais científicas fixas. Ele era rotacionado para seguir o sol, e possuía um teto de vidro transparente, de modo que a filmagem ocorria sempre sob luz solar direta vinda do alto e pela frente em relação aos atores e cenário. Este modelo foi imitado por alguns outros estúdios pequenos construídos para as outras companhias nos anos seguintes<sup>41</sup> (SALT, 2009, p. 34).



Figura 12 – Black Maria (WIKIPEDIA)

---

<sup>41</sup> This was *not* modeled on the typical still photography studio of the time, but seems to have followed some idiosyncratic Edison idea about fixed scientific experimental conditions. It was rotated to follow the sun, and fitted with a clear glass ceiling, so that filming was always under direct sunlight coming from high front to the actors and set. This model was imitated by some other small studios built for the other companies in the few years.

No entanto, de acordo com Salt (2009), foi o modelo utilizado por Georges Méliès desde 1897 – o qual era tributário dos estúdios de fotografia fixa – que se tornou o padrão até o aparecimento dos estúdios totalmente vedados à luz, na década seguinte (a partir daí, começa a ocorrer uma lenta migração para este último tipo).

O novo padrão foi estabelecido pelo estúdio que Georges Méliès havia construído em 1897... Méliès tinha um estúdio com telhado de vidro e paredes de vidro construído segundo o modelo dos grandes estúdios fotográficos da época, e possuía finos pedaços de tecido de algodão que podiam ser esticados abaixo do telhado para difundir os raios de sol diretos em dias ensolarados<sup>42</sup> (SALT, 2009, p. 35).

Apesar de serem baseados em projetos arquitetônicos bastante diferentes, tanto o estúdio de Edison quanto o de Méliès foram projetados com o objetivo de proporcionar o máximo de aproveitamento da luz solar – o que naquele momento significava a possibilidade expandir a duração da jornada de trabalho e, por conseguinte, reduzir custos e otimizar o processo de realização fílmica.

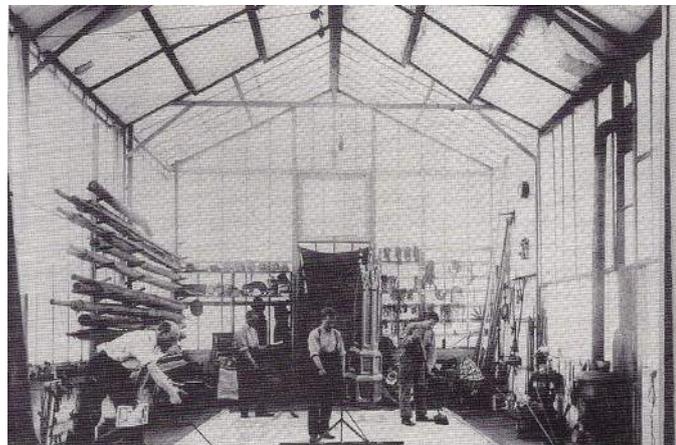


Figura 13 – estúdio de Méliès (SALT, 2009, p. 34)

Apesar de ser indiscutível o fato de que a luz solar era a principal – e praticamente a única – fonte de luz do cinema em seus primeiros anos, há fortes indícios que a utilização de luz artificial tenha tido seu início no ano de 1899, com *The Jeffries-Sharkey Fight* (Arthur E. Johnstone/Wallace McCutcheon/F.J. Marion, Estados Unidos, 1899), fora dos estúdios.

<sup>42</sup> The new standard was provided by the studio Georges Méliès had built in 1897... Méliès had a studio with glass-roof and glass walls constructed after the model of large photographic studios of the time, and it was fitted with thin cotton cloths that could be stretched below the roof to diffuse the direct rays of the sun on sunny days.

Podemos encontrar eco para tal hipótese, defendida por Staiger (1985, p. 115), em outros lugares.

A luta ocorreu no pavilhão de Coney Island, e uma vez tomada a decisão de que não se removeria o telhado (para que a luz do dia pudesse entrar), foi necessário filmar sob luzes artificiais. O senhor Dan Streible, consultor especial do festival, informa-nos que a companhia Biograph orgulha-se de empregar onze eletricitas para operar 400 lâmpadas de arco voltaico construídas especialmente, assim como seus fios de alimentação, dínamos, etc<sup>43</sup> (THE BIOSCOPE).

Salt (2009), no entanto, defende outra posição. Para ele, “a primeira companhia a utilizar luz artificial sob qualquer aspecto foi provavelmente a Edison, depois de terem construído um novo estúdio num telhado em Nova York, em 1900<sup>44</sup>” (SALT, 2009, p. 44). Independente de qual dos autores esteja correto, importa para a presente tese que apenas na década de 1900 a luz artificial começa a ser usada regularmente, ao menos nas grandes empresas produtoras.

Conforme indica D’Allonnes (1991, p. 45), é possível verificar, desde que o cinema silencioso passa a se valer da iluminação artificial, a predominância de dois tipos de fontes de luz: aquelas que continham lâmpadas de descarga de mercúrio e as trabalhavam com lâmpadas a arco voltaico. As primeiras, fabricadas em forma de tubo, eram utilizadas em grandes quantidades e agrupadas verticalmente. Produziam uma emissão luminosa não direcional, de temperatura de cor<sup>45</sup> azul-esverdeada e que não emitia cumprimentos de onda os quais, refletidos, corresponderiam à cor vermelha – isso parece um problema hoje, mas, naquele tempo, era um ponto a seu favor, posto que o filme pancromático<sup>46</sup> se torna padrão bem mais à frente.

---

<sup>43</sup> The fight took place in the Coney Island pavilion, and once a decision was made not to remove the roof (to allow in daylight), it was necessary to film under artificial lights. Mr Dan Streible, the festival’s special consultant, informs us that the Biograph company boasts of employing eleven electricians to operate 400 specially built arc lights and associated feed wires, dynamos etc.

<sup>44</sup> The first company to use artificial light to any extent was probably Edison, after they built a new roof-top studio in New York in 1900.

<sup>45</sup> Temperatura de cor é a “medição da cor da luz, geralmente expressa em Kelvin” (HEDGE COE, 2006, p. 409). O olho humano se adapta rapidamente às diferentes temperaturas de cor das fontes de luz, o que permite que uma camiseta verde seja vista como verde tanto sob a luz do sol como sob uma lâmpada fluorescente (por pessoas sem problemas de visão, claro). As películas, cinematográficas ou não, não tem este poder. Para contornar tal limitação, os fabricantes preparam seus filmes coloridos para reproduzir corretamente as cores ou sob iluminação tungstênio (3.200 K) ou sob iluminação *daylight* (5.500 K). Cabe ao fotógrafo escolher a calibragem correta ou, quando isso não é possível, fazer correções através de filtros ou gelatinas.

<sup>46</sup> “O filme pancromático é aquele que registra todo o espectro visível” (BUSSELLE, 1977. p. 39).

Em geral, posicionavam-se os grupos de lâmpadas de descarga de mercúrio em torno das personagens que estavam sendo filmadas – de modo que não entrassem em quadro, claro. O resultado obtido era uma visualidade bastante similar àquela produzida através da iluminação natural de um dia nublado.

Já as lâmpadas a arco voltaico apresentavam características bem diferentes das recém citadas. Sua temperatura de cor era variável, estando diretamente relacionada ao carvão que nela era utilizado (o que permite que, na teoria, sempre possa ser utilizada, independente de se trabalhar com negativo ortocromático<sup>47</sup> ou pancromático, colorido ou preto e branco). E seu feixe de luz, por ser “duro” e direcional, proporcionava uma maior versatilidade<sup>48</sup> aos fotógrafos.

Entre as desvantagens das lâmpadas a arco voltaico estavam a exigência de corrente contínua para o seu funcionamento – o que aumentava os custos – e o intenso calor que produzia (algo extremamente prejudicial à pesada maquiagem que era empregada durante o reinado dos filmes ortocromáticos para tornar o rosto dos atores e atrizes o mais “real” possível<sup>49</sup>).

Ao contrário do possível precursor *The Jeffries-Sharkey Fight*, filme onde foi registrada uma luta ocorrida em um ambiente totalmente isolado à luz do dia, em seus primeiros anos de uso a luz artificial apareceu combinada com a luz natural, “servindo inicialmente para reforçar a luz solar (mantêm-se as entradas de luz natural de vidro dos estúdios) em vez de substituí-la (ocultar-se-ão as entradas de luz natural de vidro)<sup>50</sup>” (D’ALLONNES, 1991, p. 45).

De acordo com as pesquisas realizadas por Salt, algumas produções da Biograph, contudo, fugiam deste padrão – apesar de, ao fim e ao cabo, o efeito final ser praticamente o mesmo.

Já em 1904<sup>51</sup>, a Biograph estava usando um estúdio completamente fechado inteiramente iluminado com muitos suportes de Cooper-Hewitts<sup>52</sup> suspensos

<sup>47</sup> “O filme ortocromático registra os objetos vermelhos e laranjas como se fossem pretos, enquanto as outras cores aparecem em vários matizes de cinza” (BUSSELLE, 1977, p. 39).

<sup>48</sup> Apenas com uma luz “dura”, direcional, é possível criar focos de luz e efeitos como a projeção das sombras oriundas de uma persiana, por exemplo. Além disso, é muito mais fácil transformar uma luz “dura”, direcional, em uma luz difusa que o contrário.

<sup>49</sup> Como o filme ortocromático não é sensível ao vermelho, cor bastante presente no rosto e, principalmente, nos lábios dos atores, era necessário que estes utilizassem forte maquiagem para evitar rostos escurecidos e bocas pretas.

<sup>50</sup> Servant d’abord à renforcer la lumière solaire (on garde les verrières des studios) avant que de la remplacer (on occultera les verrières).

<sup>51</sup> De acordo com Thompson (1985, p. 271-272), a Biograph começou a produzir em tal estúdio em 1903.

do telhado e em suportes de chão verticais; eram de fato tantos que o resultado era bastante próximo da iluminação ambiente obtida com luz do dia difusa que os grandes estúdios de vidro, Pathé e Méliès, estavam usando. No Pathé, lâmpadas de arco voltaico eram usadas frequentemente para suplementar a luz do dia difusa através do telhado e das paredes do estúdio<sup>53</sup> (SALT, 2009, p. 45).

A passagem dos estúdios de vidro à la Méliès para os totalmente vedados à luz, como mencionamos anteriormente, foi bastante lenta e ocorreu de forma gradual. A convivência dos dois tipos pode ser comprovada pelo fato de que mesmo em 1906 algumas das principais companhias cinematográficas da época (Edison, Vitagraph e a própria Biograph) ainda construía estúdios de vidro (THOMPSON, 1985, p. 272) – neste momento, estúdios onde a iluminação entrava apenas pelo teto, como o Black Maria, já tinham sido praticamente abandonados.

Não demorou muito tempo após a adoção da luz artificial nos grandes estúdios para que os diretores de fotografia começassem a experimentar com os novos equipamentos, obtendo os primeiros efeitos luminosos da história do cinema. Estes, em geral, eram produzidos com as lâmpadas a arco voltaico.

O uso de arcos voltaicos para criar efeitos de luz começa de fato em 1905, com filmes como *The Seven Ages*, de Edwin S. Porter, no qual a cena que representa a “Velhice” tem um efeito de fogo feito com um holofote escondido numa lareira diante da qual um casal idoso está sentado, iluminado exclusivamente por sua luz<sup>54</sup> (SALT, 2009, p. 46).

---

<sup>52</sup> Cooper-Hewitts era o “apelido” das lâmpadas de descarga de mercúrio inventadas por Peter Cooper-Hewitt em 1901, as quais foram extremamente comuns no período mudo.

<sup>53</sup> By 1904, Biograph was using a completely enclosed studio entirely lit with many eacks of Cooper-Hewitts suspended from the ceiling and on vertical floor stands; indeed so many that the effect was quite like the overall diffuse daylight illumination in the large glass studios Pathé and Méliès were using. At Pathé arc lights were frequently used to supplement the diffuse daylight through the studio floor and walls.

<sup>54</sup> The use of arcs to create effect lighting really begins in 1905, with such films as Edwin S. Porter’s *The Seven Ages*, in which the scene representing “Old Age” has a fire effect done with an arc floodlight hidden in a fire-place before which an old couple sit, illuminated solely by its light.



Figura 14 – luz diegética em *Falsely Accused* (Hepworth Co., 1905) (SALT, 2009, p. 47)

O mesmo autor informa que a Vitagraph, entre os anos de 1907 e 1913, começou a utilizar pequenas lâmpadas a arco voltaico disfarçadas de fontes de luz triviais, cotidianas, que não fossem percebidas como refletores pelo espectador (abajures, luminárias, etc.). Ou seja, a partir deste momento as fontes de luz começavam a se tornar diegéticas e a luz, diegeticamente justificada (SALT, 2009, p. 72).

No entanto, apesar existirem obras como as recém citadas *The Seven Ages* e *Falsely Accused*, filmes que apresentassem um uso expressivo (ou dramático, para utilizarmos o termo de D’Allonnes com o qual estamos trabalhando) da luz continuaram sendo uma ínfima parte da produção até a década seguinte. Uma possível explicação para isso pode ser a sobreposição temporal entre o início das experimentações neste sentido e a passagem do sistema de produção baseado no cinegrafista para o sistema de produção baseado no diretor, a qual, segundo Staiger (1985, p. 116), ocorre precisamente em 1907. “Geralmente, o conhecimento desta tecnologia [a tecnologia da fotografia cinematográfica] se encontrava fora do escopo do diretor, cujo critério fotográfico principal, na época, era a visibilidade da ação<sup>55</sup>” (STAIGER, 1985, p. 118).

A partir de 1914, contudo, a visibilidade deixaria de ser o único interesse fotográfico dos diretores, os quais não demoraram muito para perceber que a luz era um meio muito eficaz de explicitar para o espectador o universo interior dos personagens (SALT, 2009, p. 125), antecipar ações e criar “atmosferas”, ao invés de simplesmente iluminar (THOMPSON, 1985, p. 223). Ademais, não se deve negligenciar o diferencial competitivo que o uso expressivo da luz poderia agregar a um filme à época – algo bastante interessante para os

<sup>55</sup> Generally, the knowledge of this technology was outside the province of the director, whose major photographic criterion at that time was visibility of action.

produtores, que, coincidência ou não, passam a ser a base do modo de produção deste ano em diante (STAIGER, 1985, p. 179).

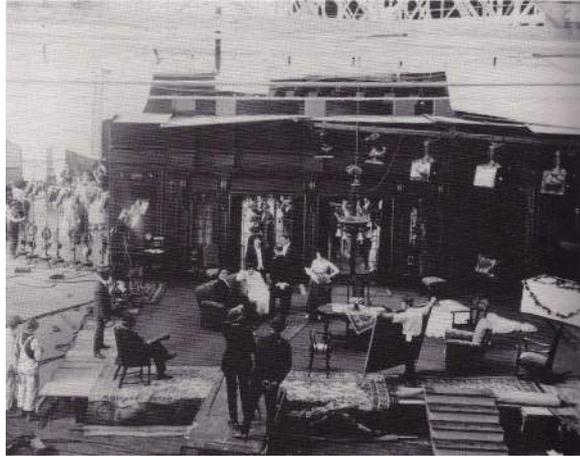


Figura 15 – estúdio da American Film Manufacturing Company, 1916, mescla luz natural e artificial (SALT, 2009, p. 124)

A emergência desta nova forma de conceber e executar a fotografia cinematográfica dentro de uma produção tão marcada pela lógica industrial produziu, quase que simultaneamente, novos códigos para a iluminação e a standardização dos mesmos. Ao mesmo tempo, é importante destacar que, apesar de ter havido mudanças significativas, muito do que vinha sendo feito em termos fotográficos até então pôde ser adaptado ao paradigma fotográfico em ascensão.

De acordo com Salt (2009, p. 81), o uso de luz difusa (como a proveniente de lâmpadas de descarga de mercúrio) para iluminar as sombras – compensação – já era uma técnica bastante difundida em 1914. E o contraluz também, a julgar pelos comentários do mesmo autor (SALT, 2009, p. 125) sobre as mudanças na maneira de efetivá-lo em 1917 (se ocorreram mudanças em 1917 pode-se supor que havia outra maneira de fazê-lo em anos anteriores).

A hipótese de que o *standard three-point lighting* já estava bastante desenvolvido quando a fotografia cinematográfica faz um movimento mais incisivo em direção à dramatização – sem, no entanto, abrir mão da visibilidade – é corroborado por Kristin Thompson (1985, p. 224): “porque cineastas buscavam cada vez mais a seletividade na iluminação, tipos diferentes de iluminação emergiram gradualmente. Um escritor de 1915

indica que a distinção entre a fonte principal de luz e a luz de preenchimento já era de conhecimento comum<sup>56</sup>.

Entre as diferentes fontes de luz que surgiram para atender as demandas do paradigma que emergia para a fotografia cinematográfica entre 1910 e 1920, podemos destacar, devido ao grande uso que tiveram, os *spotlights*, os *sunlight arcs* e os arcos de carbono de chama branca.

Nos *spotlights*, refletores amplamente utilizados no teatro que depois de certo tempo migraram para o cinema, a lâmpada ficava dentro de uma caixa preta de aço que tinha uma espessa lente de vidro na face oposta à fonte de luz – esta, no entanto, podia se aproximar daquela, tornando o feixe mais *spot* (pontual) ou *flood* (“espalhado”)<sup>57</sup>. Pela sua versatilidade e possibilidades de dramatização da luz que oferecia, os *spotlights* foram amplamente adotados nos estúdios, e, a exemplo dos Cooper-Hewitts, ficaram conhecidos como Klieg, parte do nome dos seus principais fabricantes.

Os *sunlight arcs*, na verdade, eram um tipo específico de *spotlight* onde a lente em frente à lâmpada era substituída por um espelho parabólico atrás dela. Embora tenham sido desenvolvidos inicialmente para operações militares, não demorou muito para serem adotados pelos fotógrafos cinematográficos. Eles eram bastante úteis para iluminar sequências externas noturnas em função da grande luminosidade que ofereciam (o que não se traduziu em um incremento significativo no uso de locações).

Por sua vez, os arcos de carbono de chama branca produziam uma luz bastante intensa. Seu aproveitamento pelos filmes ortocromáticos era excelente, o que compensava a curta vida útil que o carbono tinha. O seguinte comentário sobre sua adoção pela Biograph pode ser encontrado em *The American Cinematographer*<sup>58</sup> (1969 apud THOMPSON, 1985p. 274): “[suas] lâmpadas de iluminação de rua de arco voltaico, de baixa intensidade e fechadas, com arcos de carbono de chama branca que proviam o diretor de fotografia com uma fonte de luz controlável com o dobro da força e da capacidade de penetração de qualquer coisa com a qual ele tivesse trabalhado anteriormente<sup>59</sup>”. Percebe-se, através do trecho citado,

---

<sup>56</sup> Because filmmakers sought more and more selectivity in illumination, different lighting types gradually emerged. A 1915 writer indicates that a distinction between key and fill lights was common knowledge.

<sup>57</sup> Embora tanto *spot* quanto *flood* tenham tradução em português, os fotógrafos utilizam os termos em inglês.

<sup>58</sup> *The American Cinematographer* é a publicação da The American Society of Cinematographers, associação que abordaremos na próxima página. É considerada, até hoje, a revista mais importante do mundo sobre fotografia cinematográfica.

<sup>59</sup> Low-intensity enclosed “street-lightin” arcs with white flame carbon-arcs that provided the cinematographer with controllable light source having twice the power and penetration capability of anything he had worked with before.

que os próprios diretores de fotografia o consideraram mais adequado para determinadas situações que qualquer outro refletor disponível.



Figura 16 – os diferentes refletores do estúdio de Billancourt (França), 1926. Perceba-se, também, que o ambiente é totalmente vedado (CHAMPION; MANNONI, 2010, p. 46)

Tantas e diferentes fontes de luz para administrar (como bem demonstra a fotografia acima, cada estúdio possuía muitos exemplares dos diversos tipos de refletores existentes), associadas ao *status* que o responsável por elas havia adquirido<sup>60</sup> e às novas exigências da direção e da produção em relação à fotografia cinematográfica, contribuíram que a equipe de fotografia se segmentasse.

Quando filmes mais longos aumentaram as tarefas dos câmeras, o trabalho passou a ser subdividido. Já em 1913, alguns operadores cinematográficos tinham assistentes. No começo dos anos 20, três indivíduos faziam o trabalho de câmera, com seus subordinados como aprendizes. As tarefas do assistente eram as de limpar e consertar o equipamento, carregá-lo até as locações, e ajudar o câmera em assuntos rotineiros como segurar a claquete, marcar a área de encenação, e tomar as notas de filmagem. O segundo câmera fazia o trabalho de maior responsabilidade e geralmente filmava o segundo negativo, um negativo de segurança e que era usado para as revelações europeias. O primeiro câmera supervisionava a disposição do equipamento de iluminação, filmava o negativo principal, e aconselhava o diretor “na composição ou nos arranjos artísticos da cena fotográfica”<sup>61</sup> (STAIGER, 1985, p. 150)

<sup>60</sup> Segundo Bordwell e Staiger (1985, p. 254), desde 1910 os fotógrafos buscavam imagens que não fossem apenas visíveis, mas também bonitas e espetaculares, que demonstrassem total domínio da técnica.

<sup>61</sup> When longer films increased the cameraman’s duties, his work became subdivided. By 1913, some cinematographers had assistants. By the early 1920s, three individuals handled camerawork with the subordinates as apprentices. The assistant’s duties were to clean and repair equipment, to carry it to locations, and to assist the first cameraman in routine matters such as hold the slate, marking the playing area, and making the shooting notes. The second cameraman handled more responsible work and usually shot the second negative, which was an insurance negative and the one used for European prints. The first cameraman

Um outro exemplo das mudanças pelas quais passava a fotografia cinematográfica naqueles tempos não é de natureza técnica, apesar de ter influência direta sobre ela. Estamos falando da fundação da The American Society of Cinematographers (ASC), em 1919. Tal associação de fotógrafos incidia sobre a técnica primeiramente porque sua prática, baseada no lema “lealdade [ao padrão profissional], progresso [da técnica fotográfica], e arte”<sup>62</sup> (BORDWELL; STAIGER, 1985, p. 254), reforçava os valores recém-estabelecidos. E, em segundo lugar, porque a entidade servia como um canal de interlocução entre diretores de fotografia e seus fornecedores.

Neste sentido, a ASC constitui um canal valioso entre o fabricante e a indústria cinematográfica. Os diretores de fotografia puderam indicar direções para a pesquisa, tanto por meio de discussões em reuniões quanto por envolvimento ativo no processo de inovação. Tais direções eram, em vários níveis, governadas pelas determinações econômicas e estilísticas que vimos em ação em Hollywood, e elas eram mediadas pela ideologia profissional específica da própria ASC<sup>63</sup> (BORDWELL; STAIGER, 1985, p. 255).

Voltando às inovações tecnológicas no campo da fotografia cinematográfica, a década de 1920 esteve repleta delas. Em termos de luz, podemos destacar a chegada das lâmpadas incandescentes (também conhecidas como *inkies*) aos estúdios. Salt (2009, p. 199) esclarece que, embora estas estivessem disponíveis desde antes da Primeira Guerra Mundial, tinham seu uso inviabilizado pela grande quantidade de energia que consumiam. Com a crescente melhora do abastecimento dos estúdios, foi possível incorporá-las ao desenho de luz do cinema clássico, e elas foram de grande utilidade na transição do mudo para o sonoro – posto que as lâmpadas a arco voltaico, as fontes de luz dura e pontual por excelência até então, eram muito barulhentas, e foi necessário um tempo para que os fabricantes as tornassem silenciosas.

As objetivas também viveram, na década de 1920, grandes mudanças – as primeiras significativas desde o começo do cinema.

---

supervised the placement of lighting equipment, shot the primary negative, and advised the director in “the composition or artistic arrangements of the photographic scene”.

<sup>62</sup> Loyalty, progress, and artistry.

<sup>63</sup> In such ways, the ASC constituted a valuable channel between the manufacturer and the film industry. The cinematographers were able to indicate directions for research to take, either by discussion in meetings or by active involvement in the process of innovation. Those directions were, to varying degrees, governed by the economic and stylistic determinations we have seen at work in Hollywood, and they were mediated by the specific professional ideology of the ASC itself.

Lentes grande-angulares com ângulo de abertura maior do que as que estavam disponíveis anteriormente tornaram-se razoavelmente disponíveis no início da década de 20. Elas tinham distâncias focais em torno de 25 a 30mm... Uma nova geração de lentes padrão também apareceu nos anos 20, o principal fabricante sendo aqui, indubitavelmente, a firma britânica de Taylor, Taylor e Hobson. Eles introduziram uma lente f2 de 50mm (2 polegadas) de distância focal em 1920. Baush and Lomb produziu uma lente padrão com uma abertura máxima de f2.7 em 1922, e a Zeiss produziu novas Tachars de abertura máxima de f1.8 e f2.3 em 1925, apesar dessas últimas terem sido, aparentemente, as preferidas dos câmeras<sup>64</sup> (SALT, 2009, p. 177).

Tais mudanças foram extremamente relevantes por três razões. A primeira delas, bastante óbvia, era a possibilidade de se utilizar menos luz, caso o fotógrafo assim desejasse (muitos deles já estavam acostumados com grandes quantidades de refletores e não alteraram suas rotinas de trabalho). A segunda dizia respeito à pequena profundidade de campo oferecida pelas grandes aberturas, que ia ao encontro do “desejo de difusão” presente na fotografia dos anos 1920<sup>65</sup>. Por fim, a diminuição das distâncias focais das lentes permitiu aos fotógrafos de cinema trabalhar com ângulos mais próximos ao da visão humana – anos depois, as distâncias focais entre 30mm e 35mm se consagrariam como a normal<sup>66</sup> para a captação cinematográfica em 35mm.

As emulsões também passaram por grandes transformações entre 1920 e 1930. Surgiram alguns filmes cuja sensibilidade equivaleria, hoje, a ISO 40. Apesar disso significar o dobro da sensibilidade padrão em Hollywood à época, esta continuou sendo a mesma, dada a alta granulação das películas mais sensíveis – o que inviabilizava, segundo os padrões de qualidade então vigentes, sua exibição em tela grande. Bastante mais significativa foi a invenção do filme pancromático, embora seus primeiros anos de vida dessem a entender que, assim como as películas mais rápidas, não seria incorporado logo pela indústria.

O simples fato de que o filme pancromático estivesse disponível não criou uma precipitação ao abandono do filme ortocromático. O filme

<sup>64</sup> Much wider-angle lenses than had been available before became available fairly early in the nineteen-twenties. These had a focal lengths in the region of 25 to 30mm... A new generation of standard lenses also appeared in the 'twenties, and here the leading manufacturer was undoubtedly the British firm of Taylor, Taylor, and Hobson. They introduced an f2 lens of 50mm.(2 inches) focal length in 1920. Bausch and Lomb produced a standard lens with a maximum aperture of f2.7 in 1922, and Zeiss produced new Tachars of maximum aperture f1.8 and f2.3 in 1925, though the latter seems to have been the one preferred by film cameramen.

<sup>65</sup> Segundo Thompson (1985, p. 287) e Salt (2009, p. 178), os principais recursos utilizados à época para obter uma imagem difusa eram: o processamento dos filmes, filtros e gases em frente à lente, vaselina espalhada na própria lente ou em algum filtro, fumaça e folhas de difusores em frente aos refletores.

<sup>66</sup> “Considera-se lente ‘normal’ para determinado formato aquela cuja distância [focal] é aproximadamente igual à diagonal da imagem no plano do filme” (TRIGO, 2005: 100). A palavra “normal” é empregada pelo fato da distância focal em questão proporcionar um ângulo de visão bastante semelhante ao da visão humana.

pancromático tinha então três grandes desvantagens, e qualquer uma delas poderia ter evitado seu uso extensivo na cinematografia em preto e branco. O filme pancromático não apenas era bastante mais caro e significativamente mais lento que o ortocromático, mas era também fisicamente mais instável. O negativo tinha que ser usado num prazo de semanas após sua fabricação, ou iria se deteriorar<sup>67</sup> (THOMPSON, 1985, p. 282).

Além disso, como a mesma autora destaca, os filmes ortocromáticos ofereciam a enorme vantagem de poderem ser manuseados em um lugar iluminado, desde que por luz vermelha (quem já esteve em um laboratório de processamento e copiagem de filmes *still* preto e branco sabe o alívio que é, após ter que colocar a emulsão no carretel em um ambiente totalmente vedado à luz, poder voltar a trabalhar enxergando, já que a ampliação é feita em um espaço iluminado por lâmpadas vermelhas).

Com o firme propósito de tornar o filme pancromático o novo padrão para a captação de imagens por parte da indústria cinematográfica, a Eastman Kodak não economizou esforços para superar os seus pontos fracos (estamos nos referindo àqueles que poderiam ser superados, claro. O fato de um filme pancromático não poder ser manuseado sob luz vermelha é irreversível).

Muito importante para que fotógrafos, diretores e, principalmente, produtores adquirissem confiança no filme pancromático, que antes dos avanços promovidos pela Kodak estragava rapidamente, foi *Moana* (direção e direção de fotografia: Robert Flaherty, Estados Unidos, 1926). Se um documentário podia ser rodado em um lugar quente e distante como Samoa estava provada a estabilidade do material sensível. Outro fator que contribuiu para a popularização da nova emulsão foi a política de preços que começou a ser aplicada pela Kodak, a qual igualava em termos de custo filmes pancromáticos e ortocromáticos.

O golpe de misericórdia veio alguns anos depois: “Em algumas poucas ocasiões, a ASC usou seu peso integralmente em favor do avanço técnico, como em 1931, quando a Sociedade recomendou oficialmente os novos e mais rápidos filmes pancromáticos<sup>68</sup>” (BORDWELL; STAIGER, 1985, p. 255). Tendo a chancela da poderosa associação dos diretores de fotografia de Hollywood, as películas pancromáticas terminam por substituir totalmente as ortocromáticas.

---

<sup>67</sup> The simple fact that panchro was now available did not create a rush to abandon ortho. Panchro had three great disadvantages at this time, any one of which would probably have precluded its extensive use for black-and-white cinematography. Not only was panchro far more expensive and significantly slower than ortho, it was also physically unstable. The negative had to be used within weeks of its manufacture, or it would deteriorate.

<sup>68</sup> On a few occasions, the ASC threw its weight entirely behind a technical improvement, as when in 1931 the Society officially recommended the new faster panchromatic films.

Chegamos, finalmente, à última invenção da década de 1920 que impactou a fotografia cinematográfica: o advento do som. Entre suas principais consequências, D'Allonnes (1991) identifica a diminuição da mobilidade da câmera, a “aposentadoria temporária” das então barulhentas lâmpadas a arco voltaico, limites mais rígidos para o quadro e a necessidade de se considerar a presença de microfones e seus operadores no mapa de luz. Este autor faz o seguinte comentário sobre o impacto de algumas das inovações tecnológicas do período:

Vão contribuir para “desexpressionizar” a imagem; a técnica juntando-se assim à tendência global do cinema mais clássico em direção a uma certa verossimilhança realista dos efeitos de luz, conseqüentemente comedidos (a não ser nos gêneros [narrativos] mais dramáticos e entre os de tendências barrocas)<sup>69</sup> (D'ALLONNES, 1991, p. 52).

A captação em cores, que, apesar de inúmeras tentativas, atingiu resultados satisfatórios apenas nos anos 1930, também foi um veículo muito importante para “desexpressionizar” a iluminação, já que era uma maneira a mais de se reiterar a informação junto ao público (ou seja, a responsabilidade que antes recaía em grande parte sobre as luzes e as sombras poderia agora ser distribuída entre os recursos cinematográficos que estavam surgindo).

O primeiro método de captação de imagens coloridas que se estabeleceu em grande escala na história do cinema, conhecido mundialmente como Technicolor<sup>70</sup>, funcionava da seguinte maneira:

O sistema de três cores tornou-se possível pela introdução da nova câmera Technicolor especial que trabalhava com três tiras de negativo, que tinha um prisma em cubo dividido de 45 graus atrás da lente de modo a produzir duas imagens, uma na parte verde do espectro num filme pancromático diretamente atrás dos blocos de prisma, e outra desviada em 90 graus em direção a dois filmes com suas emulsões em contato, num outro *gate*, para gravarem a imagem azul e a vermelha, respectivamente. Neste segundo *gate* pelo qual passavam os dois filmes simultaneamente, a luz passava através de uma camada de filtro vermelho aplicada à sua superfície antes de formar a

---

<sup>69</sup> Vont contribuer à désexpressionniser l'image; la technique rejoignant ainsi la tendance globale du cinéma le plus classique vers une certaine vraisemblance réaliste des effets lumineux, dès lors mesurés (sinon dans les genres les plus dramatiques et chez les baroques).

<sup>70</sup> Cabe lembrar que Technicolor é uma empresa criada na segunda metade da década de 1910 e que todos os sistemas que ela desenvolveu para a captação cinematográfica em cores até chegar ao método satisfatório dos anos 1930 também foram denominados dessa maneira.

imagem vermelha na emulsão pancromática no segundo filme, de frente para o primeiro<sup>71</sup> (SALT, 2009, p. 219).

Podemos perceber, pela descrição do processo recém apresentada, que a luz precisava atravessar diversos materiais antes de sensibilizar o filme – o que significa que parte da luz que entrava na câmera através do diafragma se perdia ao longo do caminho percorrido. Logo, o Technicolor era uma maneira de captar imagens que demandava uma maior intensidade de luz, mesmo que utilizasse filmes com a mesma sensibilidade dos empregados para o registro em preto e branco. E isso definitivamente não era o que acontecia.

Em 1935, os negativos fabricados para a captação em Technicolor tinham sensibilidade equivalente a ISO 8 (D'ALLONNES, 1991, p. 44) – o que significava, em termos de necessidade de luz, um retorno ao começo do cinema. Além disso, eles eram calibrados apenas para *daylight*, o que exigia ou a correção da temperatura de cor de boa parte das fontes de luz do estúdio, que eram tungstênio, ou a utilização de um filtro de correção de cor em frente à lente (e ambas as opções representavam mais superfícies para a luz atravessar e, por conseguinte, mais perda de luz).

Apenas em 1939 a situação foi alterada de maneira substancial, com a introdução de uma emulsão que, caso tivesse sua sensibilidade medida através do sistema ISO, seria classificada como ISO 40. Tratava-se, sem dúvida alguma, de uma melhora significativa, mas mantinha o negativo colorido muito aquém do preto e branco, já que em 1938 a Eastman Kodak lançou o Plus X, imediatamente adotado pela indústria hollywoodiana por sua sensibilidade correspondente a ISO 80 associada a uma baixa granulação (SALT, 2009, p. 216).

Outra dificuldade em se usar o Technicolor era a pouca variedade de objetivas à disposição do fotógrafo. Devido ao prisma que separava a imagem em duas, e que se localizava precisamente entre a lente e o filme, as lentes comuns não podiam ser utilizadas. Assim, quem optasse por captar em Technicolor teria que recorrer a objetivas desenvolvidas para este fim as quais, ainda que apresentassem grandes aberturas, não ofereciam uma versatilidade tão grande no que tange às distâncias focais (distâncias focais mais extremas, por exemplo, não estavam disponíveis).

---

<sup>71</sup> The three-colour system was made possible by the introduction of the new special Technicolor three-strip camera, which had a 45 degree split-cube prism behind the lens to produce two images, one of the green part of the spectrum on a panchromatic film directly behind the prism blocks, and another deviated by 90 degrees onto a bipack of two films with their emulsions in contact in another gate, to record the blue image and the red image respectively. In this second gate carrying the bipack, the light passed through a red filter layer coated onto its surface before forming the red image in the panchromatic emulsion on the second film facing the first.

Passando para o campo das fontes de luz, é preciso destacar que a década de 1930 assistiu à adoção massiva das lentes Fresnel, o que significou uma verdadeira revolução nos refletores – uma revolução que veio para ficar, como o prova o fato de que até hoje é muito comum encontrarmos lentes Fresnel nas fontes de luz utilizadas para a captação de imagens em cinema e vídeo (recentemente, foi lançado um refletor que combina lâmpadas LED com lentes Fresnel).

O desenvolvimento realmente importante na prática de iluminação na última parte dos anos 30 foi a introdução de uma nova gama de refletores com lentes Fresnel, que passaram a ser usadas nos Estados Unidos alguns anos depois de 1934. Pela primeira vez era possível colocar lentes de grande diâmetro (até 3 pés) bem na frente de uma poderosa fonte de luz, tanto de arco voltaico quanto tungstênio, bem como colocar um espelho parabólico atrás da fonte. Desta maneira a eficiência da luz, bem como a possibilidade de controlá-la, eram largamente ampliadas, e este tipo de unidade de iluminação permaneceu o padrão desde aquele tempo até o presente... Com essas novas luzes havia agora uma tendência maior ao uso de refletores na iluminação principal e no ataque do que jamais havia sido feito anteriormente em filmes de Hollywood<sup>72</sup> (SALT, 2009, p. 223-224).

Concebida originalmente para melhorar o desempenho dos faróis marítimos, a lente Fresnel consiste em uma lente formada por anéis circulares concêntricos sucessivos. Tal modo de montá-la faz com ela tenha a mesma capacidade de convergir os raios luminosos de uma espessa lente curva sendo uma lente plana (obtem-se, assim, um maior direcionamento do feixe de luz através de uma lente leve e que retém uma parte muito menor da luz que a atravessa).

---

<sup>72</sup> The really important development in lighting practice in the latter part of the 'thirties was the introduction of a new range of spotlights with Fresnel lenses, which came into use in the United States within a couple of years from 1934. For the first time it was possible to have large diameter lenses (up to 3 feet) close in front of a powerful light source, either arc or tungsten, as well as having a parabolic mirror behind the source. In this way the efficiency of the light and its controllability were vastly increased, and this type of lighting unit has remained standard from that time to be the present... With these new lights there was now a trend to do more of the main and key lighting with spotlights than before in Hollywood movies.



Figura 17 – o set de *Do mundo nada se leva* (Frank Capra, 1938) (CHAMPION; MANNONI, 2010, p. 42)

Em termos de câmera, Bell & Howell, os fabricantes que dominaram este segmento de mercado durante as décadas de 1910 e 1920, perderam supremacia com o advento do som. Eles não conseguiram desenvolver, a curto prazo, um modo de silenciar seus equipamentos. Percebendo a oportunidade, George Mitchell rapidamente redesenhou a sua antiga Mitchell, lançando os modelos NC (1932) e, em seguida, BNC (1934). Com isso, criou as câmeras mais utilizadas nos estúdios hollywoodianos até a década de sessenta (BORDWELL; STAIGER, 1985, p. 252).

Tantas inovações nas décadas de 1920 e 1930 fizeram com que os anos 1940 não fossem marcados por grandes mudanças tecnológicas, e sim pela consolidação e normatização das mudanças ocorridas anteriormente (ajustes na linguagem cinematográfica, adaptação da infraestrutura dos estúdios, chegada das novidades às companhias menores, etc.).

Praticamente a totalidade dos negativos em uso eram Eastman Kodak Plus-X, e na Warner Bros e na Paramount os níveis de luz se situavam em torno de 60 foot-candles para uma abertura de f2.5, e na Columbia e na United Artists os níveis de luz eram de 40 foot-candles para uma abertura de f2.3. A posição da Twentieth Century-Fox era bem diferente, uma vez que neste estúdio havia uma política rígida de fotografar tudo em estúdio em f3.5 com um nível de luz de 150 foot-candles... Todos os estúdios, com exceção da Fox, estavam claramente trabalhando com a abertura máxima de lente<sup>73</sup> (SALT, 2009, p. 253).

<sup>73</sup> Nearly all the negative in use was Eastman Kodak Plus-X, and Warner Bros. and Paramount the light levels were around 60 foot-candles for an aperture of f2.5, and at Columbia and United Artists the light levels were 40 foot-candles for an aperture of f2.3. The position of Twentieth Century-Fox was quite different, for at that studio it was a rigid policy to photograph everything on interior sets at f3.5 with a light level of 150 foot-candles... All the studies except Fox were clearly working at maximum lens aperture.

A década de 1950 assistiu ao declínio do Technicolor e à ascensão dos sistemas *tripack*<sup>74</sup> de captação em cores, especialmente o da Eastman Kodak, que começa com um negativo 16 ASA<sup>75</sup> calibrado para *daylight* (1951). Em seguida, a companhia passou a fabricar emulsões ASA 24 calibradas para tungstênio (1953) e, por fim, alcançou uma velocidade de 50 ASA (1959). Mais uma vez, a equipe de fotografia teve que se adaptar às menores sensibilidade do filme colorido, mas, de certa maneira, após terem vivido a implementação do Technicolor todos os profissionais já estavam acostumados a isso.

Ao longo destes anos, algumas mudanças que começaram a aparecer de maneira muito sutil na iluminação cinematográfica empreendida durante a década de 1930 se intensificaram.

A tendência geral na iluminação de filmes continuou na direção já estabelecida da simplificação, particularmente nos filmes coloridos. A iluminação de personagens por contraluz, que já havia sido reduzida em relação àquela das filmagens em preto e branco da década anterior, estava agora totalmente eliminada, e o número de unidades de iluminação utilizadas para iluminar as tomadas frontais e laterais mais distantes também foi reduzido<sup>76</sup> (SALT, 2009, p. 269).

Surgiam novas concepções de como deveriam ser o cinema e a fotografia cinematográfica, as quais, embora nunca tenham se tornado hegemônicas em Hollywood, sem dúvida a impactaram – D’Allonnes (1991) destaca, em especial, o cinema moderno. Ademais, o cinema clássico passava por grandes transformações que acarretariam em seu fim (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985).

Imbricada com estes acontecimentos, influenciando e sendo influenciadas por eles, estavam as inovações técnicas. Afinal, como afirmam Bordwell e Staiger (1985, p. 245): “Em todo caso, inovações tecnológicas podem ser introduzidas sem que se considere totalmente

---

<sup>74</sup> Filmes *tripack* são aqueles capazes de formar, em uma única tira, todas as cores. O termo se opõe a *monopack*, filmes que captam apenas uma cor por vez (caso do Technicolor, onde são necessárias três tiras para se obter todas as cores).

<sup>75</sup> O valor de ASA é o mesmo do ISO, mas como ASA era o sistema de medição de sensibilidade utilizado no momento e, neste caso, há uma correspondência imediata, os autores que dão suporte a este capítulo não viram problema em manter os dados originalmente informados.

<sup>76</sup> The general trend in film lighting continued in the already established direction of simplification, particularly in colour films. The backlighting off the figures, which was already reduced from that in the black and white filming of the previous decade, was now often eliminated altogether, and the number of lighting units used to light the more distant shots from the front and sides was also reduced.

seu impacto na produção cinematográfica; o modo de produção responde pelo reajuste de outros fatores da equação<sup>77</sup>”.

Apresentada a fotografia cinematográfica clássica, suas características e as transformações pelas quais passaram os instrumentos fundamentais para realizá-la (emulsões, refletores, lentes, câmeras, etc.), no próximo capítulo começaremos a investigar mais profundamente as questões de gênero que a atravessaram e que prescrições se conformaram a partir disso.

---

<sup>77</sup> In any instance, technological innovation may be introduced without full consideration of its impact on filmmaking; the mode of production responds by readjusting other factors in the equation.

## 2 QUESTÕES DE GÊNERO NAS PRESCRIÇÕES PARA FOTOGRAFAR FILMES “DE FORMA CORRETA”

“Eu não sou – nem nunca fui – uma mulher bonita. Mas Joe [Walker] – com seu talento divino – mostrou ao mundo uma beleza – eu! A beleza dele. Criação dele. E ao longo de seus anos na fotografia, todas as suas mulheres foram belezas<sup>78</sup>”.

Barbara Stanwick

As regras que ensinam como realizar uma “boa” direção de fotografia constituíam/constituem um saber profundamente atravessado pelo gênero. E entre os muitos fatores que contribuíram para que elas tivessem tal conformação dois deles precisam necessariamente ser destacados: a predominância masculina no exercício da função de cinegrafista e, em momento ulterior, de diretor de fotografia<sup>79</sup>, e o surgimento do *star system* e sua importância para Hollywood. Começaremos este capítulo abordando o primeiro dos dois aspectos citados.

O cinegrafista, de acordo com Staiger (1999), era a figura fundamental nos primeiros anos do cinema, quando não tinham surgido ainda as figuras do diretor e do produtor tais como nós as conhecemos hoje.

De modo geral, operadores de câmeras como W.K.L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, e Edwin S. Porter selecionariam o tema e o encenariam conforme a necessidade pela manipulação de cenários, iluminação, e de pessoal; eles selecionariam opções a partir das possibilidades tecnológicas e fotográficas disponíveis (tipo de câmera, filme e lente, enquadramento e movimento de câmera, etc.), fotografariam a cena, revelariam-na e a montariam.<sup>80</sup> (STAIGER, 1999, p. 116).

<sup>78</sup> I'm not – or have I ever been – a beautiful woman. But Joe [Walker] – with his God-given talent – showed the world a beauty – me! His beauty. His creation. And throughout his photographic years, all his ladies were beautiful.

<sup>79</sup> No começo do cinema o cinegrafista tomava e executava todas as decisões referentes à fotografia. Quando os estúdios se tornam totalmente vedados à luz e a iluminação cinematográfica se complexifica, passa a ser necessária uma equipe de pessoas, a qual será chefiada pelo diretor de fotografia. Cinegrafista, a partir de então, é aquele que opera a câmera – função que pode ser executada ou não pelo diretor de fotografia.

<sup>80</sup> In general, cameramen such as W.K.L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, and Edwin S. Porter would select the subject matter and stage it as necessary by manipulating settings, lighting, and people; they would select options from available technological and photographic possibilities (type of camera, raw stock, and lens, framing and movement of camera, etc.), photograph the scene, develop and edit it

Conforme mencionado no capítulo anterior, este modo de produção, denominado “o sistema de produção ‘do [operador de] câmera’<sup>81</sup>” (STAIGER, 1999, p. 116), é substituído definitivamente em 1907. Tal mudança diminui o poder dos cinegrafistas, mas nem de longe o extingue. Eles seguiam tendo uma grande responsabilidade – e, por conseguinte, importância – no processo de realização: o registro das imagens na emulsão. Além disso, como vimos, na década de 1910 o *status* e o papel a ser desempenhado pela iluminação em um filme passariam por grandes alterações.

É possível encontrar registros de fotógrafas de cinema no final do século XIX e primórdios do século XX. “Durante muitos anos privada pelos historiadores do cinema de seu *status* de diretora de cinema bem conhecida, Alice Guy Blaché foi creditada em *The Moving Picture World*, de 1912, como operadora de câmera nos primeiros anos; 1895 ou 1896<sup>82</sup>” (KRASILOVSKY, 1997, p. XX). Embora não possamos desconsiderar a atuação da famosa cineasta francesa, precisamos destacar que ela não trabalhou regularmente como operadora de câmera.

A mais antiga operadora de câmera profissional americana foi Katherine Russel Bleecker, que começou seu trabalho em 1913. Ela possuía seu próprio equipamento cinematográfico e, de acordo com a *Sunday New York Times Magazine* (21 de novembro de 1915), foi contratada para documentar as condições de encarceramento de Sing Sing e de outras prisões, contribuindo assim para a reforma prisional<sup>83</sup> (KRASILOVSKY, 1997, p. XXI).

A despeito da existência de Alice Guy Blaché, Katherine Russel Bleecker e de outras pioneiras (muitas das quais permanecem anônimas), historicamente as funções de cinegrafista e de diretor de fotografia foram – e ainda são – desempenhadas por homens na maior parte dos casos. Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*.

Alguns leitores poderão reclamar, também, da ausência de mulheres nesta obra [*Directores de fotografia*]. É um fato lamentável que, até muito

<sup>81</sup> The “cameraman” system of production.

<sup>82</sup> For many years deprived by film historians of her status as a well-known film director, Alice Guy Blaché was credited in *The Moving Picture World* of 1912 with having operated the camera as early as 1895 or 1896.

<sup>83</sup> The earliest professional American “moving picture camerawoman” was Katherine Russel Bleecker, who began her work in 1913. She owned her own motion picture equipment, and, according to the *Sunday New York Times Magazine* (November 21, 1915), was hired to document prison conditions in Sing Sing and other prisons, thus contributing to prison reform.

recentemente, esta atividade tenha sido um território exclusivamente masculino. Hoje em dia, o número de mulheres que trabalham como diretoras de fotografia na Europa e nos Estados Unidos aumentou ligeiramente, mas o *status quo* recém começa a se modificar<sup>84</sup> (ETTEDGUI, 2002, p. 11).

Todavia, não é correto tomar a marca de gênero contida no termo *cameraman* como um simples reflexo da realidade. Parece fácil perceber que tal palavra também contribuiu: 1) para invisibilizar as cinegrafistas e diretoras de fotografia; e 2) para a conformação da fotografia cinematográfica como uma área onde as mulheres claramente não eram bem-vindas.

Como destaca Rachel Soihet em seu texto *Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas* (1997, p. 4), os saberes que tratam as mulheres como objeto e que têm por objetivo cercear suas falas e ações são formas de violência simbólica e, a partir do século XVI, tornaram-se ainda mais importantes (já que a violência física começou, muito lentamente, a decrescer) para a conformação de identidades femininas que interiorizassem sua suposta inferioridade.

Quando as representações sociais não eram suficientes para manter as mulheres afastadas do campo a elas interdito, a animosidade costumava aparecer de forma mais explícita.

Camila [Loboguerrero, cineasta colombiana] sofreu este tipo de discriminação [por ser mulher] quando, em 1970, foi admitida para realizar uma série de cursos de câmera na Televisão Francesa após preencher todos os requisitos; contudo, ao se darem conta que era uma mulher, disseram que não podiam aceitá-la porque isso de ser *cameraman*, como o nome já indicava, era apenas para homens. Teve, então, que fazer um curso de montagem<sup>85</sup> (RÍOS; GÓMEZ, 2002, p. 287).

Além de empecilhos relacionados a sua formação, a entrada de fotógrafas também não era admitida nas associações de classe. Brianne Murphy foi a primeira diretora de fotografia a conseguir ingressar na ASC, em 1980 – ou seja, pouco mais de seis décadas depois de sua fundação. Entrar no International Alliance of Theatrical and Stage Employees

<sup>84</sup> Algunos lectores también podrán acusar la ausencia de mujeres en esta obra. Es un hecho lamentable que, hasta fechas muy recientes, esta actividad haya sido un territorio exclusivamente masculino. En la actualidad, el número de mujeres que trabajan como directoras de fotografía en Europa y Estados Unidos se ha incrementado ligeramente, pero el *status quo* hace muy poco que ha comenzado a modificarse.

<sup>85</sup> Camila sufrió discriminación en ese sentido cuando en 1970 fue admitida al presentar todos los requisitos para realizar una serie de cursos de cámara en la Televisión Francesa; sin embargo, cuando se dieron cuenta de que era una mujer, dijeron que no podían aceptarla porque eso de ser *cameraman*, como su nombre lo indicaba, era sólo para hombres. Tuvo que hacer entonces un curso de montaje.

