

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NO CINEMA CLÁSSICO MEXICANO: UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *ENAMORADA* (ÍNDIO FERNANDEZ) E *SUSANA* (BUÑUEL)

Caleb Benjamim Mendes Barbosa¹

Resumo

O presente trabalho tem a finalidade de propor uma leitura da construção das personagens femininas no Cinema Clássico Mexicano, mais especificamente nos filmes *Enamorada* (1946), de *Índio Fernandez*, e *Susana* (1951), de *Luis Buñuel*. Através dos protótipos femininos categorizados por Silvia Oroz, e da ótica de Metz e Baudry acerca dos efeitos persuasivos produzidos pelo cinema enquanto aparelho discursivo e narrativa, tenta-se mostrar como esses filmes serviam de veículo a uma mensagem manipulatória para manutenção de uma ideologia machista e patriarcal, herdada da era pré-revolução mexicana.

Palavras-chave: *Feminismo; Patriarcalismo; Cinema mexicano; Narrativa.*

A retórica narrativa do Cinema Clássico hollywoodiano se estabeleceu no México e não demorou para acomodar-se, florescendo industrialmente no período áureo da produção mexicana, compreendido entre os anos 1936 e 1959 – aquilo que ficou conhecido como o *Ciclo de Oro* (GARCÍA RIERA, 1986). A transposição desses gêneros cinematográficos, bem como sua sintaxe, vinha imbuída não apenas de uma função de entretenimento escapista, mas encerrava um mecanismo de discurso ideológico que serviu agradavelmente para a manutenção dos valores, conservadores e patriarcais, herdados do *Porfiriato*, e que se estagnaram no pós-revolução. Dominguez-Ruvalcalba, em *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity*

¹ Estudante de graduação em jornalismo da ESPM-SP.

(2007), aponta que diferentemente do Cinema Soviético pós-17, o qual procurou exaltar a nação nascida, o Cinema Mexicano manteve uma certa nostalgia do *ethos* social pré-revolução, ao ponto de exaltar a lógica conservadora e procurar continua-la. Destarte, os filmes dessa época não intentaram alterar o *ethos* patriarcal, tampouco se propunham a uma revolução em termos de transformação social, antes, reforçaram a naturalização da cultura misógina, na medida em que, apesar do declínio social da antiga elite latifundiária e a emergência de burguesia, a hegemonia ideológica persistia em ser reproduzida.

Sendo assim, a criação da nação pós-revolucionária manteve em seu imaginário a hegemonia patriarcal, essa teia normativa de tradição e mitos, proibições e medos, no qual o feminino é inferiorizado, e sua conquista do espaço público representa uma ameaça que compromete a ordem estabelecida (OROZ, 1999). Dessa forma, o melodrama mexicano deve ser entendido como um espaço para a representação do social, ainda que não seja um real social popular, mas um reflexo da sociedade machista que o produzia. É mister notar que, enquanto discurso que apaga suas marcas de enunciação (METZ, 1983), o melodrama reflete as intenções dessa sociedade e a influência exercida nela, podendo ser lido como uma “visão doméstica” (OROZ, 1999, p. 112) do mundo, feita por homens e para homens. E o Cinema, na ótica do Estado, pode ser entendido como um meio de formação do cidadão, graças a lei da obrigatoriedade da exibição de filmes mexicanos em cada sala de cinema, a partir dos anos 30 (DOMINGUEZ, 2007). Ademais, os personagens, signos do espectador, servem de modelo, exemplo de fé e prática no mundo ausente do espetáculo.

Neste jogo de representações, a mulher tem seu papel e lugar muito bem definido, graças as funções que ela desempenha nas narrativas, as máscaras que vestem correspondem ao esperado que as mulheres vestissem no mundo histórico, um tentame de manter a ordem até então vigente. O melodrama parte do pressuposto que aquela, a realidade representada no filme, é a veraz, a normalidade do mundo empírico, na qual a mulher cabe o espaço do privado, o espaço pessoal e doméstico, e ao homem o espaço público, da razão (OROZ, 1999). A partir desse axioma, o melodrama mexicano toma como verdade uma lógica mantida por anos, algo que enraizou, inventado pelo próprio homem, sofrido medusação, petrificou-se e naquela época era aceito como natural, verdade única.

Contudo, antes de seguir para uma análise mais detalhada das funções do papel feminino, a partir do pensamento de Silvia Oroz presente em *Melodrama: O Cinema de Lagrimas na América-Latina* (1999), e como ela é modulada nos exemplos a seguir, é mister fazer algumas considerações acerca da narrativa clássica, e sua configuração no melodrama. A narrativa clássica, de que o melodrama faz uso, está associada a fontes mais remotas que o próprio Cinema; ela vincula-se a tragédia aristotélica, e mais especificamente ao modelo dramático aristotélico-hegeliano, que se desenvolveu por toda a literatura, da narrativa à dramaturgia, chegando ao Realismo Literário e o Drama Naturalista Burguês, fontes da narrativa filmica. O que se chama aqui de clássico, na narrativa literária, além do modelo aristotélico já mencionado, está associado principalmente ao modo narrativo Realista, cultivado principalmente por Henry James – teorizado em seus prefácios, e posteriormente dogmatizado por Percy Lubbock e seus epígonos. Refere-se a neutralização do narrador a tal ponto que a estória *conta-se por si só* (JAMES, 2003), princípio *jamiano* que evidencia a noção de onisciência em que o signo e o referente procuram se naturalizar. Essas formas se constituíram historicamente com as transformações da narrativa dramática, da tragédia ao drama moderno, e encontraram no Cinema terreno fértil para se consolidarem. No entanto, pouco ou nada dizem respeito a um mundo volátil e poroso, como o moderno burguês, do qual o Cinema é filho, sendo possíveis apenas enquanto artifício.

Dentro dessa lógica, a narrativa encerra uma mensagem a ser transmitida; ou seja, o espectador irá assistir a algo que lhe ensine a proceder em sua vida – herança da função cívica do teatro grego, o casamento da ética e estética. O conflito narrado – passagem de uma situação de aparente equilíbrio, desestabilizada e que precisa ser reestabelecida, com a “eliminação do elemento perturbador” (BORDWELL, 2005, p. 279) – visa levar o espectador a uma reflexão positiva sobre a sua própria conduta em sociedade. Tal conflito, sempre com um fim ético, é apresentado como um arco, pois os personagens começam de um jeito e acabam de outro, tornando-se melhores, amadurecendo sua moral. Ou seja, há um arco de mudança para que a moral do herói seja transformada, arco apresentado em forma de curva dramática que configura a mudança de comportamento dos personagens. Por fim, valendo-se de sua herança grega, a narrativa entrega verdades prontas, absolutas e inquestionáveis, que não mudam. Ao fim da jornada de amadurecimento do personagem, sua moral estará modificada de uma forma irrevogável. Há uma única verdade, uma vez que é uma sociedade voltada para a

coletividade, com discurso consensual, e tal verdade é inquestionável, pois a mensagem transmitida não pode vir carregada de dúvidas ao receptor.

Ademais, os personagens são, de certa forma, planos, ainda que apresentadas em forma de arco, são