(grande sindicato que reúne profissionais de diversas áreas da indústria cinematográfica) não era menos complicado. Segundo Murphy (apud KRASILOVSKY, 1997p. 7), “sempre que eu tentava entrar no sindicato [International Alliance of Theatrical and Stage Employees], diziam-me que não estavam aceitando mulheres como operadoras de câmeras<sup>86</sup>”. Ela, como várias outras, precisou insistir bastante até ser admitida.

O pequeno número de diretoras de fotografia existente aliado a um campo que durante anos foi extremamente hostil às mesmas produziu um imaginário da fotografia cinematográfica como sendo um território exclusivamente masculino (e não predominantemente masculino, o que é bem diferente)<sup>87</sup>. Este imaginário dificulta que muitos autores, entre eles Peter Ettedgui, de *Directores de fotografía* (2002), considerem conquistas importantes das fotógrafas de cinema de décadas atrás. Erica Anderson, por exemplo, fotografou *Albert Schweitzer* (Jerome Hill, França/Estados Unidos, 1957), filme que ganhou o Oscar de Melhor Documentário em 1958 (KRASILOVSKY, 1997). Mas tal informação só aparece em um livro de uma pesquisadora feminista cujo tema de investigação são as mulheres atrás das câmeras (sejam elas cinegrafistas, assistentes de câmera ou diretoras de fotografia).

Também é possível encontrar vestígios deste imaginário em *Film style and technology: history and analysis*, importante obra escrita por Salt (2009). Apenas na página 343, quando está fazendo referência às características da iluminação cinematográfica predominantes anos 1990, ele emprega, além de *cameramen*, a palavra *camerawomen*. O que parece para o leitor é que antes de 1990 nenhuma mulher se aventurou na fotografia cinematográfica.

Na verdade, já partir do início dos anos 1980 se verifica um incremento significativo no número de cinegrafistas mulheres e diretoras de fotografia, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo – incremento que, embora tenha se intensificado nesta década, começa a ocorrer na anterior. Segundo Krasilovsky (1997, p. XVII), o número de mulheres na antiga International Photographers’ Guild, IA Local 659 (atualmente Local 600), a porção hollywoodiana do sindicato que filma a maior parte dos longas-metragens e dos programas televisivos, mais que quadruplicou entre 1981 e 1996.

---

<sup>86</sup> Whenever I would try to get into the union, I was told they weren’t taking women into camera.

<sup>87</sup> É interessante perceber que mesmo em contextos pós-revolucionários tal imaginário persistia. Como nos lembra o filme de Dziga Vertov, é ao homem que cabe a câmera.

Muitas destas integrantes de equipes de fotografia se engajaram no combate às discriminações sofridas pelas mulheres que atuavam no audiovisual. Dentro de tal contexto, a formação de associações como a Behind the Lens foi uma estratégia bastante utilizada.

Uma das operadoras de câmera do sindicato me [Brienne Murphy] telefonou, e disse “nós estamos todas passando dificuldades com a discriminação no *set* – comentários dos homens e piadas sobre nós”. Gostaríamos de fazer uma reunião para trocarmos ideias sobre como lidar com isso – como vocês lidaram com isso e o que vocês podem nos dizer”. Eu pensei sobre as ocasiões em que eu estava filmando o noticiário e me permitiram entrar no vestiário masculino depois de uma partida. E eu pensei, “existe a discriminação. Mas em breve ocorrerão as Olimpíadas na cidade, e quem vai poder entrar nos vestiários femininos? Seguramente não os homens. Vão precisar de nós para isso. Então talvez nós devamos fazê-los saber que estamos aqui”. Sugeriu-se no encontro que essa fosse a questão debatida, em vez de reclamar da discriminação. O grupo se organizou para filmar a Olimpíada<sup>88</sup> (MURPHY apud KRASILOVSKY, 1997p. 10).

Em linhas gerais, pode-se afirmar que a criação de associações profissionais exclusivas para as mulheres foi exitosa.

Behind the Lens: An Association of Professional Camerawomen (1984-1996) [Por Trás da Lente: Uma Associação das Operadoras de Câmera Profissionais] serviu como um grupo de apoio dinâmico para as cinegrafistas que se reuniram para oferecer um fórum de comunicação e troca de informações entre mulheres e homens por toda a indústria<sup>89</sup> (KRASILOVSKY, 1997, p. XXIV).

Outro exemplo da luta das mulheres por uma maior equidade de gênero na fotografia cinematográfica é a criação dos termos *camerawoman/camerawomen* e *cameraperson* e o esforço para popularizá-los – mais uma prova de que a linguagem não é um simples reflexo da realidade; do contrário, dificilmente as cinegrafistas e diretoras de fotografia perderiam tempo com isso.

---

<sup>88</sup> One of the union camerawomen called me, and said, “We’re all having a very hard time with discrimination on the set – the comments from the men and jokes about us. We’d like to have a rap session about how to handle it – how you’ve handled it and what you can tell us.” I thought about the times when I was shooting news when I was allowed into the men’s locker room after a ball game. And I thought, “There’s discrimination. But now we’ve got the Olympics coming to town, and who can go into the women’s locker’s room? Certainly not the men. They’re going to need us to do that. So maybe we should let them know we’re here.” The suggestion came up at the meeting to address that, rather than complaining about discrimination. The group organized to shoot the Olympics.

<sup>89</sup> Behind the Lens: An Association of Professional Camerawomen (1984-1996) served as a dynamic support group of camerawomen joining together to provide a forum of communication and exchange of information among women and men throughout the industry.

Em 1987, a Convenção Feminina da University Film and Video Association [UFVA] votou unanimemente em favor da recomendação de que a UFVA adotasse a seguinte política: “a UFVA exorta todos os profissionais e acadêmicos de cinema e vídeo a utilizarem uma nomenclatura não-sexista em entrevistas, painéis de discussão, artigos acadêmicos ou profissionais, aulas e livros-texto”<sup>90</sup> (KRASILOVSKY, 1997, p. XXVI).

Uma última experiência que gostaríamos de destacar pode ser encontrada no livro *Reflections – twenty-one cinematographers at work*. Tal obra tem uma proposta bastante peculiar, pois grande parte dela é composta por capítulos que descrevem e comentam *workshops* de consagrados diretores de fotografia, os quais foram ministrados para alunos de diferentes universidades da Europa e dos Estados Unidos a convite de Benjamin Bergery, seu autor.

Apesar de escrever utilizando o tempo todo uma linguagem não-sexista, como recomendou a Convenção Feminina da University Film and Video Association, nenhuma diretora de fotografia foi convidada para ensinar em algum dos minicursos (vale lembrar que a obra foi lançada em 2002, ou seja, duas décadas depois do aumento substancial no número de diretoras de fotografia na televisão, no cinema e na publicidade, as três grandes áreas abrangidas por *Reflections*).

O resultado disso não surpreende. Em praticamente todas as cenas propostas pelos DFs para serem filmadas pelos alunos e alunas as mulheres foram modelos – o que ajuda a compreender por que temos defendido que muitas das questões de gênero que historicamente marcaram as prescrições para fotografar filmes “de forma correta” permanecem ainda hoje.

Eu [Joe Walker] me dirigi a [Lester] Corson, que ainda era meu assistente. “Eu certamente detestaria desperdiçar um tempo belíssimo como esse simplesmente na tomada de um colete salva-vidas. Pena que nós não temos um bom modelo, eu poderia testar algumas lentes novas que eu comprei”. “Que tipo de modelo?” Les era um assistente que tinha muito boa vontade, mas que ainda era um novato no ramo. “Um bom modelo é uma menina bonita”, eu respondi peremptoriamente. “Elas trazem o melhor que há numa lente.”<sup>91</sup> (WALKER; WALKER, 1993, p. 129).

<sup>90</sup> In 1987, the Women’s Caucus of the University Film and Video Association [UFVA] voted unanimously to recommend that UFVA adopt the following policy: “UFVA urges all film/video professionals and academics to use non-sexist nomenclature in interviews, panel discussions, scholarly or professional articles, lectures and textbooks.

<sup>91</sup> I turned to Corson who was still my assistant. “Sure hate to waste this gorgeous weather on just a shot of a life jacket. Too bad we don’t have a good subject, I could test a couple of new lenses I bought”. “What kinda subject?” Les was a willing assistant but he was new in the business. “A good subject is a pretty girl,” I answered matter-of-factly. “They still show a lens to the best advantage.”.

As mulheres só não foram modelos em 100% dos casos inventados<sup>92</sup> pelos diretores de fotografia devido à pressão das estudantes de cinematografia. “Pelo fato de tantos *workshops* terem sido feitos usando modelos femininos, as alunas mulheres fizeram uma demanda incondicional de que o modelo deste [o *workshop* de Haskell Wexler] fosse um homem, de preferência um que tivesse músculos bem desenvolvidos<sup>93</sup>” (BERGERY, 2002, p. 134).

Se é verdade que o predomínio masculino no exercício da função de cinegrafista/diretor de fotografia foi um dos fatores fundamentais para os atravessamentos de gênero que marcaram as regras da “boa” direção de fotografia, o *star system*, como afirmamos no começo deste capítulo, também desempenhou um papel determinante em tal normatização da técnica. Por esta razão, iremos estudá-lo de forma mais aprofundada nas páginas subsequentes.

O *star system* foi uma peça absolutamente fundamental para o bom funcionamento da engrenagem do cinema clássico. Com certeza não é coincidência que ambos tenham sido gestados e tenham se consolidado durante o mesmo período: do final da década de 1900 até meados dos anos 1920, segundo Paul McDonald (2000, p. 38) e Bordwell, Staiger e Thompson (1985, p. XIV).

Por muito tempo, os pesquisadores os quais se dedicaram ao tema acreditaram que os primeiros produtores que investiram nas estrelas foram os independentes. Esta posição pode ser encontrada em algumas obras ainda hoje.

A importância econômica das celebridades pode ser ilustrada através de certos momentos da história do cinema. Por exemplo, foi o desenvolvimento do sistema de estrelas pelos produtores independentes (especialmente Adolph Zukor, mas também Laemmle, Fox, Loew, Schenck, Warner) que acabou com o monopólio do MPPC (Motion Pictures Patents Company) na indústria cinematográfica<sup>94</sup> (DYER, 2001, p. 26).

No entanto, diversos autores respeitados em todo o mundo – respeito que, sem sombra de dúvidas, também é destinado a Richard Dyer, independente de sua opinião sobre a

<sup>92</sup> Em alguns *workshops* os alunos refilmaram cenas de um filme que o fotógrafo tivesse trabalhado. Em tais situações, o sexo dos modelos seguia o sexo das personagens.

<sup>93</sup> Because so many workshops had featured female models, the women students made an unconditional demand that the subject of this one [o *workshop* de Haskell Wexler] be a man, preferably one with well-developed muscles.

<sup>94</sup> La importancia económica de las celebridades se puede ilustrar con ciertos momentos de la historia del cine. Por ejemplo, fue el desarrollo del sistema de las estrellas por los productores independientes (especialmente Adolph Zukor, pero también Laemmle, Fox, Loew, Schenck, Warner) lo que acabó con el monopolio de MPPC (Motion Pictures Patents Company) en la industria cinematográfica.

questão – vêm contestando a versão de que a história do *star system* tenha ocorrido desta forma.

O argumento de que os grandes produtores não exploravam as estrelas por medo dos custos crescentes até que foram forçados a fazê-lo pela competição dos independentes tampouco se sustenta. Ao contrário, os grandes produtores abriram o caminho, apesar de que os independentes talvez tenham superado suas ofertas pelos serviços das estrelas em anos posteriores. Além disso, produtores de filmes competiam diretamente com o *vaudeville* e o teatro, ambos os quais usavam o *star system*<sup>95</sup> (STAIGER, 1999, p. 101).

Se Staiger desconstrói a lógica que sustenta a explicação de por que foram os independentes os pioneiros do *star system* no campo do cinema, McDonald apresenta dados a respeito.

Casos bem primordiais de nomeação de atores tinham ocorrido antes do infame incidente Laemmle/Lawrence. Quando a Vitagraph, um membro do MPCC, lançou sua produção de *Oliver Twist*, em 1909, o filme exibia um crédito na tela que anunciava a ‘Senhorita Elita Proctor Otis como “Nancy Sykes”’ no ponto em que a atriz aparecia pela primeira vez no filme. Ao mesmo tempo, o *New York Dramatic Mirror* chamava Otis pelo nome e promovia sua participação como Nancy Sykes. A nomeação de personalidades trabalhava em conjunto com o novo espaço de performance do filme narrativo de modo a individualizar os artistas. As plateias podiam começar a não apenas reconhecer os artistas, mas também a serem capazes de nomear esses rostos. Na medida em que a face e o nome apareciam ao longo dos filmes, construía-se uma identidade a partir da tela<sup>96</sup> (McDONALD, 2000, p. 30).

Tenha sido iniciativa do grupo dos independentes ou dos grandes produtores à época, existe o consenso de que o que ocorreu foi a transposição (com as adaptações necessárias) para o cinema de algo que já existia no teatro, tanto europeu quanto estadunidense. Segundo Paul McDonald (2001), o *star system* surgiu na década de 1820 quando as companhias

<sup>95</sup> The argument that the licensed manufacturers did not exploit the stars because of fear of the rising costs until they were forced into it by the independent’s competition also does not hold up. Instead, the licensed manufacturers led the way although the independents may have outbid them for services of stars in later years. In addition, film manufacturers were competing directly with vaudeville and theater both of which were using the star system.

<sup>96</sup> Early cases of naming occurred before the infamous Laemmle/Lawrence incident. When Vitagraph, a member of the MPPC, released its production of *Oliver Twist* in May 1909, the film carried an on-screen credit announcing ‘Miss Elita Proctor Otis as “Nancy Sykes”’ at the point where the actor first appeared in the film. At the same time, the *New York Dramatic Mirror* named Otis and promoted her appearance as Nancy Sykes. Naming personalities worked in conjunction with the new performance space of narrative film to individuate performers. Audiences could begin not only to recognize performers but also have a name to put to the face. As that face and name appeared across films, so an on-screen identity was pieced together.

teatrais se transformaram em companhias de repertório – ou seja, compostas por artistas conhecidos que interpretavam os mesmos papéis em apresentações que percorriam diferentes cidades e estados, contando com o apoio de um elenco local para interpretar os personagens secundários. Sua consolidação, no entanto, virá no final do século XIX, quando uma única obra e uma única estrela serão capazes de garantir a audiência durante as turnês das companhias.

No entanto, em seus primeiros anos de vida o cinema ignorou o *star system*. Uma possível explicação para este fato poderia ser a natureza não narrativa das produções da época, que se ancoravam principalmente na atração<sup>97</sup> (GUNNING, 1994). Todavia, o neorealismo italiano, para citar apenas um exemplo, demonstrou que o cinema narrativo poderia ir em uma direção diametralmente oposta, ao trabalhar também – mas não só – com não-atores. Assim, Edgar Morin parece perspicaz em sua análise, onde aponta a economia capitalista e a mitologia do mundo moderno (e, em especial, a mitologia do amor) como as grandes responsáveis por “essa hidrocefalia, essa monstruosidade sagrada: a estrela de cinema” (MORIN, 1989, p. 96).

É preciso recordar, contudo, que mesmo o cinema tendo se desenvolvido nas sociedades capitalistas onde este sistema estava em um estágio considerado mais “avançado”, foram necessárias algumas mudanças estéticas e comerciais no meio cinematográfico para que tal prática teatral se convertesse em uma possibilidade interessante. Pode-se destacar entre elas:

Em primeiro lugar, a organização industrial da produção de filmes baseada em sistemas de produção em massa nos Estados Unidos, e o movimento em direção a uma divisão do trabalho especializada ou detalhada envolvida neste processo. Em segundo lugar, o crescimento da produção de filmes narrativos e as mudanças formais na organização do espaço na tela que resultaram desta mudança. Finalmente, os primórdios de uma circulação ativa de informações sobre as identidades dos artistas nos filmes<sup>98</sup> (McDONALD, 2000, p. 24).

---

<sup>97</sup> Afirmar que as produções da época se ancoravam principalmente na atração não significa estabelecer uma separação total entre narrativa e atração. Sabemos que a combinação narração-atração ocorre desde muito cedo na história do cinema, e que a atração segue sendo bastante presente em diversos filmes contemporâneos classificados como narrativos. Para mais informações, consultar Wanda Strauven (2006).

<sup>98</sup> First, the industrial organization of film-making based on systems of mass production in the United States and the move towards a specialized or detailed division of labor involved in this process. Secondly, growth in the production of narrative film and the formal changes in the organization of on-screen space that resulted from this change. Finally, the beginnings of an active circulation of information about the identities of performers in films.

Apesar do *star system* cinematográfico ser inspirado no teatral, o fato de ele ter se desenvolvido em um campo com uma conformação bastante distinta fez com que acabasse seguindo caminhos próprios. Possivelmente, a maior diferença que se verifica quando se comparam as características de ambos é o surgimento de produtores que exerciam um férreo controle sobre os atores estelares.

A despeito de muitas histórias lendárias envolvendo produtores e estrelas, sabe-se que no contrato firmado entre atrizes/atores e estúdios ficava estabelecido muito mais que seu tempo de vigência (sete anos durante as décadas de 1930 e 1940), quantos filmes a *star* deveria fazer por ano e remuneração.

No estágio hollywoodiano, o *star system* determina a organização sistemática da vida privada-pública das estrelas. Buster Keaton estava condenado por contrato a nunca rir. Os contratos, igualmente, forçavam a ingênua a levar uma vida casta, pelo menos na aparência, na companhia de sua mãe. A *glamour girl*, inversamente, deve mostrar-se nos clubes noturnos de braço dado com cavalheiros escolhidos pelos produtores. São os seus empresários que marcam os encontros íntimos e românticos, iluminados pelo luar e pelos *flashes* fotográficos (MORIN, 1989, p. 40).

Para as estrelas que se rebelavam contra qualquer um destes pontos contratuais existiam punições, igualmente estabelecidas em tal documento. Elas poderiam ser suspensas, o que significava ter que ficar um período sem trabalhar – e, por conseguinte, sem receber. Além de provocar prejuízos financeiros, isso aumentava suas permanências em determinado estúdio, posto que o tempo de suspensão não contava para o cumprimento do tempo estipulado em contrato.

Havia, também, retaliações. Entre elas, uma das práticas mais comuns era escalar os atores estelares para películas feitas com orçamentos mais modestos ou para papéis inadequados. Diversas vezes produtores agiam assim com o objetivo de motivar atitudes que levariam a estrela à suspensão (recusar o papel para o qual haviam sido escaladas, por exemplo).

Se os produtores se empenhavam tanto para controlar as *stars* é porque estas eram, como mencionamos anteriormente, muito importantes para o sucesso dos filmes e dos estúdios.

Segundo Dyer (2001, p. 25), as estrelas eram vitais para a economia de Hollywood durante o período clássico pelas seguintes razões: 1) formavam parte do capital dos estúdios (“cada estrela é até certo ponto a titular de um monopólio, e o proprietário dos contratos de

serviços de uma estrela é o proprietário de um produto do monopólio. Os grandes estúdios dominam a contratação deste monopólio do talento individual<sup>99</sup>” (BRADY, 1947 apud DYER, 2001p. 25)); 2) ajudavam a minimizar os riscos de fracassos comerciais; 3) representavam parte importante do orçamento das películas; e 4) participavam ativamente da venda dos produtos.

A totalidade do star system não está, todavia, confinada a sua função no processo de produção de filmes. Num cinema comercial como em Hollywood, estrelas são importantes para os processos de produção (fazer filmes), mas também de distribuição (vender e fazer o marketing dos filmes) e exibição (exibir filmes para plateias pagantes)<sup>100</sup> (McDONALD, 2000, p. 5).

A centralidade da estrela nos negócios fílmicos era tão grande que em muitos casos influenciava diretamente o produto final, embora esta influência pudesse ocorrer de diferentes formas.

Era uma prática recorrente construir os filmes em função das imagens das estrelas. Escreviam-se os roteiros sob medida para as características da estrela em questão, ou se compravam os direitos dos livros para uma produção já tendo uma estrela em vista. Algumas vezes era necessário efetuar certas alterações na história a fim de preservar a imagem da estrela<sup>101</sup> (DYER, 2001, p. 87).

Por serem tão importantes economicamente, as estrelas detinham um enorme poder. E elas certamente o mobilizavam (entrando em choque com os produtores) para fazer valer seus interesses.

Uma estrela pode impor modificações de roteiro e de diálogo aos autores do filme. Foi assim que Marcel Achard e Marc Allegret tiveram que se submeter às exigências de Charles Boyer no filme que se tornou finalmente *Orage*. Uma estrela pode até mesmo impor um assunto ou um diretor ao

<sup>99</sup> Cada estrella es hasta cierto punto el titular de un monopolio, y el propietario de los contratos de los servicios de una estrella es el propietario de un producto del monopolio. Los grandes estudios dominan la contratación de este monopolio del talento individual.

<sup>100</sup> The role of the star in the industry is not, however, only confined to their function in the process of film-making. In a commercial cinema such as Hollywood, stars are important to the processes of production (making films) but also distribution (selling and marketing films) and exhibition (showing films to paying audiences).

<sup>101</sup> Las películas se acostumbraban a construir alrededor de las imágenes de las estrellas. Los guiones se escriben de forma expresa a la medida de las características de la estrella en cuestión, o se compran derechos de los libros para una producción con una estrella ya en perspectiva. Algunas veces se tienen que efectuar ciertas alteraciones a la historia con el fin de preservar la imagen de la estrella.

produtor, como fez Jean Gabin em *A bandeira, O demônio da Argélia* e *Camaradas*, que Duvivier ou Carné talvez não tivessem conseguido realizar sem a sua intervenção. Há mesmo um momento em que a estrela escolhe seus colegas, seu roteirista, seu diretor e se torna seu próprio produtor, como Eddie Constantine e Alain Delon na França, John Wayne e Burt Lancaster nos Estados Unidos<sup>102</sup> (MORIN, 1989, p. XIV).

A influência e o poder de tomar decisões dos atores estelares, como fica claro na explanação de Morin, podiam se estender aos mais diversos domínios de um filme: roteiro, montagem, escalação do restante do elenco... A partir desta constatação, Patrick McGilligan (1975) concluiu que em alguns casos seria bastante correto entender também o ator como um autor.

A teoria do autor pode ser revisada e reformulada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, diretor e produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns raros artistas cuja capacidade de atuação e persona cinematográfica são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes<sup>103</sup> (MCGILLIGAN, 1975, p. 199).

McGilligan formulou sua proposição a partir do estudo que desenvolveu sobre a carreira de um ator específico, James Cagney, mas outros casos poderiam ser apresentados a título de ilustração.

Um deles é o de Mary Pickford, uma das mais populares estrelas do período mudo. Little Mary, como também era conhecida, conseguiu incluir em seus contratos com os diferentes estúdios por onde passou vantagens concedidas apenas a um grupo muito seletivo de *stars* ao longo do tempo. Conforme aponta Tino Balio, “após o vencimento de seu contrato [com a Famous Players] em 1918, a First National aliciou Pickford com uma oferta de US\$ 675,000 por três filmes, mais cinquenta por cento dos lucros e a autoridade para selecionar roteiros e o direito de opinião sobre o corte final de seus filmes<sup>104</sup>” (1976 apud McDONALD, 2000p. 35).

<sup>102</sup> Nos Estados Unidos, mesmo a situação da estrela mais estrela era delicada. Devido à integração vertical vigente no país até a década de 1950 até era possível produzir um filme de forma independente; no entanto, associar-se a alguma *major* era fundamental para conseguir entrar em cartaz maciçamente.

<sup>103</sup> The auteur theory can be revised and repropounded with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.

<sup>104</sup> After her contract expired in 1918, First National poached Pickford with an offer of \$675,000 for three films, with fifty per cent of profits along with authority to select scripts and the right to have a say in the final cut of her films.

Percebe-se em Pickford uma preocupação não apenas com seus lucros, mas também com o controle e a administração da sua própria imagem. É isso que está em jogo quando ela faz questão de garantir, contratualmente, o privilégio de selecionar os *scripts* das produções que atuaria (afinal, os papéis que um ator desempenha influenciam na forma como o público o enxerga dentro e fora das telas – é pouco provável que uma atriz que só interprete vilãs seja considerada uma “boa” moça pelos seus espectadores, por exemplo) e de ter sua opinião considerada para se chegar ao corte final dos seus filmes (ou seja, em como o espectador vai vê-la na tela; se o ângulo está mais ou menos favorável, se alguma característica indesejada está sobressaindo, etc.).

Esta última preocupação, que diz respeito mais diretamente ao aspecto físico de Little Mary, aparece nos contratos firmados por várias estrelas e pode ser explicada também em função da exigência de uma imagem de beleza e juventude que incidia sobre a maior parte delas<sup>105</sup>. “Pouco depois de 1918, Cecil B. de Mille lançará o modelo de mulher bela, provocante e excitante, que imporá a Hollywood os cânones de ‘beleza-juventude-sex-appeal’” (MORIN, 1989, p. 7).

Os esforços feitos pelas *stars* para atingir tais cânones foram muitas vezes imensos. Para se livrar do estereótipo da latina-sensual-dançarina-por-natureza que acompanhou seus primeiros papéis – e que, provavelmente, seguiria acompanhando-os pela vida toda – e poder se tornar uma verdadeira estrela, Margarita Carmen Cansino se tornou Rita Hayworth. Além de uma singela troca de nome e sobrenome, reposicionar-se no mercado hollywoodiano exigiu que a atriz passasse por diversos procedimentos agressivos como, por exemplo, cirurgias plásticas para “deslatinizar” suas feições (MCLEAN, 2011).

Quem não precisava passar por mudanças tão radicais tinha entre seus principais aliados para alcançar a beleza, a juventude e o *sex-appeal* almejados alguns truques de maquiagem, os figurinos mais adequados, uma decupagem que “favorecia” e determinada forma de se executar a fotografia cinematográfica.

Aos artifícios da maquiagem e da cirurgia plástica vão-se somar os da fotografia. A câmera deve sempre levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza. Os projetores distribuem luz e sombra pelos rostos, obedecendo a estas mesmas exigências ideais. Várias estrelas têm, além do maquiador, um operador de

---

<sup>105</sup> Havia, evidentemente, exceções: grandes comediantes, estrelas que atingiam tal posto já com a idade avançada para os padrões hollywoodianos, como Marie Dressler...

luz preferido, especialista em captar a sua imagem mais perfeita (MORIN, 1989, p. 30).

A direção se fotografia – mais especificamente, a iluminação cinematográfica – passou a pertencer ao campo de interesse e a ser influenciada pelo poder das estrelas (que com certeza se interessariam também por lentes, filtros, etc. se tivessem mais conhecimento da área).

Como nos gêneros [narrativos], é possível perceber, através dos veículos das estrelas, continuidades iconográficas (como se vestem, penteiam-se e maquiam, os gestos em suas atuações, os cenários com os quais são associadas), estilos visuais (como são iluminadas, fotografadas, como são posicionadas dentro do quadro), e estrutura (seus papéis na trama, suas funções no padrão simbólico da película)<sup>106</sup> (DYER, 2001, p. 88).

A partir do momento que uma estrela descobria a “melhor” forma de ser maquiada, vestida, enquadrada ou iluminada, os profissionais responsáveis por estas áreas não tinham mais sossego. Ela iria exigir, sempre que possível (e este possível estava diretamente ligado ao prestígio da *star*), que o procedimento fosse repetido. Algumas experiências relatadas por Joseph Walker, um dos grandes diretores de fotografia do cinema clássico, são, nesse sentido, bastante ilustrativas.

Nos planos próximos de Joan Crawford eu comumente usava um refletor bem pequenininho, chamado “inky-dinky” (inky, abreviação de incandescente; dinky, o menor refletor), e afixava-o diretamente sob a lente da câmera. Para eliminar o excesso de brilho, eu coloquei nele um filtro de gelatina magenta... Nas vezes que eu não o usei, ela perguntava incisivamente: “Joe, onde está a minha luzinha?”. Eu instruía George Hager a colocá-la na câmera, e ela fazia um grande alarde da troca daquela pequena lâmpada magenta (se ela não fosse necessária, eu simplesmente acrescentaria uma difusão de seda extra a ela). Na verdade, eu descobri que ela tinha um efeito psicológico também. Ela parecia mais feliz e confiante naquela luz<sup>107</sup> (WALKER; WALKER, 1993, p. 220).

<sup>106</sup> Como en los géneros, se pueden discernir también, a través de los vehículos de las estrellas, continuidades iconográficas (cómo se visten, se peinan y maquillan, los gestos en sus actuaciones, los escenarios con los que se las asocia), estilos visuales (cómo se les ilumina, fotografía, cómo se les sitúa dentro del encuadre), y estructura (sus papeles en la trama, sus funciones en el patrón simbólico de la película).

<sup>107</sup> On close shots of Joan Crawford I often used a small baby spotlight called an “inky-dinky” (inky, short for incandescent; dinky, the smallest spotlight), and attached it directly under the camera lens. To eliminate the glare I placed a magenta gelatin filter on it... On occasions when I didn’t use it, she’d ask intently: “Joe, where’s my little light?” I’d instruct George Hager to put it on the camera, and he’d make quite a show of replacing that little magenta light. (If it weren’t needed, I’d merely add extra silk diffusion on it) Actually, I found it had a psychological effect, too. She seemed happier and more confident in that glow.

Um diretor de fotografia ser questionado – e mesmo cobrado – por uma estrela não era uma situação incomum no cinema clássico. É possível encontrar no depoimento de vários outros fotógrafos que trabalharam durante aquele período histórias semelhantes, as quais demonstram a preocupação e interferência da *star* no que tangia à luz que incidia sobre ela.

No entanto, é fundamental para a presente tese destacar que a exigência de beleza, juventude e *sex-appeal* à qual se referia Morin não incidia da mesma maneira sobre homens e mulheres.

A exigência da beleza é simultaneamente a exigência de juventude... No cinema, até 1940, a idade média das estrelas femininas era de 20-25 anos, em Hollywood. Suas carreiras eram mais breves que as dos homens, que podiam não envelhecer, mas amadurecer até atingir a idade sedutora ideal (MORIN, 1989, p. 31).

Na verdade, o *star system* não era genericamente diferenciado apenas no que dizia respeito à beleza, à juventude e ao *sex-appeal* das estrelas. Havia também uma forte tendência à associação estrela-mulher.

A predominância feminina confere ao *star system* um caráter feminino. A “mitificação” se efetua em primeiro lugar nas estrelas femininas: são as mais fabricadas, as mais idealizadas, as mais irreais, as mais adoradas. A mulher é um sujeito e um objeto mais mítico que o homem, nas atuais condições sociais. E, naturalmente, é mais estrela que o homem...

As estrelas femininas são objeto da atração masculina e do culto feminino. As estrelas masculinas são objeto do culto feminino. Isso não significa que os homens não têm interesse pelas estrelas-macho. As pesquisas citadas (*Motion Picture Research Bureau, Gallup, 1941*) mostram que a preferência por estrelas do próprio sexo é mais pronunciada entre os homens que entre as mulheres. Apesar de mais numerosas, contudo, as identificações masculinas são menos míticas. Para o homem, a estrela é menos um arquétipo sagrado que um *modelo* profano: imita a estrela masculina, mas não quer assumir isso. Prefere-a, mas não a reverencia (MORIN, 1989, p. 68-69).

Salta aos olhos a heteronormatividade que subjaz a reflexão desenvolvida por Morin. Dyer, estudioso do *star system* que é mais próximo às questões da recepção – capaz de perceber, portanto, as complexidades dos diferentes tipos de espectadores – cita Molly Haskell (a autora do clássico *From reverence to rape*, referido na introdução) para tratar da identificação com as estrelas de uma maneira que parece mais adequada: “muito mais que os

homens, as mulheres (estrelas) eram os veículos das fantasias de homens e mulheres<sup>108</sup>” (1987 apud DYER, 2001p. 17).

Diante de tudo o que acabamos de discutir, pode-se afirmar que a relação entre diretor de fotografia e ator estelar durante o cinema clássico e o *star system* então vigente era bem definida em termos de gênero: tratava-se do fotógrafo e da atriz. E se o fotógrafo era bem sucedido em embelezar determinada atriz poderia passar a ser mais um dos itens de seu contrato (contanto que ela tivesse poder junto ao estúdio para fazer este tipo de exigência, claro).

Em seu livro autobiográfico, *The light on her face*<sup>109</sup>, Joe Walker narra como descobriu que não era escalado para determinados filmes por puro acaso.

“Joe, eu não posso deixá-lo fazer isso [não fazer o próximo filme do estúdio para filmar com Frank Capra].” A expressão de [Harry] Cohn manifestava verdadeiras desculpas.

“Mas você prometeu – ”

“Nós temos que levar Jean Arthur em conta.”

“Será que pelo menos uma vez você não pode arrumar outra pessoa!” gritei.

“Mas – ” ele abriu as mãos desamparadamente, “é que está no contrato dela.”

“O que está no contrato dela?”

“Uma cláusula – ” Novamente aparecia aquela expressão pesarosa, “que diz que ela não trabalhará a menos que você a fotografe”.

Olhei para ele sem expressão.

“Bem, você não saberia nada sobre isso” Cohn afundou-se em sua cadeira.

“Está num monte de contratos de que você não sabe. Vou aproveitar e abrir o jogo com você. Já nos ajudou muito a contratar essas garotas difíceis prometer-lhes que ‘Joe Walker vai fotografá-las’”<sup>110</sup> ” (WALKER; WALKER, 1993, p. 231-232).

<sup>108</sup> Mucho más que los hombres, las mujeres (estrellas) eran los vehículos de las fantasías de hombres y mujeres.

<sup>109</sup> Não podemos deixar de chamar a atenção do leitor para este título, o qual demonstra – de modo não intencional, é importante dizer – o quando a fotografia cinematográfica clássica era profundamente marcada pelo gênero.

<sup>110</sup> “Joe, I can’t let you do it.” Actual apology was in Cohn’s expression.

“But you promised –”

“We have Jean Arthur to consider.”

“For once you can get someone else!” I shouted.

“But –” he spread his hands helplessly, “it’s in her contract.”

“What’s in her contract?”

“A clause –” Again there was that apologetic expression, “that says she won’t work unless you photograph her.”

I stared at him blankly.

“Naw, you wouldn’t know about that.” Cohn slumped in his chair. “It’s in a lot of contracts you don’t know about. Might as well level with you. It’s helped us many a time to sign these hard-to-get gals by promising them ‘Joe Walker will photograph you’”.

McDonald relata, em seu livro *The star system: Hollywood's production of popular identities* (2000), que em um dos capítulos de sua tortuosa relação com a Warner Bros.,

[Bette] Davis fez uma série de exigências: um novo contrato por apenas cinco anos; um aumento salarial de U\$ 100,000 para U\$ 200,000 por ano; créditos como estrela ou co-estrela; e cláusulas garantindo-lhe a liberdade de fazer um filme por ano para outro estúdio, operador de câmera a sua escolha e três meses de férias<sup>111</sup> (McDONALD, 2000, p. 64).

Percebe-se, portanto, que não por acaso um dos pontos centrais do saber fotográfico gestado junto com o cinema clássico eram as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”.

Por vezes, a relação entre o fotógrafo e a atriz se tornava tão forte que aquele se convertia em um verdadeiro defensor desta. Isso aconteceu com Judy Hollyday e Charles Rosher e em muitos outros casos.

Antes de fazer testes com Judy Hollyday, o câmera da MGM George Folsey telefonou para dizer: “Joe, essa menina é difícil de fotografar. Mas ela é uma garota legal e todos nós gostamos dela. Faça o melhor que puder por ela”. Eu mergulhei numa série de testes por tentativa e erro desta menina bonita e com uma certa tendência ao sobrepeso que rapidamente nos ganhou a todos na Columbia com sua espirituosidade e seu bom caráter. Felizmente ela era jovem. Mas aquele rosto que lembrava o de um duende desafiava todas as fórmulas usuais de iluminação<sup>112</sup>... Uma das minhas maiores recompensas veio quando meus colegas câmeras Charles Rosher e George Folsey, que não eram conhecidos por elogiarem com facilidade, cumprimentaram-me por quão bem eu havia fotografado Judy Hollyday<sup>113</sup> (WALKER; WALKER, 1993, p. 258-259).

Uma das razões que mais contribuía para estreitar os laços entre ambos era o fato de os dois serem diretamente responsáveis pelo resultado do *close* (vale lembrar que a decisão por filmar em *close* – e não em primeiro plano, em plano médio, etc. – pode ser tomada pelo

---

<sup>111</sup> Davis made a series of demands: a new contract for five years only; a salary rise from \$ 100,000 to \$ 200,000 per year; star or co-star billing; and clauses granting her freedom to do one picture a year for another studio, her choice of cameraman and a three month holiday.

<sup>112</sup> Nas memórias de Walker encontramos algumas vezes o relato da subversão às normas fotográficas que diziam respeito à imagem da mulher.

<sup>113</sup> Before making tests of Judy Hollyday, MGM cameramen George Folsey phoned to say: “Joe, this little gal is difficult to photograph. But she’s a nice kid and we all love her. Do your best for her.” I plunged into a series of trial-and-error tests of this cute, inclined-to-be-plumpish gal who quickly won us at Columbia with her wit and good nature. Fortunately, she was young; but that pixyish face of hers defied all the usual formulas of lighting... One of my best rewards came when fellow cameramen Charles Rosher and George Folsey, neither noted for easy compliments, congratulated me on how well I’d photographed Judy Hollyday.

produtor, pelo diretor ou ainda pela *star*, mas nunca pelo fotógrafo, embora este possa ter sua opinião levada em consideração dependendo de seu *status*).

“Joe!” ela [Joan Crawford] gritou numa voz despedaçante. “O que *diabos* você está fazendo aqui?”

Abri um largo sorriso. “Eu poderia perguntar-lhe a mesma coisa – o que *você* está fazendo aqui a *esta* hora? Você fará *close*s amanhã!” “Sim, mas diabos” ela guinchou de bom humor. “Você vai me fotografar – *você* precisa descansar!”<sup>114</sup> (WALKER; WALKER, 1993, p. 242).

Desde o seu surgimento, o *close* é um elemento fundamental tanto para a gramática clássica como para o *star system*. Considerado por muitos o símbolo da multiplicidade de pontos de vista que o cinema poderia oferecer ao contar uma história – algo que o teatro era incapaz de fazer –, o *close* foi visto, também, como um mecanismo de verdade e como a principal estratégia para que o cinema conseguisse uma identificação única com o público (BALÁZS, 1983).

Dentro da lógica que regia o *star system*, o *close* tinha vital importância devido a sua capacidade de *glamourizar* a estrela (THOMPSON, 1985, p. 291) – um *glamour* que, evidentemente, reforçava a identificação à qual se referia Béla Balázs. Não é por acaso, portanto, que muitas das citações apresentadas neste capítulo, que o título das memórias de Joe Walker e que parte significativa das análises fílmicas apresentadas no capítulo 4 façam referência ao *close*.

Identificar marcas de gênero nas prescrições para se obter uma “boa” direção de fotografia e o fotógrafo cinematográfico como o responsável por embelezar as mulheres não deve fazer com que estas sejam encaradas como simples vítimas ou objetos. Muitas estrelas eram extremamente conscientes das regras vigentes no *star system* e jogavam com elas para obter o máximo de vantagens possível.

Quando [Joan] Crawford entrava no *set* pela manhã, era sempre uma “entrada triunfal”. Acompanhada por sua camareira, cabeleireira, maquiador, figurinista e por um *poodle*, ela fazia sua presença ser percebida. Na verdade, nós adorávamos isso também. Pois, como ela mesma bem dizia,

---

<sup>114</sup> “Joe!” she called in a shattering voice. “What the *hell* are you doing here?”

I grinned. “I might ask the same for you – what are *you* doing here at *this* hour? You have close-ups tomorrow!” “Yeah, but goddamnit!” she screeched goodnaturedly. “You’re photographing me – you gotta have *your* rest!”

“Nós vendemos *glamour* neste negócio – então vamos vendê-lo, rapazes!”<sup>115</sup>  
(WALKER; WALKER, 1993, p. 242).

Roger Chartier, em *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)* (1995, p. 41), chama atenção para um ponto muito importante: que a conformação das mulheres aos cânones corporais criados para atender ao olhar e ao desejo masculinos – e, acrescentaríamos, heterossexuais, embora, claro, não atenda exclusivamente a eles – deve ser vista como uma atitude que vai além da simples submissão; ela permite, também, deslocar, subverter a ordem que os produziu.

Nem todas as fissuras que corroem as formas de dominação masculina tomam a forma de dilacerações espetaculares, nem se exprimem sempre pela irrupção singular de um discurso de recusa ou de rejeição. Elas nascem com frequência no interior do próprio consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação se encontra reempregada para marcar uma resistência (CHARTIER, 1995, p. 42).

Uma fotografia que fosse capaz de embelezar as atrizes era considerada uma boa fotografia não apenas pelas próprias atrizes (e o fato de elas valorarem isso de forma positiva deve visto à luz do que foi recém apresentado), mas também pelos próprios diretores de fotografia.

É verdade que a maior parte das estrelas é realmente bonita; mas aquelas que não o são assim se tornam com a ajuda de um penteado artístico, um toque de maquiagem mágica, e o poder inquestionavelmente hipnótico de luzes e sombras bem distribuídas. Nem todos nós nascemos bonitos. A boa fotografia pode suprir aquilo que a natureza às vezes falhou em nos proporcionar, beleza, charme, boa postura<sup>116</sup> (ALTON, 1997, p. 80).

O mesmo critério foi utilizado pelos produtores para definir se um fotógrafo era bom ou adequado para a futura produção.

---

<sup>115</sup> When Crawford entered the set in the mornings, it was always the “grand entrance.” Accompanied by her mai, hairdresser, make-up man, wardrobe mistress and a poodle, she made her presence known. Actually, we loved it, too. For she as much as said, “We’re selling glamour in this business – and let’s sell it, boys!”

<sup>116</sup> True, most of the stars are really beautiful; but those who are not are made so with the aid of an artistic hairdo, a touch of magic make-up, and the unquestionably hypnotic power of carefully distributed lights and shadows. Not all of us are born beautiful. Good photography can supply what nature has sometimes failed to give us, beauty, charm, good posture.

[Harry] Cohn apertava seu lábio inferior e continuava a olhar para mim. “Você acha que pode dar conta de Dorothy Revier? Ela tem que ficar bonita!”

“Eu precisaria fazer alguns testes. Aí você pode julgar.”

Ele continuou de olho em mim. “Faça com que ela fique bonita, e o trabalho é seu. Mas se ela não ficar – ” sua voz se elevou “*você está fora!*”<sup>117</sup> (WALKER; WALKER, 1993, p. 154).

A obrigatoriedade dos diretores de fotografia de embelezarem as estrelas teve consequências diretas principalmente na sistematização das técnicas de iluminação que deveriam ser sempre utilizadas em Hollywood durante o cinema clássico, embora também seja possível encontrar vestígios dela no pensamento que normatizava o uso de lentes e acessórios.

Pode-se afirmar que este saber, profundamente marcado pelo gênero, foi disseminado, em linhas gerais, de duas maneiras. A primeira delas foi através dos próprios diretores de fotografia – entre os quais, como já foi visto, estabeleceu-se certo consenso de que a imagem da atriz registrada na película seria, se não o principal, um dos principais critérios para julgar se uma fotografia era boa ou não e se determinado fotógrafo era bom ou não.

Não havia cursos ou aulas mantidos pelos estúdios para ensinar novatos a fazer filmes, nem parecia haver qualquer programa formal de treinamento de aprendizes em qualquer estúdio. Certamente o sistema de assistentes de diretores, de diretores de fotografia, de montadores, de diretores de arte, e assim por diante, deve ter funcionado como um programa informal de treinamento de aprendizes<sup>118</sup> (THOMPSON, 1999, p. 232).

A segunda forma pela qual o *know-how* da fotografia cinematográfica clássica se disseminou foram os livros que ensinavam como fotografar.

Outros mecanismos de padronização [dos códigos do cinema clássico] incluem alguns conectados em alguma extensão à indústria – publicações e críticos especializados e manuais – e outros externos à indústria – cursos

<sup>117</sup> [Harry] Cohn pulled at his lower lip and kept eying me. “Think you can handle Dorothy Revier? She’s gotta look good!”

“I would need to make tests. Then you be the judge.”

He kept sizing me. “Make her look good and you’ve got the job. But if she doesn’t –” his voice rose, “*you’re out!*”

<sup>118</sup> There were no schools or classes held by the studios to teach newcomers how to make films, nor does there appear to have been any formal apprenticeship program in any studio. Certainly the system of assistants to directors, cinematographers, editors, art directors, and the like must have functioned as an informal apprenticeship program.

universitários, críticas de jornais, escritos teóricos e exposições em museus. Existem indubitavelmente outros, mas esses sugerem a maneira pela qual os padrões estavam disponíveis para influenciar a concepção da companhia e dos trabalhadores de como o filme deveria parecer e soar. Ao mesmo tempo em que esses mecanismos se apresentavam como educativos e informativos, eles também eram prescritivos. Um livro sobre como-escrever-o-roteiro-de-um-filme aconselhava não somente sobre como isso era feito, mas sobre como isso deveria ser feito de modo a garantir sua venda. No caso de resenhistas e teóricos, as referências a padrões estabelecidos em outras artes (teatro, literatura, pintura, design, música, fotografia) perpetuavam práticas ideológicas e de significação – apesar, naturalmente, de fazê-lo de forma mediada<sup>119</sup> (STAIGER, 1999, p. 106).

Considerando tais modos de transmissão de conhecimento, foram tomados como base para analisar a partir de uma perspectiva de gênero as prescrições para executar uma “boa” direção de fotografia dois livros deste tipo: *Painting with light* e *50 anos luz, câmera e ação*. Outras obras sobre fotógrafos de cinema e/ou fotografia cinematográfica também foram utilizadas, mas, por não serem manuais, não proporcionaram tanto material para a reflexão.

*Painting with light* foi escrito pelo diretor de fotografia hollywoodiano John Alton, vencedor de um Oscar de Melhor Fotografia pelo seu trabalho em *An American in Paris* (Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1951). O livro foi publicado pela primeira vez em 1949, causando enorme impacto. Sobre este, o renomado fotógrafo de cinema Allen Daviau comenta:

Na época em que o livro foi lançado, ninguém ia te contar nenhum segredo sobre cinematografia, e ele continha instruções! Era o único caso de um informante contando o que ele fazia. Era um livro básico de um mestre, e isso era muito importante. Esse era o único livro da época que continha nele algo de um manual... Então o seu impacto como diretor de fotografia foi duplicado ou triplicado pelo aparecimento deste livro<sup>120</sup> (apud McCARTHY, 1999 p. XXXIII-XXXIV)

---

<sup>119</sup> Other mechanisms for standardization included ones somewhat connected to the industry – trade publications and critics and “how-to” books – and ones external to the industry – college courses, newspaper reviewing, theoretical writing, and museum exhibitions. Undoubtedly there are others, but these will suggest how standards were available to influence the company’s and worker’s conception of how the motion picture ought to look and sound. While these mechanisms presented themselves as educational and informative, they were also prescriptive. A how-to-write-a-movie-script book advised not only how it was done but how it ought to be done to insure a sale. In the case of reviewers or theorists, the references to established standards in other arts (theater, literature, painting, design, music, still photography) perpetuated ideological/signifying practices – although, of course, in mediated form.

<sup>120</sup> At the time the book came out, no one was going to tell any secrets about cinematography, and he had instructions! It was the only case of an insider telling you that he did. It was a basic book from a master, and that was so important. This was the one and only book at the time that had some “how to” to it... So his impact as a cinematographer was doubled or tripled by the fact of this book.

*50 anos luz, câmera e ação* é de autoria de Edgar Moura, “um dos mais conceituados fotógrafos brasileiros” (NETO, 2010, p. 102). Sua primeira edição data de 1999 e consiste em uma das poucas obras sobre o tema lançadas no Brasil.

Esta última escolha pode parecer curiosa (afinal, trata-se de um livro escrito por um diretor de fotografia brasileiro quase quatro décadas após o fim do cinema clássico), mas tem uma forte justificativa. *50 anos luz, câmera e ação* é uma obra bastante singular entre aquelas que se dedicam a ensinar fotografia cinematográfica, posto que não explica simplesmente como fazer, ou, o que é ainda mais comum, como o fotógrafo fez em determinada situação em um *set* de filmagem.

O objetivo do autor é fazer com que seus leitores (provavelmente estudantes de cinematografia e jovens profissionais da área) entendam as características e o comportamento da luz, porque só assim sempre saberão o que fazer. Para atingir tal propósito, ele mobiliza alguns exemplos de filmes que trabalhou e muitas produções e anedotas do cinema clássico hollywoodiano. Por estas razões, *50 anos luz, câmera e ação* é um dos discursos publicados por fotógrafos sobre direção de fotografia onde a lógica das regras que em tese deveriam ter norteado a fotografia cinematográfica clássica em todos os casos é desenvolvida de forma mais clara.

No capítulo 1 da presente tese foram apresentadas as três funções da luz, ataque, compensação e contraluz, as quais compõem o *standard three-point lighting*. No entanto, indicamos naquele momento que existiam outras maneiras, carregadas pelo gênero, de pensá-las.

O ataque, por exemplo, pode ser desobrigado de criar as relações de claro e escuro que conferem relevo àquilo que é iluminado (ou seja, de uma das principais razões de sua utilização por parte do diretor de fotografia) se o motivo a ser iluminado se tratar de uma mulher.

Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes *noir*, chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Maier, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: “Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes” (MOURA, 2005, p. 116)

Menos sombras no rosto das atrizes significa faces sem zonas escuras e, por conseguinte, uma maior branquitude, algo que é historicamente desejado. “Nas representações, os homens brancos são mais escuros que as mulheres brancas. Nos vasos gregos, os homens são mais escuros que as mulheres, nas pinturas ocidentais (desde a Idade Média), Adonis é mais escuro que Venus, Adão que Eva; na verdade, qualquer homem que ame é mais escuro que a mulher amada<sup>121</sup>” (DYER, 1999, p. 57). Esta construção, de caráter racista e heteronormativo, baseia-se na associação do branco com o sublime, o limpo, o puro e o bom (PASTOUREAU, 1997, p. 42-43). Será destinada, portanto, àqueles indivíduos que possuírem tais características – nas sociedades de forte influência da cultura judaico-cristã, nenhuma pessoa parece ser mais adequada que as idealizadas filhas caucasianas de Maria.

Em geral, recomendava-se que este efeito de branquitude fosse acentuado graças à incidência sobre as mulheres, e principalmente sobre as *stars*, de uma luz mais intensa que a dos homens (ainda que menos “dura”). Entretanto, é preciso destacar que na prática encontramos esta diferenciação de gênero atravessada por questões referentes à classe e à moral. Assim, um homem pertencente aos segmentos privilegiados da sociedade, (auto)retratados como mais limpos, puros e superiores, podia ser fotografado de modo que sua pele fosse registrada como mais branca que a de uma operária. E uma mulher má provavelmente apresentaria mais sombras em seu rosto (em termos de quantidade e densidade) que uma mulher boa, independente das classes de ambas e sem qualquer justificativa baseada no tom da pele (DYER, 1999, p. 57) – lembremos que a fotografia cinematográfica clássica, assim como a normatização que deveria orientá-la, não tinha qualquer compromisso com “o real”.

Mas, como trataremos melhor de tal aspecto no capítulo 4, voltemos a falar do ataque. Onde um diretor de fotografia deve posicioná-lo quando tem por objetivo embelezar a atriz (o que, em tese, aconteceria sempre)? “O bom ataque, então, virá de onde?... Virá de onde a luz ficar mais bonita (para as mulheres)” (MOURA, 2005, p. 59). O autor continua, dando coordenadas “que [ele mesmo reconhece que] nenhum manual de fotografia nunca dá: pra lá do nariz da atriz” (MOURA, 2005, p. 57). Moura radicaliza a atriz como referência; desde cedo referência para se julgar o resultado da fotografia cinematográfica clássica, ela agora se converte também em referência para o posicionamento das diferentes fontes de luz.

---

<sup>121</sup> In representation, dark men are darker than white women. On Greek vases the men are darker than the women, in Western painting (since the Middle Ages) Adonis is darker than Venus, Adam than Eve, indeed any male lover is darker than his female beloved.

Alton, em seus ensinamentos, não oferece um princípio geral como Moura – que afirma que o ataque pode vir de qualquer lugar, desde que seja o mais favorável para a atriz – nem possibilidades múltiplas de posicionamento – pra lá do nariz da atriz ainda é uma coordenada bastante imprecisa. Seu mapa de luz de como embelezar as mulheres é extremamente rígido – tão rígido que é difícil crer que, mesmo filmando em estúdio, pudesse ser sempre executado:

[Para entender com clareza os posicionamentos sugeridos por Alton observar a Figura 18] Vamos pegar agora nossa luz de teste e colocá-la na posição de meio-dia, ainda no círculo A. Nós reparamos imediatamente como os poros da pele começam a desaparecer; nós estamos agora de fato retocando-a com a luz. Isso prova que o ataque mais lisonjeiro para closes femininos é sem dúvida o ataque frontal, um pouco acima da altura dos olhos. Um ataque frontal não equivale necessariamente a uma luz plana. Adicione um *kicker*<sup>122</sup> na posição das 9:00, e um contraluz na posição do meio-dia, ambos no círculo C, e uma certa redondeza do rosto aparece; isso acentua a beleza... O ataque pode fazer um filme, mas é necessária iluminação adicional para fazê-lo extraordinariamente belo<sup>123</sup> (ALTON, 1997, p. 94-95).

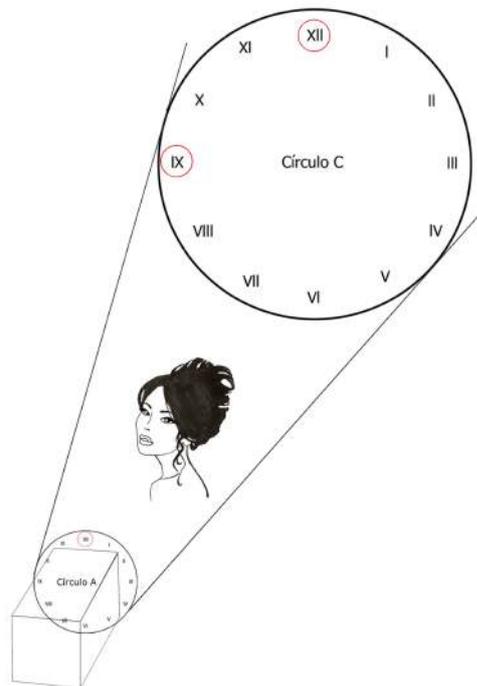


Figura 18 – o mapa de luz da beleza feminina por John Alton (Ilustração: Jamile Chalupe)

<sup>122</sup> *Kicker* ou *cross backlight* é uma fonte de luz posicionada de modo que o feixe de luz venha de trás da personagem, independente de sua origem estar acima ou abaixo dele.

<sup>123</sup> Now let us take our testlight and place it at 12 o'clock, still in circle A. We immediately notice how the pores of the skin begin to disappear; we are now actually retouching with light. This proves that the flattering key for feminine close-ups is undoubtedly the front key, somewhat above eye height. A front key is not necessarily a flat light. Add a kicker to it at a 9 o'clock and a backlight at 12 o'clock, both in circle C, and a certain roundness of the face appears; this accentuates beauty... The key light may make a picture, but additional lighting is required to make it outstandingly beautiful.

Em pouco tempo, a luz difusa passaria a ser referida como a luz das mulheres por excelência. Para o grande fotógrafo sueco Sven Nykvist, “a luz amável é aquela que pode ser utilizada quando se fotografa uma mulher cuja aparência deve ser vista como suave e bonita<sup>124</sup>” (apud ETTEDGUI, 1999 p. 38) – a exemplo do que havia feito Moura, mais um diretor de fotografia radicaliza a mulher como referência.

Logo, a compensação, que necessariamente precisa ser difusa ou não desempenhará sua função corretamente (pois criará sombras dentro da área enquadrada), seria considerada a luz mais feminina que existe. “Na compensação, não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate” (MOURA, 2005, p.124). Sua própria definição dentro desta lógica passa a estar associada ao efeito que produz sobre a atriz: “a compensação é o brilho nos olhos dela” (MOURA, 2005, p. 65).

Um dos fatores que contribuiu para que a compensação se tornasse a luz fortemente recomendada para “a mulher”, para além da não produção de sombras, é o fato de a luz difusa não provocar altas-luzes e, por conseguinte, brilho.

A referência ao brilho é especialmente interessante por duas razões; primeiro, brilho conota suor, algo inapropriado para *ladies*, ou seja, mulheres realmente brancas, e também remete à sujeira corporal; segundo... a pele negra, em especial sob forte iluminação, e notavelmente em fotografia, com frequência tem altas-luzes brilhantes, daí a associação entre brilho e pessoas não-brancas<sup>125</sup> (DYER, 1999, p. 78).

É, portanto, devido à associação entre suor, corpo e pele negra que as *stars* nunca brilham, e sim reluzem.

Ademais, deve-se destacar que a luz difusa é a que melhor atenua marcas, irregularidades e linhas de expressão (que não combinam com um padrão de beleza o qual, como vimos, considerava que a aparência feminina ideal é aquela que as mulheres têm entre vinte e vinte e cinco anos), já que, ao contrário da luz “dura”, diminui a chance de formação de sombras nos baixos-relevos.

Logo, na iluminação pensada para embelezar as mulheres até o contraluz, em geral “duro” e pontual e que, recomenda-se, deve ser mais forte inclusive que o ataque (se este,

<sup>124</sup> La luz amable es la que puedes utilizar si estás fotografiando a una mujer y quieres que se vea muy suave y hermosa.

<sup>125</sup> The reference to shine is especially interesting, for two reasons; first, shine conotes sweat, something inappropriate to ladies, that is, really white women, and also an instance of the body's dirt; second... dark skin, especially under Strong light, and notably in photography, often has shiny highlights, thus associating shininess with non-white people.

claro, não for o ataque do embelezamento, que não é “duro”, pontual ou forte), pode ser difuso.

Quando usar um contraluz difuso, porém, já que ele é normalmente duro e direto? Em dois casos: primeiro, quando ele for tocar no rosto da atriz... Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz (MOURA, 2005, p. 132-134).

Muitas vezes aconselhava-se os fotógrafos cinematográficos do período clássico a recorrerem não apenas à luz difusa, mas também a um amplo leque de acessórios que podiam ser colocados sobre ou próximos à lente. O objetivo era sempre o mesmo: suavizar a imagem que seria registrada no filme (ou no sensor das filmadoras digitais, posto que a lógica de que o fotógrafo, junto com cabeleireiros, maquiadores e figurinistas, é responsável por embelezar as mulheres – e, em especial, aquelas que são estrelas – segue vigente na produção contemporânea de Hollywood e de boa parte do globo).

Difundir a imagem através de algum artefato, no entanto, não era visto como necessário em todos os casos, embora fosse considerado praticamente obrigatório quando se tratava dos planos mais próximos de mulheres. Alton é categórico em relação a este ponto: “as regras usuais para a difusão [no que se refere à lente] são: de modo geral, nada de difusão em tomadas abertas ou distantes; difusão pesada em *closes*, especialmente em retratos femininos<sup>126</sup>” (ALTON, 1997, p. 89).

Conforme destacado no capítulo 1, muitos acessórios têm sido utilizados pelos diretores de fotografia durante a história do cinema a fim de difundir a imagem que será captada.

Durante o *workshop*, ele [Michael Hugo] filmou o retrato de uma mulher idosa usando uma pesada rede Dior preta... “A rede preta resolve o problema das rugas, acne e das outras imperfeições da pele. Porém, mesmo com uma rede pesada, você mantém a agudeza dos olhos. Eu usei a ‘Dior’ nos *closes* extremos de Joan Collins. Às vezes, quando eu não quero muita difusão, eu combino uma rede preta leve com um filtro *fog* de 1/8. Eu tento não me

---

<sup>126</sup> The usual rules for diffusion are: generally no diffusion on long shots or distant views; light diffusion on medium shots; heavy diffusion on close-ups, especially feminine portraits.

aproximar tanto, mas às vezes o diretor quer chegar muito, muito perto, mais perto do que se deveria chegar de qualquer mulher<sup>127</sup>” (BERGERY, 2002, p. 65).

Outra estratégia proposta para os fotógrafos cinematográficos quando estes necessitavam suavizar a imagem feminina era realizar a captação com determinadas distâncias focais.

A maioria das boas lentes, todavia, tem a tendência a aguçar a imagem, revelando e até mesmo exagerando imperfeições, rugas, etc., ocultas, para a desvantagem da pessoa fotografada. Os *close*s das estrelas de Hollywood são reconhecidos mundialmente por sua rara beleza. Eles são os produtos de exportação da indústria cinematográfica americana, e devem ser fotografados com lentes projetadas especialmente com o propósito de embelezar. As lentes para retrato usadas na feitura dos famosos e glamourosos *close*s de Hollywood possuem comumente 75-80 ou 100 milímetros de distância focal<sup>128</sup> (ALTON, 1997, p. 85).

Recomendava-se, portanto, o trabalho com teleobjetivas. “Uma teleobjetiva pode ser qualquer distância focal que seja suficientemente mais longa do que a padrão para o formato. Para os usuários da 35 mm, a 70 mm é considerada a teleobjetiva mais curta” (HEDGECOE, 2007, p. 46) – depois que a distância focal considerada padrão, ou normal, da captação cinematográfica em 35 mm deixou de ser 50 mm, o valor da distância focal mínima para ser considerada teleobjetiva também foi alterado. Isso, no entanto, ocorre só em meados dos anos 1950, ou seja, alguns anos depois da publicação do livro de Alton.

Os diretores de fotografia que escreveram suas prescrições pareciam atraídos principalmente pelo tipo de perspectiva que se obtém quando se utiliza objetivas com ângulos de visão menores, o qual em tese favorece o alcance do ideal de beleza almejado por todos os agentes envolvidos com o *star system*.

---

<sup>127</sup> During the workshop, he shot a portrait of an old woman using a black heavy Dior net... “The black net takes care of wrinkles, blemishes and the other little imperfections on the skin. Yet even with a heavy net, you retain the sharpness of the eyes. I used the ‘Dior’ on the extreme close-ups on Joan Collins. Sometimes, when I don’t want a lot of diffusion, I combine a light black net and a 1/8 fog filter. I try not to go that close, but sometimes the director wants to end up very, very close, tighter than we should be on any lady.

<sup>128</sup> Most good lenses, however, have a tendency to sharpen the image, to reveal and even exaggerate hidden blemishes, wrinkles, etc., much to the disadvantage of the person photographed. Close-ups of Hollywood stars are known the world over for their exquisite beauty. They are the export of the American film industry, and should be photographed with lenses especially designed for the purpose of beautifying. The portrait lenses used in the making of the famous glamorous Hollywood close-ups are usually of 75-80 or 100 millimeters focal length.

A teleobjetiva permite que você tire fotos de objetos compostas de forma compacta quando é impraticável se aproximar mais e utilizar uma objetiva de ângulo maior. Mas há um efeito visível na perspectiva. A visão não natural, fora de padrão, faz objetos que se encontram a diferentes distâncias parecerem mais próximos do que são na realidade. É por isso que distâncias focais de teleobjetivas curtas são amplamente utilizadas em retratos. Usar uma objetiva grande-angular para close-ups de cabeça e ombros faz com que o nariz e outras partes faciais fiquem mais proeminentes, enquanto uma teleobjetiva curta aplaina um pouco as feições faciais, com um resultado mais favorável (HEDGECOE, 2007, p. 46).

A necessidade de suavizar a imagem feminina, seja ela efetivada através da difusão da/na<sup>129</sup> fonte de luz, de acessórios localizados próximos ou na própria lente ou da opção por determinadas distâncias focais, que aparece nas regras elaboradas para garantir a “qualidade” da fotografia cinematográfica clássica (e de toda fotografia influenciada por ela) é explicada com perfeição pelo diretor de fotografia contemporâneo Philippe Rousselot.

[Ele] acredita que parte do trabalho do diretor de fotografia é o de compensar o que ele chama de “a crueldade fotográfica” do cinema. “Os rostos são marcados muito rapidamente pelo tempo”, ele observa. “Na vida cotidiana nós não observamos as rugas, ou elas podem até ter um certo charme. Mas a lente dá às rugas e olheiras uma importância que elas não têm na vida. Você tem que saber o que é que te interessa numa imagem: se forem as rugas, então você deve acentuá-las, mas se for a expressão de uma atriz, então não é muito interessante olhar as suas rugas”<sup>130</sup> (BERGERY, 2002, p. 53).

Além das razões elencadas para que as mulheres fossem fotografadas com luzes não “duras” (mesmo quando elas deviam cumprir as funções de ataque e contraluz), com objetivas de determinadas distâncias focais e através de mecanismos de suavização da imagem, não podemos desconsiderar os debates sobre o excesso de definição da fotografia, que estão presentes praticamente desde o seu surgimento (ver, por exemplo, as críticas dos pictorialistas ao novo meio, e as saídas por eles encontradas para minimizar o “problema”), e determinadas convenções aceitas por um grande número de fotógrafos de fotografia fixa, às quais o cinema dará continuidade.

<sup>129</sup> Tal diferenciação na linguagem se faz necessária posto que é possível obter luz difusa tanto através da utilização de difusores junto com fontes de luz “duras”, pontuais, como trabalhando com refletores cuja luz emitida é difusa naturalmente.

<sup>130</sup> Believes that part of the cinematographer’s job is to compensate for what he calls “the photographic cruelty” of the camera. “Faces are marked very quickly by time,” he notes. “In everyday life one doesn’t notice wrinkles, or they may have a certain charm. But the lens gives wrinkles and bags an importance that they don’t have in life. You have to know what interests you about an image; if it’s wrinkles then you should accentuate them, but if it’s the expression of an actress, then it’s not very interesting to look at her wrinkles.

Na prática a diferença entre o “borrado”, qualidade espiritual dos retratos dos melhores e dos bondosos... e a brutal, escrutinadora qualidade da medicada criminal, eugênica e de boa parte da fotografia etnográfica... a definição distingue os sujeitos entre eles. Há os contornos bem-definidos para os sujeitos relativamente opacos (o lunático, o bandido, o nativo) e os contornos suaves para aqueles mais translúcidos (anjos, fadas, santos e pessoas como eles) (DYER, 1999, p. 112-113).

É preciso destacar que, de acordo com os manuais e outras obras analisadas, os homens, mesmo aqueles que eram estrelas, deveriam receber um tratamento fotográfico totalmente diferente do que tinha que ser utilizado quando o diretor de fotografia estivesse registrando imagens de mulheres. “Enquanto *close*s femininos ambicionam a beleza, nas imagens masculinas é o caráter do indivíduo que nós acentuamos<sup>131</sup>” (ALTON, 1997, p. 96).

No capítulo anterior foi visto que uma das principais características da fotografia cinematográfica clássica era a dramatização. E através das prescrições feitas por Alton fica bastante claro que o que se propunha dramatizar em homens e mulheres eram aspectos muito díspares. Se nos homens as características a serem ressaltadas variavam de indivíduo para indivíduo (força, gentileza, charme, etc.), nas mulheres eram sempre as mesmas (é verdade que existem tipos diferentes de beleza, mas havia um enorme esforço, não só da fotografia, mas de todas as áreas do cinema clássico ligadas à imagem, em uniformizá-las). A dramatização era, portanto, um dos aspectos da fotografia cinematográfica clássica mais marcados pelo gênero.

As diferentes concepções de beleza masculina e feminina têm a ver com o que é socialmente valorizado em homens e em mulheres, e estão relacionadas, também, com os diferentes sentidos que são atribuídos pela sociedade estadunidense – e, talvez, por grande parte da cultura ocidental – aos mesmos traços dependendo do sexo onde eles se apresentam.

As marcas no rosto de um homem são como as divisas de um soldado, são conquistadas. Elas significam caráter; portanto, nós não devemos tentar eliminá-las, uma vez que nos *close*s masculinos é exatamente isso que nós ambicionamos. Testas enrugadas não devem ser confundidas com caráter; mesmo nos *close*s masculinos, elas devem ser eliminadas tanto quanto possível. Preencha-se com luz frontal, se o ataque for de maior intensidade. Se o ataque for de menor intensidade, suavizamos a luz na testa<sup>132</sup> (ALTON, 1997, p. 113)

<sup>131</sup> While the feminine close-ups we strive for beauty, in masculine pictures it is the character of the individual that we accentuate.

<sup>132</sup> The lines on a man's face are like a soldier's stripes, well earned. They signify character; therefore we must not try to eliminate them, for in masculine close-ups, that is exactly what we are striving for. Corrugated foreheads should not be mistaken for character; even in masculine close-ups, they should be eliminated as

É importante ao menos mencionar este último aspecto porque, embora tenhamos tratado apenas de razões referentes ao campo cinematográfico para compreender por que a fotografia cinematográfica clássica se constituiu de forma genericamente diferenciada – o que se deu em função do recorte escolhido para a tese –, não podemos esquecer que as influências sociais são inúmeras e atravessam o pensamento e as práticas cinematográficas todo o tempo (por partirmos desta premissa, sentimos necessidade de um capítulo que, como explicamos na introdução, tivesse por objetivo oferecer informações sobre as representações da mulher na sociedade e na arte mexicanas relacionadas com o período aqui estudado. Acreditamos que, após a apropriação de tal contexto, a análise fílmica pode ser feita de maneira mais completa).

Da mesma forma, é fundamental destacar, mesmo que de forma muito breve, o quanto o cinema também influencia a sociedade. Alton, por exemplo, dedica um capítulo de seu livro – intitulado “Dia e noite, moças, atenção à sua luz<sup>133</sup>” e que contém uma seção chamada “A luz das damas é o deleite dos homens<sup>134</sup>” – a ensinar às mulheres comuns a importância de sempre estarem iluminadas por uma luz que as favoreça (no café-da-manhã, na praia, no trabalho...).

E, a fim de corroborar sua tese, narra para os leitores e, principalmente, para as leitoras de *Paiting with light* uma história digna do cinema clássico hollywoodiano, a qual tem por objetivo demonstrar que seu livro, cujo público prioritário é composto por diretores de fotografia (ou por pessoas que querem seguir esta profissão), também pode ser útil para “simples mortais”. Assim, ele ajuda a propagar tanto o já referido ideal de beleza quanto a imagem de democracia (ou seja, de que qualquer uma pode vir a se tornar uma estrela) presentes no *star system*<sup>135</sup>.

A senhorita Z vivia numa cidade no meio-oeste, e foi uma das muitas garotas que se formaram na escolar secundária local cuja única ambição, talvez, fosse a de algum dia se casar com a pessoa certa. Mas como ela se parecia com uma certa estrela famosa de Hollywood, toda a cidade aconselhou-a a tentar uma carreira no cinema. Então ela fez suas malas e foi com alguns dólares para Hollywood... Ela conseguiu um trabalho no departamento de correspondência de um grande estúdio. Dali ela foi promovida a secretária de um dos maiores produtores do estúdio... Numa manhã, aconteceu de um

---

much as possible. Fill in with front light, if high in key. If the key is low, then gauze the light off the forehead.

<sup>133</sup> Day and night, ladies, watch your light.

<sup>134</sup> Ladies's light is men's delight.

<sup>135</sup> Emanuel Levy aponta este paradoxo como constitutivo do *star system* e o associa ao próprio sonho americano: ao mesmo tempo em que há a impressão de democracia, posto que muitas estrelas não têm alta escolaridade nem são oriundas das classes privilegiadas, é sabido que apenas algumas pessoas conseguirão alcançar tal posto – a exclusividade é uma condição *sine qua non* da existência de *stars* (MCDONALD, 2001, p. 242-243).

fotógrafo passar pelo seu escritório e reparar que, numa certa luz, ela ficava realmente bonita. De modo a se aproveitar dessa luz, ele sugeriu que eles movessem sua mesa para que a janela ficasse atrás dela, de frente para as pessoas que entrassem... Para encurtar a história, hoje a senhorita Z está casada e feliz com seu produtor, e eles têm dois belos filhos<sup>136</sup> (ALTON, 1997, p. 176).

Qualquer semelhança com *A flor dos meus sonhos* (direção: Frank Capra, direção de fotografia: Joseph Walker, Estados Unidos, 1930), *Nasce uma estrela* (direção: William A. Wellman, direção de fotografia: W. Howard Greene, Estados Unidos, 1937), *Sabrina* (direção: Billy Wilder, direção de fotografia: Charles Lang Jr., Estados Unidos, 1954), ou mesmo com *Uma linda mulher* (direção: Garry Marshall, direção de fotografia: Charles Minsky, Estados Unidos, 1990) não é simplesmente uma mera coincidência.

---

<sup>136</sup> Miss Z lived in a midwestern town, and was one of the many girls who graduated from the local high school whose only ambition, perhaps, was to marry the right person one day. But as she resembled a certain well-known Hollywood star, the whole town advised her to try the movies. So she packed her things, and with a few dollars came to Hollywood... She got a job in the mail department of a major of a studio. From here she was promoted to become the secretary of one of the big producers on the lot... One morning a cameraman happened to pass by her office and noticed that in a certain light she looked just beautiful. In order to take advantage of that light, he suggested that they move her desk around with a window behind her, and facing the people who entered... From then on everything changed, and for better... To make the story short, today Miss Z is happily married to her producer, and they have two beautiful children.

### 3 SANTAS E PUTAS À MEXICANA: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL

“Sou macho porque sou mexicano<sup>137</sup>”.

Lupe Padilla, protagonista de *Soy puro mexicano*

(Emilio Fernández, 1942)

Ao investigarmos marcas de gênero nas prescrições para se realizar uma “boa” direção de fotografia tendo por base manuais, pesquisas acadêmicas, depoimentos de fotógrafos cinematográficos, etc., não pretendíamos identificar padrões que se repetiriam sempre na fotografia cinematográfica clássica, e sim chamar atenção para lógicas que atravessavam o *know-how*, a prática e a (auto-)avaliação do trabalho da equipe de fotografia e que raramente eram explicitadas. Como afirmamos em outros momentos desta tese, as regras que ensinam a fotografar “a mulher” “de forma correta” não podem ser aplicadas a todos os filmes porque: 1) “a mulher” é uma abstração, são muitas as mulheres de luz e sombras; e 2) o sentido de cada uma delas, e dos homens com os quais interagem (portanto, o que deve ser dramatizado), é variável temporal e historicamente.

Finalizamos o capítulo anterior recordando que ao mesmo tempo em que o cinema impacta a sociedade é também impactado por ela. Por isso, a fim de que possamos realizar o estudo da fotografia dos filmes *Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* e *La casa chica* com mais propriedade, acreditamos ser importante discutir as características da indústria cinematográfica mexicana durante o período investigado e as construções de feminino e masculino então vigentes no país, inclusive nas artes, apresentando, rapidamente, como elas se formaram (o que significará um retorno à segunda metade do século XIX).

Utilizar a expressão indústria cinematográfica quando se investiga cinema e audiovisual na América Latina muitas vezes é sinônimo de adentrar em um terreno pantanoso – bastante ilustrativo do argumento recém apresentado são os longos debates travados por pesquisadores, cineastas e produtores se já houve um período da produção brasileira que pudesse ser considerado industrial<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Soy macho porque soy mexicano.

<sup>138</sup> Podemos citar, entre tantos outros, os textos *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial* (CALIL, 1987), *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (AUTRAN, 2004) e *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro* (MENDONÇA, 2007).

No entanto, quando se trata do caso mexicano existe certo consenso entre os estudiosos do tema, sejam eles do México ou estrangeiros, de que em algum momento entre as décadas de 1930 e 1960 o cinema em tal país foi de fato uma indústria (travaremos contato com o pensamento de alguns deles nas próximas páginas). A estes anos convencionou-se chamar de época ou idade de ouro, terminologia que será adotada na presente tese.

Em sua extensa e rigorosa investigação sobre como a idade de ouro foi construída na historiografia mexicana, José Carlos Monteiro identifica a utilização de ambas as expressões (idade de ouro e época de ouro) antes mesmo dos estudos sobre cinema emergirem de forma mais sistemática no México – o que acontece apenas a partir dos anos 1960 (MONTEIRO, 2011, p. 82).

Depois da Segunda Guerra Mundial, os historiadores e cronistas mexicanos inventaram uma outra “época de ouro” para identificar, coletivamente, um conjunto de filmes realizados entre 1936 e 1956. Do seu lado, e retrospectivamente, cineastas antigos aceitaram alegremente a etiqueta. Verdadeiro ou não, o conceito lhes propiciava uma ilusória sensação de singularidade em face da *golden age* hollywoodiana... Assim, por algum tempo, o cinema mexicano teve a ilusão de que superava seu subdesenvolvimento crônico e seu complexo de inferioridade diante do cinema do poderoso “irmão do Norte” (MONTEIRO, 2011, p. 100-101).

Todavia, deve-se ressaltar que, ao contrário do que poderia sugerir o trecho recém citado devido ao fato de ser apresentado fora de seu contexto original, nem todos aqueles que se valeram da classificação época de ouro ou idade de ouro tinham por objetivo exaltar o cinema nacional.

No tocante à hipotética *edad de oro*, os pesquisadores não estavam em busca da “falsa imagem de um passado de glória”. Interessavam-se, antes de tudo, em verificar o significado do *boom* industrial, a profusão de gêneros, os temas recorrentes nos filmes, a emergência de um *star system* à mexicana. Só posteriormente, já nos anos de 1980, é que a mitologia criada em torno da “época de ouro” e a poética de seus artífices mereceram uma interpretação ideológica ou estética (MONTEIRO, 2011, p. 82).

Surpreendentemente, a despeito da época de ouro ser uma periodização construída (e muito utilizada) há várias décadas, ao nos debruçarmos sobre a bibliografia que aborda determinados períodos ou a história do cinema mexicano como um todo ficou bastante evidente que as definições do que esta teria sido – e, em especial, seus marcos iniciais e finais – variavam quase de autor para autor.

O grande pesquisador Emilio García Riera, por exemplo, afirma que “se costuma falar de uma época de ouro do cinema mexicano com mais nostalgia que precisão cronológica. Se esta época existiu, foi a dos anos da segunda guerra mundial: 1941 a 1945<sup>139</sup>” (RIERA, 1998, p. 120) – embora, em sua avaliação, foram os filmes do início dos anos 1950 (ou seja, posteriores à idade de ouro) que obtiveram maior eficiência técnica e formal, sendo capazes de competir em nível de igualdade com aqueles produzidos nos países desenvolvidos (RIERA, 1998, p. 189).

Apesar de Riera, pela magnitude da sua obra, ser uma referência obrigatória para aqueles que estudam cinema mexicano, são poucos os autores que concordam com este ponto de vista. No entendimento de Julia Tuñón ela tem início em 1939, terminando em 1953 (TUÑÓN, 1998, p. 13). Já Laila Pollak propõe marcos mais próximos aos de Riera: de 1939 a 1945 (POLLAK, 2005, p. 135).

Carlos Ramírez Berg (2001, p. 107-108) associa o início e o fim da idade de ouro a determinados filmes, a saber: *Allá en el Rancho Grande* (direção: Fernando de Fuentes, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1936) e *Tizoc* (direção: Ismael Rodríguez, direção de fotografia: Fernando Martínez Álvarez e Alex Phillips, México, 1956), respectivamente. Embora sua argumentação seja muito boa no que diz respeito ao primeiro, que consolida um gênero narrativo tão importante para o cinema mexicano como a *comedia ranchera*, não apresenta uma explicação convincente para a escolha do segundo.

Para Adriana Zavala, em *Becoming modern, becoming tradition: women, gender, and representation in Mexican art*,

Na história do cinema mexicano, o período compreendido entre 1935 e 1955 é denominado “idade de ouro” devido à indústria do cinema no México ter alcançado seu apogeu. O país se tornou o maior produtor do cinema falado em espanhol, ultrapassando a Espanha, a Argentina e Hollywood<sup>140</sup> (ZAVALA, 2010, p. 241).

Sem dúvida alguma seria possível citarmos diversos outros autores com propostas diferentes das expostas até aqui<sup>141</sup>. No entanto, como esgotar tal discussão extrapola os

<sup>139</sup> Suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945.

<sup>140</sup> In the history of Mexican cinema, the period from roughly 1935 to 1955 is called the “golden age” because the Mexican film industry had reached its apogee. Mexico became the leading producer of Spanish-language cinema, surpassing Spain, Argentina, and Hollywood.

<sup>141</sup> Um caso emblemático é o de Aurelio de los Reyes. Entre os anos de 1910 e 1913, a produção cinematográfica do México se multiplicou consideravelmente, em função da revolução, assumindo uma certa maturidade técnica e estética. Por isso, tal autor considera que esta é a verdadeira época de ouro do cinema mexicano,

objetivos desta tese daremos continuidade ao texto, esclarecendo que adotaremos a posição defendida por Zavala. Esta escolha se deu porque, além de considerarmos os argumentos da autora coerentes, sua periodização nos permite trabalhar com filmes mais espaçados no tempo – os quais, pertençam ou não a uma época de ouro rigorosamente delimitada, compartilham importantes características.

Contudo, antes de abordarmos tais características que identificamos como comuns à produção realizada durante a idade de ouro parece-nos relevante apresentar alguns dados que auxiliam a compreender melhor o que foi a indústria cinematográfica mexicana daqueles tempos – e, conseqüentemente, o contexto onde se inserem as obras que serão analisadas no capítulo 4.

“Durante as décadas da época de ouro a indústria cinematográfica foi a segunda mais importante do país em número de empregos, e uma das indústrias que gerava mais recursos, tanto no México como no exterior<sup>142</sup>” (GARCÍA; MACIEL, 2001, p. 12). Segundo Catherine Macotela (2001, p. 241), em 1943 o Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) chegou a reunir a extraordinária cifra de sete mil trabalhadores filiados.

Em 1945, a partir da fusão da CLASA (Cinematografía Latino-Americana S.A.) com a Films Mundiales, o México passou a contar com a mais poderosa companhia produtora de películas latino-americana. Ainda neste mesmo ano, foi criada a Pelmex (Películas Mexicanas), empresa que tinha o intuito de incrementar a circulação (e, conseqüentemente, os lucros) do filme mexicano no exterior, em especial na América Latina (MONTEIRO, 2011, p. 107).

De certa maneira, o surgimento da Pelmex está ligado à necessidade industrial de distribuir ao menos parte da grande quantidade de obras produzidas no período em outros mercados. E, para atingir tal objetivo, tinha a seu favor um momento no qual o cinema realizado no país encontrava boa recepção na América Latina, na Europa e em partes dos Estados Unidos (tanto em termos de público quanto de crítica).

No que tange à grande quantidade de obras produzidas no período, entre 1935 e 1955 a média da produção mexicana, como pode ser vista no quadro abaixo, foi de quase 72 filmes ao ano.

---

quando o movimento revolucionário torna-se o grande protagonista, dividindo a cena com os filmes que retratavam o dia a dia da capital (DE LOS REYES, 1997).

<sup>142</sup> Durante las décadas de la época de oro, la industria cinematográfica fue la segunda en importancia del país en cuanto a número de empleos, y una de las industrias que aportaba más recursos tanto en México como en el extranjero.

1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
23	24	38	58	40	27	38	47	71	74	82

1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
70	57	81	108	123	101	101	84	121	91

(tabelas elaboradas com dados apresentados em RIERA, 1998)

Para ilustrar o que isso significava exatamente, gostaríamos de lembrar que em 1942 a Argentina, segunda maior indústria de cinema na América Latina à época, atingiu a histórica marca de 56 longas-metragens (GETINO, 1998: 32-33).

Já no que diz respeito à boa recepção que os filmes mexicanos estavam encontrando na América Latina, na Europa e em partes dos Estados Unidos, é preciso destacar que ela não ocorreu apenas em termos de público, mas também de crítica. Durante a época de ouro, o cinema realizado no México conquistou seus primeiros prêmios internacionais relevantes, principalmente através de Gabriel Figueroa e Emilio *El Indio* Fernández – quer atuando juntos, quer separados (a fotografia de *Allá en el Rancho Grande*, de autoria de Gabriel Figueroa, foi laureada no Festival de Cinema de Veneza antes da parceria com *El Indio* começar).

Os três filmes mexicanos que venceram a maioria dos prêmios fora do México nos anos 1940, em Cannes, França, e Locarno, Suíça, foram todos melodramas indigenistas dirigidos por Emilio Fernández: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), e *La Perla/The Pearl* (1945)<sup>143</sup> (ZAVALA, 2010, p. 242).

A citação acima, apesar de fazer referência apenas a Cannes e a Locarno, não mencionando diversos outros festivais importantes por onde os filmes mexicanos da época circularam e foram consagrados, tem o mérito de chamar atenção para o sucesso alcançado por um dos gêneros narrativos mais relevantes da idade de ouro, o melodrama, e sinalizar uma das principais características de tal produção: sua forte filiação ao cinema de gênero (narrativo).

Havia quatro fórmulas cinematográficas principais recorrentes no final dos anos 1930: a *comedia ranchera*, um tipo de musical *cowboy* que incorporou elementos de comédia, tragédia, música e temas folclóricos ou nacionalistas;

<sup>143</sup> The three Mexican films that won the most awards outside Mexico in the 1940s, at Cannes, France, and Locarno, Switzerland, were all indigenist melodramas directed by Emilio Fernández: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), and *La Perla/The Pearl* (1945).

as extremamente bem-sucedidas comédias de Tin Tan e Cantinflas; o épico histórico, que, como aquele de muitos outros cinemas nacionais, concentrou-se em narrativas patrióticas, e o melodrama familiar, o qual materializava elementos da ideologia patriarcal enquanto focava nos tradicionais temas da casa e da religião<sup>144</sup> (HERSHFIELD, 1996, p. 41).

Evidentemente, como destaca a própria Joanne Hershfield (1996, p. 41), nem todos os filmes da idade de ouro podiam ser facilmente enquadrados em determinado gênero narrativo. Ao fazer esta ressalva, a autora está se referindo, em especial, a alguns produzidos nos anos 1940, os quais tenderam a misturar elementos característicos de diferentes matrizes narrativas – para não falar do caso do cineasta Luis Buñuel, que as subvertia<sup>145</sup>.

Além de trabalhar de forma recorrente dentro dos marcos dos gêneros narrativos (ou dialogando fortemente com os mesmos), outro aspecto significativo da produção da época de ouro era o fato de se captar em estúdio a maior parte de todas as películas (RIERA, 1998, p. 142). Em 1951, já eram seis os grandes estúdios mexicanos: San Ángel Inn, Churubusco, CLASA, Tepeyac, Azteca e Cuauhtémoc (RIERA, 1998, p. 186), sendo que a maior parte deles contava, ou passou a contar ao longo do tempo, com equipamentos “de ponta” – as câmeras Mitchell NC e BNC citadas no primeiro capítulo, por exemplo (MONTEIRO, 2011, p. 104).

É preciso destacar, também, que a produção aqui estudada “procura[va] o entretenimento e elegia uma linha narrativa cujo esquema consistia em prólogo, desenvolvimento, clímax e desfecho<sup>146</sup>” (TUÑÓN, 1998, p. 17). A partir desta constatação e do visionamento de diversos filmes, podemos afirmar que uma de suas estratégias principais consistia em trabalhar com fórmulas com as quais o público já estava de alguma maneira familiarizado – fosse através de outra forma de manifestação cultural voltada para o consumo massivo, como a radionovela, a literatura seriada, etc., ou de sua experiência prévia como

<sup>144</sup> There were four principal cinematic formulas in place by the end of the 1930s: the *comedia ranchera*, a kind of cowboy musical that incorporated elements of comedy, tragedy, music, and folkloric or nationalistic themes; the highly successful comedic farces of Tin Tan and Cantinflas; the historical epic, which, like those of many other national cinemas, concentrated on patriotic narratives, and the family melodrama, which embodied the elements of patriarchal ideology while focusing on traditional themes of home and religion.

<sup>145</sup> Eduardo Peñazuela Cañizal, em seu estudo *O obscuro objeto da ambigüedad* (1993), identifica que as obras feitas por tal cineasta em sua passagem pelo México relacionam-se com o gênero narrativo melodramático, o qual já contém em si duas linguagens cheias de ambigüedad: a gestual e a arquitetônica. Buñuel, no entanto, as radicalizaria de forma nunca antes vista na cinematografia do país (esta radicalização das ambigüedades seria fundamental na formação de cineastas de gerações posteriores, como Arturo Ripstein). Em nome da ideia de liberdade e da poesia, o realizador “submete as personagens de seus filmes, sejam elas pessoas ou objetos, a viverem situações singulares, situações em que os gestos e os espaços em que se aninham aparecem impregnados de uma mágica pluralidade de sentidos cuja riqueza simbólica é sobredeterminada pelas forças pulsionais e por inesperados requintes culturais” (CAÑIZAL, 1993, p. 26).

<sup>146</sup> Procura el entretenimiento y elige [elegía] una línea narrativa con el esquema de prólogo, desarrollo, clímax y desenlace.

espectador. Como a partir do início dos anos 1940 a indústria mexicana conseguiu conformar um *star-system* sem precedentes no país e na América Latina, composto, entre outros nomes, por Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río e Pedro Armendáriz (RIERA, 1998, p. 122), havia ainda o texto estelar para auxiliar na inteligibilidade dos produtos cinematográficos.

Ficam perceptíveis, pelo que foi descrito acima, as muitas afinidades entre os filmes produzidos durante a época de ouro mexicana e o cinema que se fazia em Hollywood naqueles tempos – uma produção filiada aos gêneros narrativos, cuja base da captação ocorria em estúdio, que engendrou um fortíssimo *star-system*, narrativo e voltado para o entretenimento. A grande quantidade de semelhanças entre ambos é, de certa maneira, previsível.

Não surpreende que a estética cinematográfica de Hollywood tenha sido a norma aceita no México e, certamente, em todo o mundo. No momento em que a indústria cinematográfica mexicana renasceu como uma fênix com o cinema sonoro, a princípio dos anos 1930, e amadureceu na forma de um cinema nacional formidável ao final desta década, o público mexicano já estava acostumado com a narrativa hollywoodiana. Seguindo a corrente, as películas mexicanas adotaram este paradigma<sup>147</sup> (BERG, 2001, p. 108).

Também não surpreende que o cinema mexicano clássico industrial tenha adotado o modo de produção estadunidense, referência de indústria cinematográfica que tinha dado certo na avaliação do mundo inteiro, e não apenas dos produtores do México. Não por acaso vários outros países que se propuseram a industrializar sua produção tentaram transplantá-lo para suas realidades (na América Latina podemos citar como exemplos, além do caso mexicano, o brasileiro e o argentino).

Ademais, os Estados Unidos participaram da época de ouro do cinema mexicano em vários níveis. Com as sucessivas vitórias que o nazismo vinha obtendo na Europa e considerando que o cinema naquele momento era o único veículo de massa capaz de transmitir imagem e som, fortalecer a produção cinematográfica do México – o único país entre os grandes produtores em língua espanhola que fazia parte dos Aliados – parecia uma estratégia interessante. Afinal, tal produção poderia ser mobilizada para tentar influenciar o

---

<sup>147</sup> No sorprende que la estética cinematográfica de Hollywood se volviera la norma aceptada en México y, ciertamente, en todo el mundo. Para cuando la industria cinematográfica mexicana renació, como ave fénix con el cine sonoro a principios de los treinta, y maduró como un cine nacional formidable al final de esa década, el público mexicano ya se había acostumbrado a la narrativa hollywoodense. Siguiendo la corriente, las películas mexicanas adoptaron ese paradigma.

público latino-americano, caso fosse necessário (além dos próprios filmes hollywoodianos, claro).

Assim, o México, ao contrário da Argentina, não sofreu da falta de material sensível – embora, claro, não houvesse abundância do mesmo, dadas as exigências da indústria bélica, e nem sempre a distribuição de negativos e positivos entre os produtores tenha sido justa. Além disso, decidiu-se em 1943 que a ajuda estadunidense ao cinema mexicano se daria em três frentes: “recomposição dos equipamentos dos estúdios, recomposição econômica dos produtores de cinema; assessoramento aos trabalhadores dos estúdios por parte de instrutores de Hollywood<sup>148</sup>” (RIERA, 1998, p. 120) – é necessário ter cuidado para não superestimar este último item; vários profissionais que atuavam na indústria mexicana foram formados nos Estados Unidos ou por serem mexicanos que lá trabalharam ou por serem imigrantes residindo no México. Logo, muito do *know-how* hollywoodiano já estava bastante difundido no país.

Apesar de tudo, seria um erro afirmar que o período industrial do cinema mexicano é uma simples cópia bem-feita de Hollywood (e, diferente do que a citação de Berg parece indicar, esta não é a posição do autor). Na verdade, a tensão entre imitar o modelo estadunidense e o desejo/necessidade de construir obras capazes de estabelecer um maior diálogo com as particularidades nacionais<sup>149</sup> – que vão desde símbolos e mitos próprios até um contexto político e social extremamente diferenciado – permeia toda a produção do período.

Para ilustrar brevemente a questão, gostaríamos de apresentar como os cineastas Fernando de Fuentes e Emilio *El Indio* Fernández, dois dos mais importantes do período, lidaram com isso.

O final “cruel e macabro” da película [*¡Vámonos con Pancho Villa!*] foi alvo de muitos comentários; um entrevistador perguntou a De Fuentes sobre isso no dia seguinte à estreia, em abril de 1934. O cineasta respondeu que estava buscando uma estética mexicana, e não uma cópia dos “ finais felizes ” de Hollywood. “Acreditamos que o público latino-americano é suficientemente culto e preparado para suportar toda a crueldade e dureza da realidade. Não teria nos custado nada conduzir a trama de forma tal que seu desfecho fosse feliz, como estamos acostumados a ver nos filmes americanos; mas na nossa opinião o cinema mexicano deve ser o fiel reflexo de nosso modo de ser adusto e trágico, caso pretendamos lhe dar perfis verdadeiramente próprios,

<sup>148</sup> Refacción de maquinaria para los estudios, refacción económica a los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.

<sup>149</sup> Entendemos as particularidades nacionais acima referidas como decorrentes de processos históricos, não estando ligadas a alguma forma de “essência” mexicana.

e não convertê-lo em uma pobre imitação do que vem de Hollywood”<sup>150</sup> (SORIA, 2001, p. 88).

*El Indio*, por sua vez, aprendeu a fazer cinema em Hollywood. Em 1923, devido a sua participação em um golpe frustrado contra o governo de Álvaro Obregón (ele era militar à época), foi sentenciado a 20 anos de prisão e fugiu para os Estados Unidos, onde sobreviveu dando aulas de dança e participando de filmes como ator e dublê. Julia Tuñón (2000, p. 35) destaca que todos estes anos em estúdio – ele só regressaria ao México em 1933, quando foi anistiado – resultaram em um conhecimento que pode ser facilmente identificado em seus filmes.

Ao mesmo tempo, Emilio Fernández é apontado por muitos, inclusive por ele mesmo<sup>151</sup>, como o cineasta responsável por conferir ao cinema mexicano, ao México e aos mexicanos uma identidade própria, a qual, de certa maneira, perdura até os dias de hoje. De que povo lembramos quando vemos homens com grandes bigodes e chapéus? Que excursão turística para o México não oferece passeios aos símbolos de um passado indígena ou *shows* de *mariachis*<sup>152</sup>? “Suas películas [de Emilio Fernández] estão marcadas por um forte nacionalismo, por uma estreita relação com o tema da Revolução mexicana e pela criação de imagens e estereótipos que permaneceram gravados não apenas nos mexicanos, mas sim nos espectadores de todo o mundo”<sup>153</sup> (POLLAK, 2005, p. 135).

É claro que *El Indio* não foi o primeiro realizador a levar *charros*<sup>154</sup>, *mariachis*, *chinas poblanas*<sup>155</sup> e *inditos*<sup>156</sup> para as telas. Ricardo Pérez Monfort (1994a, p. 127) destaca alguns títulos anteriores à estreia de Fernández na direção cinematográfica: *El Caporal*

<sup>150</sup> El final “cruel y macabro” de la película recibió muchos comentarios; un entrevistador le preguntó a De Fuentes sobre ello al día siguiente del estreno en abril de 1934. Este le respondió que estaba buscando una estética mexicana, no una copia de los “finales felices” de Hollywood. “Creemos al público latinoamericano suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tla que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas [sic]; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darles perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood”.

<sup>151</sup> “En alguna ocasión, Emilio Fernández se jactó: ‘Sólo existe un México: el que yo inventé’ (BERG, 2001, p. 110).

<sup>152</sup> Um *charro* cantor.

<sup>153</sup> Sus películas están marcadas por un fuerte nacionalismo, por una estrecha relación con el tema de la Revolución mexicana y por crear imágenes y estereotipos que quedaron grabados no sólo en los mexicanos sino en espectadores de todo el mundo.

<sup>154</sup> Fazendeiros-ginetes associados ao Estado de Jalisco. São facilmente reconhecíveis por utilizarem calça justa, jaqueta curta e acinturada e *sombrero*, todos pretos e bordados com muitas lantejoulas.

<sup>155</sup> Discorreremos sobre a *china poblana* mais adiante, quando estivermos falando especificamente da representação da mulher nas artes canônicas mexicanas.

<sup>156</sup> Os *inditos* se caracterizavam por: “el calzón y la camisa de manta blanca, el sombrero de palma [palha], los huaraches [tipo de sandália], la piel morena, el cabello negro, un sarape [uma espécie de poncho], la forma de hablar, y ese caminar ‘medio brincadito’” (MONTFORT, 1994b, p. 359).

(direção: Miguel Contreras Torres, México, 1921), *La boda de Rosario* (direção: Gustavo Sáenz de Sicilia, direção de fotografia: Jorge Stahl, México, 1929), *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936)...

Tampouco o cinema teve um papel tão protagônico nos embates entre indigenismo, hispanismo e panamericanismo que ocorreram entre os anos imediatamente após o término da Revolução Mexicana e 1930, período em que se gestou uma nova ideia de povo, de mexicanidade e do mexicano típico (MONTFORT, 1994b).

Durante a década de 1920, no âmbito da expressão e da cultura populares, buscou-se várias definições do ‘mexicano típico’ com um método semelhante ao das elites e com alguns resultados em grande parte manipulados pelos meios de difusão massiva. Convocando a diversidade, pôde-se ver um enorme espectro de expressões regionais “típicas”, mas pouco a pouco foram se impondo os elementos de uma situação regional particular, ainda que um tanto artificial, – a do Bajío – que terminou se convertendo em um símbolo claro da identificação nacional: o *charro* e a *china poblana* dançando o *jarabe tapatío*<sup>157 158</sup> (MONTFORT, 1994a, p. 117-118).

Naquele momento o teatro de revista, os eventos cívicos, a imprensa e a música popular eram as grandes formas de se comunicar com o público em geral. A partir dos anos 1930, contudo, o cinema e o rádio passarão a ser fundamentais nas reelaborações desta identidade e em sua difusão – antes eles eram “apenas” importantes.

Mas, voltando ao tema das semelhanças e diferenças entre películas mexicanas e hollywoodianas, que foi o que nos motivou a falar sobre *El Indio*, é preciso lembrar que, para além do que pensavam um ou outro diretor, parte significativa do mundo das artes no México pós-revolucionário se engajou no projeto nacionalista e indigenista estatal, refutando determinadas características da produção cultural anterior – embora, como veremos algumas páginas adiante, haja mais continuidades entre as duas épocas do que poderia parecer à primeira vista.

---

<sup>157</sup> *Jarabe* é um ritmo que foi trazido para o México pelos espanhóis. Sua variação *tapatío* é proveniente do Estado de Jalisco.

<sup>158</sup> Durante la década de los años veinte, en el ámbito de la expresión y la cultura populares, se buscaron varias definiciones de lo ‘típico mexicano’ con un método semejante al de las elites y con algunos resultados mayormente manipulados por los medios de difusión masiva. Convocando a la diversidad, se pudo ver un enorme espectro de expresiones regionales “típicas”, pero poco a poco se fueron imponiendo los elementos de un cuadro regional, un tanto artificial, – el del Bajío – que terminó convirtiéndose en claro símbolo de la identificación nacional: el charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío.

Como seu amigo Diego Rivera e outros pintores, [Gabriel Figueroa] estava em busca de um estilo visual que captasse com precisão a experiência “nacional”. “Buscava obter uma fotografia mexicana”, diria Figueroa, levado pelo desejo “de ter êxito em revelar ao mundo a paisagem mexicana. Era a expressão que estavam buscando os grandes artistas, os pintores, os escritores... Eu era um destes que expressava, ou melhor, que buscava encontrar, o estilo mexicano.”<sup>159</sup> (BERG, 2001, p. 111).

Setores da própria crítica cinematográfica começaram, anos antes do início da época de ouro, a pressionar para que diretores e produtores trabalhassem neste sentido (captar com precisão a experiência nacional). De acordo com Adriana Campos *et al* (2001, p. 50), desde os anos 1920 alguns jornalistas responsáveis pelas páginas de espetáculos exigiam que o cinema mexicano levasse os elementos “tipicamente mexicanos” para as telas, argumentando que só assim seria possível produzir algo genuíno e capaz de se consolidar nos mercados interno e externo.

Sem dúvida alguma, um dos aspectos onde o cinema mexicano clássico industrial mais se distanciou de Hollywood<sup>160</sup>, aproximando-se, de certa maneira, do que seria o cotidiano local, foram as construções de gênero propostas por tal produção. Por isso, antes de estudarmos em profundidade que construções foram estas e, no capítulo 4, como elas impactaram a fotografia da época de ouro, é necessário falar sobre determinadas características da arte e da sociedade do México na segunda metade do século XIX e nos primeiros cinquenta e cinco anos do século XX<sup>161</sup>.

Após décadas de disputas sangrentas entre diferentes correntes ideológicas, com a ascensão de Benito Juárez à Presidência da República, em 1867, tem início no México um período classificado por muitos como liberal. Datam desta época importantes mudanças no Estado: retornou-se ao regime republicano após o império instaurado com a ocupação francesa, elaborou-se uma nova constituição, fortes ataques foram proferidos contra a

---

<sup>159</sup> Como su amigo Diego Rivera y otros pintores, [Gabriel Figueroa] estaba en busca de un estilo visual que captara con precisión la experiencia “nacional”. “Buscaba lograr una fotografía mexicana”, diría Figueroa, llevando por el deseo “de tener éxito en darle reconocimiento en todo el mundo al paisaje mexicano. Era la expresión que estaban buscando los grandes artistas, los pintores, los escritores... Yo era uno de esos que expresaban, o más bien, buscaba encontrar, el estilo mexicano”.

<sup>160</sup> Sobre este distanciamento, é importante destacar dois pontos: 1) ele não necessariamente ocorreu de forma intencional ou mesmo consciente; e 2) as diferenças entre os cinemas mexicano e hollywoodiano no que tange às questões de gênero não apagam a forte influência que os padrões de beleza e de comportamento desta produção exerceram sobre aquela.

<sup>161</sup> Por estarmos analisando um período histórico posterior a Revolução Mexicana, é preciso compreender a que os paradigmas artísticos e sociais que se tornaram hegemônicos nos anos 1920 e 1930 estavam se opondo. Por isso, retornaremos aos tempos em que o liberalismo político se instaurou no México, posto que o governo de Porfirio Díaz, a despeito de ter sido uma ditadura, era bastante tributário do mesmo. A escolha de 1955 como marco final, por sua vez, justifica-se pela periodização da época de ouro aqui adotada.

participação da Igreja Católica (que ainda assim continuou poderosa) na administração pública, estabeleceu-se o casamento civil...

E, a exemplo do que acontecia em outros países liberais, os papéis de gênero permaneciam bastante tradicionais (tornando-se, por vezes, mais retrógrados que em momentos anteriores). As liberdades individuais, os direitos, as premissas de igualdade eram aplicáveis apenas a determinados grupos de homens, excluindo parcelas expressivas da população. Zavala lança mão do caso do liberal Justo Sierra para demonstrar como isso se aplicava às mulheres. Segundo a autora, “liberais como [Justo] Sierra [viam] o casamento e o lar como a arena dentro da qual as mulheres poderiam contribuir para a manutenção da ordem social<sup>162</sup>” (ZAVALA, 2010, p. 34).

A mulher que interessava ao Estado mexicano era, portanto, a mulher mãe, ou melhor, a mulher boa mãe. A ela caberia a enorme responsabilidade de gerar e educar tanto os homens que governariam o país quanto os que obedeceriam às decisões dos primeiros, assim como as mulheres que, tais quais suas mães, dariam continuidade ao projeto através da reprodução e da educação, sempre submetidas aos homens em geral, e ao pai e ao marido em particular – independente de eles pertencerem ao grupo dos que mandavam ou dos que obedeciam.

Evidentemente, nem todas as mulheres mexicanas estavam de acordo que seu destino “natural” era desempenhar apenas este papel social, e da maneira acima descrita. Em decorrência de tal discordância, no final do século XIX surgiram as primeiras movimentações feministas do país, tal qual ocorreu em outros países latino-americanos (Brasil e Argentina, por exemplo).

Como estratégia de luta, algumas delas se valeram do que Rachel Soihet (2006) denomina “feminismo tático”, ou seja, a utilização dos estereótipos e das construções de gênero conservadoras para obter conquistas sociais (argumentar que as mulheres só seriam capazes de educar bem os seus filhos se tivessem acesso à educação formal, por exemplo). Havia, também, discursos mais radicalizados. Sobre as editoras da revista *Las hijas del Anáhuac*, escrita por mulheres para mulheres e publicada a partir de 1887, podemos encontrar a seguinte afirmação: “elas também modificaram a noção da interdependência entre homens e mulheres ao defenderem a educação feminina não apenas como um meio de incrementar a

---

<sup>162</sup> Liberals like Sierra saw marriage and the home as the arena within which women could contribute to a stable social order.

‘maternidade’, mas também o progresso político e científico da nação<sup>163</sup>” (ZAVALA, 2010, p. 50).

Nas correntes artísticas mexicanas presentes naquele momento histórico, no entanto, parece ser impossível encontrar algum eco das reivindicações feministas. No que diz respeito à pintura, podemos identificar duas grandes tendências quando se tratava da representação feminina – e, conseqüentemente, da masculina. A primeira delas corroborava a construção liberal supracitada da mulher como boa-mãe-dedicada-exclusivamente-à-reprodução-e-à-educação-dos-filhos-e-pertencente-à-esfera-doméstica.



Figura 19 – *Educación Moral: Una madre conduce a su hija a socorrer un menesteroso* (Alberto Bribiesca, 1879)



Figura 20 – *Escena Maternal* (Joaquin Ramírez, 1864)

Estas duas telas – as quais poderiam com facilidade ser substituídas por outras tantas – são bons exemplos do argumento recém exposto (inclusive por não retratarem o pai como

<sup>163</sup> They also modified the notion of women’s and men’s interdependence by affirming women’s education as a means to advance not just ‘motherhood’ but also the scientific and political progress of the nation.

pertencente à esfera doméstica ou responsável pela criação e educação dos filhos) e do quanto a pintura mexicana da segunda metade do século XIX difundia como ideal uma construção de gênero burguesa – seguramente não é um acaso que todas as mulheres e crianças desenhadas sejam bastante brancas. As mulheres das classes baixas, as quais muitas vezes precisavam trabalhar e tinham em seus semblantes, penteados e/ou vestimentas as marcas de uma ascendência indígena, mereceriam outro tratamento.

O principal pintor *contumbrista*<sup>164</sup> do período, José Agustín Arrieta, pintou em 1850 *La Borracha*.

Sua blusa branca de algodão e saia listrada verde e branco, presa na cintura por uma faixa vermelha, codifica-a como um “tipo” popular: a *china poblana*. Na época que Arrieta cria esta imagem, a *china* estava assumindo importância nacional como um símbolo da mãe da classe trabalhadora, associada com permissividade, característica atribuída devido ao fato de ela trabalhar fora<sup>165 166</sup>.



Figura 21 – *La Borracha* (José Agustín Arrieta, 1850)

<sup>164</sup> O *costumbrismo* foi um movimento artístico que no México floresceu no século XIX. Seu objetivo era que as telas fossem uma vitrine dos usos e costumes da sociedade.

<sup>165</sup> Her white cotton blouse and green-and-white-striped skirt, gathered at the waist with a red sash, code her as a popular “type”: the *china poblana*. Around the time Arrieta created this image, the *china* was assuming national importance as a symbol for working-class womanhood, all the more because she was associated with licentiousness, a characteristic attributable because she worked outside the home.

<sup>166</sup> É importante destacar que a *china poblana* que se tornaria, junto com o *charro*, um símbolo de mexicanidade no final dos anos 1910 e na década de 1920 é uma mulher esvaziada da autonomia e independência às quais se refere Zavala. Em um relato feito pelo francês Leonel Vassé, publicado em 1941, lê-se: “Cuando la diana pone su nota final y la china se deja caer en los brazos de su charro, escondiendo graciosamente el rostro ruboroso tras el ancho sombrero... Cesa el baile mientras la pareja – ella desfallecida y sonriente; él satisfecho y sudoroso – recibe felicitaciones y abrazos de sus amistades” (VASSÉ apud MONTFORT, 1994ap. 68). Perceba-se a ênfase no recato e na fragilidade, e a ausência de menção aos seus fluidos corporais.

Tratava-se, entretanto, da outra face da mesma moeda. Na medida em que Arrieta e outros artistas representavam a mulher trabalhadora e que não obedece às regras burguesas de forma irônica, debochada e depreciativa nada mais faziam do que defender o contrário disso, ou seja, a mulher-boá-mãe-dedicada-exclusivamente-à-reprodução-e-à-educação-dos-filhos-e-pertencente-à-esfera-doméstica.

A segunda maneira que se construiu a imagem da mulher na pintura à época, que tampouco dialogou com as proposições feministas, centrou-se na figura da prostituta, um dos principais temas do movimento *modernista*<sup>167</sup>, o qual se insurgia contra os valores burgueses e o imaginário de progresso que se tentava construir durante o Porfiriismo (1884-1911) retratando cenários e pessoas “indesejáveis”, tais quais aquelas que habitavam os bairros populares, assim como sua alta concentração de cafés, cantinas e cabarés (ZAVALA, 2010, p. 67).

Optamos, no parágrafo acima, por colocar o adjetivo indesejáveis entre aspas porque a presença da prostituta na sociedade mexicana daqueles anos – especialmente na Cidade do México – era bastante complexa. Se, por um lado, os *modernistas* estavam corretos ao mobilizá-la para desafiar uma série de normas e valores, não é possível pensar as grandes transformações vividas pelo país, tanto em termos físicos como sociais, sem nos encontrarmos com ela.

É certo que, desde o surto de desenvolvimento urbano promovido pelo período porfirista (construção da rede ferroviária, incentivo à migração interna capaz de sustentar o empreendimento da mineração, e o aprimoramento técnico-científico em geral) as casas de tolerância funcionavam neste aspecto como locais capazes de ensinar aos recém-chegados às cidades os códigos e valores urbanos modernos. A cultura prostibular tinha, portanto, uma importância fundamental na configuração de um modelo de cidade e de convivência social cidadina, na qual os locais de entretenimento destinados ao sexo funcionavam como centros de pedagogia do ser urbano, somando-se, em sua concretude, aos universos literários e fílmicos (BRAGANÇA; JUNIOR, 2009, p. 38-39).

A prostituta *modernista*, como era de se esperar, era uma mulher branca, bonita e sensual – o começo de uma valorização da beleza indígena, que ocorreu de forma muito problemática, sendo passível de enormes críticas, só se daria anos mais tarde. Uma mulher que proporcionava prazer porque estava disponível para o ato sexual (destaque-se que a

---

<sup>167</sup> Aqui o termo *modernista* se refere a um movimento específico da história da pintura do México, e não aos modernismos em outras esferas da cultura – literatura, por exemplo. Por não termos encontrado uma tradução adequada, vamos utilizá-lo no original, em espanhol.

questão monetária não aparece em nenhuma das obras), e também por ser agradável, estimulante, convidativa.



Figura 22 – *Paletta* (Julio Ruelas, 1900)

Para além da prostituta, os *modernistas* pintaram também outras mulheres. Todas elas, porém, estavam inscritas dentro da mesma lógica: portadoras de uma forte sexualidade que não atendia aos seus interesses (que eram simplesmente ignorados), e sim aos dos homens – ainda que estes pudessem, ao invés de encontrar a redenção através da arte, “perder-se” em seus encantos.

Um bom exemplo do que foi exposto acima é outro quadro de Julio Ruelas (a insistência em Ruelas se deve ao fato de que este foi uma figura fundamental entre os *modernistas*, tendo desempenhado a função de principal ilustrador da *Revista Moderna*, veículo de divulgação das ideias artísticas do grupo). Em *La domadora*, uma mulher nua subjuga um porco, que roda em círculos – e, considerando as muitas vezes em que os *modernistas* construíram a mulher como um ser diabólico, que utilizava sua forte carga erótica para dominar os homens, a associação animal-homem parece óbvia (embora saibamos que não é possível ter certeza da intenção do autor e que toda obra é passível de diversas interpretações).



Figura 23 – *La domadora* (Julio Ruelas, 1897)

Portanto, se a mulher *modernista* causava furor na sociedade e no meio artístico mexicanos (naquele momento tão conservadores que expunham os quadros com nus em galerias separadas), estava muito longe de contribuir para a emancipação feminina – evidentemente, a utilização da figura da prostituta nas artes pode cumprir tal papel. No entanto, nem era esta a motivação do movimento aqui analisado nem nos parece que a maior parte do público tenha tido tal interpretação da sua presença nas obras.

O segundo tipo de mulher que cada vez mais ocupava o imaginário masculino [*modernista*] era a mulher liberada do confinamento do espaço doméstico. Ela emergia, contudo, não como a mulher educada e profissional desejada por feministas como Wright de Kleinbans, Murguía de Aveleyra, García, e Galindo, mas como uma mulher/senhora consumida pela paixão sexual e o desejo de satisfazer os homens<sup>168 169</sup> (ZAVALA, 2010, p. 96).

Se as construções de gênero encontradas na pintura na segunda metade do século XIX (e, na verdade, em todo o Porfirismo) são, em geral, bastante conservadoras, o mesmo se pode dizer da fotografia – o que parece ser uma característica não só mexicana, e sim mundial.

<sup>168</sup> The second type of woman that increasingly occupied the [*modernista*] male imaginary was woman liberated from the confines of domestic space. She emerged, however, not as the educated self-actualized professional envisioned by feminists like Wright de Kleinbans, Murguía de Aveleyra, García, and Galindo, but as a woman/mistress consumed by sexual passion and the desire to please men.

<sup>169</sup> Tal posição parece correta se pensarmos apenas em tal movimento da história da pintura mexicana. Expandindo a esfera da análise, encontramos um imaginário onde a prostituta aparece de maneira muito menos “integrada”, “inofensiva”. “O medo da sífilis, e de sua propagação, tornou-se uma verdadeira obsessão: um perigo que ameaçava corroer a sociedade e sua estrutura hierárquica. Essa mulher pública apresentava o risco de minar o patrimônio biológico das classes mais altas, inscrevendo-se como uma ameaça. Era sobre este corpo público, já incorporado às políticas oficiais de Saúde e Higiene, que o discurso regulamentarista devia intervir, recolocando-o no seu devido lugar: um inofensivo instrumento de prazer do homem. Tudo isso vinha corroborar o já tradicional discurso misógino da cultura mexicana frente às ameaças a uma estrutura social patriarcal” (BRAGANÇA, 2007, p. 102).

Africa e Oceania, sobretudo, proveram suas cotas de mulheres nuas, homens e crianças (particularmente meninas) durante o século XIX e começo do século XX para a satisfação dos leitores de relatos de viagens, livros de aventura, e – depois – *National Geographic*. O México, na verdade certas regiões do país, ofereceu suas próprias odaliscas tropicais, simples e desavergonhados vendedores, *chinas* e *tehuanas* trajando vestidos rendados e bordados desenhados para seduzir, meninos indígenas adolescentes afeminados pelas suas roupas brancas, de algodão leve e poses afetadas. Depois vieram os mestiços com seus grandes bigodes e calças justas com botões prateados ao longos das pernas e na braguilha, seus grandes *sombreros* escondendo expressões sombrias, e, claro, suas espadas, espingardas, ou chicotes<sup>170</sup> (DEBROISE, 2001, p. 115).

A fotografia abaixo, por exemplo, consistia em um *carte-de-visite*, o formato mais popular do retrato fotográfico no século XIX. Nele, as imagens eram coladas sobre um suporte mais rígido, o qual media aproximadamente 10cm x 6,5cm. Alguns dos modelos fotografados utilizavam-no como símbolo de distinção social e o distribuía entre parentes e amigos. Outras vezes, estes cartões eram impressos para serem colecionados em álbuns (JOHNSON; RICE; WILLIAMS, 2011, p. 734) – e é claro que os sujeitos que estavam em uns e outros eram bastante diferentes, ou por acaso alguém acredita que a menina da figura abaixo pertencia a uma família abastada?



Figura 24 – *Mujer de Pinotepa* (Teobert Maler, 1873)

<sup>170</sup> Africa and Oceania, above all, provided their quota of nude women, men, and children (particularly women) during the nineteenth-century and early twentieth century for the satisfaction of readers of travel accounts, adventure books, and – later – *National Geographic*. Mexico, or at least certain regions of the country, offered its own tropical odaliskues, simple and shameless market vendors, *chinas* and *tehuanas* dressed in elaborate lace and embroidered dresses designed to seduce, adolescent Indian boys made effeminate by their white, light-weight cotton clothing and affected poses. Later came the mestizos with their big mustaches and tight pants adorned with silver buttons down the legs and flies, their broad *sombreros* hiding dark expressions, and, of course, their swords, rifles, or whips.

Seria possível imaginar que com o advento da Revolução Mexicana a situação das mulheres não apenas nas artes, mas na sociedade como um todo, sofresse uma forte alteração. No entanto, não foi exatamente isso que aconteceu – ou pelo menos não da forma que as feministas como Wright de Kleinhans, Murguía de Aveleyra, García, Galindo e tantas outras gostariam.

A despeito do engajamento das mulheres em diversas esferas da luta – elas organizaram espaços de discussão e arrecadaram recursos, foram para os campos de batalha como soldadas e enfermeiras, etc. –, após o fim do conflito armado e o reestabelecimento do governo sobre novas bases as iniciativas promovidas pelo Estado para combater a opressão feminina, ainda que existentes, foram poucas e insuficientes.

Se a nova constituição, outorgada em 1917, estendia às mulheres o direito de pedir o divórcio e as desobrigava de entregar seu dinheiro – fosse proveniente de herança ou de trabalho – ao marido (HERSHFIELD, 1996, p. 25), seguia responsabilizando exclusivamente a elas pelo trabalho doméstico e impedia que participassem das eleições. Apenas em 1922 (e em algumas regiões) elas puderam ir às urnas pela primeira vez; como eleitoras, não como candidatas.

Infelizmente, as restrições não eram apenas estas. Com o argumento de que possuíam um fanatismo religioso e um conservadorismo inatos que poderiam prejudicar o suposto caráter revolucionário do projeto que estava sendo implementado, as mulheres só obtiveram em 1953 o direito de eleger e serem eleitas em nível nacional. Até esta data, foram obrigadas a se engajar apenas na esfera municipal<sup>171</sup>, algo bastante lógico segundo o pensamento corrente entre os tomadores de decisão à época. Afinal, se a principal preocupação de todas as mulheres deveria ser a família, e esta era afetada pelas questões locais, por que lhes interessaria a Presidência da República (MOLYNEUX, 2003, p. 91)?

Percebe-se, portanto, que o Estado pós-Revolução Mexicana, de fato revolucionário em muitos aspectos, permanecia bastante conservador no que tange às definições de gênero que propunha. Como visto anteriormente, estabelecer que a contribuição da mulher para a nação recém-refundada era gerar e educar não consistia em nenhuma novidade – e aproximava o “novo” México do México de Benito Juárez e de Porfirio Díaz mais do que se admitia.

---

<sup>171</sup> Estamos nos referindo, neste parágrafo, apenas à participação das mulheres como eleitoras. No entanto, é necessário destacar que elas, como militantes, engajaram-se ativamente em movimentos sociais. Entre 1931 e 1934 foram realizados três edições do Congreso Nacional de Obreras y Campesinas. E, pouco tempo depois, é criada a organização Frente Único Pro Derechos de la Mujer – a qual, por um lado, foi responsável por reunir milhares de militantes, mas, ao mesmo tempo, acelerou a cooptação da rebeldia feminina por parte do Estado (RUIZ-FUNES, 1999, p. 90).

Por outro lado, com a Revolução Mexicana teve início um período de “modernização” e industrialização sem precedentes na história do país e a mão de obra feminina passou a ser cada vez mais necessária. Conseqüentemente, tornou-se imperativo o incremento na educação das mulheres, até então pífia. Segundo Zavala (2010, p. 36), apesar da obrigatoriedade do ensino primário para ambos os sexos ter sido estabelecida em 1861, décadas depois, em 1910, apenas 11,5% das mulheres residentes na Cidade do México sabiam ler e escrever (e se pode imaginar que no interior a situação era ainda mais precária que na capital).

É devido ao complexo cenário que acabamos de descrever, onde o governo se debatia entre os papéis de gênero <sup>172</sup> tradicionais e as exigências da “modernização”/industrialização – que, evidentemente, demandavam das mulheres atitudes que não poderiam ser conciliadas sem que ocorresse um reordenamento dos papéis sociais –, que Maxime Molineux faz a seguinte afirmação:

Os líderes revolucionários mexicanos se propunham a estimular a transformação das economias rurais “atrasadas” através das leis, da educação e de políticas de emprego feminino. Portanto, as relações de gênero se converteram em uma preocupação estatal mais como consequência das exigências do desenvolvimento que por um desejo de promover a emancipação feminina<sup>173</sup> (MOLYNEUX, 2003, p. 89).

Como resultado, no período pós-revolucionário um grande número de mulheres mexicanas viu suas vidas serem profundamente transformadas, ao mesmo tempo em que continuavam ouvindo o discurso conservador que pregava que elas deveriam seguir os valores tradicionais vigentes em torno da maternidade, da castidade e da obediência (HERSHFIELD, 1996, p. 80).

Mesmo sendo possível estabelecer muitas continuidades entre o projeto de atuação social feminina posto em prática depois da Revolução Mexicana e aquele vigente durante o governo de Benito Juárez e o Porfirismo, é preciso ressaltar que também havia diferenças significativas.

---

<sup>172</sup> “Tudo aquilo que é associado ao sexo biológico fêmea ou macho [que, como vimos na introdução, também é uma construção social] em determinada cultura é considerado papel de gênero. Estes papéis mudam de uma cultura para outra” (GROSSI, s/d., p. 6).

<sup>173</sup> Los líderes revolucionarios mexicanos se proponían estimular la transformación de las economías rurales “atrasadas” mediante las leyes, la educación y políticas del empleo femenino. Por tanto, las relaciones de género se convirtieron en materia de preocupación estatal más como consecuencia de las exigencias del desarrollo que por un deseo de promover la emancipación femenina.

A maternidade mexicana foi reformulada para significar tradição redefinida. Ela se tornou a oposição culturalmente autêntica da imagem *modernista* da mulher, que agora significava a imitação burguesa e servil durante o Porfiriato da cultura estrangeira. No renascimento cultural em curso a mulher, em particular a indígena, veio a significar metade de uma dualidade produtiva. Além de contribuir para o bem-estar econômico do povo, sua capacidade reprodutiva foi investida com as novas conotações. Mas igualar mulher à maternidade não era novidade; a novidade era a ressignificação em termos de raça e cultura. Desse jeito, os papéis sociais das mulheres dentro da sociedade revolucionária foram reestabelecidos<sup>174</sup> (ZAVALA, 2010, p. 113).



Figura 25 – *Mother and Daughter* (Tina Modotti, 1926)

A substituição da mulher burguesa pela mulher indígena como “a boa mãe nacional”, por exemplo, retomava o sistema étnico e de classe colonial que subjazia a relação do casal fundador da nação mexicana, ou seja, a posse dos homens dominantes – em geral nomeados ou auto-nomeados brancos –, que simbolizavam Cortés, sobre o corpo da mulher indígena pertencente ao grupo dos dominados, submetido, portanto, em uma relação de poder assimétrica, assim como ocorrera com Malinche<sup>175</sup> (ZAVALA, 2010, p. 182). Ao mesmo tempo, não deixava de ser uma resposta conservadora às lutas das mulheres burguesas do final do século XIX e início do século XX pela equiparação de seus direitos aos dos homens (ZAVALA, 2010, p.11).

<sup>174</sup> Mexican womanhood was revamped to signify tradition redefined. She became the culturally authentic opposite of the *modernista* image of woman, who now signified the Porfirian bourgeoisie’s slavish imitation of foreign culture. At the cultural renaissance went into full swing, woman, particularly indigenous woman, came to signify one-half of a productive duality. In addition to contributing to the people’s economic well-being, her reproductive capability was invested with new revolutionary connotations. But the equation of woman with motherhood was not new; instead, it was ressignified in terms of race, class, and culture. In this way, woman’s social roles within revolutionary society were restabilized.

<sup>175</sup> Malinche, ou Malíntzin, ou Doña Marina, era uma mulher pertencente à etnia Nahuatl, uma das muitas que habitava o que hoje conhecemos como México na época da conquista. Foi dada como escrava a Hernán Cortés, tornando-se sua concubina. Apesar desta história de violência extrema, entrou para a história como traidora da pátria pelos seus serviços de intérprete para o conquistador. Simultânea e paradoxalmente, também é tida como a mãe da nação, uma mãe violada (e, cabe lembrar, o xingamento *hijo de la chingada*, filho da violada, é um dos mais graves do repertório mexicano).

Esta relação homem-branco-dominante e mulher-indígena-dominada, profundamente arraigada na cultura mexicana e reapropriada com tamanha força pelo projeto pós-revolucionário, há muito tempo aparece como hegemônica nas artes, salvo raras exceções. Uma delas – e talvez a que obteve mais destaque – é a obra *Leyenda de los volcanes*, do pintor Saturnino Herrán, onde o surgimento dos vulcões Popocatepetl e Iztaccihuatl é explicado através do castigo paterno para o relacionamento de uma princesa branca com um príncipe indígena<sup>176</sup>.

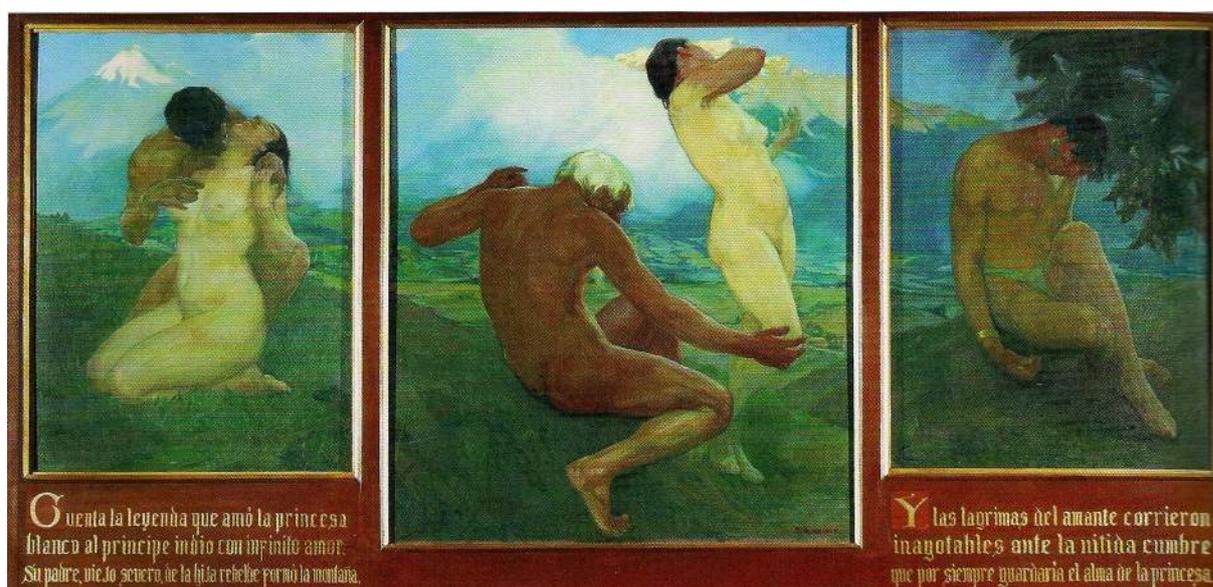


Figura 26 – *Leyenda de los volcanes* (Saturnino Herrán, 1910)

Contudo, como era de se imaginar, o sistema colonial étnico e de classe que voltou a marcar a relação homem-mulher ideal precisou ser retrabalhado e passar por algumas adaptações para caber dentro de um projeto nacionalista e indigenista como o mexicano pós-revolucionário. Assim, foi dada pouca ou nenhuma ênfase ao pai branco-colonizador, destaque médio para a mãe indígena e importância máxima para a mestiça, vista como a melhor mãe possível para os filhos e filhas da nação recém-refundada.

O mural *La tierra fecunda* (Figura 27), produzido por Diego Rivera na Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo é, nesse sentido, exemplar. Em sua base, que podemos equiparar às origens, está um casal indígena composto por uma mulher sentada/deitada (Luz

<sup>176</sup> Embora neste momento não estejamos analisando o cinema, que posteriormente será fruto de uma problematização específica, é impossível não mencionar aqui o filme *Lola Casanova* (Matilde Landeta, México, 1948). Nele acompanhamos a história de Lola, uma mulher independente e filha de uma família de prestígio que em determinado momento se torna prisioneira de um grupo de indígenas da tribo Seri, mas que depois estabelece um relacionamento consensual com seu líder. “In contrast to Malinche’s stigma of illegitimacy, she is presented as the legitimate mother of the mestizo race” (RASHKIN, 2001, p. 49).

Jiménez, mulher pertencente à etnia Nahua que posou para diversos artistas, inclusive para a foto de Tina Modotti acima apresentada), uma criança que levanta os braços e um homem de pé (perceba-se o que conota a movimentação – ou a falta dela – em cada personagem). É ele quem receberá o fogo de um outro homem (talvez um deus,) marcadamente mais branco. Já no topo, metaforicamente o ponto mais alto da evolução, está uma mestiça grávida (trata-se de, na verdade, de Lupe Marin, primeira esposa de Diego Rivera, “amestiçada”).

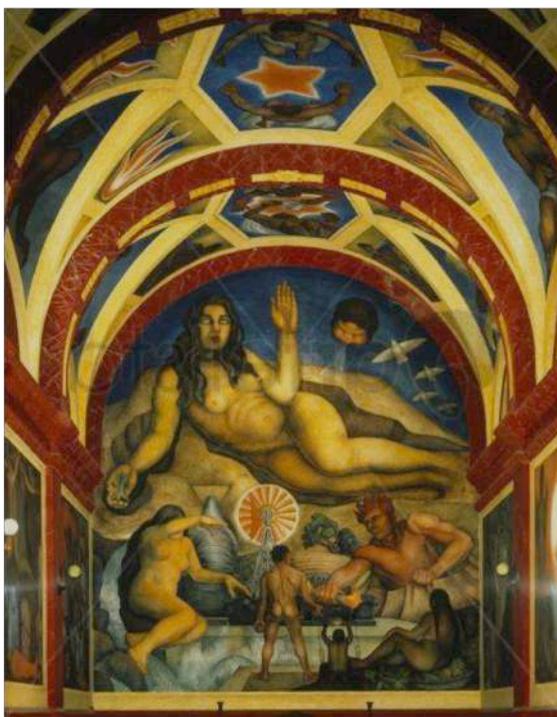


Figura 27 – *La tierra fecunda* (Diego Rivera, 1926-1927)

Podemos encontrar não apenas neste mural de autoria de Rivera, mas também no trabalho de muitos outros artistas que elegeram a mãe indígena e/ou a mulher mãe mestiça como personagens de suas obras (e aqui acrescentamos a palavra mulher como uma das possibilidades de construção da mestiça para destacarmos que esta por vezes aparecia erotizada, o que quase nunca acontecia com a indígena, para a qual só restava o papel de mãe), engajando-se no projeto nacionalista e indigenista estatal, ecos do pensamento de José Vasconcelos (autor do famoso ensaio *La raza cósmica*, publicado em 1925) e de Manuel Gombio.

Manuel Gombio, tido como pai da antropologia que se desenvolveu após a Revolução Mexicana, publica, ainda em 1916, um livro que se tornaria muito influente: *Forjando patria (pro-nacionalismo)*. Nele, havia um capítulo intitulado *Nossas mulheres*,

onde o autor apresenta uma tipologia que dividia as mulheres mexicanas da época em três grandes grupos.

A “mulher servil”, que nasceu para trabalhar, dar prazer ou para reproduzir e foi predominante entre as raças primitivas, como as da selva Lacandona e o povo Seri do México. Descrevendo o segundo tipo como “feminista”, ele se impressiona com a “masculinização” dela. Era exemplificada pela mulher moderna, das quais, felizmente na opinião do autor, havia poucas no país... Por fim, ele descrevia a “mulher feminina”, exemplificada pela maioria das mulheres mexicanas contemporâneas. A “mulher feminina” tinha herdado as melhores qualidades das mulheres indígenas e espanholas.... Ele refutava as reivindicações de uma sensualidade intrínseca de um “sangue-quente” por considerá-las ofensivas, alertando que elas foram suficientemente espalhadas para atrair um sultão turco ao México para reabastecer seu harém. Na verdade, ele considerava que a mulher feminina tinha princípios e era moralmente superior, e era, sobretudo, a esperança da raça mexicana<sup>177</sup> (ZAVALA, 2010, p. 149-150).

Embora não tenha feito referência às mulheres que ainda pegavam em armas quando *Forjando patria* (*pro-nacionalismo*) foi editado, Gambio com certeza se escandalizaria com a sua aparência.



Figura 28 – fotografia de Agustín Víctor Casasola, tirada em 1915 (PONIATOWSKA, 2006, p. 67)

<sup>177</sup> The “servile woman”, who was born to work, give pleasure, or to reproduce and was predominant among the primitive races, such as the Lacandon and Seri of Mexico. Describing the second type as a “feminist”, he assailed her for “masculinizing” herself. She was thus exemplified by the modern woman, of whom, he stated gratefully, there were few in Mexico... And least, he described the “feminine woman”, exemplified by the majority of contemporary Mexican women. The “feminine woman” had inherited the best qualities of both the indigenous and the Spanish woman.... He refuted their claims to her intrinsic sensuality and “hot-blooded temperament” as offensive, warning that they were sufficiently widespread as to attract a Turkish grandee to Mexico to replenish his harem. Instead, he countered that the feminine woman was pious and morally superior, above all, was the hope of the Mexican race.



29 – fotografia de Agustín Víctor Casasola, tirada em 1914 (PONIATOWSKA, 2006, p. 67)

Se as proposições do Estado mexicano pós-revolucionário eram no mínimo ambivalentes e na maioria das vezes conservadoras no que tangia à emancipação feminina, o mesmo se pode afirmar sobre suas políticas para a população indígena. O imaginário deste conjunto de indivíduos como sendo a base da nova civilização, como seres de boa índole, mas ingênuos, quase infantis, que precisavam da educação do colonizador não porque tinham que sobreviver em uma sociedade onde ocupavam uma posição desfavorável dentro de uma relação de forças extremamente assimétrica, mas para o “seu bem”, está presente nos discursos dos pensadores da “nova” pátria, dos formuladores de políticas públicas, dos artistas, dos cineastas...

Não obstante, é preciso esclarecer que a arte mexicana posterior à Revolução Mexicana nunca foi composta apenas por pessoas engajadas no projeto nacionalista e indigenista estatal – ou, pelo menos, não engajadas de forma tão explícita como figuras icônicas do período como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Frida Kahlo<sup>178</sup>.

Na segunda metade dos anos 1920, por exemplo, emergiu um grupo chamado *Contemporáneos*, que viveria seu “apogeu” na década de 1930. Este grupo, composto por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Rufino Tamayo e María Izquierdo, entre outros, defendia uma arte mais autônoma e experimental, a qual denominava “arte nuevo”, e considerava que mesmo se fosse o caso de se tematizar a mexicanidade ou a identidade nacional isso só poderia ser feito em diálogo com as correntes artísticas das outras partes do mundo (especialmente da Europa, acrescentaríamos), e não entendendo a cultura e a

<sup>178</sup> A presença de Kahlo nessa lista pode parecer estranha, posto que o engajamento ao projeto nacionalista e estatal em sua produção artística aparece de forma muito mais sutil que na dos demais. Entretanto, sua atuação política evidencia que ela compartilhava muitos dos ideais de Rivera, Orozco e Siqueiros, os quais, a sua maneira, transpunha para as telas.

sociedade mexicanas como particulares e/ou isoladas do mundo (ZAVALA, 2010, p. 206-207).

Embora os integrantes do *Contemporáneos* tenham produzido diversos trabalhos cuja análise enriqueceria os pontos aqui discutidos, focaremos em algumas obras de María Izquierdo, as quais nos parecem fundamentais para se pensar as tensões no campo da pintura mexicana as quais se deseja abordar nesse momento. Uma das características do trabalho de Izquierdo é a ausência de homens em seus quadros – segundo algumas interpretações, eles aparecem, mas na forma de falos e cavalos. Outro traço bastante marcante da artista é a quantidade de nus femininos que ela realizou, o que possibilita boas comparações com o material já visto.

Com *Retrato de Belem* (Figura 30), onde pintou sua irmã, ela levou para o mundo das artes a figura da *pelona*, apelido dado (em geral, com conotações negativas) às adolescentes e mulheres que se inspiravam no visual e no comportamento das jovens inglesas e francesas<sup>179</sup>. Desde seu surgimento na sociedade mexicana, as *pelonas* foram vítimas de reações inflamadas – em 23 de julho de 1924 muitas delas tiveram seus cabelos cortados em público durante um protesto anti-*pelonas* antes que a polícia interviesse; e Diego Rivera chamou Antonieta Rivas Mercado, mecenas dos *Contemporáneos*, de tal forma, com o claro objetivo de ofendê-la.

Sendo as *pelonas* tão rechaçadas e tão distantes da construção de mulher referendada pelo estado mexicano pós-revolucionarário, não surpreende que sua presença na arte mexicana do período seja quase nula.



Figura 30 – *Retrato de Belem* (María Izquierdo, 1928)

<sup>179</sup> As *pelonas* adotavam roupas consideradas andrógenas à época, tinham cabelo curto – ou o prendiam para simular tal comprimento – não usavam corset, fumavam... Quando pertenciam às classes mais abastadas aprendiam a dirigir e insistiam em ter acesso à educação universitária.

Izquierdo tinha um modo muito particular de pintar mulheres nuas. Nesse sentido, *Mujer con espejo* (Figura 31) é uma obra emblemática. Ao invés abraçar uma cesta de flores, como a modelo de *Desnudo con alcatraces* (Figura 32), a figura feminina que ela constrói segura um espelho para o qual, pela direção de sua cabeça, parece olhar. Como o espelho foi pintado de forma que parece estar apontado para o espectador, a sensação produzida pode ter sido um enorme desconforto, posto que o público estava (e parte dele ainda está) acostumado com a mulher para ser observada, e não observadora.

Na mesma tela, encontramos ainda um manequim despido também virado para o público, elemento que nos parece problematizar (sem necessariamente recusar) a nudez e a exposição do corpo feminino na arte – já Zavala (2010, p. 226) associa o manequim com a mutilação e a fragmentação dos corpos femininos empreendida pelos surrealistas, o que também é uma interpretação plausível (e que, evidente, não exclui a anterior), dadas as afinidades entre Izquierdo e o movimento (Antonin Artaud se encantou pelo trabalho da pintora em sua estadia no México<sup>180</sup>).



Figura 31 – *Mujer con espejo* (María Izquierdo, 1934)

<sup>180</sup> Cabe destacar que a relação do México com o surrealismo extrapola os contatos entre Artaud e Izquierdo. Andre Breton foi um grande admirador e divulgador do trabalho de Frida Kahlo, e algumas das fotografias que Henri Cartier-Bresson realizou no país também parecem dialogar fortemente com o movimento – estamos pensando aqui em especial em *Natcho Aguirre, Santa Clara, México* (1934), na qual identificamos pontos em comum com *Mujer con espejo*.

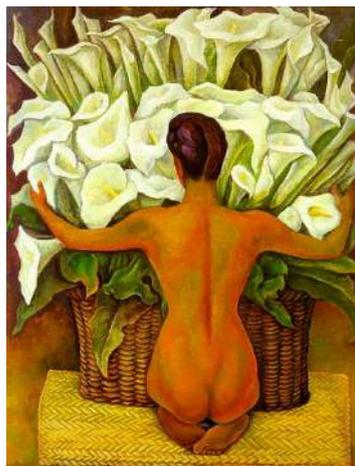


Figura 32 – *Desnudo con alcatraces* (Diego Rivera, 1944)

Não se deve, no entanto, concluir que María Izquierdo era uma feminista. Embora tenha produzido os trabalhos acima apresentados, divorciado-se no final dos anos 1920 e promovido um evento para divulgar e incentivar o trabalho de pintoras mexicanas, era capaz de expressar opiniões bastante conservadoras. Em uma entrevista afirmou, assim como fizera Gambio, que no México existiam três tipos de mulheres: a feminista, a intelectualóide e a mulher autêntica – com a qual se identificava. “Izquierdo descreveu a ‘mulher autêntica’ como profundamente ‘feminina’, espiritual, abnegada, moralmente pura e realizada em seu papel de mãe. Era na maternidade que Izquierdo identificava a força criativa da mulher autêntica<sup>181</sup>” (ZAVALA, 2010, p. 237).

No que diz respeito à fotografia, dos três nomes emblemáticos do período aqui abordado apenas Tina Modotti produziu um número significativo de imagens que elegiam como protagonistas a mãe indígena e a mulher mãe mestiça (o que não impediu que ela tivesse sérios problemas com o governo, que terminaram provocando sua saída do país). É claro que Manuel e Lola Álvarez Bravo tinham um enorme diálogo com os muralistas, e inclusive afirmam ter aprendido muito fotografando suas obras (DEBROISE, 2001, p. 226). Mas em suas fotografias trilharam outro caminho a maior parte do tempo.

*Obrero en huelga, asesinado* (1934) é uma das poucas imagens “documentais” de [Manuel] Álvarez Bravo. Certamente, ela possui os traços do interesse em retratar a sociedade como ela era que caracterizava a arte mexicana durante o regime cardenista e pode ser considerada o equivalente fotográfico dos murais e dos posters feitos pela Liga de Escritores y Artistas

<sup>181</sup> Izquierdo described the ‘authentic woman’ as profoundly ‘feminine,’ spiritual, self-effacing (abnegada), morally pure, and content in her maternal role. It was in the maternal role that Izquierdo identified the authentic woman’s creative force.

Revolucionarios e pelo Taller de Gráfica Popular<sup>182</sup> (DEBROISE, 2001, p. 227-228).



Figura 33 – *Obrero en huelga, asesinado* (Manuel Álvarez Bravo, 1934)

Se a arte mexicana, como já afirmamos, não pode ser vista como uniforme, também é preciso tomar cuidado para não homogeneizar aqueles que se engajaram – ou que ao menos são vistos como engajados – no paradigma nacionalista e indigenista do estado pós-Revolução Mexicana. Em duas produções que remetem à origem do país, ficam claras algumas destas diferenças.



Figura 34 - *Cortés y Malintzín* (José Clemente Orozco, 1926)

<sup>182</sup> *Obrero en huelga, asesinado* (1934) is one of [Manuel] Álvarez Bravo's few "documentary" images. Certainly, it possesses the traits of social documentary that characterized Mexican art during the Cárdenas regime and can be considered the photographic equivalent of the mural paintings and printed posters made by the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios and the Taller de Gráfica Popular.



Figura 35 – Creación (Diego Rivera, 1922-1923)

Enquanto em *Cortés y Malintzín* (Figura 34) a direção dos olhares e o braço e a perna esquerdos de Cortés deixam bem clara a violência desta relação “fundadora”, em *Creación* (Figura 35) tal elemento, assim como a dominação, não aparecem (isso, é claro, não significa que Diego Rivera tivesse uma visão acrítica do processo de colonização; estamos falando especificamente de um de seus trabalhos).

Da mesma maneira, Frida Kahlo, uma *pelona* na juventude que em determinado momento passou a se vestir inspirada pela estética *tehuana*<sup>183</sup>, sempre retratou sua complexa personalidade com ironia, quer fosse através de duas Fridas totalmente diferentes com (presume-se) existências simultâneas (Figura 36), quer fosse através de um explícito “desencaixe” entre personagem e figurino – quando se olha para o quadro *Diego en mi pensamiento* (Figura 37) tem-se a impressão que o rosto da pintora não pertence ao mesmo universo do restante da tela, como se tivesse sido colado por cima dela. Interpretamos que tal

<sup>183</sup> Segundo Zavala (ZAVALA, 2010, p. 3), as indígenas do Istmo de Tehuantepec, conhecidas como *tehuanas*, são consideradas desde o século XIX as odaliscas mexicanas. O pintor Saturnino Herrán, ligado aos *modernistas*, valeu-se das *tehuanas* para “nacionalizar” a *femme fatale* (ver sua obra *Tehuana*, de 1914). Os fotógrafos estadunidenses Charles B. Waite and Winfield Scott, de grande influência na fotografia mexicana, estiveram no Istmo, onde fizeram inúmeras fotografias onde nenhum homem aparece (DEBROISE, 2001, p. 148). E, no início da década de 1920, as *tehuanas* finalmente chegaram aos palcos da Cidade do México, interpretadas, entre outras, por Dolores Martínez del Río (que viria a se tornar Dolores del Río). Com tamanha importância no imaginário nacional, não surpreende que tenha sido à estética delas que as mulheres recorreram para demonstrar sua solidariedade ao projeto nacionalista e indigenista do estado pós revolucionário.

ironia não objetiva nos levar a questionar sua adesão ao projeto político e artístico em voga, mas sim explicitar a impossibilidade do mesmo abarcar tudo.



Figura 36 – *Las dos Fridas* (Frida Kahlo, 1940)



Figura 37 – *Diego en mi pensamiento* (Frida Kahlo, 1943)

Foi dentro do modo de produção do qual tratamos no início deste capítulo e em diálogo com o complexo contexto social e artístico acima apresentado que o cinema mexicano construiu seus homens e mulheres de luz e sombras e formulou as relações que deveriam ser estabelecidas entre eles. Dessa forma, como mencionamos anteriormente, ao mesmo tempo em que compartilhava aspectos do ordenamento de gênero proposto por Hollywood, diversas vezes se afastava dele.

Em muitas investigações que abordam as mulheres que aparecem nas telas é possível perceber esforços para a identificação de tipos e, em seguida, a explicação das características de cada um deles. É o caso, por exemplo, de Silvia Oroz em *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina* (1999), quando afirma que há “seis protótipos femininos básicos do melodrama: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada” (OROZ, 1999, p. 75) e, em seguida, “a mãe é uma figura mítica na sociedade judaico-cristã, cuja iconografia remete à Virgem Maria, com toda a sua bateria de resignação e sofrimento”

(OROZ, 1999, p. 75) – a autora continua sua exposição até terminar de descrever todas as mulheres supracitadas.

O que pretendemos fazer na presente tese é um pouco diferente. Escolhemos percorrer outro caminho por termos constatado que o cinema mexicano da época de ouro trabalhava basicamente dividindo as pessoas em boas ou más, e que os tipos em geral podiam deslizar de um pólo para o outro de gênero narrativo para gênero narrativo, de filme para filme, ou mesmo dentro de um só filme. Por isso, começaremos apresentando o que constituía tais extremos para esta cinematografia, para depois analisarmos algumas produções que auxiliam a refletir sobre a fluidez de seus personagens típicos.

Ser bom ou mau no cinema mexicano daqueles tempos estava diretamente relacionado ao cumprimento de determinado ordenamento de gênero, onde mulheres e homens eram entendidos como seres diferentes e com funções sociais diferentes (chama a atenção que atitudes à primeira vista “mais condenáveis”, como o roubo e o assassinato, sejam relativizadas com mais facilidade que o desrespeito extremo aos papéis sociais estabelecidos).

A mulher teria uma essência passiva a ser cultivada. “A dependência da mulher é o terreno para que suas virtudes floresçam. A relação entre submissão e virtude é clara<sup>184</sup>” (TUÑÓN, 2000, p. 48). Tomemos como um dos grandes exemplos dessa suposta natureza submissa a personagem María Candelaria, protagonista da obra homônima de Emilio *El Indio* Fernández.

María Candelaria (Dolores del Río) é uma indígena discriminada por seus pares por ser filha de uma prostituta – cujo assassinato era considerado justificado devido ao fato de ela ter manchado a honra de seu povo. Além de ser obrigada a viver isolada e impedida de vender flores, principal atividade comercial das mulheres da região, sofre diversos tipos de humilhação. Quando leva sua porquinha para a missa de benção dos animais, quase é agredida pela multidão. Sua tragédia é postergada pela atuação de dois homens, o padre do local (Rafael Icardo) e seu noivo, Lorenzo Rafael (Pedro armendáriz).

Apesar de tantos anos de sofrimento, ela não reage – a cada ataque não tenta argumentar, não xinga ou agride alguém – nem guarda rancor. Na verdade, sonha em viver entre todos (ou seja, entre aqueles que mataram sua mãe, ou que no mínimo concordaram com tal atitude), ser cumprimentada na rua e ter amigas. E quando Lorenzo Rafael propõe que eles deixem Xochimilco para recomeçar a vida em outro lugar, ela responde: “E nossas cabanas?

---

<sup>184</sup> La dependencia de la mujer es el terreno para que florezcan sus virtudes. La relación entre sumisión y virtud son [sic] claras.

E nossas flores? Aqui nascemos os dois. E aqui vivemos sempre. (María Candelaria se abaixa e pega um punhado de terra) Esta é nossa terra. Veja que negra. E que suave. Como queres que a gente vá embora?<sup>185</sup>”.

Este trecho de *María Candelaria* é bastante ilustrativo de outro traço que caracterizaria a essência da mulher: sua identificação com a natureza – uma identificação que se efetivaria através: 1) de um maior arraigo à terra natal; 2) de um conservadorismo “inato”, “natural”; e 3) da tendência a apresentar um comportamento sobre o qual não costuma ter controle.

Se por um lado a passividade e a identificação com a natureza podiam ser entraves, situações onde, como veremos adiante, a intervenção masculina se fazia necessária, em muitos casos eram úteis, e mesmo definidoras da “grande função social da mulher”: a reprodução e manutenção da família. Sobre este aspecto, cabe lembrar a percepção até hoje bastante difundida de que ser capaz de parir automaticamente torna a mulher mais próxima da natureza que o homem. Em relação aquele, não seriam os indivíduos mais passivos e “naturais” os mais “adequados” para assumirem a responsabilidade de perpetuar algo “dado” como a família patriarcal, microcosmo do Estado mexicano?

Pensemos em Bibiana (Dalia Íñiguez), de *La oveja negra* (diretor: Ismael Rodríguez, diretor de fotografia: Jack Draper, México, 1949). Desde o início do filme percebemos que seu casamento com Don Cruz (Fernando Soler) está longe de ser um mar de rosas. Bêbado, jogador, grosseiro, agressivo e mulherengo, o homem parece só trazer dor para sua esposa e filho. Ainda assim, quando Silvano (Pedro Infante) se revolta – o que tampouco acontece com a frequência e intensidade que esperaríamos hoje, no começo do século XXI –, sua mãe sempre defende o marido, argumentando que ele ao fim e ao cabo é um homem bom, que durante algum tempo a fizera feliz e que lhe deu um filho, a coisa mais preciosa de sua vida. Além disso, lembra-o que um pai/esposo, independente de quem seja, sempre merece respeito, pois é o chefe da família.

Apesar de seu cotidiano sofrido, fica claro que Bibiana faz tal defesa com total convicção. Ela realmente acredita nos valores, nas hierarquias e na instituição que defende – a já referida família patriarcal mexicana. Ela sente deste jeito. Dentro de seu modo de ver o mundo, o divórcio é impossível – logo, não é uma alternativa para acabar com os problemas que a cercam. Cabe, portanto, suportar com resignação os erros de seu homem (a passividade

---

<sup>185</sup> “¿Y nuestras chinampas? ¿Y nuestras flores? Aquí nacimos los dos. Y aquí hemos vivido siempre. (María Candelaria se abaixa e pega um punhado de terra) Ésta es nuestra tierra. Mira qué negra. Y qué suave. ¿Cómo queres que nos váyamos?”

e, por conseguinte, a submissão, impedem que tome atitudes no sentido de mudá-lo, o que inevitavelmente significaria contrariá-lo de alguma maneira).

Não por acaso Bibiana adoece de morte quando Don Cruz passa a circular publicamente com Justina (Virginia Serret) e parece bastante inclinado a pedir o divórcio. Silvano, o filho que aprendeu bem a lição (mais um mérito para Bibiana), seguirá o exemplo de sacrifício convicto da mãe e cederá à chantagem da amante do pai, abrindo mão de se casar com Marielba (Amanda del Llano), seu amor, para evitar a separação dos progenitores.

Já o homem, por outro lado, seria um negativo da mulher (e aqui empregamos negativo como sinônimo de oposto complementar, sem qualquer juízo de valor): um indivíduo ativo e identificado com a cultura. Nesse sentido, Santos Luzardo (Julián Soler), de *Doña Bárbara*, é sem dúvida uma das melhores personificações do modelo que o cinema mexicano produziu.

Homem culto, educado e cidadão, por razões alheias ao espectador resolve voltar à terra de seus antepassados para reerguê-la. Após anos de abandono e administração corrupta, ela estava não só decadente, mas consideravelmente menor; a temida Doña Bárbara (María Félix), ou La Doña, tinha se apossado de forma irregular de boa parte daquilo que por direito pertencia a Luzardo.

Apesar de conhecer os métodos duvidosos de seus adversários, Santos Luzardo sempre age dentro da lei. Demite o administrador, vale-se da justiça, mesmo sabendo de sua parcialidade, para se encontrar com La Doña e tentar estabelecer um acordo sobre os limites das terras... A única vez que suja as mãos de sangue é, na verdade, culpa de Doña Bárbara, que está tão obcecada por ele que manda seu empregado trazê-lo vivo ou morto para sua fazenda.

Para além destas questões fundiárias, Santos Luzardo se torna o responsável por Marisela (María Elena), a filha de La Doña que vive abandonada, pois a mãe não lhe faz caso, garantindo apenas o mínimo para sua subsistência, e o pai, Lorenzo Barquero (Andrés Soler), é um homem fraco e alcoólatra, capaz de trocar a moça por garrafas de uísque importado. Ademais, a despeito do ódio que durante muitas gerações pautou a relação entre os Luzardos e os Barqueros, Santos é capaz de estender a mão para Lorenzo, abrigando-o em sua casa e o incentivando a não beber mais.

É preciso ressaltar, no entanto, que ao contrário do que o exemplo de Santos Luzardo poderia sugerir, a educação formal não é um pré-requisito para que o homem seja ativo ou identificado com a cultura. Afinal, se estas são características “naturais”, “essenciais”, jamais poderiam depender de fatores externos e, em especial, de um tão pouco democratizado

(mesmo após a Revolução Mexicana o número de analfabetos no país continuava sendo significativo).

Recordemos de Pepe “El Toro” (Pedro Infante), do mega sucesso *Nosotros los pobres* (diretor: Ismael Rodríguez, diretor de fotografia: José Ortiz Ramos, México, 1947). Ele começou os estudos, mas foi obrigado a deixar a escola para trabalhar e ajudar a manter sua família. Desde então, é a referência e o responsável pelas vidas de um grupo de pessoas: sua mãe paralítica (María Gentil Arcos), Chachita (Evita Muñoz), a filha de sua irmã prostituta que ele cria como se fosse sua filha natural com uma mulher que teria morrido, Yolanda (Carmen Montejo), a irmã prostituta – apesar de não sustentar Yolanda, ele não autoriza que ela tenha qualquer relação com sua mãe e sua filha, e só será desobedecido pela irmã quando esta se encontrar muito próxima da morte...

É Pepe quem está sempre buscando trabalho para sustentar a família. Quando Don Pilar (Miguel Inclán) rouba os quatrocentos pesos que o licenciado Montes (Rafael Alcayde) havia lhe dado para que começasse um enorme trabalho de carpintaria, ele é o único que tem condições de ao menos procurar uma solução – ainda que não a encontre em um primeiro momento. Quando é condenado à prisão, a impotência das mulheres fica ainda mais evidente: Chachita tenta convencer o tribunal da inocência do pai, sem êxito. Celia (Blanca Estela Pavón), “La Chorreada” ou “La Romántica”, oferece-se ao licenciado Montes em troca da liberdade de Pepe, também sem chegar a nenhum resultado. Será Pepe, ao encontrar o assassino e obrigá-lo a confessar, quem conseguirá sua saída da cadeia.

Estes homens, agentes da cultura e da história, deverão controlar as mulheres-natureza e moldá-las, tal como se molda o barro para fazer uma obra de arte (TUÑÓN, 2000, p. 61). Santos Luzardo começa a educar/“civilizar” Marisela, ensinando-a como se vestir e agir tal qual uma dama “deve” fazer e a falar “corretamente”, mas insiste com Lorenzo Barquero que ela precisa ir para um colégio de moças terminar o processo de aprendizagem. Pepe “El Toro” ensina a “La Chorreada” que a mulher deve ter confiança no homem ao invés de fazer cenas de ciúmes.

Por vezes as mulheres, que dentro daquele sistema de gênero deveriam passivamente aceitar serem moldadas, recusam aquilo que está sendo dito – e que, óbvio, está correto. Nesses casos, os homens “precisam” se impor de alguma forma, que pode, inclusive, ser a força física. Chachita apanha de Pepe por não compreender que ele não pode lhe contar a verdade sobre sua mãe e afirmar que então devem ser verdadeiros os boatos que a matou. E Beatriz Peñafiel (María Félix), a protagonista de *Enamorada* (direção: Emilio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1946) é esbofeteada a ponto de cair no chão

por seguir, a despeito de todos os argumentos do general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz), falando mal dos revolucionários e de suas *soldaderas*.

Embora em *Enamorada* o padre Rafael Sierra (Fernando Fernández) e a própria Beatriz repreendam o general, e que este tenha que fazer belíssimos pedidos de desculpas/declarações de amor nas sequências subsequentes, já que sua amada se recusa a perdoá-lo, a narrativa irá provar que ele tinha razão e que seus métodos deram certo – afinal, Beatriz se torna uma *soldadera*. Já em *Nosotros los pobres* Chachita percebe logo seu erro e, mesmo machucada, desculpa-se com Pepe. No dia seguinte, ao ser perguntada sobre o que havia acontecido com sua boca, responde que se feriu sozinha com uma ferramenta – apesar de ninguém acreditar, ela tentou poupar o pai dos julgamentos das outras pessoas que, sem saber o contexto do ocorrido, poderiam criticá-lo.

Indiscutivelmente, o casal que melhor personificou o que acabamos de apresentar foi Dolores del Río e Pedro Armendáriz. Nas palavras de Carlos Monsiváis, em *Rostros del cine mexicano* (1993), eles foram elevados pelo cinema “[a]o Casal Fundador da nacionalidade<sup>186</sup>” (MONSIVÁIS, 1993, p. 11). Dolores del Río, após regressar ao México e abandonar a sensualidade de nativa exótica que caracterizou seu texto estelar em Hollywood, teria se tornado “a primeira mulher mexicana, de pômulos que realçam o rosto, de pureza de traços, cujo psicológico é marcado pelos bons costumes, disposta a sacrificar-se pelas emoções legítimas (digamos o choro, a submissão, o arrependimento, a súplica)<sup>187</sup>” (MONSIVÁIS, 1993, p. 11).

Pedro Armendáriz, por sua vez,

[Fora] eloquente no manejo das suas características de Macho: vigor animal, ternura que deseja passar inadvertida, fúria que é técnica de representação, regozijo que, ainda que individual, sempre é comunitário. Ele ri com todo o rosto, e suas gargalhadas retumbam como feira, festa, apocalipse taberneiro, tomada de posto, carícias bruscas de apaixonado (MONSIVÁIS, 1993, p. 11-12)<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> La Pareja Fundadora de la nacionalidad.

<sup>187</sup> La primera mujer mexicana, de pómulos que realzan el rostro, de pureza de trazo, de lejanía psicológica marcada por las buenas costumbres, de disposición sacrificable al mando de las emociones legítimas (digamos el llanto, la sumisión, el arrepentimiento, la súplica).

<sup>188</sup> Elocuente en su manejo de las “licitudes” del Macho: vigor animal, ternura que desea pasar inadvertida, furia que es técnica de presentación, regocijo que por individual que sea siempre resulta comunitario. El ríe a rostro abierto y sus carcajadas retumban como feria, fiesta, apocalipsis tabernario, toma de plaza fuerte, caricias bruscas de enamorado.

Contudo, se a bondade ou a maldade de determinada personagem do cinema mexicano da época de ouro estava diretamente relacionada ao obediência a um ordenamento de gênero específico, o qual entendia homens e mulheres e as relações que deveriam ser estabelecidas entre eles da forma acima explicada, tal regra geral se materializou através de pessoas de luz e sombras e situações específicas, e é o estudo delas que nos permitirá perceber que, embora houvesse papéis sociais muito bem definidos e concepções hegemônicas para cada um dos sexos, também existiram brechas, negociação e ambivalência<sup>189</sup>.

Dada a centralidade da mãe em muitas produções da idade de ouro – em 1935 Juan Orol realiza *Madre querida* (direção de fotografia: Guillermo Baqueriza), um grande êxito de público, e a partir daí o cinema mexicano será tomado de assalto por títulos como *Mater nostra* (diretor: Gabriel Soria, México, 1936), *Madres del mundo* (diretor: Rolando Aguiar, México, 1936), etc. (MOTEIRO, 2011, p. 105) –, começaremos esta parte do texto analisando como tal figura era impactada pelo sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial.

Cristina Cifuentes (Matilde Palou), de *Cuando los padres se quedan solos* (direção: Juan Bustillo Oro, direção de fotografia: Agustín Jiménez, México, 1949), é uma destas *madres*, sendo seus filhos Panchita (Susana Guízar), Sofia (Dalia Íñiguez), Charito (Beatriz Aguirre), Miguel (Felipe de Alba) e Antonio (Miguel Manzano). Apesar da prole numerosa, ela e Roberto Cifuentes (Fernando Soler) sabem que podem contar apenas com a primeira. Sofia há vários anos fugira de casa com um homem, cortando todos os vínculos, o que ainda fazia Cristina chorar e enchia de tristeza seu coração. Quanto aos demais, eles pareciam se preocupar apenas com suas novas famílias, visitando os pais somente quando se encontravam em situações difíceis.

Ainda assim, como uma “verdadeira” mãe, estava disposta a fazer por eles os maiores sacrifícios. Quando Antonio se vê obrigado a vender sua casa para saldar dívidas e, sem ter para onde ir, passa a morar com a esposa e os filhos na residência dos progenitores, ela convence Roberto a deixar o quarto que sempre havia sido deles para o jovem casal, que precisava de um espaço mais reservado. Por conta disso, o velho casal terá que dormir

---

<sup>189</sup> Autoras como Tuñón (1998) e Hershfield (1996) afirmaram em suas investigações sobre as mulheres da época de ouro que a negociação era necessária, posto que a realidade do público do cinema mexicano muitas vezes não condizia com os ideais do ordenamento de gênero que ele defendia (o grande número de mães solteiras nas classes populares, por exemplo). Além disso, ambas destacam que havia um descompasso entre os valores predominantes nos filmes e a sociedade mexicana à época, e que a própria insistência nos mesmos pode ser entendido como parte de uma disputa discursiva e cultural mais ampla.

separado pela primeira vez desde que o dia do matrimônio, pois o aposento onde foram instalados só dispunha de duas camas de solteiro.

Contudo, isso não é nada perto do que estava prestes a acontecer com Cristina e Roberto Cifuentes. Para tirar Miguel e Charito de apuros financeiros, eles emprestam o dinheiro que garantiria suas aposentadorias e hipotecam a casa da vida inteira. Como era de se esperar, os filhos não pagam os pais, a hipoteca é liquidada, o casal, acompanhado de Panchita e Sofia (que retornara viúva à cidade), muda-se para um lugar minúsculo e ambos precisam voltar a trabalhar.

Apesar de estar passando necessidade na velhice desnecessariamente, Cristina se mantém serena; as duas coisas mais importantes de sua vida permaneceram inabaladas. Ela seguiu ao lado do marido e as perdas materiais serviram para evitar o fim dos casamentos de Charito e Miguel.

Em dado momento do filme, há um diálogo bastante emblemático da mentalidade de Cristina:

Roberto: Essa (Panchita) que é uma boa filha.

Cristina: Os outros também são bons.

Roberto: Mas muito egoístas.

Cristina: Defendem sua felicidade.

Roberto: E a nossa, Cristina?

Cristina: A nossa consiste em que eles sejam felizes. Ou não?<sup>190</sup>

Percebamos como uma “boa” mãe deve ser mais ligada à natureza, e, portanto, mais sentimental e intuitiva que um “bom” pai.

Também é comum encontrarmos nas produções da idade de ouro mexicana uma avó comportando-se como uma mãe – afinal, não são as avós, segundo a sabedoria popular, nada mais do que duas vezes uma mãe? É este o caso de Doña Rosa (Sara García), uma das personagens principais de *Dicen que soy mujeriego* (direção: Roberto Rodríguez, direção de fotografia: Jack Draper, México, 1949). Tal senhora ama incondicionalmente seu neto Pedro (Pedro Infante), a quem criou desde pequeno por razões não explicadas na obra.

Trata-se de uma viúva que administra uma grande propriedade, uma chefe de família turrone e mandona – no entanto, seus hábitos masculinos, que em outros gêneros narrativos

<sup>190</sup> Roberto: Ésta (Panchita) que es una buena hija.

Cristina: Los otros también son buenos.

Roberto: Pero muy egoístas.

Cristina: Defienden su felicidad. Roberto: ¿Y la nuestra, Cristina?

Cristina: La nuestra está en que ellos sean felices. ¿O no?

possivelmente seriam tomados como falta grave dada a inadequação de tais características aos papéis sociais que deveriam ser desempenhados pelas mulheres, aqui aparecem amenizados devido ao fato de serem úteis na comédia, pois conferem à personagem uma comicidade desejada.

Apesar de tentar se mostrar como uma pessoa inabalável, na verdade se preocupa muito com Pedro e, em especial, com o fato de ele ser demasiadamente mulherengo. Ela sabe que esta é uma característica “natural” dos homens, mas em sua opinião depois de certa idade o homem “bom” deve controlar seus instintos e encontrar uma “boa” moça com quem precisa se casar e ter filhos.

Vítimas de um golpe tramado pelo antagonista de Pedro, ele e Flor (Silvia Derbez), a mulher que finalmente foi capaz de fazê-lo se apaixonar, rompem seu noivado. Vendo a tristeza do neto e se sentindo de alguma forma responsável por ela, Doña Rosa acompanha-o primeiro em uma serenata para Flor e, depois da recusa desta em aceitar o pedido de desculpas, em uma bebedeira (neste ponto do filme chega-se a uma transgressão de gênero que nem a comédia pode suportar e a avó acaba ferida sem gravidade pelo neto em uma brincadeira com arma de fogo).

A recorrência de avós, irmãs mais velhas, etc., cumprindo a função de mãe nos chama atenção para algo muito importante no sistema de valores do cinema mexicano da época de ouro:

A natureza leva algumas mulheres a terem filhos, mas só o exercício devido da função as torna, efetivamente, mães, apenas isso lhes outorga o “instinto-emoção” e lhes permite ascender à santidade. Ambas [a mãe biológica e aquela que exerce a função de mãe] são consideradas naturais [no sentido de que tanto parir como o instinto maternal fariam parte da essência de toda mulher], mas se considera que cumprir a função demonstra um nível mais elevado<sup>191</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 203).

Se ser uma boa mãe – ou seja, cumprir com as obrigações que a maternidade “trazia” – era, mais do que o próprio ato de dar à luz, capaz de catapultar a mulher à condição de ser mais elevado da espécie humana (embora, vale lembrar, este ser mais elevado da espécie humana não era considerado o mais apto a conduzi-la), pode-se deduzir que o contrário a rebaixaria a pior das condições.

---

<sup>191</sup> La naturaleza lleva a algunas mujeres a tener hijos, pero sólo el ejercicio debido de la función las hace, efectivamente, madres, sólo éste les otorga el “instinto-emocción” y les permite ascender a la santidad. Ambas se nombran naturales pero se considera que cumplir el rol demuestra un nivel más elevado.

O abandono de Marisela é um componente importante, embora não o único, para Doña Bárbara ser considerada uma mulher ruim e cruel, uma das maiores vilãs da história de todo o cinema mexicano. Contudo, como voltaremos a tratar de La Doña um pouco mais adiante, quando investigarmos as más da idade de ouro, concentremo-nos em Consuelo Tejero (Maruja Grifell), de *Aventurera* (direção: Alberto Gout, direção de fotografia: Alex Phillips, México, 1949).

Esta mulher era casada há muitos anos com Manuel, que afirmava amá-la tanto quanto no começo do relacionamento (comportamento que ela sempre desprezava). Consuelo, no entanto, era apaixonada por Ramón, um amigo de Manuel, e com ele mantinha um caso extraconjugal. Um dia, ao voltar mais cedo da aula de dança, sua filha Elena (Ninón Sevilla) a flagra beijando o amante. É o pretexto que precisava para ir embora, deixando apenas uma carta de poucas linhas para o marido.

Manuel, homem doce e sensível, não suporta perder a esposa e se suicida na mesma noite que descobre a traição. Elena se vê então desamparada e, a partir deste momento, começa a viver uma série de dificuldades, cujo ápice será sua exploração sexual. Reencontrará a mãe só muitos anos depois, posto que em nome de uma paixão a mulher abriu mão não apenas do marido, mas de sua própria filha. Não por acaso terminará sua vida sozinha, doente e desamparada em um hospital, sem conseguir obter o perdão de Elena – e, quando esta se recusa a perdoá-la, Consuelo comenta que a filha não era assim, que mudara muito, sem se perguntar por que a jovem havia se tornado uma pessoa tão dura ou reconhecer sua responsabilidade nisso.

Como se pode perceber pelas informações fornecidas durante a análise das personagens, boa parte das mães no período aqui estudado também desempenhava a função de esposa, a qual exigia das mulheres uma atuação em grande parte semelhante: abnegação, dedicação integral, abandono de projetos individuais... Já comentamos sobre Bibiana (*La oveja negra*) e sua disposição em suportar grandes fardos para respeitar o marido – mesmo que ele não a respeitasse – e manter o casamento, afastando de seu lar o fantasma do divórcio.

Separar-se de Roberto é a única vontade dos filhos que Cristina (*Cuando los padres se quedan solos*) não concorda em realizar. Durante uma reunião de família para tratar do que fazer com seus pais, que seriam desalojados em breve, Charito, Miguel, Antonio e seus cônjuges decidem, a despeito dos enormes protestos de Panchita, que a única alternativa seria que Roberto passasse a morar com um dos filhos e Cristina com outro. O velho casal, escondido atrás da porta, ouve a resolução e foge para impedir que isso aconteça, abrigando-se na igreja.

Mais uma vez, deparamo-nos com o pensamento de que o divórcio não é uma possibilidade. Como afirma o narrador na primeira sequência de *Cuando los padres se quedan solos*:

[A alcova dos Cifuentes] é um lugar santificado pelo amor mais nobre e honesto que, por sê-lo, foi fecundo... Não há mais que uma cama. Grande, espaçosa, é a mesma que Don Roberto e Doña Cristina compraram ao se casar. E compraram uma cama boa porque sabiam que era para toda vida. Ainda dormem nela, e nela pensam morrer. E, se seu desejo se realiza, no mesmo minuto e abraçados como dois galhos de um velho tronco<sup>192</sup>.

Ao mesmo tempo em que o casamento aparentemente demanda das mulheres características que seriam naturais, essenciais, que nasceriam junto com elas, fica claro em quase todos os filmes que nem todas as mulheres “são para casar”. Apenas aquelas que demonstrarem durante o período do cortejo e/ou do noivado que de fato possuem as qualidades desejadas provarão que são “dignas” do matrimônio e da família que será formada a partir dele.

“La Chorreada” (*Nosotros los pobres*) ama Pepe, que também sente um imenso amor por ela. Mas aceita uma relação escondida – que não passa de poucos beijinhos, é importante destacar – por conta de Chachita, que jamais toleraria outra mulher no lugar da mãe que acredita estar morta. Contudo, mesmo sem estar casada, ela não gosta de encontrar com “La que se levanta tarde” (Katy Jurado, que interpreta uma prostituta) em público, pois sabe que seu “Torito” desaprova a amizade das duas.

Quando Pepe vai preso, diz para sua mãe que agora entende porque esta permanece com Don Pilar, uma pessoa construída pelo filme como desprezível. Ela finalmente percebera que, para o coração feminino, não importava o que os homens faziam; mesmo condenado por roubo e assassinato, “La Chorreada” seguia amando Pepe do mesmo jeito. E, em um momento de total desespero, despede-se do amado porque decide se entregar ao licenciado Montes em troca de sua liberdade – e, mesmo sendo uma entrega motivada pelo amor, torná-la indigna para o homem por quem se sacrificou.

Flor (*Dicen que soy mujeriego*), mais uma mulher que demonstra ser cheia de virtudes, afirma que só aceitará o compromisso proposto por Pedro depois que ele tiver

<sup>192</sup> [A alcova dos Cifuentes] es una estancia santificada por el amor más noble y honesto que, por serlo, fue fecundo... No hay más que una cama. Grande, espaciosa, es la misma que Don Roberto y Doña Cristina compraran al casarse. Y la compraran buena porque sabían que era para toda la vida. Aún duermen en ella, y en ella piensan morir. Y, si su deseo se cumple, en el mismo minuto y abrazados como dos ramas de un solo y viejo tronco.

dispensado todas as mulheres da cidade com as quais mantinha algum tipo de relacionamento – o que resulta em uma enorme e divertida peregrinação do neto de Doña Rosa e seus companheiros pela cidade. E quando crê que ele tem uma filha com outra desmancha o noivado, pois não poderia ser o elemento desagregador de uma família que já deveria estar unida.

Também é significativa a sequência em que Flor finalmente cede e admite que quer se casar com Pedro. Para bancar o herói e impressionar a moça, ele pede que seu empregado solte algum bicho. Só que o serviçal opta logo por um touro brabo e, antes que Pedro possa salvá-la, Flor sobe em uma árvore. Após controlar o animal, Pedro afirma, divertindo-se muito, que se ela quiser ajuda para descer terá que ser com ele de olhos abertos. Para não se expor diante de um homem que não é nada seu, a donzela prefere se jogar e acaba desmaiando. Ao ser despertada por um beijo de Pedro ela percebe que Doña Rosa estava certa ao afirmar que se fosse beijada por ele outra vez sua vida não teria outro destino além do amor incondicional<sup>193</sup>.

Uma vez mais, temos o reforço da submissão como traço fundamental da boa mulher (daquela que, ao menos em tese, seria “para casar”), capaz de redimi-la mesmo quando ela transgredir algumas regras sociais. Este é o caso de parte das amantes cinematográficas à época.

A amante é, obviamente, uma falha na família perfeita do cinema mexicano clássico industrial. Contudo, pode ser aceita até certo ponto por uma sociedade que entende a sexualidade masculina como incontrolável – e que, portanto, apresenta uma grande tolerância à infidelidade masculina e à segunda casa, ou *casa chica*, fenômeno que era bastante recorrente.

O público o [o tema da *casa chica*] reconhece porque se trata de um tema que compartilha. As estatísticas mostram que mais mulheres declaram viver em união livre que homens, o que sugere que elas habitam a *casa chica* enquanto seus companheiros permanecem registrados em sua união legítima, ou ainda que eles não consideram essa união importante o suficiente para declará-la e se intitulam solteiros. Há quase 10% de diferença entre homens e mulheres que se declaram vivendo em união livre nos anos aqui abordados<sup>194</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 161).

<sup>193</sup> Mauricio de Bragança (2007, p. 37) pensa na submissão feminina a partir de algumas imagens-síntese, *tableaux* do cinema mexicano à época. Entre elas, podemos destacar cenas de mulheres atrás das grades (que não precisam ser de uma prisão; podem ser, por exemplo, de uma janela) e jogadas aos pés de seus amados.

<sup>194</sup> El público lo [o tema da *casa chica*] reconoce porque se trata de un tema que se comparte. Las estadísticas marcan que más mujeres declaran vivir en unión libre que hombres, lo cual sugiere que ellas habitan la casa chica mientras que sus compañeros quedan registrados en su unión legítima, o bien que ellos no consideran

Paradoxalmente, mesmo sendo fruto do desejo sexual do homem, a amante que é uma boa mulher é uma reprodução, ou às vezes até uma versão melhorada, da esposa – portanto, uma mulher assexuada. Em *La casa chica*, Amalia (Dolores del Río), então moradora de San Esteban, Chiapas, é apaixonada por Fernando (Roberto Cañedo) desde que ambos foram colegas na faculdade de medicina – a qual ela não pôde concluir por falta de recursos. Quando ele se torna médico, converte-se em sua fiel assistente e o romance entre os dois começa. No entanto, graças a um golpe é Lucila (Miroslava) quem casará com ele.

Fica evidente que Lucila não amava Fernando, mas precisava de um marido bem sucedido profissionalmente para poder exibi-lo na alta sociedade mexicana. Amalia, por sua vez, preferia a solidão e a espera que, segundo o filme, acompanhavam as mulheres que viviam na *casa chica* a deixá-lo; já não podia imaginar sua vida sem Fernando. Uma voz sobreposta descreve assim sua vida:

Prisioneira destas paredes, sua vida foi sempre esperar, esperar; mas o que é o amor além de uma espera contínua, uma ilusão que se renova a cada dia, a cada minuto de sua existência? Amalia esperou pelo homem que ama, presa ao menor rumor, presa ao seus passos, atada aos fios do telefone como às correntes de uma âncora<sup>195</sup>.

Outra figura feminina que é indissociável da época de ouro do cinema mexicano é a prostituta, ou *cabaretera*, ou *fichera* (embora nem toda *cabaretera* ou *fichera* tenha se prostituído, em geral os termos são usados como sinônimos, e as mulheres com tais profissões são estigmatizadas da mesma forma)<sup>196</sup>. Esta, em uma leitura apressada, poderia ser considerada diametralmente oposta à mãe – afinal, transa com vários homens, “ameaça” as famílias, circula no espaço públicos – e uma mulher má. Não é, no entanto, este juízo de valor que muitas vezes encontramos nos filmes do período (pelo menos no que tange às protagonistas).

Em *Salón México* (direção: Emilio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1948), a bela e bondosa Mercedes (Marga López) frequenta todas as noites

---

esa unión suficiente para declararla y se nombran solteros. Hay casi 10% de diferencia entre hombres y mujeres que se declaran viviendo en unión libre en los años que aquí atendemos.

<sup>195</sup> Prisionera de estas paredes, su vida ha sido la de siempre esperar, esperar; ¿pero qué otra cosa es el amor sino una continuada espera, sin una ilusión que se renueva cada día, cada minuto de su existencia? Amalia ha esperado al hombre al que quiere, pendiente del menor rumor, pendiente de sus pasos, atada a los hilos del teléfono como a las cadenas de un ancla.

<sup>196</sup> O cinema de *cabaretera* tem seu auge na segunda metade dos anos 1940, durante o período alemânico (ou seja, entre 1946 e 1952, anos em que Miguel Alemán foi presidente do México). Apenas em 1950, dos 124 filmes produzidos, 40 eram protagonizados por ela (BRAGANÇA, 2007, p. 126).

o salão de dança que batiza o filme para conseguir dinheiro e, assim, poder pagar as mensalidades do colégio interno onde Beatriz (Silvia Derbez), sua irmã mais nova, estuda e reside. Trata-se de uma das melhores e mais caras escolas do México, o que impede que ela possa procurar outros empregos – de empregada doméstica ou secretária, por exemplo – ou aceitar a proposta de se casar com Lupe (Miguel Inclán), um policial valente e honesto, mas que recebe um salário baixíssimo.

O sacrifício de Mercedes atingirá seu ápice quase no final do filme, na sequência em que ela decide impedir que o vilão Paco (Rodolfo Acosta) conte a todos sua verdadeira profissão, o que acabaria com o futuro da irmã. Será a primeira vez que ela reagirá às agressões do cafajeste, esfaqueando-o. Ferido de morte, Paco ainda consegue sacar sua arma e acertá-la diversas vezes, matando-a.

Embora Lupe e o noivo de Beatriz (Roberto Cañedo) lamentem a morte de Mercedes, fica muito claro ao final do filme que, mais importante que a vida da *fichera*, é que seu objetivo foi atingido – Beatriz está formada e prestes realizar um bom casamento. Afinal, há muitos anos ela já tinha aberto mão de sua vida em prol da irmã, agindo como uma verdadeira mãe. Em um diálogo com Lupe, chegara a afirmar: “tenho que vê-la formada e bem casada. Ainda que eu permaneça no lodo. Ainda que um dia acabe como um cachorro. O único que eu peço a Deus é que ela nunca saiba de nada”<sup>197</sup>.

Elena Tejero chegará à prostituição em *Aventurera* de forma bastante diferente. Como já mencionado, Consuelo, sua mãe, traíra o marido, “levando-o” ao suicídio, e fugira com o amante, deixando sua filha “desamparada”. Sem outra saída, Elena migra para Ciudad Juárez em busca de emprego. Ocorre que, sendo muito bonita, os patrões sempre terminavam por assediá-la<sup>198</sup>. Por ser uma mulher “honesta”, não conseguia ficar muito tempo no mesmo trabalho.

A situação piora de vez quando ela reencontra Lucio (Tito Junco), um conhecido de sua cidade natal, Chihuahua, e que, sob o pretexto de lhe oferecer uma oportunidade de emprego, leva-a para um cabaré. Ocorre que o vilão intencionalmente a embেbeda e aproveita seu desfalecimento para vendê-la a Rosaura (Andrea Palma), a dona do estabelecimento. Quando acorda, Elena já é prisioneira, e passa a ser explorada sexualmente e a estrelar shows, sofrendo ameaças de morte a cada tentativa de resistência.

<sup>197</sup> Tengo que verla doctora y bien casada. Aunque yo me quede en el lodo. Aunque un día acabe como un perro. Lo único que le pido a Dios es que ella nunca sepa nada.

<sup>198</sup> As dificuldades enfrentadas por Elena devido a sua aparência reforçam o ideário de que a beleza é um perigo a ser administrado pelas mulheres e, principalmente, pelas famílias, e que o trabalho tira as moças da segurança do lar, expondo-as às maldades do mundo.

Depois de muito sofrimento e privações, ela consegue fugir e se tornar uma grande artista em outro cabaré e, inclusive, encontra um homem “bom” (Rubén Rojo) que lhe pede em casamento. É neste ponto ela que tem que escolher entre se tornar uma “boa” mulher ou se vingar, posto que Rosaura, sua algoz, era nada mais nada menos que a mãe do homem apaixonado por Elena. Em um primeiro momento, a opção da protagonista é pela vingança, e ela faz Mario sofrer de propósito para afetar sua inimiga – dança sensualmente em frente aos amigos e familiares do moço, seduz seu irmão...

Felizmente para Elena, quase no final do filme ela descobre que amava o marido de verdade e pede perdão pelo que lhe fez passar. Argumenta que estava cega pelo ódio e pela possibilidade da vingança. Com isso, deixa de ser a *cabaretera* independente que administra sua própria vida e não dá satisfações a ninguém, que pode escolher seus parceiros sexuais<sup>199</sup> e coloca a satisfação pessoal em primeiro lugar para submeter-se ao ordenamento de gênero hegemônico. Assim, ganha o direito de ser “feliz para sempre” e escapa do sacrifício que a espreitava no final.

Do mesmo modo que Elena Tejero e Mercedes, muitas são as prostitutas absolvidas pelo cinema mexicano da época de ouro – talvez este seja o caso da maioria delas. “Embora não seja mais a garota inocente de *Santa* ou *La mujer del puerto*, as protagonistas dos filmes de cabaré dos anos 1940 permanecem personagens simpáticos, mulheres boas forçadas a levar uma vida má devido a circunstâncias que escapavam de seu controle<sup>200</sup>,” (HERSHFIELD, 1996, p. 80)<sup>201</sup>.

Embora em boa parte dos casos junto com a absolvição viesse o “final feliz”, havia quem se posicionasse radicalmente contra isso. Este é o caso do cineasta Emilio *El Indio* Fernández, como fica claro em um trecho de uma entrevista que ele concede à investigadora Julia Tuñón.

E então a pessoa se torna uma prostituta [...] deve sofrer e pagar pela debilidade ou pela desgraça de ter caído nisso, e não triunfar [...] Agora

<sup>199</sup> Este aspecto não fica claro no filme, mas se tem a impressão que depois de fugir do cabaré de Rosaura ninguém mais a abriga a dormir com um homem que não queira.

<sup>200</sup> Although no longer the innocent girl of *Santa* or *La mujer del puerto*, the protagonist of the dance-hall films of the 1940s remains a sympathetic character, a good woman forced into a bad life by circumstances beyond her control.

<sup>201</sup> Além de não ser mais uma garota inocente, “a prostituta dos filmes de *cabaretera*, diferentemente da paradigmática *Santa*, já não apresenta uma pureza espiritual, submissão e devoção incondicionais; ao contrário, esta mulher encarna autenticamente o desejo, é arrogante, violenta, exerce sua sensualidade conscientemente. A inscrição da mulher nesta sociedade dos anos quarenta já atende a outras demandas sociais e econômicas, ainda que tenha que negociar com o papel histórica e culturalmente destinado a ela pela estrutura patriarcal mexicana” (BRAGANÇA, 2007, p. 141).

tratam a prostituta como querida [...] e todo mundo que ser prostituta. [...] No cinema ela deve ser representada como uma mulher que sofre, que está purgando seu pecado... porque teria que ser elevada? Tem que ter uma coisa positiva, e a coisa positiva é quando se castiga. Não basta apenas que se regenere porque aí [o espectador] pensa “eu vou me regenerar”, não? ... agora vou fazer isso e já me regenero, vou roubar e depois digo que já estou regenerado, não? Não, aquele que rouba, que comete un delito tem que ser castigado [...] que seja uma medida educativa para que as mulheres não queiram ser isso... É preciso demostrar-lhes que terminam no hospital do amor, que terminam na prisão, não?<sup>202</sup> (TUÑÓN, 2000, p. 52).

Percebe-se, portanto, que desde que entrou pela primeira vez no Salón México atrás do dinheiro para financiar os estudos de sua irmã mais nova, o destino de Mercedes, uma mulher boa que fora levada pelas más circunstâncias a seguir pelo caminho “errado”, era morrer. No caso de Margarita Pérez (Dolores del Río), de *Las abandonadas*, uma mãe solteira no México dos anos 1910 que se prostitui para oferecer uma vida melhor ao seu filho, o castigo virá através do imperativo de simular a própria morte (Margarito não poderia se tornar um grande advogado e orador se todos soubessem que sua mãe era prostituta e ex-presidiária), do sacrifício anônimo e da mendicância<sup>203</sup>.

Se não as putas, quem eram então as mulheres “más” da época de ouro? No que tange ao ordenamento de gênero, a resposta é: aquelas que ocupavam o lugar social destinado aos homens quando podiam não fazê-lo (como veremos à frente, por vezes esta era a única atitude possível) e/ou assumiam para si as características “naturalmente” masculinas, deixando de ser submissas.

Sem dúvida alguma a personagem mais conhecida com este perfil, e não apenas no período abordado na presente tese, mas em toda a história do cinema mexicano, é Doña Bárbara – a força de La Doña foi tão grande que contribuiu decisivamente para que María Félix se tornasse a mulher “má”/transgressora por excelência do cinema mexicano, de modo

---

<sup>202</sup> Y entonces la persona que se hace una prostituta [...] debe sufrir y pagar esa debilidad de haber caído en eso, o esa desgracia, pero no hacerla triunfar [...] Ahora a una prostituta de ponen de querida [...] y todo mundo quiere ser prostituta. [...] En el cine se la debe representar como una mujer que sufre, que está purgando su pecado... porque se va a proyectar, ¿no? Y tiene que ser una cosa positiva, y la cosa positiva es cuando se castiga, no solamente que se regenere porque entonces [el espectador] dice “yo voy a me regenerar” ¿no?... ahora voy a hacer esto y ya me regenero, voy a robar y después digo que ya estoy regenerado, ¿no? No, el que roba, el que comete un delito tiene que ser castigado [...] que sea una cosa educativa para que las mujeres no quieran ser eso... demostrarles que terminan en el hospital del amor, que terminan en la cárcel, ¿no?

<sup>203</sup> Ainda que *El Indio* tenha um contundente discurso contra a prostituição, o qual pode ser percebido não apenas nos depoimentos que concede, mas também nas narrativas que constrói, fica explícito em algumas de suas obras a fascinação que este universo provoca no realizador. “Emilio Fernández se delicia com a imundície e os vícios do Salón México. Sua câmera percorre os corpos e o ritmo alucinado das noites do cabaré completamente seduzido com as possibilidades de diversão e deleite que aquele universo provoca, revelando uma intimidade com o antro que a frieza asséptica destinada ao internato [que representaria o caminho para a sociedade mexicana ideal] não possui” (BRAGANÇA, 2007, p. 124).

que mesmo suas competentes atuações como mulher “boa”/“comportada” acabaram influenciadas por este texto estelar.

Doña Bárbara exercia um total controle sobre a justiça e colocava-se acima da lei, decidia sobre a vida ou a morte daqueles que tinham o azar de cruzar seu caminho, relacionava-se com os homens por interesse (sexual ou financeiro) e, quando não necessitava mais deles, jogava-os fora, vangloriava-se em alto e bom som por ser assim e, ainda por cima, deixava que sua filha crescesse sem educação, suja, solta, passando necessidade aos cuidados de um pai bêbado.

Poder-se-ia argumentar que a criança que La Doña destratava era fruto de um estupro, mas isso não seria o suficiente para “justificar” seus atos. Em *El rebozo de Soledad* (direção: Roberto Gavaldón, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1952), a protagonista (Estela Inda) é violada por Roque (Pedro Armendáriz), o que destrói seu futuro com Alberto (Arturo de Córdova), o homem que amava. Como a relação não consentida resulta em uma gravidez, Soledad decide casar-se com Roque para que o filho não ficasse “rodando pelo mundo sem sobrenome<sup>204</sup>”.

Logo, o destino de Doña Bárbara não poderia ser diferente. Humilhada e rejeitada por Santos Luzardo, que resistiu e não se submeteu aos seus encantos, ameaças e feitiçarias, preferindo o amor da doce e boa Marisela, La Doña se dá conta de que tudo o que conseguira com seu ódio, seu egoísmo e sua arrogância foi ter uma vida extremamente infeliz. Tarde demais para recomeçar, ela decide dispensar os empregados, encarrega-se de matar Balbino Paiba (Felipe Montoya), uma de suas piores crias (a outra, Melquiades – Miguel Inclán –, já havia sido assassinada por Luzardo, que agiu em legítima defesa) e desaparece, deixando que a paz voltasse a reinar naquelas terras.

As figuras de Eva e Maria não alteram a ordem: foram domesticadas, estereotipadas pelo imaginário fílmico como a mãe e a prostituta, e sua sexualidade, dirigida e controlada. Quem suscita o temor é um terceiro arquétipo: Lilith, a rebelde, a primeira mulher de Adão. O que verdadeiramente não se perdoa é o seu paradigma. Ainda que não sejam muitas as mulheres de luz e sombra que a representam, sim são frequentes os silêncios que a supõem e oferecem elementos suficientes para não ficarmos dentro dos limites de Eva e Maria como modelos exclusivos da feminilidade fílmica<sup>205</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 261)

<sup>204</sup> Rodando por el mundo sin nombre.

<sup>205</sup> Las figuras de Eva y María no trastocan un orden: han sido domesticadas, estereotipadas por el imaginario fílmico como la madre y la prostituta, y su sexualidad, dirigida y controlada. El temor lo suscita un tercer arquetipo: Lilith, la rebelde, la primera mujer de Adán. Lo que verdaderamente no se perdona es su paradigma. Si bien no son muchas las mujeres de luz y sombra que la representan, sí son frecuentes los

Outras mulheres menos transgressoras, ou transgressoras durante um intervalo menor de tempo, puderam ser perdoadas e salvas. Natalia Vivanco de Pérez (Sara García), de *La familia Pérez* (direção: Gilberto Martínez Solares, direção de fotografia: Agustín Martínez Solares, México, 1948), não se conformava com as dificuldades financeiras que sua família enfrentava e se aproveitava da fraqueza de seu marido (Joaquín Pardavé) para tripudiar dele sempre que podia e tomar as decisões familiares que geralmente são de responsabilidade do homem, “chefe” do lar.

Por passar por cima da “autoridade” do esposo – ainda que fosse um esposo débil, que era motivo de chacota também entre os colegas de trabalho – perde a “capacidade” materna da clarividência e toma uma série de decisões erradas, que a levam a perceber que, na verdade, era Gumaro quem, invisivelmente, protegia a casa e todos que moravam nela, mantendo as coisas no curso “correto”. Arrependida, admite que estava equivocada, desculpa-se e passa por um processo de mudança radical tanto em sua atitude como na aparência (TUÑÓN, 1998, p. 214).

Já Beatriz Peñafiel (*Enamorada*), como afirmamos anteriormente, não se submetia a ninguém. O padre mandava que ela não saísse de casa e ela saía. O pai mandava que não participasse de reuniões apenas para homens e ela participava. Em resumo, Beatriz desobedecia duas das principais instituições da sociedade mexicana: a família e a Igreja Católica. E, como se não bastasse, partia para cima dos homens que a afrontavam, batendo-lhes na cara.

Sua salvação veio através do amor que começou a sentir, apesar de negá-lo durante quase toda a película, pelo general revolucionário José Juan Reyes – e é importante destacar que, como mencionado anteriormente, a violência física foi um componente fundamental nesse processo. Nos últimos minutos do filme, quando ele se retirava com seus comandados da cidade para evitar um banho de sangue, Beatriz se rende: abandona seu próprio casamento, despede-se do pai e se torna uma das *soldaderas* que tanto desprezava – note-se que a *soldadera* de Emilio Fernández é totalmente esvaziada de ideias próprias ou caráter

político<sup>206</sup>, consistindo em mulheres “humildes e abnegadas, [qu]e sabem trabalhar, sofrer e morrer sem esperar nada. Nada além do carinho do homem que amam<sup>207</sup>”.

É claro que, como toda regra geral, o sistema de valores, hierarquias e práticas que identificamos como sendo aquele adotado pelo cinema mexicano da época de ouro para dividir as mulheres entre boas e más – e, como vimos, ao menos no âmbito das protagonistas o meio-termo não era uma posição admitida – também apresentou algumas raras exceções. Trataremos brevemente de uma delas, a qual, como constatou Elissa J. Rashkin em *Women filmmakers in Mexico: the country of which we dream*, faz um contraponto perfeito a *Enamorada* (2001, p. 59).

*La negra Angustias* (direção: Matilde Landeta, direção de fotografia: Jack Draper, México, 1949) é uma adaptação do romance homônimo de Francisco Rojas González. Sua protagonista, Angustias (María Elena Marqués), é uma mulher negra, filha de um bandido generoso ao estilo Robin Hood e que era discriminada pelos seus vizinhos por ter vivido durante anos com uma feiticeira – que ajudou a criá-la. Após esfaquear um *charro* que tentara estuprá-la, foge e termina por se tornar coronel das tropas zapatistas. Ela afirma odiar a fragilidade e as limitações “naturais” das mulheres e procura imitar os homens, pois acredita ser com as características “inatas” a estes (ativos e agentes da cultura) que se deve governar.

Embora sempre muito decidida e segura de suas convicções, Angustias vive um período de questionamento em relação à vida que leva quando se apaixona pela primeira vez. Manuel de la Reguera (Ramón Gay), objeto de seu amor, era o professor que estava ensinando-a a ler e a escrever e que, como muitas pessoas à época, considerava que as mulheres deviam ser calmas, mansas, submissas, enfim, “femininas”. Contudo, suas dúvidas não duram muito tempo e, ao final da película, Angustias, ao contrário de Beatriz Peñafiel, conclui não ter nascido para seguir homem nenhum, e permanece independente, lutando pelo que acredita.

---

<sup>206</sup> O esvaziamento político não apenas das *soldaderas*, mas de todas as mulheres que contribuíram para a Revolução Mexicana, presente em *Enamorada*, não pode ser visto como um movimento particular de Emilio Fernández. De acordo com Gabriela Cano (2010), nas décadas de 1930 e 1940 se construiu a tradição inventada de La Adelita, mulher jovem, sexualmente atrativa e submissa que, por ser anônima e não possuir filiação regional ou política, podia ser adaptada a qualquer narrativa revolucionária.

<sup>207</sup> Humildes y abnegadas, y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada. Nada más el cariño del hombre que quieren.

#### 4 MARCAS DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA DO CINEMA MEXICANO CLÁSSICO INDUSTRIAL

“O ângulo de fotogenia, o perfil de Dolores [del Río], era o mesmo ângulo de fotogenia de doña Liber [Libertad Lamarque]. Resolveu-se o problema colocando as duas para falar de perfil, olhando para o mesmo lado<sup>208</sup>”.

Gabriel Figueroa

Conforme estudado em momento anterior, a estrela, com suas exigências contratuais e texto estelar<sup>209</sup>, é um elemento que precisa ser considerado na análise da fotografia cinematográfica clássica (ou daquelas que beberam/bebem em tal fonte). Por esta razão, antes de apresentarmos o estudo que realizamos de *Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* e *La casa chica*, abordaremos algumas questões referentes a María Félix e Dolores del Río que foram fundamentais para a reflexão desenvolvida.

O fortíssimo texto estelar de María Félix, com o qual a fotografia (além do roteiro, da maquiagem, da decupagem, etc.) teve que dialogar, foi estabelecido em seu terceiro filme: *Doña Bárbara*. Antes dessa produção, Félix havia trabalhado em *El peñón de las ánimas* (direção: Miguel Zacarías, direção de fotografia: Víctor Herrera, Luis Medina e Enrique Wallace, México, 1942), onde interpretava María Ángela Valdivia, uma espécie de Julieta que se apaixona por um homem da família rival a sua e termina morrendo em seus braços, e *María Eugenia* (direção: Felipe Gregorio Castillo, direção de fotografia: Víctor Herrera, México, 1942). Nesta última obra, considerada pelos críticos bastante fraca, sua dócil personagem causou furor por ter proporcionado ao público uma aparição da atriz em traje de banho.

É, no entanto, com a bela, mas diabólica e agressiva (HERSHFIELD, 1996, p. 54), *Doña Bárbara* – também chamada de *La Doña* na película – que emergem algumas das características que passariam a ser sempre identificadas com María Félix. Ao mesmo tempo

<sup>208</sup> El ángulo de fotogenía, el perfil de Dolores, era el mismo ángulo de fotogenía de doña Liber. Total, se resolvió con que las dos hablaran de perfil, viendo hacia el mismo lado.

<sup>209</sup> Sabemos que o texto estelar de atores e atrizes é constituído e circula através de diversos meios de comunicação – no período que estamos estudando, tão fundamental quanto as grandes telas das salas de cinema eram a mídia impressa generalista, as revistas especializadas, o rádio... Contudo, na presente tese privilegiaremos apenas o primeiro deles, já que o grande foco do trabalho não é este ou aquele texto estelar, e sim marcas de gênero na direção de fotografia – a qual é influenciada pelo texto estelar, mas também por vários outros fatores.

em que sua aparência era glorificada em todo o mundo (em especial na América Latina e na Europa), construía-se o consenso em torno de um caráter supostamente único, que se manifestava através de constantes transgressões aos papéis de gênero estabelecidos à época – tal consenso perdura até hoje, como ilustra a declaração de Fernando Muñoz, retirada de um texto de 2000: “conhecedora de sua natureza bela-monstruosa, María estava certa de que contava com um caráter fora de série entre as mulheres de sua época<sup>210</sup>” (MUÑOZ, 2000, p. 56).

A imagem de mulher-monstro, cuja beleza irresistível lhe conferia um poder extraordinário que ela, forte e rebelde, utilizava de forma consciente para desestabilizar a ordem social, foi construída através de dois níveis que se retroalimentavam: o pessoal, composto por traços bibliográficos e declarações da estrela, e personagens que tinham as supostas características de María Félix e que, apesar de alguns exageros, faziam coisas que “combinavam” com o comportamento de Félix e viviam situações nas quais, com um maior ou menor grau de esforço, poderíamos imaginá-la.

No primeiro nível, é possível destacar o fato de que María Félix era uma mulher separada e com filho quando alcançou a fama – a partir das análises de *La oveja negra* (que integra o capítulo 3) e *La casa chica* (a qual será apresentada em momento posterior deste capítulo) percebe-se o quanto isso era grave no México dos anos 1940. Ademais, muitas histórias de insubordinação e arrogância que envolvem Félix povoavam/povoam o imaginário social (e não importa se elas são verdadeiras ou não).

Luis Terán narra o desespero de Fernando Palacios, descobridor de María Félix, diante das constantes negativas da então aspirante a atriz para os pequenos papéis que lhe eram oferecidos – os quais, ele avaliava, poderiam trazer uma visibilidade inicial. “Ela queria o protagonismo ou nada<sup>211</sup>” (TERÁN, 2000a, p. 15). O mesmo autor conta também que em Hollywood, representando a beleza mexicana, Félix se recusou a desfilarmos vestida de indígena. Ao invés disso, foi jantar com Cecil B. De Mille.

O que denominamos segundo nível da construção do texto estelar de María Félix é identificado por muitos estudiosos.

Félix repetiu seu papel de Doña Bárbara, uma mulher sedutora, poderosa e perversa, *la devoradora*, em vários filmes subsequentes, tais como *La mujer sin alma* ([direção:] Fernando de Fuentes, [direção de fotografia: Víctor

<sup>210</sup> Conocedora de su naturaleza bella-monstruosa, María estaba segura que contaba con un carácter fuera de serie entre las mujeres de su época.

<sup>211</sup> Ella quería el estelar o nada.

Herrera, México] 1943), *La devoradora* ([direção: Fernando de] Fuentes, [direção de fotografia: Ignacio Torres, México] 1946), e *La mujer de todos* ([direção: Julio] Bracho, [direção de fotografia: Alex Phillips, México,] 1946)<sup>212</sup> (HERSHFIELD, 1996, p. 54).

Poderíamos acrescentar à lista, ainda, títulos como *Doña Diabla* (direção: Tito Davison, direção de fotografia: Alex Phillips, México, 1950), *La Bandida* (direção: Roberto Rodríguez, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1963), *La Generala* (direção: Juan Ibáñez, direção de fotografia: Víctor Herrera, México, 1971)... Evidentemente não se trata sempre da mesma personagem, mas de variações em torno de um núcleo principal – beleza, força, rebeldia, arrogância, etc. – que permanecia quase inalterado.

Uma seleção de frases ditas por María Félix em vários de seus filmes (TERÁN, 2000b, p. 65) é bastante ilustrativa. Em *La devoradora*, ela afirma: “vamos ver, se és tão valente me mata, mas não, não podes porque és um covarde<sup>213</sup>”. E em *¡Que dios me perdone!* (direção: Tito Davison, direção de fotografia: Alex Phillips, México, 1947): “não estou nervosa nem espero ninguém. Por outro lado, não sei o que você espera para me fazer o favor de se retirar<sup>214</sup>”.

Nas palavras de Riera (1998), María Félix foi a melhor expressão feminina da onipotência do mau, o esperado momento em que a produção mexicana, após décadas emulando o cinema italiano das divas, revelou a mulher fatal mais bonita do cinema de fala espanhola. Salvador Elizondo compartilha o reconhecimento de Riera à importância de Félix, ao afirmar que “apenas em 1943 volta a acontecer algo interessante para a história das ideias morais no cinema mexicano: a entronização de María Félix, a mulher sem alma, como arquétipo da mulher-macho<sup>215</sup>” (ELIZONDO, 2001, p. 229).

María Félix, no entanto, interpretou no próprio cinema mexicano mulheres que se afastavam bastante de seu texto estelar, como em *Río Escondido* e *Maclovía* (direção: Emilio El Indio Fernández<sup>216</sup>, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1948). Contudo, este era tão forte que terminava por “contaminar” as personagens. Em sua reflexão sobre a amante na época de ouro, Tuñón dedica um trecho do texto precisamente a isso.

<sup>212</sup> Félix repeated her Doña Bárbara role of a powerful and wicked temptress, *la devoradora*, in a number of her subsequent films, such as *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943), *La devoradora* (Fuentes, 1946), and *La mujer de todos* (Bracho, 1946).

<sup>213</sup> A ver, si eres tan valiente, matáme, pero no, no puedes porque eres un cobarde.

<sup>214</sup> No estoy nerviosa ni espero a nadie. En cambio, no sé lo que usted espera para hacerme el favor de retirarse.

<sup>215</sup> No es hasta 1943 que vuelve a ocurrir algo interesante para la historia de las ideas morales en cine mexicano: esto es la entronización de María Félix, la mujer sin alma, como arquétipo de la virago.

<sup>216</sup> É previsível que tenha sido Emilio El Indio Fernández, um diretor com ideias bastante conservadoras no que tange às relações de gênero, mas muito poderoso dentro do cinema mexicano, quem tenha mais insistido em colocar María Félix interpretando mocinhas.

A amante pode ser a “boa” do filme, posto que sua posição demanda uma maior cota de paciência e subordinação, o que para os valores deste cinema significa maior feminilidade. Alguns casos, como *La diosa arrodillada*, complicam-se porque a atriz que interpreta o papel é María Félix, o que modifica qualquer situação<sup>217</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 162).

Diante do que se acaba de apresentar, o enorme êxito de María Félix parece paradoxal: ao mesmo tempo em que surpreende, dados os costumes e valores da sociedade mexicana e, principalmente, do cinema mexicano clássico industrial, é sintomático das muitas mudanças que caracterizam a época aqui estudada (institucionalização definitiva da revolução, vestígios de um forte movimento de mulheres nos anos 1930, industrialização, urbanização...).

Segundo uma reportagem do número 500 do período *Cine Repórter*, publicado em 14 de fevereiro de 1948, o sucesso de María era perceptível inclusive nas ruas da Cidade do México.

María Félix, a da cabeleira leonina, dos pés grandes, das pestanas intermináveis, converteu a capital em uma série de Marías Félix por todas as partes. Muitas jovens [...] soltaram sua cabeleira em toda sua abundância, exigiram de suas maquiadoras pestanas de grandes magnitudes e saíram pelas ruas com ares de rainhas<sup>218</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 65).

Apenas uma outra mulher foi capaz de disputar com María Félix o título de atriz mais importante da idade de ouro: Dolores del Río.

Embora nesta tese estudemos apenas filmes pertencentes à fase mexicana de del Río, não podemos desconsiderar sua carreira em Hollywood, sob pena de não conseguirmos apreender a complexidade de seu texto estelar e o que ela significava para o México e seu cinema.

No final dos anos 1920, Dolores del Río já estava estabelecida no centro da produção cinematográfica mundial. Em 1926, ela venceu o concurso de aspirantes ao estrelato organizado pela Western Association of Motion Picture Advertisers através do voto do público estadunidense. Em 1930, virou tema de livro: *Dolores del Río, la triunfadora*, de

<sup>217</sup> La amante puede ser la “buena” del filme, por cuanto su papel le demanda una mayor cuota de paciencia y subordinación, lo que para los valores de este cine significa mayor feminidad. Algunos casos, como *La diosa arrodillada*, se complican porque la actriz que interpreta el papel es María Félix, y eso modifica cualquier situación

<sup>218</sup> María Félix, la de la melena leonina, los pies grandes, las pestañas interminables, ha convertido la capital en una serie de Marías Félix por doquier. Muchas muchachas [...] han soltado su melena en toda su abundancia, han exigido pestañas de gran magnitud a sus peinadoras y van por las calles con aires de reinas.

Rafael Martínez Gandía, publicado simultaneamente em Madrid, Barcelona e Buenos Aires (LOPEZ, 1998, s/p.). Sua aparência causava furor e influenciava os padrões de beleza.

A câmera, auxiliada por mudanças na maquiagem e por diferentes estilos de iluminação, produz um novo tipo de beleza, do qual Dolores del Río é precursora... Ela transforma seu estilo dos anos 1920, solta sua cabeleira, aumenta a forma de seus lábios, altera o estilo de suas sobrancelhas e destaca sua linda estrutura óssea. Seu rosto se converte em um dos verdadeiros Grandes Rostos<sup>219</sup> (MONSIVÁIS, 2002, p. 232).

Contudo, apesar de todo este reconhecimento, os papéis para os quais del Río era escalada pareciam sempre repetir Charmaine, de *What Price Glory?* (direção: Raoul Walsh, direção de fotografia: Jack A. Marta, Barney McGill e John Smith, Estados Unidos, 1926). “Na maioria dos seus filmes em Hollywood, especialmente naqueles do período silencioso, ela foi a bela, fortemente sexualizada e exótica estrangeira, mas ao mesmo tempo tinha um temperamento mal-humorado que permitia ações curiosamente independentes<sup>220</sup>” (LOPEZ, 1998, s/p.).

Se o texto estelar de Dolores del Río parece corresponder ao de outras belas latino-americanas que conseguiram se estabelecer em Hollywood, é preciso destacar que sua outridade era bem mais flexível que a média. As personagens de del Río, ao contrário das da também mexicana Lupe Vélez, por exemplo, não precisavam estar associadas ao México. Em *Joanna* (direção: Edwin Carewe, direção de fotografia: Al M. Greene e Robert Kurrle, Estados Unidos, 1925) ela interpretou uma *vamp* de origem indefinida chamada Carlota da Silva. Em *Girl of the Río* (direção: Herbert Brenon, direção de fotografia: Leo Tover, Estados Unidos, 1932), Dolores Romero, uma dançarina hispânica. Em *Flying Down to Rio* (diretor: Thornton Freeland, diretor de fotografia: J. Roy Hunt, Estados Unidos, 1933), Belinha de Rezende, uma aristocrata brasileira. E em *Bird of Paradise* (direção: King Vidor, direção de fotografia: Lucien Andriot, Edward Cronjager e Clyde De Vinna, México, 1932), uma princesa polinésia (ZAVALA, 2010, p. 248). Ademais, ainda que claramente não fosse vista como uma branca “legítima”, “americana”, conseguira negociar sua “etnicidade” em termos vantajosos.

<sup>219</sup> La cámara, auxiliada por cambios de maquillaje y diferentes estilos de iluminación, produce un nuevo tipo de belleza del que Dolores del Río es precursora... Ella hace a un lado su estilo de los veintes, suelta su cabellera, agranda la forma de sus labios, altera el estilo de sus cejas y subraya su exquisita estructura ósea. El suyo se convierte en uno de los genuinos Grandes Rostros.

<sup>220</sup> As in most of her Hollywood films, especially in the silent period, she was a heavily sexualized and exotically beautiful foreigner, but here she also had a feisty humorous spirit which allowed for curiously independent actions.

Em quase todos seus papéis em Hollywood, del Río interpretava personagens que casavam com heróis brancos. Nos Estados Unidos dos anos 1930, onde muitos estados mantinham leis antimiscigenação em plena era dos direitos civis, tais casais, mesmo que fictícios, poderiam ter sido altamente problemáticos se del Río fosse percebida como não branca<sup>221</sup> (ZAVALA, 2010, p. 251).

Com a chegada do cinema sonoro a carreira hollywoodiana de Dolores del Río sofrerá abalos dos quais nunca poderá se recuperar. A péssima fluência de seu inglês a ligará fortemente à língua espanhola. Seu estilo de interpretação, até então valorizado (segundo Ana M. Lopez, Dolores era considerada o “‘Rudolf Valentino mulher,’ uma beleza morena com ‘lábios de Cupido’ que atuava, sobretudo, com a face, e, secundariamente, com as mãos e demais movimentos corporais<sup>222</sup>”), passará a ser visto como excessivo. E o golpe de misericórdia será dado pela emergência de uma nova política estadunidense da boa-vizinhança, forçada pelo avanço nazista, que tornará o tipo de papel interpretado por Dolores del Río indesejado.

Após mais de trinta filmes, de ter sido eleita em 1933 a figura feminina mais perfeita de Hollywood (ZAVALA, 2010, p. 248), entre outras conquistas, não havia outra saída para sua carreira a não ser voltar para o México, onde a atividade cinematográfica entrara em um período industrial. Suas relações com o país, no entanto, não se encontravam no melhor momento.

Em seus anos de sucesso no exterior, del Río possuía capital simbólico para recusar personagens ofensivos aos mexicanos e mexicanas. A esta seletividade aliava-se um discurso de luta pela mudança da imagem nacional, muito apreciado pelos seus conterrâneos.

O que [Hollywood] precisa é uma mulher Mexicana da alta-sociedade, que tenha convivido com a cultura e costumes estrangeiros através de viagens, mas que mantenha nossos costumes e traços de nossa terra mexicana. Aí então o tipo vulgar e pitoresco, tão nocivo porque falseia nossa imagem, desaparecerá naturalmente... Este é meu objetivo em Hollywood: todos meus esforços estão voltados para preencher esta lacuna no cinema... Se eu conseguir isso sera o ápice da minha ambição artística e talvez uma pequena glória para o México<sup>223</sup> (DEL RÍO *apud* LOPEZ, 1998, s/p.)

<sup>221</sup> In nearly all her Hollywood roles, del Río played characters who married white heroes. In the United States in the 1930s, where many states maintained antimiscegenation laws well into the civil rights era, such marriage pairings, even if fictive, could have been highly problematic if del Río had been perceived as a nonwhite.

<sup>222</sup> “‘Female Rudolf Valentino,’ a dark beauty with cupid lips who acted, above all, with her face, and, secondarily via hand and body movements”.

<sup>223</sup> What needs is a high-society Mexican woman, one who may have been exposed to foreign culture and customs through travel, but who maintains our customs and the traces of our Mexican land. And then the vulgar picturesque type, so damaging because it falsities our image, will disappear naturally.... This is my

Entretanto, com as mudanças no cenário hollywoodiano acima descritas e o declínio da carreira da atriz, a situação se alterou bastante. Dolores Romero, como era de se esperar (afinal, ela possuía clara ascendência hispânica e trabalhava na fronteira do México com os Estados Unidos), provocou reações inflamadas no público e na imprensa mexicanos e, mesmo sem ter sofrido censura prévia do governo, teve sua exibição interrompida na Cidade do México – as poucas salas que se propuseram a projetar a película a retiraram de circulação rapidamente.

É claro que isso não significa que em algum momento o país tenha virado totalmente as costas para uma de suas maiores estrelas. Dois anos depois de *Girl of the Río*, del Río foi convidada, junto com outros “mexicanos universais”, para a inauguração do Palacio de Bellas Artes (LOPEZ, 1998, s/p.).

A harmonia entre os espectadores e as espectadoras do México e Dolores del Río, contudo, seria reestabelecida já em sua estreia no cinema nacional, através de *Flor silvestre* (direção: Emilio El Indio Fernández, direção de fotografia: Gabriel Figueroa, México, 1943) e *María Candelaria*, onde interpretava, respectivamente, uma camponesa e uma indígena que supostamente sintetizavam a essência e a alma mexicanas. Era o princípio de uma longa parceria entre del Río e alguns dos principais talentos mexicanos à época: El Indio, o diretor de fotografia Gabriel Figueroa, o roteirista Mauricio Magdaleno e seu par romântico por excelência, Pedro Armendáriz.

Apesar de não ter sido fotografada única e exclusivamente por Figueroa, entre este fotógrafo e a atriz se estabeleceu uma grande amizade. Alberto Isaac relata, em seu livro *Testimonios del cine mexicano: conversaciones con Gabriel Figueroa* (1993), que ao chegar na residência do entrevistado se deparou com uma fotografia de Dolores del Río nua, de costas, iluminada de uma maneira “muito anos 1930” – imagem de autoria de Cedric Gibbons, então marido de del Río, explicou o velho diretor de fotografia.

Ocorre que Dolores e Gabriel sempre foram amigos muito cordiais, desde a chegada dela ao cinema mexicano até sua morte, e através das melhores películas que Dolores fez aqui. Bem, um dia Gabriel se deu conta de que não tinha nenhuma fotografia da estrela. “Eu nunca pedi fotos às atrizes, mas quis ter uma de Dolores”<sup>224</sup> (ISAAC, 1993, p. 16).

---

goal in Hollywood: all my efforts are turned toward filling this gap in the cinema.... If I achieve this it will the height of my artistic ambition and perhaps a small glory for Mexico.

<sup>224</sup> Sucede que Dolores y Gabriel siempre fueron muy cordiales amigos, desde la llegada de ella al cine mexicano, hasta su muerte y a través de las mejores películas que Dolores hizo aquí. Bien, un día Gabriel se dio cuenta de que no tenía ninguna fotografía de la estrella. “Yo nunca les pedía fotos a las actrices, pero quise tener una de Dolores”.

Se Dolores del Río filmou com os grandes fotógrafos da época de ouro – além de Figueroa, Alex Phillips a fotografou diversas vezes –, também teve a oportunidade de ser dirigida por realizadores do porte de Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo e, claro, Emilio *El Indio* Fernández. Segundo Carlos Monsiváis (2002, p. 236-237), Gavaldón fez dela a virgem do melodrama, Galindo a utilizou com fins anticlericais e Emilio Fernández a converteu em um objeto improfanável do seu nacionalismo.

Sem dúvida alguma trata-se de personagens que cumprem funções muito diferentes, mas que, segundo os estudiosos da estrela, materializavam-se em papéis que tinham bastante em comum.

Com algumas exceções, a partir de Flor Silvestre, em 1943, Del Rio interpretou essencialmente o mesmo personagem: uma humilde e/ou indígena cheia de dignidade em seu silêncio e/ou mulher rural que sofre e precisa subordinar a si e a seus desejos a um homem e/ou à nação. Confinada ao gênero narrativo melodramático, seus personagens – embora fisicamente perfeitos, em especial quando fotografados por Gabriel Figueroa ou Alex Phillips – sempre foram controlados ou dirigidos pelos outros ou por forças externas. A imobilidade já existente em seus últimos filmes em Hollywood foi exacerbada, fenômeno que Monsiváis apelidou de “ideologia facial:” “para desculpar a beleza irrepitível de um nativo, o racismo local promovia sua “sacralização” - a negação da felicidade, um reservatório de sofrimento e dignidade”<sup>225</sup> (LOPEZ, 1998, s/p.).

Percebe-se, portanto, uma mudança radical no texto estelar de Dolores del Río: sua sensualidade, apresentada nos filmes hollywoodianos como “extrema”, “abundante”, “natural”, dissipa-se totalmente.

Avaliamos que tal ruptura pode ter sido motivada por alguns fatores. Em primeiro lugar, destacaríamos a ojeriza à estereotipagem dos mexicanos e mexicanas promovida por Hollywood, com a qual del Río e seus personagens sexualizados de alguma maneira estavam associados (é claro que havia personagens com forte carga erótica no cinema mexicano à época, como provam os filmes de *cabaretera*. No entanto, tratava-se de imagens criadas dentro do próprio país, e não pelo poderoso vizinho com quem o México tinha uma relação de amor e ódio).

---

<sup>225</sup> With some exceptions, from Flor Silvestre in 1943 on, Del Rio played essentially the same character: a humble and/or quietly dignified indigenous and/or rural woman who suffers and must subordinate herself and her desires to a man and/or the nation. Confined to the melodramatic genre, her characters--although physically perfect, especially when photographed by Gabriel Figueroa or Alex Phillips--were always controlled or driven by others or external forces. The immobility already evident in her later Hollywood films was exacerbated, the phenomenon Monsivais has dubbed a "facial ideology:" "In order to excuse the unrepeatable beauty of a native, local racism makes her hieratic--the negation of happiness, a reservoir of suffering and dignity."

Ademais, conforme apontamos no capítulo 3, Dolores del Río rapidamente se tornou a mãe do casal fundador da nacionalidade. E, como vimos, esta mãe após a revolução mexicana era uma mulher desprovida de sexualidade e indígena ou mestiça. Se recordarmos o pensamento de Manuel Gambio, tão influente naqueles tempos, sobre os dois tipos de mulheres recém citados compreenderemos por que nos filmes onde del Río interpretou mulheres “caídas” – amantes e prostitutas, por exemplo – elas eram vítimas das circunstâncias, não sendo a “vida em pecado” fruto de seus desejos e escolhas (embora, é claro, esta não tenha sido uma característica específica dos papéis de Dolores del Río). Entendemos, também, a razão pela qual a irreverência e independência que caracterizavam suas personagens também desaparecem. Em certo sentido, será María Félix quem encarnará algumas das características da del Río de Hollywood no cinema mexicano da época de ouro.

Se os textos estelares de ambas diferiam no nível do conteúdo, aproximavam-se em termos de força. Vimos, através da análise de Tuñón e de outros autores, que María Félix era muito maior que os papéis os quais interpretava. Mesmo dentro da sala de cinema (sentado, imóvel, no escuro), o espectador não conseguia esquecer da mulher de fora das telas e de filmes anteriores – em especial *Doña Bárbara* e outros semelhantes.

O mesmo parece ter acontecido com Dolores del Río. Famosa há mais de década entre o público mexicano, motivo de orgulho nacional pelo êxito que alcançou nos Estados Unidos e no mundo hispânico (a despeito de seu trabalho em algumas produções polêmicas, era inegável que figurava entre os “mexicanos universais”), a partir de determinado momento não necessita mais atuar, bastava que fosse ela mesma – acima de tudo um rosto, olhos muito expressivos e incríveis movimentos de sobrancelhas (LOPEZ, 1998, s/p.).

Com esta breve discussão, somada ao que foi trabalhado nas seções anteriores, acreditamos poder iniciar a apresentação da análise dos filmes. Primeiramente, exporemos os resultados das obras com María Félix e, em seguida, os referentes às produções com Dolores del Río.

#### 4.1 DOÑA BÁRBARA

*Doña Bárbara*, como já foi dito, é o filme que dá início ao texto estelar de María Félix, então uma atriz em começo de carreira. Nesta adaptação do romance homônimo do escritor venezuelano Romulo Gallegos, narra-se o embate entre Santos Luzardo, advogado que após anos morando em Caracas decide voltar a Altamira para recuperar e reerguer a

propriedade de sua família, e Doña Bárbara, a mulher que havia se tornado a dona e a lei da região.

Embora seja Luzardo quem desencadeie os acontecimentos sobre os quais a produção se debruça, como o próprio título indica é Doña Bárbara a protagonista da obra. Através da fala de um barqueiro, que conta a história de La Doña para Santos Luzardo enquanto o transporta, o espectador é informado que há muitos anos ela fora vítima de uma tragédia que mudou sua vida para sempre.

Moça doce, gentil e pura à época – ou seja, uma “boa”<sup>226</sup> moça, segundo o sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial –, Doña Bárbara viajava de barco por aquelas terras e estava apaixonada. Um dia, aproveitando-se da ausência do comandante da embarcação, os tripulantes assassinam o amor de La Doña (Roberto Cañedo) e decidem através de um sorteio quem irá violá-la.

A fotografia de Alex Phillips, diretor de fotografia estadunidense que durante muitos anos atuou no México e foi membro da poderosa A.S.C., reforça o que está sendo narrado. Em um primeiro momento, mesmo submetida a um sol inclemente, a personagem interpretada por María Félix está bem iluminada, apresentando detalhes em quase todas as áreas do rosto e sombras suaves (Figura 38) – até então a dramatização que precisava ser empreendida, tanto em termos de gênero (meiga, doce e pura) como de caráter (“boa”) e narrativa (viajava inocentemente e estava apaixonada), valia-se de códigos visuais que correspondiam com perfeição às prescrições para se captar a imagem d“a mulher” “de forma correta”.



Figura 38 – A iluminação de Doña Bárbara antes da violação

<sup>226</sup> Colocamos o adjetivo boa entre aspas não para marcar graficamente uma discordância da ideia apresentada, como é o caso quando falamos de características supostamente “naturais”, “inatas” às mulheres, e sim para destacar, em termos visuais, que seu significado é uma construção social, e não algo dado. Por exemplo: em algumas culturas, para uma mulher ser “boa” é fundamental que ela seja católica; em outras, não. Para alguns grupos sociais, a mulher “boa” só pode ser branca, para outros não...

Vale lembrar que, conforme explicado no capítulo 1, a fotografia cinematográfica clássica não tem nenhum compromisso com o modo como as luzes e as sombras se comportam no mundo, e sim com os sentimentos, o caráter, as ações e a reiteração de informações. Só assim podemos entender que tratamentos fotográficos tão díspares como os da sequência do estupro não são erros, muito pelo contrário: expressam visualmente a “maldade”<sup>227</sup> dos homens que vão fazer algo ruim (Figura 39) e a “bondade” da jovem indefesa (Figura 40).



Figura 39 – a fotografia expressa a “maldade” dos homens que vão fazer algo ruim



Figura 40 – a fotografia expressa a “bondade” da jovem indefesa

É a mesma lógica que irá determinar modos de fotografar totalmente diferentes para a Doña Bárbara de antes da violação (que, como vimos, era uma “boa” moça) e a que emerge após o ocorrido, a qual o espectador já sabe pela conversa entre Santos Luzardo e o barqueiro que é dominadora, agressiva, “devoradora de homens” – e como “devorar os homens” para tomar “o lugar deles” é o maior pecado que uma mulher pode cometer dentro do sistema de

<sup>227</sup> Evidentemente concordamos que o estupro é uma maldade, uma atitude desprezível. Colocamos a palavra entre aspas apenas para recordar que, assim como o bom/boa/bondade, o mau/má/maldade não são dados *a priori*.

gênero da época de ouro mexicana, aquele que não se “justifica” nem com o trauma ocasionado por um estupro, a ex-mocinha passa a ser fotografada como grande vilã (Figura 35).



Figura 41 – Doña Bárbara passa a ser fotografada como grande vilã.

Em comparação com a mulher da Figura 40, a da Figura 41 tem um semblante muito mais “duro”, definido, o que indica a mudança ou mesmo a supressão do mecanismo de suavização até então utilizado. Simultaneamente, verifica-se uma alteração nas sombras, em especial naquela projetada pelo rosto de María Félix em seu pescoço, que de cinza se torna preta.

Aqui, a dramatização do caráter “ruim” que emerge e da transgressão dos papéis de gênero hegemônicos no cinema mexicano clássico industrial parece ter sido mais determinante para a construção fotográfica que as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Deve-se destacar, no entanto, que estas não desaparecem totalmente. Observe-se que as sombras que incidem sobre a face da atriz, provenientes dos cílios e do nariz, permanecem cinzas, e que se de fato o mecanismo de suavização foi suprimido trabalhou-se a maquiagem de modo a compensar a sua falta (a pele segue sem brilho ou linhas de expressão).

Do momento em que recobra a consciência – ela havia desmaiado por conta da violação – em diante, a definição e as sombras negras serão as características fotográficas de Doña Bárbara, embora tenham aparecido de maneiras muito diferentes. Em outras palavras, em tal obra cinematográfica a normatização da “boa” direção de fotografia no que se refere à visualidade d’“a mulher” foi bastante subvertida, embora não abandonada por completo.

E quanto mais La Doña se afastava do comportamento feminino “desejável”, mais a definição e as sombras negras se exacerbavam. É o caso, por exemplo, de um dos vários

momentos em que ela humilha Lorenzo Barquero, seu violador (apresentado pelo filme como uma de suas principais vítimas) (Figura 42).



Figura 42 – definição e sombras negras nos momentos em que mais se afasta de seu papel de gênero

Os olhos escondidos por uma sombra que de tão negra não permite ao público enxergá-los são uma transgressão extrema às prescrições para fotografar “a mulher” “de forma correta”. Trata-se de uma opção de iluminação que priva a atriz da compensação, função da luz que, como vimos no capítulo 2, era (e ainda é) tida como feminina “por natureza”, tanto pelas suas características como pelo que se esperava (e muitas vezes se espera) de um fotógrafo na hora de iluminar uma protagonista.

Outro momento de enorme afastamento das regras da “boa” direção de fotografia no que se refere “à mulher” é a sequência em que ela faz “feitiçaria” para que Santos Luzardo fique cego de amor e, por conseguinte, submisso e jogado aos seus pés (o que o filme chama de feitiçaria consiste, na verdade, em práticas extremamente populares, como acender velas, rezar versos sincretizados que misturam elementos do catolicismo com entidades diversas, colocar uma imagem do amado “de castigo”, etc.).

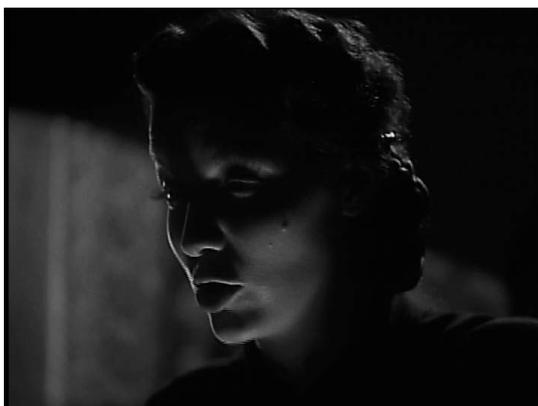


Figura 43 – definição e sombras negras nos momentos em que mais se afasta de seu papel de gênero

Desta vez, Doña Bárbara parece ter “passado de todos os limites”. Ela não apenas deseja que Luzardo se comporte como uma “verdadeira” mulher – que ama acima de tudo, entrega-se de corpo e alma e é submissa –, como age, valendo-se inclusive de métodos “repreensíveis”, como a “feitiçaria”, para alcançar seus objetivos. Sua “condenação” virá de várias maneiras, entre elas através da fotografia.

Não por acaso, trata-se da sequência em que María Félix aparece mais “feia” (de acordo com as convenções de beleza do cinema clássico). Não há a preocupação de suavizar, ainda que minimamente, a imagem a fim de esconder os relevos “indesejáveis” que todo rosto possui, como aquele que tem início ao lado da boca e se converte em uma linha que atravessa a face esquerda da atriz (Figura 43).

As olheiras, em geral combatidas com muita maquiagem e iluminação difusa e frontal, ou posicionada acima da linha dos olhos, são bastante acentuadas por sombras negras oriundas de uma iluminação dura e vinda de baixo, cuja origem diegética são as próprias velas que ela acende (ou seja, seu comportamento “inadequado” é o responsável por “enfeia-la”). O resultado é uma Doña Bárbara “mascarada”, o que não deixa de ser uma metáfora visual interessantíssima se considerarmos a importância desta figura para se pensar as mulheres desde 1929, quando Joan Rivière publica *Womanliness as Masquerade*<sup>228</sup>.

Tamanha “displicência” com a beleza de María Félix, contudo, é a exceção, e não a regra em *Doña Bárbara*. A despeito de ela ser uma grande vilã e tomar atitudes que contrariam as relações de gênero ideais do cinema mexicano clássico industrial, ainda assim é mulher e protagonista (lembremos da hierarquização, segunda característica da fotografia cinematográfica clássica).

Fica evidente, portanto, que mesmo quando o diretor de fotografia optava por não seguir as prescrições para captar a imagem d“a mulher” “de forma correta” não estava desobrigado de tornar a atriz (mais) bonita. Tratava-se mais de uma diversificação das estratégias fotográficas para atender as múltiplas exigências de dramatização colocadas pela narrativa, pelo caráter, pelo sistema de gênero e pela inteligibilidade do produto que da

---

<sup>228</sup> “El texto de Rivière parece funcionar como un texto ‘bisagra’ que opera un *desplazamiento* luminoso desde la ‘psicologización’ y ‘familiarización’ de los conflictos hacia la consideración de las tensiones y relaciones de poder sociales que demandan y castigan una *feminidad no adecuada*. La angustia, que ha sido vinculada en las obras psicoanalíticas a la ‘castración’, a la ‘envidia de pene’ y a esa trama de pasiones triangulares, deviene en el texto de Rivière, de manera imperceptible pero decisiva, en *angustia por las represalias que el orden social y las relaciones de poder en él establecidas pueden desencadenar*. La máscara aparece como una defensa; pero, en esa reconsideración de la feminidad que ella realiza, es más que una defensa: como estrategia contra ‘la ansiedad y las represalias’, la feminidad es resituada en el ámbito de las prácticas y de las definiciones sociales y pierde así su carácter esencial y ontológico” (AMIGOT, 2007, p. 213).

substituição da lógica que exigia que as atrizes fossem belas, em especial quando eram ou queriam ser *stars*.



Figura 44 – o tratamento fotográfico da protagonista má

Quando La Doña conversa com Balbino Paiba sobre a chegada de Santos Luzardo a Altamira fica muito evidente que os personagens “maus” de *Doña Bárbara* (cujos caracteres e atitudes são semelhantes) têm tratamentos fotográficos distintos em função de serem masculinos ou femininos – o que é mais um vestígio das prescrições de como executar uma “boa” direção de fotografia na visualidade bastante transgressora (ao menos no que diz respeito à imagem d’“a mulher”) do filme. Nesta sequência específica, as sombras mais duras no rosto de Doña Bárbara reforçam seu domínio sobre Don Balbino e o medo sentido por ele, cumprindo uma função dramática que acaba por minimizar o efeito de “enfeimento” que tais zonas escuras poderiam produzir (Figuras 44 e 45).



Figura 45 – o tratamento fotográfico do coadjuvante mau

A diferença de suavidade e brilho da pele dos dois atores também é gritante. As linhas de expressão de Balbino Paiba aparecem com riqueza de detalhes – e isso não deve ser atribuído ao fato de Felipe Montoya ser mais velho que María Félix, pois é fácil disfarçar marcas no rosto como as que possui o intérprete. A imagem de Doña Bárbara, por sua vez, é difusa, como prova a comparação da definição entre as mãos de ambos.

Observar a fotografia destinada a outros vilões do filme corrobora o argumento de que mesmo sendo má María Félix é fotograficamente trabalhada de modo diferente por ser mulher e protagonista. Assim como Don Balbino, Don Guillermo (Figura 46), personagem de Charles Rooner, e Lorenzo Barquero (Figura 47) também não têm suas peles suavizadas e são iluminados por uma luz “dura”, que os faz brilhar – um brilho totalmente diferente do reluzir das mulheres e estrelas – e acentua suas linhas de expressão.



Figura 46 – a iluminação de Don Guillermo



Figura 47 – a iluminação de Lorenzo Barquero

No único momento em que La Doña age de acordo com o que seria “esperado” de uma mulher, sua fotografia muda por completo. A imagem de Santos Luzardo, retirada de um

jornal por Melquíades, recorda-lhe o homem assassinado pelos tripulantes, e ela se permite, mesmo que por instantes, sofrer por amor. Um comportamento tão condizente com os papéis de gênero vigentes no cinema mexicano à época vem acompanhado por uma “recompensa” fotográfica: um retorno às poucas sombras cinza-claro projetadas sobre o rosto (Figura 48), exatamente o que indicam as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” – em tese a maior contribuição que o diretor de fotografia pode dar à beleza da atriz. Mas só até que ela respire fundo e volte a ser a temida Doña Bárbara.



Figura 48 – A fotografia de Doña Bárbara sofrendo por amor

É curioso perceber que, em termos de dramatização, a intensificação/diminuição da quantidade e da densidade das sombras é um código que funciona tanto para expressar o caráter “bom” ou “mau” das personagens como para marcar visualmente o cumprimento ou não do que se espera de homens e mulheres no que tange aos papéis de gênero.

Marisela, a “boa” e pura filha de Doña Bárbara com Lorenzo Barquero, vive suja, despenteada, vestida com roupas velhas e rasgadas. Nunca teve quem lhe ensinasse a “ser mulher”. Sua mãe se preocupava muito mais com os negócios que com ela e seu pai era um homem bêbado e fraco (ambos estão errados, de acordo com o sistema de valores da idade de ouro). Por isso, vivia “praticamente como um bicho” quando Santos Luzardo a encontra (Figura 49 e 50).



Figura 49 – Marisela antes de encontrar Santos Luzardo



Figura 50 – Marisela em seu primeiro contato com Santos Luzardo

Quando ela trava contato com Luzardo e permite que este limpe seu rosto e penteie seus cabelos (em uma sequência cuja carga erótica subjacente é fortíssima) a fotografia se transforma, em consonância com a transformação que terá início na vida da personagem a partir daquele momento. Na medida em que se dispõe a aprender “boas maneiras”, a falar de modo correto, a se vestir como “corresponde” a uma “boa” moça e a obedecer um homem os contrastes acentuados desaparecem e a imagem de Marisela se torna mais suave e uniformemente iluminada (Figuras 50 e, principalmente, 51 e 52).

Temos, aqui, um movimento contrário ao verificado na visualidade de Doña Bárbara – e que, desta vez, não envolve mudança de caráter, apenas deslocamento dentro das convenções de gênero hegemônicas em tal cinematografia: as sombras densas e a definição que marcam as primeiras aparições da filha de La Doña no filme dão lugar a uma fotografia que segue à risca as prescrições para retratar “a mulher” “de forma correta”.



Figura 51 – a fotografia de Marisela já muda enquanto ela está sendo “civilizada”



Figura 52 – o tratamento fotográfico da “nova” Marisela

A ambiguidade e polivalência dos códigos luminosos criam, por vezes, situações curiosas. As sequências onde Doña Bárbara age de forma justa e educada com Santos Luzardo para conquistá-lo são bastante ilustrativas disso. Ao menos nestes momentos, La Doña trata Luzardo como um igual. Ela não tenta mandar nele nem o humilha, como faz com Don Balbino, Lorenzo Barquero ou Juan Primito (Agustín Isunza). Logo, está mais próxima das convenções para o seu gênero que de costume, o que precisa ser dramatizado em termos fotográficos (pelo que encontramos até agora na direção de fotografia deste filme, isso provavelmente ocorrerá através da diminuição da intensidade e da densidade das sombras).

Santos Luzardo, por outro lado, parece ser o único homem de uma enorme lista que inclui de matadores a juízes que não teme nem se curva perante Doña Bárbara. Mesmo sabendo de todo o poder que ela detém, mal chega à região e já começa a enfrentar seus interesses: solicita à justiça que as propriedades sejam cercadas, leva Marisela para viver em sua casa quando descobre que a negligência da mãe e o vício do pai podem fazer com que ela seja trocada pelas garrafas de uísque de Don Guillermo...

É um personagem que “pede”, portanto, uma fotografia que demonstre força, coragem – em resumo: “masculinidade”. Ao mesmo tempo, é um homem “bom”, íntegro e correto, o que significa que é preciso ter cuidado na hora de captar sua imagem, pois a fronteira entre iluminar uma pessoa com tais características e um vilão é bastante tênue – os códigos utilizados em *Doña Bárbara* para expressar “virilidade” e “maldade” são sombras mais numerosas e densas que aquelas estabelecidas pelas regras para se fotografar “a mulher” “de forma correta”.

O resultado do complexo enigma fotográfico criado pelo entrelaçamento de tantos fatores conflitantes entre si é singular: em um momento relativamente raro da visualidade do cinema mexicano clássico industrial, homem e mulher são fotografados da mesma forma na mesma sequência (Figuras 53 e 54), o que as regras da “boa” direção de fotografia deixam muito claro que não deve acontecer.



Figura 53 – a fotografia de Doña Bárbara quando fica mais próxima das convenções de gênero



Figura 54 – a fotografia de Santos Luzardo, homem “bom” e corajoso

Apesar do predominante tratamento fotográfico de mulher “má” e transgressora de seu papel de gênero que recebe Doña Bárbara, é importante destacar que sua fotografia, associada à decupagem, à maquiagem, às características desta personagem tão singular e fascinante e, claro, às feições da atriz, contribuem, paradoxalmente, para a criação da imagem de uma mulher bonita, apesar de seus enormes erros. Na verdade, talvez isso não seja tão paradoxal quanto pode parecer à primeira vista se considerarmos o imperativo de beleza que incidia sobre as protagonistas – embora seja importante lembrar que neste momento María Félix ainda não era uma estrela dotada de poder para fazer grandes exigências –, mesmo quando os fotógrafos não seguiam as prescrições para fotografar “a mulher” “de maneira correta”.

#### 4.2 LA MONJA ALFÉREZ

*La monja alférez* foi lançado um ano depois de Doña Bárbara, e, sem dúvida alguma, já aproveita os efeitos do texto estelar recém adquirido por María Félix. O filme se inspira na história da espanhola Catalina de Erauso que, inadaptada à vida no convento, foge da solitária em que fora trancada após brigar com uma noviça que a teria agredido e passa por diversos países vestida e vivendo como homem – ela havia até se tornado militar –, mesmo depois de sua história se tornar pública (Catalina foi autorizada pelo Papa a não “voltar a ser mulher”, se esta fosse sua vontade).

A versão da película mexicana, porém, mantém apenas o fato de uma mulher precisar se vestir de homem para escapar do convento. A personalidade briguenta da freira alferes é suavizada. Ela se torna uma vítima de sua tia (Fanny Schiller), que quer o pretendente da sobrinha para a filha. Cria-se um amor heterossexual para Catalina. E assim que recupera o testamento do pai e, com isso, torna-se independente, assume para todo mundo sua verdadeira identidade, vivendo “feliz para sempre” ao lado de Juan de Aguirre (José Cibrián).

Ainda que muitas das transgressões da verdadeira Catalina tenham sido atenuadas ou banidas na narrativa cinematográfica, não é possível ignorar o que significava colocar uma atriz – especialmente uma *star* – passando-se por homem durante uma produção quase inteira no México em 1944. Quem, além de *La Doña* (apelido da personagem Doña Bárbara que María Félix herdou, como o prova, entre outros, o título do livro *María Félix La Doña* (2007), de Pierre Philippe), de uma mulher com fama de indomável, poderia interpretar tal papel?

Se o texto estelar contribuiu para fortalecer sua participação no filme, a fotografia de Raúl Martínez Solares, diretor de fotografia mexicano com extensa carreira que atuou tanto em produtos audiovisuais do México como naqueles rodados no país por empresas estrangeiras, muitas vezes auxiliou a tornar o homem e a mulher María Félix mais convincentes.

Em linhas gerais, podemos encontrar em *La monja alférez* três tratamentos fotográficos no que tange à protagonista. O primeiro deles é destinado a María Félix mulher (o fato das demais personagens pensarem que ela é uma mulher ou um homem vestido de mulher não faz nenhuma diferença nesse sentido, talvez porque o filme deixe muito claro para o público quando é uma situação ou outra, e uma diferenciação imagética pudesse ser percebida como destoante).

Apesar de ter sido uma menina com hábitos tidos como masculinos, andar a cavalo e praticar esgrima, por exemplo – o que de certa maneira é justificado, pois ela não tem mãe, apenas uma tia que a detesta; ademais, não podemos desconsiderar as flexibilizações que o cinema da época de ouro tinha que promover em seu sistema de gênero, entre outros fatores para permitir a identificação de um público pertencente a uma sociedade em transformação –, fica muito claro que Catalina é uma mulher “boa”, que quer se casar. Ela inclusive só toma coragem de fugir da clausura quando descobre que está prestes a perder o seu amor para sempre.



Figura 55 – Catalina mulher

Na Figura 55 podemos ver que tamanha obediência aos seus sentimentos “típicos” e “normais” de mulher corresponderam, tal como havia ocorrido em *Doña Bárbara*, a um respeito completo do diretor de fotografia às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Embora haja algumas discretas sombras cinza-claro em sua vestimenta

religiosa, o rosto parece um veludo. Iluminado por uma luz difusa, posicionada levemente de cima, do lado esquerdo da atriz, ele não brilha e quase não apresenta contraste, além de sugerir ter uma textura muito suave.

No final do filme, quando Catalina revela a todos, inclusive a Juan de Aguirre, quem é na verdade, recupera sua fotografia de mulher (Figura 56). Se durante tempos esteve vestida como homem, se enganou, lutou, percorreu o mundo sozinha, não foi por opção; era a única possibilidade de reaver o que era seu por direito – os bens de seu pai e o matrimônio com Juan.



Figura 56 – a iluminação final de Catalina

A diferença entre esta personagem e Doña Bárbara é brutal, posto que as vezes que a última agiu como a freira alferes foram fruto única e exclusivamente de sua ambição, egoísmo, rebeldia e, principalmente, não tinham um fim “nobre” ou objetivavam o reestabelecimento do estado “natural” das coisas: um homem atuante na vida pública comandando e uma mulher em casa, submissa, cujo objetivo maior na vida era a felicidade da família.

O “perdão fotográfico<sup>229</sup>” total que a Catalina de Erauso cinematográfica obtém – e que seguramente seria negado a Catalina histórica, que de certa maneira se aproxima muito mais de Doña Bárbara que da sua versão levada às telas através de María Félix – é negado a La Doña, que nunca mais volta a ser fotografada como no início do filme. A despeito de seu arrependimento no final e de desfazer o que considerava seus piores erros, ela já havia ido

<sup>229</sup> Como a fotografia que segue todas as prescrições para captar a imagem d’“a mulher” “de forma correta” é, ao menos teoricamente, aquela que torna a atriz mais bonita – de acordo com as exigências de beleza do cinema clássico –, podemos entender o retorno a este tratamento fotográfico como um “perdão visual” do filme às transgressões de gênero da personagem (embora é claro que seu “final feliz” seja um perdão muito mais evidente para o público).

longe demais. Assim, mesmo sem as sombras negras anteriores, a escuridão é o que lhe resta (Figura 57).



Figuras 57 – a iluminação final de Doña Bárbara

O segundo tratamento fotográfico destinado à protagonista, o qual é empregado na maior parte do filme, corresponde a María Félix homem. Como seria de se esperar, trata-se de um homem educado, gentil, respeitador e honesto. Uma versão homem que corresponde perfeitamente à construção da Catalina mulher antes apresentada.

Diante de uma personagem que passa a se travestir e viver como uma pessoa do sexo oposto, o diretor de fotografia teria pelo menos duas opções, a saber: 1) manter a fotografia de mulher até então utilizada (já que, cabe lembrar, ela não age assim por vontade própria, e sim por força das circunstâncias) para acompanhar a “verdade”, independente da narrativa – e nesse caso teríamos uma vitória esmagadora das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” sobre os outros elementos que devem ser dramatizados –; e 2) fotografar a atriz como se ela fosse realmente um ator e, depois desta escolha feita, decidir as questões referentes à difusão, contraste, densidade, etc. tendo por base o caráter deste homem – uma solução que pode ser vista como um equilíbrio entre convenções de gênero e dramatização.

A alternativa escolhida por Solares é esta última, o que não chega a surpreender; raramente as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” eram capazes de anular o restante da dramatização, e vice-versa, na fotografia do cinema mexicano clássico industrial. Portanto, o segundo tratamento fotográfico de María Félix parte da premissa de que ela é um homem.

E aqui percebemos, mais uma vez, que o fato de tais prescrições não serem seguidas à risca não significava sua desapareção por completo. A visualidade de Catalina homem apresenta um aumento do número de sombras em relação a de Catalina mulher, como

estabelece a norma. No que diz respeito à densidade das zonas escuras as regras também são respeitadas. Como explicitado anteriormente, Catalina se transforma em um cavalheiro, em alguém que se enquadra com perfeição na definição de homem “bom”, mas que não deixa sua bondade se tornar fraqueza – ao contrário, o alferes é muito corajoso. Logo, sombras moderadas, entre o cinza-claro prescrito para fotografar “a mulher” “de forma correta” (que o aproximaria excessivamente da visualidade das “boas” moças) e o cinza-escuro-quase-preto (que poderia remeter à aparência dos grandes vilões à la Doña Bárbara em seus piores (ou melhores) momentos), são o que surge na tela (Figura 58). A via intermediária orientou, ainda, a suavização das “imperfeições” e do brilho “enfeiador” e “pouco feminino” da pele.



Figura 58 – o segundo tratamento fotográfico de Catalina



Figura 59 – diferentes tratamentos fotográficos para “homem” “bom” e homem “mau”

O terceiro e último tratamento fotográfico aplicado sobre María Félix foi desenvolvido apenas para os momentos pontuais onde a versão homem de Catalina se envolve em atividades tidas como exclusivamente masculinas. É o caso, por exemplo, das sequências em que ela participa de duelos de espada ou de batalhas contra os indígenas peruanos.

São episódios onde há “excesso de testosterona”, ou, em outras palavras, onde alguns homens tentam provar que são “mais homens” que os demais. O primeiro dos duelos de espada que Catalina se envolve objetiva demonstrar que ela/ele, apesar da cara de menino, pode se proteger sozinho, o que fora posto em dúvida por Roger (Ángel Garasa), casualmente o mercenário que sua tia Úrsula havia contratado para assassiná-la. Já o segundo é provocado por ela e tem por intuito aproximá-la de Juan de Aguirre. Ao questionar sua honra, sabe que não restará ao amado, um homem “bom” e corajoso, usar a espada para defendê-la. Trata-se de um momento bastante curioso do filme, pois mostra a clareza que a freira alferes tem do sistema de gênero vigente no mundo colonial que habita e como o manipula a seu favor.

A tradução fotográfica da “macheza”, da honradez e da coragem extremas – sempre justificadas e legitimadas – consiste em sombras ainda maiores e mais densas e em uma diminuição, mas não ausência, dos mecanismos de suavização da face. Note-se que, se contarmos a sombra produzida pelo chapéu, mais da metade do rosto de Catalina está na escuridão (apesar disso, podemos ver detalhes, como parte da boca e o olho e a bochecha esquerdos). Ademais, há um brilho significativo em sua bochecha e queixo direitos, e a linha de expressão formada entre boca e nariz é bem visível, embora se mantenha um mínimo de difusão para que ela não imprima demasiadamente (Figura 60). Assim, podemos afirmar que a visualidade de Catalina demonstrando que é “muito homem” é o oposto das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Contudo, ao mesmo tempo em que as subverte (uma mulher fotografada como homem), obedece a elas (conferindo dois tratamentos fotográficos bem distintos para mulheres e homens).



Figura 60 – o terceiro tratamento fotográfico de Catalina

Dado o foco da presente tese, dois outros aspectos do filme ainda precisam ser abordados. Um deles é, mais uma vez, a distinção fotográfica entre mulheres “boas” e “más”

que encontramos. Conforme visto anteriormente, a iluminação de Catalina mulher, denominada de primeiro tratamento fotográfico, corresponde com perfeição às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”: é uniforme, muito difusa, quase sem contraste, conotando, através de códigos visuais específicos e conhecidos pelo público, seu bom coração povoado de sentimentos nobres e sua pureza/virgindade (Figura 55).

As personagens que se contrapõem a ela, uma por ser mau-caráter (a já referida tia Úrsula), outra por ser uma mulher que por livre e espontânea vontade não se comporta de acordo com as regras do sistema de gênero hegemônico na produção da época de ouro (Lucinda, interpretada por Consuelo Guerrero de Luna, que tem um caso com um homem casado e “ataca” o alferes para eles serem flagrados juntos e forçar um casamento), são fotografadas de outra maneira. Embora não tenham suas “imperfeições” expostas através de uma iluminação “dura” combinada com a falta de elementos de suavização da imagem, possuem mais sombras, as quais têm densidade semelhante a dos homens “bons” quando não estão em seus momentos de “virilidade intensa”. Encontramos novamente a equivalência fotográfica verificada na análise das interações entre Doña Bárbara agindo de forma justa e educada e Santos Luzado, ou seja, entre mulheres “más” – mas não demoníacas – e homens “bons”.



Figura 61 – a fotografia da “malvada” tia Úrsula



Figura 62 – a fotografia de Lucinda, que não segue seu papel de gênero

No entanto, e este é o segundo aspecto que afirmamos que ainda precisaria ser abordado, em *La monja alférez* tal equivalência só ocorre quando é a análise, e não o filme, quem coloca o homem “bom” e mulher “má” em relação. Na sequência em que Lucinda aborda o alferes ela está mais iluminada que María Félix homem, e suas sombras são mais claras. Apenas a difusão é semelhante. Abriu-se mão de um “castigo” fotográfico por conduta “inadequada” como mulher, que seria a dramatização de uma transgressão de gênero, em prol de uma das regras para se fotografar “a mulher” “de forma correta” – a qual, talvez, tenha prioridade na maior parte dos casos em que alternativas visuais antagônicas se colocam devido a questões de gênero: homens não devem ser fotografados da mesma maneira que mulheres.



Figura 63 – mudança no tratamento fotográfico de Lucinda



Figura 64 – homens não devem ser fotografados como mulheres

O que torna o caso acima citado particular e complexo é o fato de o homem em questão não ser um homem pertencente à construção social que chamamos de sexo masculino, e sim uma mulher que se traveste de homem pela força das circunstâncias e que, assim que possível, pretende voltar a ser mulher (diferente de uma personagem mulher que quisesse, por vontade própria, ser homem pelo resto de seus dias). Logo, para respeitar uma das convenções da “boa” direção de fotografia – não fotografar homens e mulheres da mesma maneira – termina-se fotografando a mulher “má” como “boa” e a “boa” como “má”, invertendo temporariamente os códigos visuais até então utilizados pela dramatização.

Este e outros casos, onde convenções fotográficas conflitantes entram em disputa, parecem-nos preciosos, pois talvez eles, mais do que as situações fotográficas onde um elemento a ser dramatizado vai ao encontro do outro, forneçam chaves para compreender as questões de gênero na fotografia cinematográfica clássica mexicana, as quais não necessariamente funcionam de modo a conformar um discurso visual homogêneo.

#### 4.3 RÍO ESCONDIDO

*Río Escondido* é uma obra celebradíssima, que ocupa a posição vinte e três da lista dos cem melhores filmes do cinema mexicano do site Más de Cien Años de Cine Mexicano<sup>230</sup>. O reconhecimento de suas qualidades não é recente; na verdade, começou a ocorrer já na época de seu lançamento. A produção conquistou, entre outros prêmios, o Ariel (equivalente ao Oscar da Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, fundada em 1946) de melhor película, diretor, atriz (para María Félix) e fotografia (para Gabriel

<sup>230</sup> Uma das fontes mais completas e confiáveis para se pesquisar sobre cinema mexicano na internet, produzido pelo Instituto de Estudios Superiores de Monterrey (<http://cinemamexicano.mty.tesm.mx>).

Figuroa). O investimento que trouxe tais resultados não foi pequeno; os planos dos murais de Diego Rivera, por exemplo, foram filmados em Technicolor (infelizmente, a informação cromática destes trechos não sobreviveu até os dias de hoje).

A história contada por *El Indio* é a de Rosaura, professora que recebe do presidente da república em pessoa (literalmente, já que quem interpreta o papel é Miguel Alemán Valdés, presidente do país naquele momento) a missão de ensinar em Río Escondido, cidade muito longe da capital mexicana onde os mandos e desmandos de Don Regino (Carlos López Moctezuma) eram a lei. Mesmo sabendo das dificuldades que irá enfrentar e dos riscos que corre devido à truculência do cacique local e a sua frágil saúde, que lhe impediu de se tornar médica, ela decide cumprir seu dever com a pátria, independente do preço que tivesse que pagar.

Através desta rápida descrição, é possível perceber que Rosaura é uma personagem bastante distinta de Doña Bárbara, a vilã que, embora permaneça mulher, comporta-se “como um homem”, e de Catalina de Erauso, mulher “boa”, mas que precisa se travestir de homem. Ela é professora de crianças (profissão que, embora tenha sido exclusivamente masculina durante séculos, há bastante tempo é associada com a mulher e algumas de suas características “naturais”, em especial a “vocação” para a maternidade e a abnegação<sup>231</sup>), coloca os interesses da nação em primeiro lugar, dedica sua vida aos ideais que acredita...

Por outro lado, não é uma mocinha fraca e indefesa que precisa sempre de um homem para socorrê-la, a quem é subserviente. Rosaura até conta com a ajuda de Felipe Navarro (Fernando Fernández), médico que, como ela, também foi enviado pelo presidente para o interior, mas em momentos-chave da narrativa enfrenta Don Regino sozinha – intervém para que ele pare de maltratar o cavalo que o derrubou, mata-o a tiros para evitar sua violação...

Todos os aspectos supracitados da personalidade da protagonista e do modo como ela se insere no sistema de gênero vigente no cinema mexicano clássico industrial à época estão presentes na dramatização empreendida pela fotografia de Figuroa, o que gera uma visualidade complexa, a qual parece subverter as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” para reforçar seu comportamento de mulher “boa”, mas destemida – o fato de Rosaura ser uma mulher boa, mas destemida ajuda a dissipar o estranhamento que poderia decorrer da escolha de María Félix, uma atriz tão associada com a força, a independência e o controle do próprio destino, para interpretar uma mocinha.

---

<sup>231</sup> Para mais informações sobre o tema, consultar Campos & Silva (2002).

Nas palavras de Paco Ignacio Taibo (1991, p. 140):

Em relação a María Félix, é preciso aceitar que está belíssima e surpreendente; a atriz parece aceitar com prazer seu afastamento momentâneo da devoradora e se empenha em mostrar-se como uma imagem pura e distante de toda tentação. Permanece nela esse orgulho manifesto e, mesmo quando encarna um personagem vencido pelos inimigos e por sua própria doença, tem a atitude de quem jamais vai ser humilhada<sup>232</sup>.

Logo no começo do filme, quando a professora corre para se encontrar com o presidente da república, sua fotografia já chama atenção por diferir das normas da “boa” direção de fotografia no que diz respeito “à mulher”. As fortes altas luzes no lado direito de seu rosto, que são oriundas de alguma fonte de luz posicionada acima da linha dos olhos (na diegese o sol), aliadas à interpretação e à trilha sonora, conferem a Rosaura um caráter tão “bom”, puro e abnegado que parece quase divino.



Figura 65 – Rosaura se dirige ao encontro com o presidente

Ao mesmo tempo, verifica-se que a outra metade de seu rosto está na sombra, uma sombra bem maior e mais escura do que se prescreve para iluminar “a mulher” “de forma correta”, embora ainda permita ver em detalhe as feições. Esta será uma característica fotográfica relativamente constante em *Río Escondido*: por diversas vezes Rosaura, mulher “boa”, mas destemida, associada ao forte texto estelar de María Félix, será fotografada de um modo diferente das demais mocinhas que povoavam o cinema mexicano da época de ouro

<sup>232</sup> En cuanto a María Félix ha de aceptarse que está bellísima y sorprendente; la actriz parece aceptar con placer su momentáneo alejamiento de la devoradora y se complace en mostrarse como una imagen pura y alejada de toda tentación. Permanece en ella ese orgullo manifiesto y aun cuando encarna a un personaje vencido por los enemigos y por su propia enfermedad, tiene el gesto de quien jamás va a ser humillada.

(cujas imagens costumavam ser registradas com mais respeito às regras da “boa” direção de fotografia no que tange à mulher).

Ao chegar a Ríó Escondido, Rosaura descobre que a escola estava desativada; havia sido transformada em moradia para os cavalos de Don Regino. Ao informar ao vilão que o espaço precisava voltar a funcionar, que o próprio presidente da república tinha ordenado que assim fosse, recebe como resposta que ali não existia outra lei que não a sua. É apenas depois que Don Regino fica doente e precisa dos cuidados de Felipe – o qual impõe uma série de condições para atendê-lo, entre elas a reabertura da escola – que pode começar a cumprir sua missão.

Depois de tantas dificuldades, seria de se esperar uma fotografia “triumfal” para o primeiro dia de aula – especialmente porque o local fora reformado e todas as crianças do povoado lá estavam. Não é, contudo, o que acontece. Enquanto faz a chamada, a professora tem o lado direito de seu rosto muito iluminado devido à forte luz que vem do exterior, o que, combinado com os suaves mecanismos de difusão da imagem utilizados, produz brilhos que não são “indicados” para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. O lado esquerdo mais uma vez está mergulhado em uma grande sombra que, se ainda preserva informação, é estranhamente escura e torna bastante dramática uma situação que não o é. Por fim, não podemos deixar de destacar o desenho que a luz que “entra pela janela” projeta na roupa de Rosaura, o qual se assemelha a uma grade ou a espinhos. Será que a quantidade e as características incomuns das sombras – que não se afastam apenas das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”, mas também dos códigos utilizados nas outras obras analisadas para expressar um “bom” caráter e um momento de vitória na narrativa – não são, além da tradução visual da determinação e da coragem da mocinha, uma antecipação para o público de seu destino trágico, já que estão presentes mesmo em momentos onde há nada que justifique tal dramatização da luz?

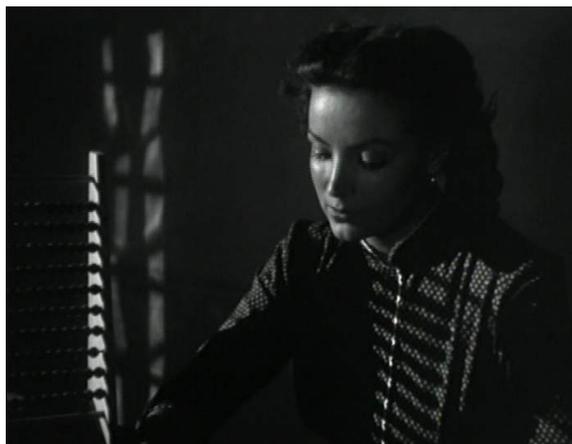


Figura 66 –Rosaura faz a chamada na escola recém aberta

A análise de um dos últimos enfrentamentos entre Rosaura e Don Regino, quando a professora humilha publicamente o cacique, que, descontrolado pela bebida e pelo orgulho ferido, decide que irá possuí-la com ou sem o seu consentimento – atitude que provocará a morte de ambos, pois se ela consegue matá-lo a tiros as fortes emoções despertadas pela situação serão mais do que seu doente coração poderia suportar – parece apontar nesta direção, embora seja muito difícil apresentar uma interpretação definitiva para os muitos trechos em que *Río Escondido* escapa das prescrições para fotografar “a mulher” “de forma correta”.

María Félix, *star*, mulher e mocinha, está mais bem iluminada que seu antagonista (Figura 67). Até aí, nada de surpreendente na fotografia da cena, posto que esta é uma das regras da “boa” direção de fotografia. Porém, se Carlos López Moctezuma está mais no escuro – o que, como vimos anteriormente, segue a normatização e dramatiza, pois além de ser homem ele é extremamente “mau” –, trata-se de uma escuridão uniforme. Há pouco contraste entre a densidade das sombras e das áreas mais claras de seu rosto, e isso não é o que esperaríamos do tratamento fotográfico de um vilão masculino (Figura 68).



Figura 67 – a iluminação de Rosaura



Figuras 68 – a iluminação de Don Regino

No que tange a tal aspecto, o que acontece com Rosaura é o contrário: parcelas grandes da sua face esquerda simplesmente desaparecem em densas sombras, e outras apresentam uma informação que pode ser considerada mínima. Apenas seu olho esquerdo pode ser visto com clareza pelo espectador.

Não se deve pensar, entretanto, que não é possível encontrar em *Río Escondido* sequências onde se trabalha de acordo com as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” e com os códigos visuais mais utilizados dramatizar não o futuro, e sim o presente (a opção mais comum de dramatização que encontramos nas obras até então analisadas). Talvez pelo fato do próprio Miguel Alemán Valdés, ou seja, um não ator, estar se interpretando, talvez pela condição de estrela de María Félix, talvez pelo protagonismo de Rosaura na história, enquanto o presidente fala é a expressão da professora, emocionada e engajada no discurso nacionalista que está sendo proferido, que o público vê.

Rosaura está iluminada principalmente por uma luz muito difusa que preenche quase todo o seu rosto. Há um forte contraluz que incide sobre a região ao lado do olho direito e faz

o nariz produzir uma discreta sombra no lado esquerdo, respeitando quase que totalmente as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” – a exceção, segundo elas, seria a intensidade do contraluz, o qual está forte demais e poderia ter acentuado alguma ruga de María Félix, caso ela existisse. A sua determinação e coragem, que poderiam justificar outras sombras devido à dramatização de aspectos de seu caráter, embora estejam sugeridas só aparecerão de forma explícita a caminho de Río Escondido.

Seus olhos úmidos (ela começa a chorar de honra e emoção durante a fala do presidente) brilham muito, assim como os brincos, que cumprem a dupla função de trazer informação para as áreas mais escuras, diferenciando contornos do rosto e cabelos, e estabelecer um paralelo entre olhos – e a dona dos olhos – e joias (Figura 69).



Figura 69 – Rosaura recebendo a missão do presidente

Existem, também, situações em que o tratamento fotográfico destinado a Rosaura corresponde com perfeição às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Depois de descer do trem, a professora precisa caminhar uma distância enorme para chegar a Río Escondido. Tendo uma saúde débil, carregando seus pertences e desprovida de água, comida ou remédios, em determinado ponto perde as forças e desfalece, sendo encontrada por Felipe.

A frágil mocinha que precisa ser salva está muito iluminada e branca – uma branquitude ambígua, entre a pureza e a presença da morte –, e as sombras em seu rosto são poucas e suaves, característica que também possui sua pele. Fernando, por sua vez, está menos iluminado, o que ocorre devido às regras da “boa” direção de fotografia para captar as imagens masculinas e femininas e às convenções para dramatização de caráter vigentes no cinema mexicano à época, e não por uma tentativa de realismo; do contrário, teríamos

pouquíssimos detalhes em seu rosto virado para baixo, já que a única fonte de luz diegeticamente justificada é o sol (Figura 70).



Figura 70 – Rosaura fotografada como mocinha

Na Figura 71 podemos verificar que, além de diferenciar homens de mulheres, em algumas sequências Figueroa podia diferenciar fotograficamente um homem do outro. Se, como acabamos de mencionar, a face do “bom” e valente médico estava clara, nítida, rica em detalhes quando ele encontra Rosaura caída no deserto, a de Don Regino se encontra mergulhada na penumbra quando ele e a professora veem Fernando partir de volta para o povoado onde está trabalhando. A enorme e densa sombra que cobre o rosto do cacique local, marcante por si só, ainda é acentuada pela fotografia que obedece às prescrições para fotografar “a mulher” “de forma correta” que recebe María Félix: luz difusa, mecanismos de suavização da imagem...



Figura 71 – distinção fotográfica entre homens

A fotografia de *Río Escondido* apresenta um outro aspecto interessante além daqueles que já foram citados nesta análise: um deslizamento do sentido recorrente da versão mais extrema da sombra densa, a silhueta. Filmes afastados no tempo e no espaço, como o estadunidense *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) e o alemão *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), ajudam-nos a perceber o quanto ela é profundamente arraigada aos vilões.



Figura 72 – associação silhueta-vilão em *Psicose*



Figura 73 – associação silhueta-vilão em *Nosferatu*

Todavia, nas vezes em que aparece na produção de *El Indio*, tal recurso fotográfico dramatiza coisas muito diferentes.

Já mencionamos que o presidente do México quase não é visto graças a uma decupagem que se concentra em María Félix. Mas há, no final da sequência, um plano onde os dois aparecem em quadro de perfil e, surpresa, tudo o que vemos de Miguel Alemán Valdés é a sua silhueta projetada na parede (Figura 74).

Com certeza não há nenhuma tentativa de insinuar algo sobre o caráter de Valdés. Nada no comportamento de Rosaura, na narrativa e mesmo na trajetória e no conhecido

sistema de ideias e valores de Emilio Fernández nos leva a crer nisso. Assim, uma leitura possível é que se trata de uma exacerbação visual das hierarquias de gênero (a prescrição de tratamentos fotográficos distintos para homens e mulheres) e classe (uma simples professora de crianças e o presidente da república) envolvidas no encontro.



Figura 74 – Rosaura ouve o presidente da república

A outra situação em que a silhueta é empregada no filme aparece durante o penoso deslocamento de Rosaura até Río Escondido. O ambiente é árido, inabitado, hostil, sensações exacerbadas pelos famosos céus de Figueroa – obtidos através de filtros vermelhos, que fazem com que a cor azul imprima como um cinza bem escuro, ou infravermelhos, que amenizam o efeito da névoa, no caso de dias nublados, e de lentes de curta distância focal, em torno de 25mm, que produzem uma leve curvatura horizontal (BERG, 2001, p. 114).

Mais uma vez estamos seguros de que não se trata de uma personagem vilã, muito pelo contrário. As sombras e a escuridão, que encontramos amplamente utilizadas para marcar em termos visuais um comportamento desviante, seja dos papéis de gênero estabelecidos na produção da idade de ouro, seja em relação às leis, à ética, etc., parecem ser empregadas para anular toda a individualidade de Rosaura, convertendo-a em um ser que é só abnegação, e antecipando seu destino de mártir anônimo de pátria (Figura 75).



Figura 75 – a abnegação de Rosaura

#### 4.4 MARÍA CANDELARIA

Também María Candelaria, interpretada por Dolores del Río no filme que leva o nome de sua personagem principal, é uma espécie de mártir anônimo da pátria. Esta indígena<sup>233</sup> moradora de Xochimilco, que durante toda a sua vida foi excluída pelo seu povo por ser filha de uma prostituta, precisará morrer para justificar o projeto político nacionalista de Emilio *El Indio* Fernández.

Porém, se Rosaura estava disposta a pagar o preço que fosse para cumprir a missão que recebera do presidente da república, María Candelaria não escolhe seu trágico final. Na verdade, seguindo o texto estelar de Dolores del Río em sua fase mexicana (a mãe da nacionalidade, uma mulher passiva e desprovida de sexualidade; ao mesmo tempo, uma estrela que venceu em Hollywood e que confere qualidade a todas produções que participa e aos papéis que desempenha), María Candelaria não decide nada: ou é levada pelos acontecimentos ou tem seu passos subsequentes traçados por outras pessoas, cabendo a ela apenas acatar o que foi estabelecido.

Mesmo o único momento em que a indígena se rebela e decide vender flores, direito que lhe era negado pelos demais moradores devido aos “pecados” de sua mãe, é motivado por uma conversa com um funcionário de Don Damián que havia ido cobrá-la. Após ouvir que ela não tinha como pagá-lo, pois se encontrava alijada da principal atividade comercial feminina e Don Damián (Miguel Inclán), por ciúmes, recusava-se a comprar a colheita de seu protetor, Lorenzo Rafael, ele lhe encoraja a tentar mais uma vez, pois acreditava que, devido aos

<sup>233</sup> A escolha de Dolores del Río para interpretar María Candelaria foi alvo de muitas críticas. Diego Rivera e Aurelio de los Reyes, por exemplo, consideraram a opção de *El Indio* equivocada (ZAVALA, 2010, p. 263 e 266). Retomaremos esta questão adiante.

constantes sermões do padre sobre o tema, as pessoas estavam mudando de opinião a seu respeito.

Este embrião de ruptura com a passividade é duramente reprimido, por um lado, pela agressividade do povo, e, por outro, por Lorenzo Rafael, que, tentando protegê-la dos grandes perigos que a cercavam, sempre ordenava que ela voltasse para casa e que lá permanecesse, isolada.

A direção de fotografia de Gabriel Figueroa reforçará, visualmente, as personalidades de Lorenzo Rafael e María Candelaria.



Figura 76 – a personalidade de Lorenzo Rafael expressa através da fotografia



Figura 77 – a personalidade de María Candelaria expressa através da fotografia

Como podemos ver na Figura 76, uma utilização muito sutil (ou mesmo a ausência) de mecanismos de suavização da imagem conferem à personagem de Pedro Armendáriz feições “duras”, bem-definidas, que conotam virilidade, força e poder decisório – contudo, na medida em que a narrativa avançar o espectador irá descobrir que este último aspecto só pode

ser exercido em sua relação com María Candelaria, posto que Lorenzo Rafael é um indígena pobre.

A grande sombra cinza-médio que cobre quase todo o lado direito de seu rosto, seu pescoço e parte de sua blusa também reforçam os atributos acima citados. Por não ser muito densa, todos os detalhes das superfícies sobre a qual ela incide mantêm-se preservados. Com tal tratamento fotográfico aliado a outros elementos, como um enquadramento e uma posição de câmera que fazem com que a natureza emoldure o nativo, carregando-o com uma dimensão cósmica<sup>234</sup>, o público dificilmente irá lê-lo como um vilão, e sim como um homem rústico e de “boa” índole.

Já María Candelaria (Figura 77) traz, inscritos em seu corpo, os códigos fotográficos de boa parte das mocinhas do cinema mexicano da idade de ouro (ou seja, aquelas mulheres que desempenhavam corretamente seu papel de gênero e tinham um “bom” caráter), que, como vimos nas outras obras aqui analisadas, costumavam corresponder com perfeição às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Ela é iluminada por uma luz difusa e uniforme, de modo que a única sombra que apresenta é bastante discreta em sua densidade e dimensões. As escassas altas luzes que chegam até seu rosto o fazem reluzir, ao invés de brilhar. E sua imagem como um todo claramente é afetada por mecanismos de suavização.

Tudo converge para produzir a visualidade de uma mulher submissa, conformada às regras sociais, por mais injustas que elas sejam, e que precisa ser tutelada pelos homens, em especial o amado e a autoridade religiosa. E, dentro deste contexto, a transgressão contida em sua tentativa de vender flores é tão insignificante que não justificou uma mudança em seu tratamento fotográfico.

María Candelaria, como afirma o pintor do quadro que ocasionara sua morte (Alberto Galán), era “uma indígena de pura raça mexicana... [e] tinha a beleza das antigas princesas que foram subjugadas pelos conquistadores<sup>235</sup>”. Seu caráter, portanto, seria aquele definido por Manuel Gambio (citado no capítulo 3) como o da “mulher servil”, o qual, sendo “natural”, não pode ser superado. Explica-se, assim, uma fotografia cinematográfica que

---

<sup>234</sup> Esta forma cinematográfica de captar a imagem do indígena se consolidou ainda na década de 1930. Foram fundamentais, neste processo, duas obras: *¡Que viva México!* – a famosa obra inconclusa de Sergei Eisenstein, fotografada por Eduard Tissé – e *Redes* (direção: Emilio Gómez Muriel e Fred Zinnemann, direção de fotografia: Paul Strand, México, 1936). “The cinematography of *The Wave* was the culmination already employed several years before by the team of Eisenstein and Tissé in *¡Que viva México!* This style would be adopted, extended, developed, and made into a simplistic cliché in other Mexican films by Emilio ‘El Indio’ Fernández and Roberto Gavaldón, Alex Philips and Gabriel Figueroa” (DEBROISE, 2001, p. 136).

<sup>235</sup> Una india de pura raza mexicana... [e] tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a subjugar los conquistadores.

permanecerá praticamente inalterável desde a primeira aparição de Dolores del Río na tela (Figura 78).



Figura 78 – a fotografia padrão de María Candelaria

Perceba-se que, mesmo sendo “uma indígena de raça mexicana”, sua fotografia obedece a prescri es que, além de sexistas, são racistas.

A fotografia e, *a fortiori*, a ilumina o cinematográfica assumem, privilegiam e constroem “branquitude”. O aparato foi desenvolvido tendo em mente pessoas brancas e o uso e as intru es habituais continuam trabalhando dentro deste paradigma, tanto que a fotografia de pessoas não-brancas   tradicionalmente construída como um problema<sup>236</sup> (DYER, 1997, p. 89).

Tal constata o não surpreende por duas razões. A primeira delas   forte influência que as regras da “boa” dire o de fotografia gestadas em Hollywood e os filmes realizados em tal polo produtor, umas e outros bastante discriminatórios em termos étnicos, tinham sobre o cinema mexicano clássico industrial e sua fotografia. E a segunda diz respeito ao problemático projeto indigenista que começa a se desenvolver durante os últimos anos da Revolu o Mexicana, o qual, como vimos no capítulo anterior, apagou a pluralidade étnica do país, promovendo um/a nativo/a estereotipado/a, e pretendia muito mais “mexicanizar” o indígena que tornar o México  ndio<sup>237</sup>.

<sup>236</sup> The photographic media and, *a fortiori*, movie lighting assume, privilege and construct whiteness. The apparatus was developed with white people in mind and habitual use and instruction continue in the same vein, so much so that photographing non-white people is typically construed as a problem.

<sup>237</sup>   este o argumento que Zavala utiliza para defender por que acredita que a escolha de Dolores del Río para interpretar María Candelaria não foi equivocada. Para a autora, “rather than reading del Río’s ‘star text’ as conflicting with the ‘primitive’ nature of Indianness, Mexican moviegoers could instead enjoy the nobility of

O único momento em que a imagem de María Candelaria sofre uma drástica mudança é quando ela está em sua casa, ardendo em febre e delirando devido à malária que contraíra, sendo cuidada por um impotente Lorenzo Rafael, que não foi capaz nem de obter quinina (Don Damián, o responsável por distribuir o remédio fornecido pelo governo entre o povo, nega-se a lhe dar os comprimidos), nem de convencer a curandeira (Lupe del Castillo) a ir atender María Candelaria imediatamente – ainda era dia, ela não podia correr o risco de ser vista.



Figura 79: mudança no tratamento fotográfico de María Candelaria

No lugar da suavidade, da difusão e do baixo contraste, a mocinha aparece iluminada por uma luz que vem do alto e da sua esquerda. A compensação, embora presente, não impede uma densa sombra formada pelo nariz na bochecha direita da atriz, nem que o contorno de metade de seu rosto se perca na escuridão. Ademais, a pele atingida pelas altas luzes brilha excessivamente, efeito que é reforçado pelas gotas de suor em sua testa (Figura 79).

Considerando as características da personagem, o rompimento com as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” só poderia ocorrer por um curto intervalo de tempo e ser promovido em prol da dramatização da narrativa. Ao ver María Candelaria tão diferente, o público perceberia a gravidade da situação e compreenderia o que levou Lorenzo Rafael a deixar de lado seus princípios e seu conformismo e invadir o estabelecimento de Don Damián (é claro que a narrativa e a interpretação de Dolores del Río e Pedro Armendáriz contribuiriam de forma decisiva para que o público chegasse a tal conclusão).

---

ideal Indianness as embodied by both del Río and Pedro Armendáriz... After all, the casting of del Río to play an Indian was not about authenticity; it was about purifying Indianness racially (ZAVALA, 2010, p. 263).

Se até o momento apresentamos a fotografia de *María Candelaria* como bastante fiel tanto às regras da “boa” direção de fotografia como aos códigos visuais de dramatização que encontramos em outras películas mexicanas do período, esta caracterização não se aplica aos vilões da história. O já referido Don Damián, “malvado” e covarde a ponto de mandar matar a porquinha cuja venda garantiria o casamento de María Candelaria e Lorenzo Rafael, e de sair da cidade por alguns dias após se recusar a entregar a quinina necessária para salvar a indígena, nunca aparece na penumbra ou traz sombras grandes e pretas em seu rosto.



Figura 80: a surpreendente fotografia de Don Damián

Como se percebe na Figura 80, a iluminação que incide sobre ele preserva informação em todas as áreas e apresenta uma relação de contraste condizente com o tratamento fotográfico até então associado ao homem “bom”. Prova disso é que não difere muito da imagem de Lorenzo Rafael que apresentamos na Figura 76, embora seja importante destacar que, quando os dois interagem, a fotografia de Lorenzo Rafael muda, o que explicita sua condição de dominante em termos de gênero e dominado no que se refere à classe e à etnia (Figura 81).

Ao contracenar com del Río, que interpreta uma personagem indígena, pobre e mulher, a quantidade, o tamanho e a densidade das sombras e a definição da imagem de Lorenzo Rafael conotam o poder que este tem sobre ela. Já quando está em cena com Inclán, a fotografia de Armendáriz se aproxima daquela que via de regra encontramos destinadas às “boas” moças da época de ouro (ainda que o mecanismo de suavização de suas feições seja muito mais sutil), o que explicita a submissão que o fato de ser indígena e pobre produz naquela sociedade.



Figura 81: marcas étnicas e de classe na fotografia

Também é possível identificar certa ruptura com as regras da “boa” direção de fotografia e com aos códigos visuais de dramatização de caráter que encontramos em outras películas mexicanas do período quando se compara o modo são fotografadas a mocinha María Candelaria e Lupe (Margarita Cortés), mulher que faz de tudo para prejudicar a protagonista, pois também ama Lorenzo Rafael, e que terminará atirando a pedra que irá matá-la (Figuras 82 e 83).



Figura 82: o tratamento fotográfico da vilã



Figura 83 – o tratamento fotográfico da mocinha

Como Don Damián, esta personagem “má” também não apresenta muitas sombras projetadas sobre seu corpo e rosto. Na verdade, a relação de contraste entre as altas e baixas luzes que incidem sobre ela é inferior a que verificamos em *del Río*. Por outro lado, Lupe está menos iluminada que María Candelaria – atribuímos isso tanto à dramatização da bondade e da pureza da filha da prostituta quanto ao já referido esforço por enobrecer a “indianidade” através desta “indígena de pura raça mexicana” – e apresenta linhas de expressão mais marcadas, ainda que sua intérprete seja bem mais nova – consequências de ser a antagonista de uma *star*.

Um último aspecto a ser destacado nesta análise é a participação da direção de fotografia na forte dimensão simbólica que a personagem María Candelaria carrega. Ao abordar o assunto, Zavala identifica paralelos entre ela, Malinche e a mestiça – o ideal de feminilidade que emerge após a revolução mexicana.

Como produto de uma união ilícita, uma referência metafórica a Cortés e Malintzín, María Candelaria representa o ideal da feminilidade mexicana no que tange à nação mestiça. Ela corporifica e purifica o projeto da *mestizaje* com sua beleza e inocência. Através de uma engenhosa torsão, na pintura María Candelaria é uma mestiça [já que a cabeça é de María Candelaria, uma indígena, e o corpo pertence a uma modelo mestiça], e assim representa o ideal pós-revolucionário<sup>238</sup> (ZAVALA, 2010, p. 246).

Apesar de perspicaz, a reflexão da autora acaba sendo incompleta, pois deixa de fora a explícita relação que María Candelaria estabelece com um dos grandes mitos mexicanos: a

<sup>238</sup> As the product of an illicit union, a metaphorical reference to Cortés and Malintzín’s, María Candelaria represents ideal Mexican womanhood in that she stands for the mestizo nation. She embodies and purifies the project of *mestizaje* with her beauty and innocence. In a curious twist, the painting is actually revealed to be a mestiza, and thus María Candelaria represents the postrevolutionary ideal.

Virgem de Guadalupe. Além dela e de Lorenzo Rafael serem grandes devotos da Virgem, a quem apelam nos momentos difíceis, há uma sequência do filme onde, após brigar com a santa devido à prisão de seu amado, María Candelaria se arrepende e pede perdão. A maquiagem, o figurino, a decupagem, o jogo de olhares e também o tratamento fotográfico tornarão ambas muito próximas.

O desenho de luz utilizado para captar a imagem da estátua da Virgem de Guadalupe e de María Candelaria rezando para ela na igreja é bastante semelhante (Figuras 84 e 85): trabalha principalmente com luz muito difusa e distribuída de maneira uniforme, e produz pequenas zonas de altas-luzes nas faces – note-se que o fato de a Virgem brilhar mais que del Río não se deve a fotografias diferentes, e sim ao material utilizado na confecção da estátua, o qual, se fosse alterado, provocaria um grande estranhamento no espectador, familiarizado com a estética sacra (possível razão pela qual não se usou mecanismos de suavização na hora de filmá-la).



Figura 84 – a fotografia da Virgem de Guadalupe



Figura 85 – a fotografia de María Candelaria “falando” com a Virgem de Guadalupe

As duas também possuem o mesmo brilho nos olhos e uma sombra muito densa no pescoço (perceba-se que em *Doña Bárbara* encontramos uma sombra de características muito semelhantes, mas com significado bem diferente. Se em tal obra ela marcava visualmente o momento em que La Doña se torna uma vilã, aqui parece conferir um aspecto transcendental aos rostos da indígena e da santa, na medida em que os “isola”, “separa” do resto do mundo. Como afirmamos desde a introdução, a fotografia cinematográfica clássica não obedecia o tempo todo a prescrições, posto que cada filme, diretor, cinematografia tinha questões próprias a serem dramatizadas). E até as zonas escuras provenientes da incidência da luz sobre os narizes de María Candelaria e da Virgem de Guadalupe parecem remeter àquela a esta.

#### 4.5 LAS ABANDONADAS

Se María Candelaria era tão pura e bondosa a ponto de permitir o estabelecimento de paralelos entre ela e a Virgem de Guadalupe, este definitivamente não é o caso de Margarita, a personagem de Dolores del Río em *Las abandonadas*, produção onde ela mais uma vez trabalhou com Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz e Mauricio Magdaleno.

Na verdade, no início da película Margarita também era uma “boa” moça.



Figura 86 – Margarita antes de consumir o casamento

Seu primeiro *close* no filme não deixa nenhuma dúvida a respeito de seu caráter e de sua filiação ao sistema de gênero hegemônico no cinema da época de ouro (Figura 86). A iluminação é construída de modo que os olhos de Margarita brilhem tanto quanto a aliança

que ela acaba de trocar com Julio Cortázar (Víctor Junco), seu amado. Incide sobre seu rosto um ataque que está longe de ser uma luz “dura” e só produz altas-luzes do lado direito de sua testa, nariz e bochecha. Completa o desenho de luz uma compensação suave, uniforme, que garante informação mesmo nas zonas mais escuras (na orelha, por exemplo) e uma baixa relação de contraste. Ademais, percebe-se a utilização de forma sutil de mecanismos de suavização da imagem. Trata-se, portanto, de uma fotografia fiel às prescrições para fotografar “a mulher” “de forma correta”.

Contudo, não tardarão a ter início as mazelas da personagem. Ao chegar à casa de seu pai, ela descobrirá que Julio não era nada mais que um farsante. Apesar de já ser casado, ele constantemente deixava seu lar e se mudava para uma cidade do interior atrás de uma jovem ingênua como ela. Depois de algumas transas obtidas após a realização de uma falsa boda, inventava uma desculpa e desaparecia, deixando uma jovem desenganada – e no caso de Margarita, grávida – em cada povoado.

Aos olhos de hoje, fica claro que a protagonista, por ser a vítima da história, deveria receber todo o suporte de sua família. Porém, de acordo com os valores vigentes no cinema mexicano clássico industrial, mais importante do que Margarita ter sido enganada era o fato de ela não ser mais pura (virgem), de haver se tornado uma mulher “caída”.

Esta é a opinião de seu pai, que a agride e expulsa de casa, e também parece ser a do próprio filme. Ao ouvir que seu casamento não era válido, ela, desesperada, apresenta uma certidão para aquela que afirmava ser a esposa legítima de Julio Cortázar (Figura 87).



Figura 87 – a visualidade da mulher “caída”

Salta aos olhos que, agora que a família, o público e a própria Margarita sabem que ela teve relações sexuais com um homem que não era seu marido, quem recebe o tratamento

fotográfico destinado a exaltar as características das mulheres “boas” é a esposa legítima (Figura 88) – a hierarquização entre as duas também se dá através do jogo de olhares que elas estabelecem.



Figura 88 – o tratamento fotográfico da legítima esposa

O fato de ter caído em um golpe não a poupa de receber uma luz muito menos intensa que a que incide sobre a outra mulher e, por conseguinte, de sua imagem final ser menos branca – como vimos no capítulo 2, a branquitude é um código solidamente sedimentado na cultura ocidental para a construção visual da pureza e da mulher que carrega este valor.

A densidade de suas sombras também aumenta consideravelmente. Na bochecha direita ainda há algum nível de informação; já o contorno do lado esquerdo de seu pescoço se perde na escuridão. A esposa legítima, por sua vez, é iluminada como Margarita no começo da produção: sua imagem se apresenta para o espectador em riqueza de detalhes, suas sombras são cinza-claro, a relação de contraste utilizada para fotografá-la é baixa...

Além das questões de gênero que atravessam a relação entre as duas mulheres, vale destacar a clara diferenciação social existente. A esposa legítima parece pertencer às classes mais elevadas da sociedade mexicana e à etnia a elas associada, enquanto Margarita obviamente é de origem humilde e tem a pele mais escura – o que não deixa de ser curioso, posto que no cinema mexicano clássico industrial os populares (pobres e/ou indígenas) costumavam ser associados com a “bondade”, e não os ricos e poderosos<sup>239</sup> –, característica que fica ainda mais evidente com sua “nova” fotografia.

No entanto, acreditamos que classe e etnia não tenham sido as razões principais para os diferentes tratamentos fotográficos que identificamos. Nos outros filmes aqui analisados a

<sup>239</sup> Vimos no capítulo 3 que depois da revolução mexicana a mulher branca e burguesa muitas vezes representava a “degeneração” e a “estrangeirização” do país durante o porfirisismo.

obediência ao papel de gênero e a dramatização do caráter desempenharam um papel muito mais importante na construção da visualidade das personagens. E, na sequência do embate entre Margarita e a legítima esposa de Julio Cortázar, podemos encontrar este tipo de explicação para as mudanças na fotografia de *Las abandonadas* – o que não significa, claro, que classe e etnia não tenham influenciado de nenhuma forma o trabalho de Gabriel Figueroa.

Em um filme que mobiliza os valores hegemônicos de uma cinematografia de maneira tão rígida, não surpreende que seja a assunção da maternidade que torne Margarita merecedora de uma fotografia semelhante àquela de quando ela ainda era uma mocinha.

Ao nascer o bebê, a jovem, já estabelecida na Cidade do México, fica muito revoltada. A criança a faz recordar o homem que desgraçou sua vida para sempre e a dura realidade que terá que enfrentar agora que é uma mãe solteira, sem recursos ou preparo profissional, proibida de ter qualquer contato com a sua família e cidade.

A negação da maternidade é algo extremamente grave para o cinema mexicano da época de ouro. Como explicamos no capítulo anterior, um comportamento assim era capaz de rebaixar a mulher ao mais inferior dos seres humanos. Contudo, não é exatamente uma surpresa para aqueles mais familiarizados com a filmografia de Emilio *El Indio* Fernández. Embora ele também compartilhe o entendimento de que ser mãe é o destino natural da mulher, não são raros os seus filhos onde a mãe biológica está ausente. Para mencionar apenas exemplos analisados na presente tese: em *Doña Bárbara* a protagonista não cuida de Marisela; Catalina de Erauso foi criada apenas pelo pai, Mercedes vai ao Salón México para garantir um futuro grande para sua irmã, a própria Margarita só tem o pai... “Dá a impressão que o diretor desconfia da figura da mãe, torna-a merecedora do castigo<sup>240</sup>” (TUÑÓN, 2000, p. 146). A mesma autora aponta que “em suas películas é comum a associação entre a maternidade e a prostituta<sup>241 242</sup>” (TUÑÓN, 2000, p. 146) – precisamente o que acontecerá em *Las abandonadas*.

O desejo de Margarita que seu filho não existisse, no entanto, dura pouco. Basta ouvi-lo chorar para que ela se arrependa de seus pensamentos – mudança de atitude que será reforçada através da direção de fotografia.

Enquanto não permitia que o amor materno florescesse, seu lugar era a escuridão. Uma enorme e densa sombra cobria quase todo o lado direito de seu rosto e, embora fosse possível ver o olho e o contorno da face sobre a ela qual incidia, definitivamente não era o

<sup>240</sup> Da la impresión de que el director desconfía de la figura de la madre, la hace merecedora del castigo.

<sup>241</sup> En sus películas es común la asociación entre la maternidad y la prostituta.

<sup>242</sup> Por outro lado, muitas vezes é o exercício da maternidade que “humaniza” a prostituta, ainda que *El indio* não considere isso suficiente para “salvá-la”.

tratamento fotográfico prescrito para registrar a imagem d“a mulher” “de forma correta” (Figura 89) – como vimos, associado no cinema mexicano da idade de ouro à visualidade da mulher “boa”.



Figura 89 – Margarita antes de assumir a maternidade

A partir do momento em que a criança sensibiliza o coração de Margarita, ela literalmente encontra a luz (Figura 90). Com uma simples virada de cabeça, a grande sombra fica para trás, sua iluminação se torna suave e homogênea, e só temos a presença de brilho nas altas-luzes porque a personagem ainda está suada em decorrência do esforço feito durante o parto (não podemos deixar de reconhecer a genialidade da solução encontrada por Gabriel Figueroa para a necessidade de dar dois tratamentos fotográficos diferentes à protagonista dentro da mesma sequência. Mesmo que a fotografia clássica não necessite de uma justificativa calcada na “realidade” para promover mudanças na iluminação, o mestre mexicano conseguiu, ao mesmo tempo, atender às convenções fotográficas do sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial e respeitar a diegese).



Figura 90 – Margarita após assumir a maternidade

A iluminação de Margarita como uma “boa” moça, no entanto, será mais uma vez interrompida. No aniversário de um ano de seu filho, ela e outras prostitutas com as quais trabalha vão à casa de Guadalupita (Lupe Inclán), que cuida da criança, comemorar. Na hora de registrar o momento, uma das amigas lembra que não poderiam sair na foto, e argumenta que todas sabiam muito bem o por quê.

Margarita, até então muito à vontade com o fato de ser fotografada, subitamente fica envergonhada devido a sua profissão, e ordena que o fotógrafo retrate Margarito sozinho.



Figura 91 – Margarita envergonhada por ser prostituta

Abate-se sobre ela, mulher “caída”, “pecadora”, uma sombra cinza-médio que atravessa todo o seu rosto, cobrindo seus dois olhos (Figura 91). Na análise de *Doña Bárbara*, vimos que esta é uma maneira muito comum de iluminar vilões. Como, diferentemente de *La Doña*, Margarita transgride apenas em parte as convenções de gênero (quando se relaciona com um homem é submissa e obediente, prostituiu-se para sustentar o filho), e de forma alguma pode ser considerada “má”, compreendemos por que a densidade da área escura não é tão intensa a ponto de perdermos totalmente a informação (como ocorre na Figura 42).

Se até este momento do filme a direção de fotografia parecia aplicar com grande rigor os códigos visuais mais comuns do cinema mexicano da época de ouro – a prescrição hollywoodiana para fotografar “a mulher” “de forma correta” quando registrava a imagem da mocinha, um aumento no número, densidade e tamanho das sombras para conotar transgressões de gênero, “mau” caráter e/ou masculinidade... –, tudo muda quando Margarita conhece o general Juan Gómez (Pedro Armendáriz). A paixão entre eles é à primeira vista, arrebatadora, o que fica evidente na decupagem espelhada, nos olhares que eles trocam e na *mise en scène*. E o casal é fotografado o tempo todo como um casal “ideal”, composto por um homem “bom” e uma mulher “boa”.



Figura 92 – a fotografia de Margarita ao conhecer o general Juan Gómez



Figura 93 – a fotografia do general Juan Gómez ao conhecer Margarita

Como se pode perceber através das Figuras 92 e 93, a luz que ilumina ambos é difusa e, especialmente no caso de Margarita, homogênea quase ao extremo. As sombras que incidem sobre Juan Gómez são mais densas, afinal ele é homem – mas ainda assim é possível ver os detalhes da imagem. A pele de Dolores del Río está mais branca que a de Pedro Armendáriz e o efeito da iluminação sobre o enfeite de seu cabelo produz “raios luminosos” que lhe conferem um aspecto sublime. E o brilho no rosto do general, o único elemento de seu tratamento fotográfico que destoa da fotografia padrão dos mocinhos da época de ouro, é justificado quando ele afirma que acabava de retornar de um longo combate.

Mesmo quando estão na penumbra, os rostos de Margarita e do general Juan Gómez são perfeitamente visíveis (Figuras 94 e 95).



Figura 94 – Margarita apresenta poucas sombras mesmo na penumbra



Figura 95 – o general Juan Gómez apresenta poucas sombras mesmo na penumbra

A visualidade do general, semelhante àquela empregada para os homens “bons”, poderia ser lida como uma tentativa de ludibriar o público, que só muitas sequências depois descobrirá que ele, na verdade, era um bandido que tomou o lugar do verdadeiro general Juan Gómez, morto numa emboscada, e seguiu cometendo crimes associado à *banda del automóvil gris*. Mas o que dizer do tratamento fotográfico destinado a Margarita, que o público sabe que é uma mulher “caída”, e que inclusive já foi iluminada como tal em momentos anteriores no filme?

Poderíamos tentar justificá-lo através de uma característica do comportamento da prostituta a qual já fizemos referência: quando está em um relacionamento, ela é a encarnação da mulher “boa”: recatada, submissa e obediente ao homem. Contudo, seria tal explicação suficiente para um filme até então extremamente rigoroso, não apenas em termos fotográficos, com transgressões de gênero, dirigido por um realizador que afirmava ser contra o perdão concedido por muitas obras do cinema mexicano clássico industrial às “mulheres da vida” e que fará a personagem pagar por crimes que não cometeu algumas sequências depois?

Paradoxalmente, é apenas na última parte da película, quando Margarita se vê obrigada a abrir mão de conviver com o filho para que ele possa se tornar um grande orador e advogado, e precisa voltar a se prostituir para pagar seus estudos e provas (cabe destacar que a prostituição foi sua última alternativa; após sair da prisão ela se candidatara a vários empregos, sempre recebendo respostas negativas), que é novamente fotografada com sombras maiores e mais densas e de forma que sua imagem imprimisse menos branca (Figura 96).



Figura 96 – o retorno do tratamento fotográfico da mulher “caída”

De repente, a fotografia se torna tão estereotipada que até um filtro estrela, “um filtro de efeito que cria uma estrela luminosa em ponto luminoso numa superfície de metal, do sol na água de um lago ou no mar, no ponto luminoso da chama de uma vela” (MONCLAR, 1999, p. 109), conhecido entre os diretores de fotografia como “sonho de puta”, é utilizado (Figura 97).



Figura 97 – a visualidade da prostituta como mulher “caída”

Mais uma vez não compreendemos a mudança no tratamento fotográfico e sua súbita adequação ao sistema de gênero da época de ouro. A substituição do alto pelo baixo

meretrício ou os pequenos delitos que Margarita passa a cometer (sempre para garantir o futuro do filho, o que sua aparência de mulher velha e decadente já não podia fazer) não parecem ser razão suficiente...

Ao final de *Las abandonadas*, Margarita consegue realizar o sonho do falso general Juan Gómez: seu filho se torna um grande homem. E a consagração de Margarito (outra vez Víctor Junco) vem justamente em um caso onde defende uma mulher pobre que matara o homem rico que a seduzira e abandonara. A mãe, convertida em mendiga, assiste emocionada junto com os demais populares, e chega a receber uma esmola quando se aproxima dele – trata-se, afinal, de um homem “bom”.

A protagonista não pode ser salva, mas encontra, finalmente, a redenção. Esta, no que tange à fotografia, manifesta-se através do retorno aos códigos visuais destinados às mulheres boas, ou seja, às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” (Figura 98): sombras pequenas e cinza-claro no rosto, áreas mais escuras no pescoço que, no entanto, não significam perda total da informação, uma face suave, apesar da sujeira e da idade avançada de Margarita... (apenas a branquitude representando a pureza não está presente).



Figura 98 – a redenção de Margarita

#### 4.6 LA CASA CHICA

Em *La casa chica* também acompanhamos o envelhecimento de Amalia, a personagem de Dolores del Río, embora este ocorra em condições totalmente diferentes do de Margarita.

Na verdade, o filme começa com Amalia já idosa em sua residência. Uma voz sobreposta esclarece que se trata de uma *casa chica*, e que aquela mulher tivera uma vida de

solidão e de espera por seu amado, cujas circunstâncias prenderam a outra relação. Logo em seguida, tem início um enorme *flashback*, que se estende por praticamente toda a película, o qual terá a função de explicar ao público como tudo aconteceu.

A rápida aparição inicial de Amalia senhora (Figura 99) confirma a hipótese de que no cinema mexicano clássico industrial a amante, embora viva na ilegalidade e seja a materialização do fracasso da família burguesa – considerada a ideal por tal cinematografia –, pode ser uma mulher “boa”, pois da maior parte das vezes possui características tidas como desejáveis no sistema de gênero então vigente: entrega ao amor não-sexualizado, abnegação, submissão...



Figura 99 – Amalia, a amante, recebe o tratamento fotográfico de uma mulher “boa”

Além da voz sobreposta e da expressão de Dolores del Río, a fotografia contribuía para que a personagem fosse lida desta maneira pelo espectador. Seu rosto era tão suavizado que as supostas rugas que ela deveria ter mal apareciam. A luz que incidia sobre a face era difusa e homogênea ao extremo (perceba-se que a sombra projetada pelo nariz era quase inexistente). E a única área escura e de grandes dimensões que a imagem de Amalia apresentava, localizada no pescoço, poderia ser interpretada como uma marca visual da dramaticidade de sua condição – partindo do caráter da personagem e da sua obediência aos papéis de gênero, concluímos que não se trata de uma sombra que conota “maldade”, como ocorre em *Doña Bárbara*, ou santidade, transcendência, caso de *María Candelaria*.

Se ao apresentar a protagonista Alex Phillips opta por dramatizar sua “verdadeira” personalidade, com os primeiros planos de Lucila del Castillo ocorre precisamente o contrário (Figura 100).



Figura 100 – a fotografia “enganosa” de Lucila del Castillo

Quem via a mulher interpretada por Miroslava pedindo para que seu noivo retornasse o quanto antes de sua viagem ao interior do país, iluminada por uma luz difusa e homogênea que projetava apenas uma sombra pequena e cinza-claro em seu rosto e cujo semblante era muito suave (isso quer dizer, fotografada de acordo com as prescrições para se registrar a imagem d“a mulher” “de forma correta”, como a maior parte das mocinhas do cinema mexicano clássico industrial), não imaginava o que ela seria capaz de fazer para prender Fernando ao seu lado.

Quando ele volta de San Esteban apaixonado por Amalia e decidido a romper o compromisso entre ambos, Lucila insinua o quanto era conveniente abandoná-la agora que já havia aproveitado bastante o *status* de seu pai para alavancar a carreira de médico. Fernando, ofendido, percebe que para ela não importava o amor, e sim ter um marido – o qual compraria, se fosse necessário. A partir deste momento, sua fotografia adquirirá sombras cinza-médio que representam sua falta de escrúpulos e seu amor interessado e a acompanharão até o final da história (Figura 101).



Figura 101 – o tratamento fotográfico para a verdadeira personalidade de Lucila

Embora não tivesse a mesma importância que Dolores del Río e María Félix, Miroslava também era uma estrela do cinema mexicano. Logo, mesmo vivendo uma vilã, não seria fotografada sem os mecanismos de suavização da imagem que, apregoava-se, auxiliavam as atrizes a se tornarem ainda mais “belas”. Ademais, se o caráter de Lucila não era “bom”, ela se enquadrava nos papéis de gênero hegemônicos: a despeito de seu excesso de iniciativa e determinação para conseguir o que queria, o objetivo maior da personagem era um casamento que aparentasse ser muito feliz com um homem que, ao contrário dela, tivesse uma vida profissional exitosa. Seu ambiente seria o dos eventos sociais, devidamente acompanhada, claro, e o doméstico. Não “merecia”, portanto, um “castigo” fotográfico total – como Doña Bárbara em tantos momentos merecera.

É preciso destacar que as sombras no rosto de Lucila não terão apenas a função de marcar visualmente sua ausência de princípios. Elas também expressarão o controle que exerce sobre a vida de Fernando, o qual aumentará ao longo do tempo por duas razões: 1) a “megeira” chantageará o marido, afirmando que se ele sair de casa nunca mais verá o filho; e 2) a saúde do médico, cada vez mais debilitada pela impossibilidade de viver o amor de sua vida – lembremos que em algumas sequências de *Doña Bárbara* as sombras tinham o mesmo sentido (Figuras 42 e 44)

Perceba-se como, ao final da película, a fotografia de Fernando contribui para que ele seja visto como uma figura totalmente fragilizada. Isso acontece devido à opção por um tratamento fotográfico destinado, via de regra, às mulheres “boas” (luz difusa e homogênea, semblante suave, ausência de sombras...) e da comparação de sua imagem com a de Lucila (Figuras 102 e 103).

Mais uma vez nos deparamos com homens fotografados de acordo com as prescrições da “boa” direção de fotografia no que tange à mulher, o que nos sugere que o cinema mexicano da época de ouro se apropriou delas para registrar personagens “boas”, frágeis, passivas e submissas. Em geral, eram as mocinhas quem correspondiam a tais características, mas, como estamos vendo, não havia grandes constrangimentos em aplicar o mesmo tratamento fotográfico sobre determinados indivíduos associados à construção social denominada sexo masculino.



Figura 102 – a expressão visual do controle de Lucila sobre Fernando



Figura 103 – a expressão visual da fragilidade de Fernando

Amalia, por sua vez, além de ser a mulher que Fernando ama, é aquela que permite que ele desempenhe seu “papel de homem”. Na sequência em que ela desiste de lutar contra os seus sentimentos e o comportamento que acredita ser correto (a mocinha tentara de todas as maneiras não se envolver com um homem casado), isso aparece de forma bastante evidente.

A parte do rosto de Dolores del Río que podemos ver recebe uma iluminação mais intensa que aquela que incide sobre Roberto Cañedo (Figura 104). Produz-se, com isso, uma mulher cujo semblante é branco, puro, sublime. A única sombra sobre seu rosto de aspecto aveludado e uniforme é aquela projetada por Fernando, o que interpretamos como uma metáfora visual da obediência do casal ao sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial.



Figura 104 – a fotografia de Fernando e Amalia juntos

O tratamento fotográfico de mocinha da protagonista é levado tão ao extremo por Alex Phillips que mesmo em uma situação tensa, como a delicada cirurgia que Amalia, seu padrinho (Arturo Soto Rangel) e Fernando realizam durante uma tempestade, parte da qual acontece sem luz, ela não brilha, franze a testa ou sua como os demais (Figuras 105, 106 e 107).



Figura 105 – Dr. Carrasco, o padrinho de Amalia, franze a testa e brilha



Figura 106 – Fernando brilha



Figura 107 – o tratamento fotográfico de mocinha levado ao extremo

Para a direção de fotografia de *La casa chica*, Amalia é tão “boa” e tão pura que sua imagem é construída da mesma forma que a da criança de traços indígenas que volta a enxergar após a cirurgia onde a protagonista não brilhou, suou ou franziu a testa: praticamente não há sombras em seus rostos – a pequena área cinza-médio na bochecha direita da atriz tem a função de destacar a sua estrutura óssea, famosa pela beleza e singularidade – e a iluminação difusa e distribuída por igual não produz altas-luzes. Apenas a utilização dos mecanismos de suavização não foi a mesma, já que o menino, em mais um exemplo da falta interesse da fotografia clássica pela “realidade”, apresenta linhas de expressão mais marcadas que Dolores del Río (Figuras 108 e 109).



Figura 108 – a fotografia de Amalia a aproxima da criança



Figura 109 – a fotografia da criança que volta a enxergar

Já o padrinho de Amalia e o doutor Fernando (Figuras 110 e 111) possuem sombras cinza-médio que ocupam parte significativa de seus rostos, embora não escureçam seus olhos ou ocasionem alguma perda de informação. Ambos apresentam, ainda, pontos de altas-luzes (nada excessivo), mas o resultado de tal tratamento fotográfico não é desagradável ou os “enfeia”; pelo contrário, seguindo o mesmo caminho dos outros filmes analisados dramatiza a condição de homens íntegros, virtuosos, que trabalham pelo bem comum – em uma palavra: “bons” –, e os diferenciam de mulheres e crianças.



Figura 110 – o tratamento fotográfico de Fernando, homem, adulto e “bom”



Figura 111 – o tratamento fotográfico do Dr. Carrasco, homem, adulto e “bom”

E por que era importante diferenciar através da fotografia os homens e aproximar as mulheres e as crianças – ainda mais uma criança indígena? Tratava-se de adequar os códigos visuais aos valores com os quais o cinema mexicano da época de ouro (que, claro, incluía os fotógrafos, operadores e assistentes de câmara e eletricitistas) trabalhava. Mulheres e crianças (e, acrescentaríamos, indígenas) seriam seres puros, ingênuos e dependentes por natureza, precisando, por isso, serem tutelados pelos homens, criaturas que deveriam ser fortes, aptas a circularem no espaço público e a defenderem a si a e aos mais fracos – evidente que havia, inclusive nas telas, homens, mulheres e crianças que não se enquadravam nas descrições recém apresentadas, mas estamos nos referindo, aqui, às construções “ideiais” de masculino e feminino.

É apenas nos poucos momentos em que Amalia rompe com sua “natureza” de mulher frágil, subserviente ao homem e ao amor e decide acabar com a própria vida ou deixar Fernando para sempre e voltar para o seu povoado (transgressões que terão sempre curtíssima duração e não serão levadas adiante) que será fotografada de forma distinta.

O caso do suicídio, mais drástico (e visto como extremamente grave em uma cultura tão marcada pelo catolicismo como a mexicana), traz para a protagonista sombras muito densas. Seus olhos perdem toda a informação, tanto que suas lágrimas são posicionadas fora da zona escura – do contrário, não poderiam ser vistas. Parte significativa das duas bochechas se encontra enegrecida, e o mesmo acontece com as áreas abaixo do nariz e da boca (Figura 112).



Figura 112 – a fotografia de Amalia quando decide se suicidar

Já a perspectiva de sair da *casa chica* e voltar para a casa de seu padrinho é construída através de uma grande, mas muito discreta, sombra cinza-claro que ocupa praticamente toda a face de Amalia (Figura 113). Dramatiza-se, assim, tanto a ruptura com suas características “naturais” de mulher como a tristeza que acarreta deixar para trás um grande amor – que não são suficientes para fazer com que ela deixe de ser uma mocinha; logo, boa parte das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” permanece.



Figura 113 – o peso (fotográfico) de se viver longe do verdadeiro amor

Como nem o suicídio nem o retorno da personagem a San Esteban se efetivam, ela rapidamente volta a ser fotografada como a mulher “boa” que é. Sua visualidade só sofrerá nova alteração quando Fernando estiver à beira da morte e Amalia, sempre correta, tiver que se despedir dele antes de chamar um amigo para levá-lo de volta ao lar. Para a amante, independente de qualquer coisa, um homem deve morrer na companhia da esposa e do filho.

Em tal sequência, é o médico quem está mais branco – um branco que claramente não simboliza pureza, e sim a proximidade da morte – e possui a menor sombra no rosto

(Figura 114). Amalia está mergulhada em uma escuridão profunda, onde sobram poucos detalhes de sua expressão (embora ainda seja possível identificar o quanto ela está sofrendo). A mudança no tratamento fotográfico, contudo, é motivada pela dramatização da gravidade da situação, e não pelo desrespeito a alguma convenção de gênero; muito pelo contrário, transmite a sensação que a partida de Fernando será o apagamento de sua amada.



Figura 114 – Amalia mergulhada na escuridão

## CONCLUSÃO

Depois de percorrer este longo caminho onde estudamos as características da fotografia cinematográfica clássica, as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”, os papéis de gênero na arte e na sociedade mexicanas entre o final do século XIX e primeira metade do XX e como a fotografia do cinema da época de ouro era marcada pelo gênero, é chegado o momento de reunir alguns dos mais importantes resultados que encontramos. Gostaria de começar enfatizando a intensa aprendizagem que permeou o processo de pesquisa, análise e redação e a felicidade de verificar que duas apostas que realizei, cruciais para o trabalho, revelaram-se acertadas.

A primeira delas, e com certeza a mais fundamental, consistiu em acreditar que o tema marcas de gênero na fotografia cinematográfica clássica poderia render uma investigação da magnitude e densidade que são exigidas para um doutoramento. A segunda, também muito importante, foi a escolha do cinema mexicano clássico industrial – e, dentro dele, *Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* e *La casa chica* – para empreender o estudo de caso.

Quando a ideia de transformar o artigo sobre direção de fotografia e gênero que estava escrevendo paralelamente à tese *Nuevo Cine Latinomaericano: um fenômeno masculino?* na própria tese começou a se tornar irresistível, um dos meus maiores medos era redigir centenas de páginas, ler dezenas de livros, assistir a inúmeros filmes para ao final concluir que o tratamento fotográfico dedicado às mulheres pela fotografia cinematográfica clássica era sempre luz difusa, poucas sombras claras e forte mecanismo de suavização da imagem.

Como vimos no capítulo 2, esta é, em linhas muito gerais, a prescrição dada por quase todos os fotógrafos do cinema clássico (aqui representados pelos emblemáticos Joe Walker e John Alton) – e também por parte significativa dos diretores de fotografia do cinema contemporâneo (foram citados Edgar Moura, Sven Nykvist, Michael Hugo e Philippe Rousselot) – para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. No entanto, ao nos debruçarmos sobre as obras verificamos a pertinência das considerações de Milton Santos sobre a técnica, abordadas na introdução, onde o autor chama atenção para o fato de que sua materialização é sempre relativa.

Em *Doña Bárbara*, María Félix interpreta uma vilã que é fotografada durante praticamente todo o filme com desenhos de luz que produzem grandes e densas zonas negras em seu rosto, chegando-se a momentos extremos onde esforços são realizados para “enfeia-

la” (de acordo com os padrões de beleza do cinema clássico, claro). A sequência da feitiçaria (Figura 43) é um bom exemplo disso. Nela, os relevos da face de Félix aparecem pouquíssimo suavizados e a iluminação produz uma máscara de sombra em torno de seus olhos – uma exacerbação das olheiras, as quais, via de regra, os maquiadores procuravam disfarçar a todo custo.

Em *La monja alfez*, uma produção bastante transgressora por levar às telas mexicanas se não a maior, uma das maiores *stars* do país travestida de homem em 1944, La Doña é fotografada como os indivíduos associados à construção social denominada sexo masculino durante a (longa) parcela da narrativa que simula ser um deles – e o fato de o espectador saber da farsa não impede que o diretor de fotografia “desrespeite” as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” quando ela não se veste e age “como tal”.

Em *Río Escondido*, a jovem, “bondosa”, pura e abnegada professora de crianças vivida por María Félix apresenta uma fotografia em muitos momentos inexplicavelmente desviante do padrão adotado pelo cinema mexicano para as mocinhas – que, como vimos no capítulo 4, vez ou outra também era utilizado para registrar a imagem de homens que possuíssem as mesmas características que elas. Altas relações de contraste, grandes e densas zonas escuras no rosto, projeções de sombras sobre seu corpo, nada motivado pelo caráter de Rosaura (ao contrário do que ocorre com Doña Bárbara), pela desobediência aos papéis de gênero ou pelo ponto em que se encontra a história. Os planos da reabertura da escola são, nesse sentido, bastante ilustrativos (Figura 66).

Em *María Candelaria*, Dolores del Río interpreta uma jovem indígena que se enquadra perfeitamente no tipo social que Manuel Gambio, em 1916, denominara “mulher servil” – aquela que teme a Deus e aos homens –, e recebe um tratamento fotográfico que, salvo uma única sequência, segue à risca as regras da “boa” direção de fotografia no que tange à mulher: luz difusa, poucas sombras claras, iluminação mais intensa, branquitude, forte mecanismo de suavização da imagem...

Em *Las abandonadas*, a visualidade de Margarita, personagem de del Río, oscila entre as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” e outros arranjos dos elementos fotográficos. Algumas vezes conseguimos interpretar as mudanças; este é o caso, por exemplo, da assunção da maternidade pela moça (Figuras 89 e 90) e da sua vergonha em ser uma prostituta (Figura 91). Contudo, durante seu romance com o general Juan Gómez é retomado o tratamento fotográfico de mocinha (Figuras 92 e 94) sem que haja uma forte justificativa (de caráter, de gênero ou narrativa) para isso.

Por fim, em *La casa chica* acompanhamos a triste história de Amalia (Dolores del Río), uma mulher que também é fotografada segundo as recomendações de Alton, Walker e tantos outros o filme inteiro – as exceções ficam por conta de quando ela decide deixar a *casa chica* e voltar para a casa de seu padrinho (Figura 112), em San Esteban, suicidar-se (Figura 113) (note-se que nenhuma das duas ações é posta em prática) e quando Fernando está à beira da morte (Figura 114). Paradoxalmente, esta maneira de fotografar de alguma forma surpreende – ainda que nem tanto, diante do que estudamos no capítulo 3 –, já que ela mantém um relacionamento estável com um homem casado.

Mas, qual a razão para a “estranheza” provocada pelo tratamento fotográfico empregado na construção visual de Amalia? E para as transgressões, mesmo que momentâneas, das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” no registro da imagem de Doña Bárbara, Catalina de Erauso, Rosaura e Margarita – ou seja, cinco das seis protagonistas aqui estudadas? Ao final desta jornada, formularíamos a seguinte resposta, reafirmando nossa hipótese inicial: ao contrário do que indicam o senso comum, as primeiras impressões e as regras da “boa” direção de fotografia no que se refere à mulher contidas nos manuais e transmitidas pelos diretores de fotografia de geração em geração, nem a fotografia cinematográfica clássica era estruturada apenas pelas questões de gênero, nem tais questões eram tão simples como pareciam.

Detenhamo-nos na primeira parte da explicação acima apresentada. De acordo com o que estudamos no capítulo 1, uma das três principais características da fotografia cinematográfica clássica era a dramatização. Cabia ao diretor de fotografia contribuir com a onisciência e a reiteração da obra em seus vários níveis, exprimindo visualmente se determinada pessoa de luz e sombra era boa ou má, obediente ou rebelde, se o que ia acontecer em seguida era “bom” ou “ruim”, surpreendente ou não, etc.

O gênero, dentro da dramatização, era sem dúvida alguma dos aspectos mais importantes – logo, consistia em um eixo estruturante da fotografia de homens e mulheres. Todavia, não é possível ignorar que existiam outros. Ao menos nos filmes analisados na presente tese, destacaríamos em pé de igualdade para a construção da visualidade o caráter e a narrativa, embora em alguns momentos tenham ficado bastante evidentes atravessamentos étnicos e de classe (a relação entre Lorenzo Rafael e Don Damián em *María Candelaria* – Figuras 80 e 81 – e Margarita e a legítima esposa de Julio Cortazar em *Las abandonadas* – Figuras 87 e 88).

Assim sendo, a construção da fotografia cinematográfica clássica já começa a se tornar mais complexa que a equação mulher = luz difusa, poucas sombras claras e forte

mecanismo de suavização da imagem. Pensemos no caso de Doña Bárbara. Ela é mulher, mas uma mulher apresentada pela produção como rancorosa, vingativa, egoísta e “má”, capaz de roubar e matar para satisfazer seus próprios interesses – o arrependimento final só reforça este juízo sobre seu comportamento anterior, a despeito do fascínio que ele possa ter exercido nos espectadores e espectadoras à época. Deve ser fotografada como María Candelaria, também mulher, mas uma mulher “bondosa”, altruísta pura e honesta, ou seja, seu extremo oposto? Sendo a resposta afirmativa, o diretor de fotografia estaria deixando de transmitir informações fundamentais para o público? – o que não era uma exigência das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”, mas uma prática extremamente comum.

Por outro lado, se o fotógrafo optasse por um tratamento fotográfico que diferenciasse uma Doña Bárbara de uma María Candelaria corria o risco de abandonar uma das grandes regras da “boa” direção de fotografia no que tange à imagem feminina: não registrar da mesma maneira homens e mulheres. É exatamente isso o que acontece em *Doña Bárbara*. Como exposto no capítulo 4, Alex Phillips elege sombras grandes e densas para expressar visualmente o caráter da protagonista – e suas transgressões de gênero, ponto ao qual retornaremos adiante. O resultado são algumas sequências onde a fotografia de La Doña em sua versão sensata, justa e equilibrada possui características idênticas a de Santos Luzardo (Figuras 53 e 54). Este, sendo um homem “bom”, corajoso e virtuoso, precisava apresentar sombras mais numerosas e escuras que aquelas prescritas para fotografar “a mulher” “de forma correta” e que o cinema mexicano clássico industrial costumava utilizar quando filmava mocinhas (sem, no entanto, que elas chegassem à densidade das dos vilões) e ter sua imagem suavizada de forma muito mais discreta.

Algo semelhante acontece em *La monja alfez. Tia Úrsula e Lucinda* estão, em termos fotográficos, bem mais próximas dos homens “bons”, corajosos e virtuosos que das mulheres “bondosas”, altruístas, puras e honestas (a primeira devido ao seu caráter e a segunda graças a sua ruptura com o sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano da época de ouro) (Figuras 61 e 62). Tais construções imagéticas só não chamam tanta atenção durante o visionamento dos filmes porque são modificadas quando elas contracenam com aqueles que seriam seus “semelhantes”. Nos encontros entre Lucinda e o alfez, por exemplo, a mulher – pelo menos aquela que se veste e age “como tal” – perde as sombras e a leve escuridão que a haviam acompanhado até então (Figuras 63 e 64).

Já em *La casa chica*, há um caso de transgressão extrema das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”. Após muitas artimanhas (acusar Fernando de ter se envolvido com ela apenas por interesse, fingir que está à beira da morte para forçar um

casamento e fazer o próprio filho de moeda de troca), Lucila del Castillo finalmente consegue prender o médico ao seu lado. Seu controle sobre a vida dele, que só aumenta com os anos, traduz-se em termos visuais através de uma inversão completa dos códigos luminosos. Em uma cena de jantar ao final da película, a relação de contraste utilizada para fotografar a personagem de Miroslava é mais elevada que a empregada no registro da imagem de Roberto Cañedo (Figuras 102 e 103).

Como se pode ver, é comum na fotografia cinematográfica clássica que o diretor de fotografia tenha que considerar outros aspectos além do gênero da personagem para construir sua visualidade. E, por vezes, tais aspectos serão conflitantes. É precisamente isso o que acontece quando é preciso fotografar uma mulher “má” como Doña Bárbara ou tia Úrsula, posto que os códigos visuais que o cinema mexicano da idade de ouro costumava empregar para conotar “maldade”, em especial no cinema em preto e branco (que, além de representar a imensa maioria da produção do período, não pode se valer das cores para agregar sentidos), vão de encontro ao tratamento fotográfico “correto” para “a mulher” – luz difusa, poucas sombras claras e forte mecanismo de suavização da imagem.

De que maneira proceder em tais situações é algo que não é ensinado de um fotógrafo para o outro ou em manuais de fotografia cinematográfica (na verdade, mesmo em memórias e relatos este tipo de caso não costuma ser abordado), até porque é muito difícil prever quais serão as características que precisarão ser equacionadas e em que intensidade elas aparecerão – existem diferentes níveis de “maldade”, por exemplo. Logo, caberá a cada diretor de fotografia elaborar a resposta que, por alguma razão, parecer a mais conveniente para aquele filme (fruição estética, adequação narrativa, exigência da *star*, do diretor ou do produtor, etc.).

Após termos esmiuçado a primeira parte da explicação apresentada para justificar por que encontramos tantos tratamentos fotográficos diferentes das regras para se obter uma “boa” direção de fotografia no que tange à mulher é preciso um aprofundamento na segunda parte da resposta, a qual se refere à complexidade das questões de gênero.

Uma das grandes contribuições dos estudos feministas foi demonstrar que o sentido e a importância atribuídos às diferenças anatômicas que existem entre homens e mulheres são culturais e têm variado ao longo da história. Não existe, portanto, um entendimento único, universal e atemporal do feminino – e, na verdade, não existe nem a obrigatoriedade de um feminino – para nortear a dramatização de gênero que se exige da fotografia cinematográfica clássica.

Ao destacar as singularidades do cinema mexicano clássico industrial frente à produção estadunidense realizada no mesmo período – uma reivindicação que não é feita de forma tacanha e considera as muitas semelhanças entre as cinematografias dos dois países – Julia Tuñón pondera:

Vejo originalidade neste cinema [mexicano clássico industrial]. Percebo que ele é muito diferente do estadunidense, referência obrigatória, no que se refere à concepção do amor, da mulher, do trabalho, etcétera. Diferentemente deste, naquele o amor homem-mulher não conduz à felicidade, como também não conduzem o trabalho ou a propriedade privada, porque tais princípios não correspondem à construção de gênero particular que predominava no México nestes anos. Observo que, na película, recria-se um arquétipo particular do mexicano, mais ligado às ideias de culpa e sacrifício que as de sucesso e eficiência. Nisso fica evidente a importância da cultura católica imperante. Vejo neste cinema [mexicano da época de ouro] sujeitos próprios do país, suas inquietações, rostos e reações. Recria-se a tendência ao sacrifício, à capacidade para aguentar desgraças, o mérito de sofrer com dignidade<sup>243</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 290).

Logo, se um pesquisador ou pesquisadora deseja investigar marcas de gênero presentes na fotografia cinematográfica do período clássico ou na fotografia cinematográfica clássica considerada em seu sentido mais amplo – aquele proposto por D`Allonnes – precisa estar familiarizado com as construções sociais de homem e mulher hegemônicas durante o recorte efetuado.

Neste sentido, ter privilegiado o México para a realização do estudo de caso da presente tese foi uma aposta muito acertada – embora, sendo sincera, não tenha pensado nisso no momento em que tomei tal decisão. Conforme visto no capítulo 3 e na citação de Tuñón recém apresentada, o país tem maneiras bastante próprias de se relacionar com tipos muito comuns no imaginário sobre as mulheres: a mãe, a amante, a prostituta... Ademais, o obediência ou a transgressão ao sistema de gênero imperante no cinema mexicano clássico industrial era importantíssimo para determinar como uma mulher seria fotografada.

Tomemos o exemplo de Amalia. Ela tinha um relacionamento estável com um homem casado e, mesmo assim, o diretor de fotografia se valeu dos códigos visuais

---

<sup>243</sup> Veo originalidad en este cine. Lo encuentro muy diferente del estadunidense, referencia obligada, en cuando a la concepción del amor, de la mujer, del trabajo, etcétera. A diferencia de éste, el amor hombre-mujer no da la felicidad, como no la da el trabajo o la propiedad privada, porque esos principios no responden a la construcción de género particular que se realiza en este país en esos años. Observo que, en el celuloide, se recrea un arquetipo particular del mexicano, más ligada a las ideas de culpa y sacrificio que a las de logro y eficiencia. En esto es evidente la importancia de la cultura católica imperante. Veo en este cine a los sujetos propios de este país, sus inquietudes, sus rostros y reacciones. Se recrea la tendencia al sacrificio, la capacidad para aguantar las desgracias, el mérito de sufrir con dignidad.

destinados às mulheres “boas” para fotografá-la. Podemos relacionar isso diretamente com o grande número de *casas chicas* existentes no México à época e com as negociações que o cinema precisava fazer com o seu público, ainda que considerasse a família burguesa o modelo ideal. Não podemos ignorar, também, a nobreza que a disposição ao sacrifício conferia aos indivíduos em tal sociedade – e Amalia sacrificara muito por amor: abrira mão do sonho de ter filhos para não expor a família do amado, razão pela qual também não viajava com ele a congressos ou assinava as descobertas científicas que faziam juntos em laboratório... Contudo, não é difícil imaginar que em diversas outras culturas a amante do doutor Fernando seria construída, inclusive em termos fotográficos, como uma vilã – o que não necessariamente significaria uma fotografia diferente, posto que cada país se apropria dos códigos visuais hollywoodianos e desenvolve outros próprios a sua maneira.

No entanto, é preciso destacar que, apesar de ser possível identificar algumas tendências no julgamento do caráter, das ações e das transgressões de gênero empreendidas pelas mulheres de luz e sombra, o entendimento do que era um comportamento feminino “desviante”, de que determinada personagem a despeito de algumas atitudes ainda era uma mocinha – ou que, ao contrário, “merecia” um “castigo” fotográfico –, entre outros, não era estanque. No capítulo 3, abordamos as diferentes visões que existiam sobre a prostituta no cinema mexicano clássico industrial. Para Emilio *El Indio* Fernández, mesmo quando o exercício de tal profissão não era exatamente uma opção – como é o caso da enganada, interiorana e (supomos) pouco-instruída Margarita, que nunca conseguiria de outra forma dar uma boa vida ao filho – ele “demandava” uma punição; do contrário, poderia estimular as espectadoras a virarem putas.

Por outro lado, muitos dos filmes de *cabaretera* pareciam ter uma posição diferente. Também no capítulo 3 fizemos referência a *Aventurera*, película onde a protagonista ingressa neste mundo através de uma série de desgraças que acontecem em sua vida (o abandono do lar pela mãe, o suicídio do pai, a impossibilidade de permanecer muito tempo em um emprego devido ao assédio dos patrões) cujo ápice é ser vendida à dona de um cabaré. Mesmo após ter se prostituído no estabelecimento de Rosaura e em outros lugares depois de conseguir reconquistar sua liberdade, recebe a chance de um “final feliz” – o que para a produção da época de ouro significava o abandono da independência e da esfera pública para se tornar uma mulher casada e dedicada à família e aos filhos.

As prostitutas do cinema mexicano costumam ser mulheres boas ameaçadas pelos riscos mundanos de um mundo que, finalmente, protege-as tanto como

elas protegem a vida familiar e matrimonial. O cinema mexicano as trata com uma benevolência evidente e sua bondade ou maldade não depende do que fazem, e sim de sua cota de moralidade. Podem representar a garota “boa” do filme com as vantagens de contar com características humanas como a força, a raiva, o desejo de vingança que as converte, com frequência, em figuras simpáticas e humanas<sup>244</sup> (TUÑÓN, 1998, p. 244).

Diante de juízos tão díspares, é possível imaginar que se tivéssemos empreendido um estudo específico sobre a visualidade das prostitutas, muito provavelmente encontraríamos diferentes tratamentos fotográficos incidindo sobre tais personagens. Se parece lógico que no universo fílmico construído por *El Indio Margarita*, Mercedes (de *Salón México*) e outras moças de “vida fácil” que o diretor levou às telas não sejam retratadas como mulheres “bondosas”, puras e virtuosas – pelo menos não todo o tempo –, também faz sentido o emprego das prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” (que, como vimos, no cinema mexicano clássico industrial foram associadas às mocinhas) para registrar a imagem de mulheres nos filmes onde elas, apesar do exercício da prostituição, preservam a “bondade”, a pureza e a virtude em seus corações, em suas essências.

Além da prostituta, a figura da amante também carregava uma forte ambiguidade (inclusive fotográfica). Fizemos referência, nas páginas anteriores, ao caso de Amalia, a protagonista de *La casa chica*. Mesmo mantendo um relacionamento estável com um homem casado era fotografada como uma mulher “boa”. Desde o momento em que vira Fernando pela primeira vez, sabia que não poderia mais separar sua vida da dele, e, seguindo sua “natureza” feminina, mantinha-se submissa, abnegada, capaz de realizar quaisquer sacrifícios pelo seu amado – ao contrário de Lucila, a esposa legítima do médico.

Já para a divertida e “assanhada” Lucinda, de *La monja alférez*, era destinado outro tipo de tratamento fotográfico. Aparentemente, ela não era perdidamente apaixonada pelo seu parceiro, tanto é que se jogou com facilidade na cama do alférez para lá ser flagrada e forçar um casamento. Tal estratégia chama atenção tanto para a sexualidade ativa da personagem como para o fato de que ela não se importava com sua reputação (a qual manipulava de acordo com seus interesses). Tratava-se, por conseguinte, de uma mulher que em definitivo não se encaixava no sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial e que merecia ser “punida” – o que, no caso de Lucinda, ocorre apenas através da fotografia e

---

<sup>244</sup> Las prostitutas del cine mexicano suelen ser mujeres buenas amenazadas por los riesgos mundanos de un mundo que, finalmente, las protege tanto como ellas protegen la vida familiar y matrimonial. El cine mexicano las trata con una benevolencia evidente y su bondad o maldad no depende de lo que hacen sino de su cuota de moralidad. Pueden representar a la muchacha “buena” de la cinta con las ventajas de contar con características humanas como la fuerza, la rabia, el deseo de venganza que las convierte, a menudo, en figuras simpáticas y humanas.

do fracasso de seus planos. Parafraseando a reflexão de Tuñón sobre a prostituta, no que tange à amante o mais importante também não era o que ela fazia com o corpo, e sim sua “cota de moralidade”.

Percebe-se, portanto, que se a fotografia cinematográfica clássica poderia variar em função dos diferentes elementos a serem dramatizados, a missão do diretor de fotografia de seguir à risca as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” se tornava ainda mais complicada devido às nuances que os contextos acarretavam em termos de gênero. Em determinada produção da época de ouro do cinema mexicano a amante ou a prostituta eram ou não “bondosas”, puras e virtuosas? Após voltar a se vestir e a agir “como mulher”, Catalina de Erauso deveria receber novamente seu primeiro tratamento fotográfico? O arrependimento de Doña Bárbara, no final da película, seria suficiente para acabar com as enormes sombras que estiveram presentes em seu rosto durante quase toda a narrativa? Mais uma vez, não existe uma única resposta; há tantas possibilidades quanto filmes foram feitos.

Sem querer esgotar o tema, e lembrando que os argumentos aqui apresentados estão baseados em determinadas obras fílmicas e literárias e nas minhas experiências e observações como fotógrafa (sendo desprovidos de pretensões totalizantes), concluimos o seguinte: a construção da visualidade de uma mulher pela fotografia cinematográfica clássica não dependia apenas das questões de gênero. Embora estas fornecessem elementos muito importantes para serem dramatizados, raras vezes apareceram sozinhas. Nas produções analisadas na presente tese, o caráter e a narrativa se mostraram igualmente importantes, e parece evidente que em outros recortes pertencimentos de classe e etnia poderiam ter tido uma preponderância maior do que a encontrada<sup>245</sup>.

E, ainda que o gênero fosse o fator determinante da fotografia cinematográfica clássica, ela não poderia ser reduzida à equação mulher = luz difusa, poucas sombras claras e forte mecanismo de suavização da imagem. Cada época e lugar possuem suas próprias construções de homens e mulheres (e destacar tais singularidades evidentemente não significa desconsiderar pontos em comum com outras realidades) para serem expressos visualmente. Se há a prescrição de um tratamento fotográfico que deveria ser aplicado a todos os indivíduos associados à construção social denominada sexo feminino ela é virtual. Quando vamos aos filmes, percebemos que nem em Hollywood sua materialização ocorria sempre da mesma

---

<sup>245</sup> Sabemos que é impossível pensar sobre gênero sem considerar classe e etnia. O que queremos destacar aqui é que se encontramos um padrão para fotografar praticamente todas as mocinhas do cinema mexicano, o mesmo não podemos dizer sobre as mulheres das classes mais baixas ou das indígenas, por exemplo. Recordemos que Margarita sem mudar de classe teve sua imagem registrada de diferentes maneiras. E que o tratamento fotográfico de María Candelaria e Lupe, ambas indígenas, era distinto.

maneira. Bons exemplos disso são os *frames* de *Rebecca* e *Joana D'Arc* apresentados no capítulo 1, onde podemos encontrar sombras projetadas sobre os rostos das personagens (Figuras 1 e 8).

Para terminar estas considerações finais, gostaríamos de destacar um último ponto que chamou nossa atenção durante o processo de realização do trabalho e que ainda não foi suficientemente abordado na presente seção: a utilização dos mesmos códigos visuais para conotar coisas aos nossos olhos tão diferentes como “problemas” de caráter e transgressões ao sistema de gênero vigente.

Pensemos em Margarita, a moça ingênua do interior do México que mesmo tendo “guardado” sua virgindade para o homem que fosse seu marido acaba se tornando uma “mulher caída”. Quando o filme revela ao espectador que a jovem estava exercendo a prostituição e com o dinheiro de tal atividade sustentando seu filho, que ficava aos cuidados da amiga Guadalupita, uma faixa negra imediatamente cobre seus olhos (Figura 91). Uma sombra em formato e posição semelhantes, mas densa a ponto de não permitir enxergar detalhes na região dos olhos, também pode ser encontrada em Doña Bárbara (Figura 42), uma personagem muito diferente – La Doña não participava da criação de sua filha, garantindo-lhe apenas o mínimo para sua subsistência, afirmava ser uma “devoradora” de homens, ignorava a lei e decidia sobre a vida e a morte daqueles que cruzavam seu caminho.

Uma situação ainda mais evidente da utilização dos mesmos códigos visuais para dramatizar o “mau”-caratismo e as rupturas com os papéis de gênero é o tratamento fotográfico empregado para registrar as imagens da tia Úrsula e de Lucinda, em *La monja alfez*. Uma “merecia” suas sombras (Figura 61) por ter internado Catalina em um convento a fim de garantir um bom casamento para sua filha e ficar com a herança da sobrinha – razões pelas quais contrata um mercenário para matar a personagem de María Félix quando ela consegue escapar da clausura. Outra (Figura 62), por ser uma mulher sexualizada, que tinha um relacionamento com um homem casado que não amava e era capaz de se jogar na cama de um desconhecido para forçar casamento.

Dito isso, considero encerrada a última etapa da tese *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. Espero, com ela, conseguir compartilhar com todas e todos aqueles que se interessarem pelo tema parte significativa do que aprendi ao longo dos últimos anos. Também desejo que o trabalho contribua para o crescimento da investigação acadêmica em fotografia cinematográfica no Brasil (seja ela realizada em diálogo com os estudos feministas ou não). Talvez das chamadas áreas técnicas

do cinema e do audiovisual ela esteja entre as mais atrasadas nesse sentido – e só nesse sentido, pois temos excelentes diretores e diretoras de fotografia no país –, tendo em vista a quantidade de estudos de som, animação, montagem, etc., que sempre encontro nos congressos.

## BIBLIOGRAFIA

ALTON, John. *Painting with light*. 2 ed. University of California Press: California: 1997. 191 p.

AMIGOT, Patricia. Joan Riviè, la mascarada y la disolución de la esencia femenina. *Athenea Digital*, n. 11, p. 209-218, 2007. Disponível em: <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/373/334>>. Acesso em 4 jan. 1013.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, 2004. 283 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BALÁZS, Béla. O homem visível. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 1, p. 77-83.

\_\_\_\_\_. “Nós estamos no filme”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 1, p. 84-86.

\_\_\_\_\_. “A face do homem”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 1, p. 92-96.

BALIO, Tino. *United Artists: The Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976. 304 p.

BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. Focal Press: Burlington, MA, 2005. 243 p.

BERG, Carlos Ramírez. La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. In: GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001. 351 p. p. 107-125

BERGERY, Benjamin. *Reflections: twenty-one cinematographers at work*. Los Angeles: A S C Holding Corp, 2002. 268 p.

BORDWELL, David. Film style and technology, 1930-60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. 506 p. pt. 6, p. 339-364.

\_\_\_\_\_. The classical Hollywood style, 1917-60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. 506 p. pt. 1, p. 1-84.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet. Technology, style and mode of production. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. 506 p. pt. 4, p. 243-261.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. 506 p.

BRADY, Robert A. The problem of monopoly. *The Motion Picture Industry, Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Filadélfia: The American Academy Of Political And Social Science, v. 254, p. 54-64, nov. 1947.

BRAGANÇA, Mauricio de; JUNIOR, Icaro Ferraz Vidal. Ciência, Legislação e Literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virado do século XIX ao XX. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 6, n. 6., p.19-44, 2009.

BRAGANÇA, Maurício de. *Trópicos de lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig*. Niterói, 2007. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 223 p.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 174 p. p.153-173.

CAHMPION, Isabelle; MANNONI, Laurent. *Tournages – Paris-Berlin-Hollywood, 1910-1939*. Paris: La Cinémathèque française, 2010. 216 p.

CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.

CAMPOS, Adriana et al. El cine mudo en México. In: GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. 2001. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 351 p. p. 39-53.

CAMPOS, Maria Christina Siqueira de Souza; SILVA, Vera Lucia Gaspar da (Org.). *Feminização do magistério: vestígios do passado que marcam o presente*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002. 203 p.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O obscuro objeto da ambigüidade. In: \_\_\_\_\_. *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: COM-ARTE-ECA, Editora Perspectiva, 1993. 248 p. cap. 1, p. 15-38.

CANO, Gabriela. La invención de la Adelita. *Milenio*, México D.F., 20 NOV. 2010. Disponível 3M: <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8868139>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagú*, Campinas, SP: UNICAMP, n. 4, p. 37-47, 1995.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e 'sororidade' como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). *Revista Internacional Interdisciplinar INTHERthesis*, Florianópolis: UFSC, v. 6, n. 2, p. 1-30, 2009.

D'ALLONNES, Fabrice Revault. *La lumière au cinema*. Paris: Editions Cahiers de cinema, 1991. 207 p.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano* : 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 352 p.

DE GREENE, Kenyon B. Rigidity and Fragility of Large Sociotechnical Systems: Advanced Information technology, The Dominant Coalition, and Paradigm shift at the end of the 20th Century. *Behavioral Science*, v. 36, p. 64-79, 1991.

DE LAURETIS, Teresa. Imagenação. *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, UFPR, n. 2, p. 1-79, 2003.

DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. 3 ed. México: Trillas, 1997. 225p.

DEBROISE, Olivier. *Mexican suite: a history of photography in Mexico*. Hong Kong: University of Texas Press, 2001. 291 p.

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Capítulo complementario de Paul McDonald. Barcelona: Ediciones Paidós América: 2001. 267 p.

\_\_\_\_\_. *White*. Florence, KY: Taylor & Francis Group, 1999. 256 p.

EDISON'S Black Maria. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Edison's\\_Black\\_Maria](http://en.wikipedia.org/wiki/Edison's_Black_Maria)>. Acesso em: 01/12/2012.

ELIZONDO, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". In: GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. 2001. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 351 p. p.222-234

ETTEDGUI, Peter. *Directores de fotografía*. México d.f.: Editorial Océano, S.L., 2002. 208 p.

FERNÁNDEZ, M° del Carmen Rodríguez (Coord.). *Diosas del celuloide – arquetipos de género en el cine clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2006. 392 p.

FILM speed. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Film\\_speed](http://en.wikipedia.org/wiki/Film_speed)>. Acesso em: 28/01/2012.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 296 p.

GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. 2001. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 351 p.

GETINO, Octavio. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998. 363 p.

GROSSI, Miriam Pillar. *Identidade de gênero e sexualidade*. Disponível em: <[http://177.87.215.228/files/000697/identidade\\_genero\\_sexualidade.pdf](http://177.87.215.228/files/000697/identidade_genero_sexualidade.pdf)>. Acesso em: 04 jan. 2013.

GUNNING, Tom. A grande novidade do cinema das origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. *Revista Imagens*, Campinas, SP: UNICAMP, n. 2, p. 112-121, 1994.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Teorias e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 189 p. p. 3, p.243-288.

HASKELL, Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. 2 ed. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1987. 425 p.

HEDGECOE, John. *O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos*. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. 416 p.

HERSHFIELD, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1959*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1996. 159 p.

ISAAC, Alberto. *Testimonios del cine mexicano: conversaciones con Gabriel Figueroa*. Guadalajara: Universidade de Guadalajara, 1993. 130 p.

JOHNSON, William S.; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla. *A History of photography: from 1839 to the present*. 2 ed. Taschen: Los Angeles, CA, 2011. 766 p.

KRASILOVSKY, Alexis. *Women behind the camera: conversations with camerawomen*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1997. 213 p.

LOPEZ, Ana M. *From Hollywood and back: Dolores Del Rio, a trans (national) star*. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 17, 1998. Disponível em: <<http://college.holycross.edu/faculty/cstone/mont111g/From%20Hollywood%20and%20Back.htm#db=aph&AN=916475>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

LÓPEZ, Esther Álvarez. Mas allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora. In: FERNÁNDEZ, M<sup>o</sup> del Carmen Rodríguez (Coord.). *Diosas del celuloide – arquetipos de género en el cine clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2006. 392 p. cap. 3, p. 67-92.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 90 p.

\_\_\_\_\_. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. 6 ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1997. 179 p.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 296 p. p. IX-XXV.

MACOTELA, Catherine Bloch. El sindicalismo en el cine. In: GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. 2001. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 351 p. p. 235-264.

McCARTHY, Todd. Through a lens darkly: the life and films of John Alton. In: ALTON, John. *Painting with light*. University of California Press: California: 1997. 191 p. p. IX-XXXIV.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro*. São Paulo, 2007. 180 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

McDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Londres: Wallflower, 2000. 134 p.

\_\_\_\_\_. Capítulo complementário: volver a conceptualizar el estrellato. In: DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Capítulo complementario de Paul McDonald. Barcelona: Ediciones Paidós América: 2001. 267 p. p. 217-248

MCGILLIGAN, Patrick. *Cagney: The Actor as Auteur*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes and Co., Inc., 1975. 240 p.

MCLEAN, Adrienne L. "I'm a Cansino": transformation, ethnicity, and authenticity in the construction of Rita Hayworth, American love goddess. *Journal of Film and Video*, Champaign, IL: University of Illinois Press, v. 44, n ¾, p. 8-26, 1993.

MOLYNEUX, Maxime. *Movimientos de mujeres en América Latina: estudio teórico comparado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. 379 p.

MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., 2002. 373 p.

\_\_\_\_\_. *Rostros del cine mexicano*. Américo Artes Editores: México, D.F., 1993. 175 p.

MONTEIRO, José Carlos. "Pirâmide de imagens: a invenção da edad de oro na historiografia do cinema mexicano". In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Brasil – México: aproximações cinematográficas*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2011. 207 p. p. 79-117.

MONTFORT, Ricardo Pérez. *Estampas de nacionalismo popular mexicano – ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México D.F.: CIESAS, 1994a. 217 p.

\_\_\_\_\_. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (Org.). *Cultura e identidade nacional*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. 424 p. p.343-383.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 162 p.

MORO, Francisco Baptista Pereira. *Investigação do efeito de características individuais na organização: uma abordagem sistêmica*. 1997. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

MOURA, Edgar. *50 Anos Luz – Câmera e Ação*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 444 p.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 3, p. 437-454.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 436 p. cap. 2, p. 381-392.

MUÑOZ, Fernando. Un ser prodigioso. *Revista Somos*, México D.F., Editorial Televisa, n. 191, p. 56-57, 2000.

NETO, Antonio Leão da Silva. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 160 p.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. 240 p.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Editorial Estampa: Lisboa, 1997. 182 p.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Claudia de L. e SCHMIDT, Simone P. *Poéticas e políticas feministas* (Orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. 235 p. p. 43-66.

\_\_\_\_\_. Recriando a (categoria) mulher?. In: ALGRANTI, Leila M. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero (Textos Didáticos, n. 48)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2002. 62 p. p. 7-42.

POLLAK, Laila. La contribución de Emilio Fernández de la “época de oro” (1939-1945) a la identidad nacional. In: LUSNICH, Ana Laura (Org.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005. 189 p. p. 135-147.

PONIATOWSKA, Elena. *Las soldaderas: women of the Mexican Revolution*. El Paso, TX: Cinco Puntos Press, 2006. 93 p.

RASHKIN, Elissa. *Women filmmakers in Mexico: the country of which we dream*. Austin: University of Texas Press, 2001. 310 p.

RIERA, Emilio García. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo: 1897-1997*. México, D.F.: Ediciones Mapa SA de CV, 1998. 466 p.

RÍOS, Paola Arboreda; GÓMEZ, Diana Osorio. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Medellín, 2002. 483 f. Monografía (Graduação em Jornalismo) – Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002.

RIVIERE, Joan. Womanliness as Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, v. 10, p. 303-313, 1929. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/38635989/Riviere-Joan-Womanliness-as-Masquerade-International-Journal-of-Psychoanalysis-Vol-10-1929-303-13>>. Acesso em: 4 jan. 2013.

ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus: women, movies & the American dream*. Nova Iorque: Coward, McCann & Geoghegan, 1973. 416 p.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Recife: SOS Corpo, 1993.

RUIZ-FUNES, Concepción. La mujer en los movimientos sociales en la Ciudad de México. 1935-1975. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de; CAPELATO, Maria Helena (Orgs). *Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas*. São Paulo: EdUSP, 1999. 573 p. p. 89-100

SALT, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. Starword: Londres, 2009. 453 p.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 308 p.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP: UNICAMP, v. 16, p. 137-150, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Recife: S.O.S.Corpo, 1996.

SELLIER, Geneviève. A contribuição dos gender studies aos estudos fílmicos. Disponível: <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/sellier1.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/sellier1.html)>. Acesso em: 23/02/2012.

SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006. 312 p.

\_\_\_\_\_. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997.

SORIA, Gabriel. La cinematografía nacional. In: GARCÍA, Gustavo; MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001. 351 p. p. 69-78.

STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. 506 p. p. 85-153.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. 398 p.

STRAUVEN, Wanda (Org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: University Press, 2006. 464 p.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitários. *Textos de História*, Brasília: UnB, v. 8, n. ½, p. 47-86, 2000.

TAIBO, Paco Ignacio. *La Doña*. México D.F.: Editorial Planeta, 1991. 370 p.

TERÁN, Luis. Diva de divas. *Revista Somos*. México D.F., Editorial Televisa, n. 191, p. 8-17, 2000a.

TERÁN, Luis. En sus películas. *Revista Somos*, México D.F., Editorial Televisa, n. 191, p. 64-65, 2000b.

THE BIOSCOPE. *The Jeffries-Sharkey Fight*. Disponível em: <<http://bioscopic.wordpress.com/2009/01/07/the-jeffries-sharkey-fight/>>. Acesso em: 28/01/2012.

THE evolution of motion picture lighting. *The American Cinematographer*. Hollywood, CA: v. 50, n. 1, jan. 1969.

THOMPSON, Kriston. The formulation of the classical style, 1909-28. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Cinema Londres: Routledge, 1985. 506 p. p. 155-240.

TOLEDO, Teresa (Org.). *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology (1917-1987)*. Nova Iorque: Círculo de Cultura Cubana, 1987. 32 p.

TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 149 p.

TUÑÓN, Julia. *Los rostros de un mito: personajes femeninos em las películas de Emilio Indio Fernández*. México, D.F.: Arte e Imagem: 2000. 239 p.

\_\_\_\_\_. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*. México, D.F.: El Colegio de México/Imcine, 1998. 313 p.

VASSÉ, Leonel. *Andanzas mexicanas*. México D.F.: Albatros, 1941. 115 p.

VON BERTALANFFY, L. *General systems theory: foundation, development, applications*. Nova Iorque: George Braziller, Inc. 1968. 296 p.

WALKER, Joseph; WALKER, Juanita. *The light on her face*. Los Angeles: A S C Holding Corp, 1993. 284 p.

ZAVALA, Adriana. *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2010. 365 p.

## ANEXOS

*Frames dos filmes analisados em escala maior*



Figura 1 – a personagem de Joan Fontaine é atormentada por Rebecca



Figura 2 – a perda das sombras da nova Mrs. de Winter



Figura 3 – hierarquização através de contraluz



Figura 4 – visibilidade



Figura 6 – funções iniciais das fontes de luz



Figura 7 – mudança das funções iniciais das fontes de luz



Figura 8 – dramatização



Figura 9 – hierarquização: Joana D'Arc/Ingrid Bergman mais bem iluminada que o outro personagem



Figura 10 – hierarquização e dramatização: Joana D’Arc/Ingrid Bergman recebe uma luz mais trabalhada que os demais personagens, que corrobora suas certezas



Figura 11 – hierarquização e dramatização: Joana D’Arc/Ingrid Bergman recebe uma luz mais trabalhada que os demais personagens, que corrobora suas dúvidas



Figura 38 – A iluminação de Doña Bárbara antes da violação



Figura 39 – a fotografia expressa a “maldade” dos homens que vão fazer algo ruim



Figura 40 – a fotografia expressa a “bondade” da jovem indefesa



Figura 41 – Doña Bárbara passa a ser fotografada como grande vilã



Figura 42 – Definição e sombras negras nos momentos em que mais se afasta de seu papel de gênero



Figura 43 – Definição e sombras negras nos momentos em que mais se afasta de seu papel de gênero



Figura 44 – o tratamento fotográfico da protagonista má



Figura 45 – o tratamento fotográfico do coadjuvante mau



Figura 46 – a iluminação de Don Guillermo



Figura 47 – a iluminação de Lorenzo Barquero



Figura 48 – A fotografia de Doña Bárbara sofrendo por amor



Figura 49 – Marisela antes de encontrar Santos Luzardo



Figura 50 – Marisela em seu primeiro contato com Santos Luzardo



Figura 51 – a fotografia de Marisela já muda enquanto ela está sendo “civilizada”



Figura 52 – o tratamento fotográfico da “nova” Marisela



Figura 53 – a fotografia de Doña Bárbara quando fica mais próxima das convenções de gênero



Figura 54 – Santos Luzardo, homem “bom” e corajoso



Figura 55 – Catalina mulher



Figura 56 – a iluminação final de Catalina



Figuras 57 – a iluminação final de Doña Bárbara



Figura 58 – o segundo tratamento fotográfico de Catalina



Figura 59 – diferentes tratamentos fotográficos para “homem” “bom” e homem “mau”



Figura 60 – o terceiro tratamento fotográfico de Catalina



Figura 61 – a fotografia da “malvada” tia Úrsula



Figura 62 – a fotografia de Lucinda, que não segue seu papel de gênero



Figura 63 – mudança no tratamento fotográfico de Lucinda



Figura 64 – homens não devem ser fotografados como mulheres



Figura 65 – Rosaura se dirige ao encontro com o presidente



Figur 66 – Rosaura faz a chamada na escola recém aberta



Figura 67 – a iluminação de Rosaura



Figura 68 – a iluminação de Don Regino





Figura 70 – Rosaura fotografada como mocinha



Figura 71 – distinção fotográfica entre homens



Figura 72 – associação silhueta-vilão em *Psicose*



Figura 73 – associação silhueta-vilão em *Nosferatu*



Figura 74 – Rosaura ouve o presidente da república



Figura 75 – a abnegação de Rosaura



Figura 76 – a personalidade de Lorenzo Rafael expressa através da fotografia



Figura 77 – a personalidade de María Candelaria expressa através da fotografia



Figura 78 – a fotografia padrão de María Candelaria



Figura 79 – mudança no tratamento fotográfico de María Candelaria



Figura 80 – a surpreendente fotografia de Don Damián



Figura 81 – marcas étnicas e de classe na fotografia



Figura 82 – o tratamento fotográfico da vilã



Figura 83 – o tratamento fotográfico da mocinha



Figura 84 – a fotografia da Virgem de Guadalupe



Figura 85 – a fotografia de María Candelaria “falando” com a Virgem de Guadalupe



Figura 86 – Margarita antes de consumir o casamento



Figura 87 – a visualidade da mulher “caída”



Figura 88 – o tratamento fotográfico da legítima esposa



Figura 89 – Margarita antes de assumir a maternidade



Figura 90 – Margarita após assumir a maternidade



Figura 91 – Margarita envergonhada por ser prostituta



Figura 92 – a fotografia de Margarita ao conhecer o general Juan Gómez



Figura 93 – a fotografia do general Juan Gómez ao conhecer Margarita



Figura 94 – Margarita apresenta poucas sombras mesmo na penumbra



Figura 95 – o general Juan Gómez apresenta poucas sombras mesmo na penumbra



Figura 96 – o retorno do tratamento fotográfico da mulher “caída”



Figura 97 – a visualidade da prostituta como mulher “caída”



Figura 98 – a redenção de Margarita



Figura 99 – Amalia, a amante, recebe o tratamento fotográfico de uma mulher “boa”



Figura 100 – a fotografia “enganosa” de Lucila del Castillo



Figura 101 – o tratamento fotográfico para a verdadeira personalidade de Lucila



Figura 102 – a expressão visual do controle de Lucila sobre Fernando



Figura 103 – a expressão visual da fragilidade de Fernando



Figura 104 – a fotografia de Fernando e Amalia juntos



Figura 105 – Dr. Carrasco, o padrinho de Amalia, franze a testa e brilha



Figura 106 – Fernando brilha



Figura 107 – o tratamento fotográfico de mocinha levado ao extremo



Figura 108 – a fotografia de Amalia a aproxima da criança



Figura 109 – a fotografia da criança que volta a enxergar



Figura 110 – o tratamento fotográfico de Fernando, homem, adulto e “bom”



Figura 111 – o tratamento fotográfico do Dr. Carrasco, homem, adulto e “bom”



Figura 112 – a fotografia de Amalia quando decide se suicidar



Figura 113 – o peso (fotográfico) de se viver longe do verdadeiro amor



Figura 114 – Amalia mergulhada na escuridão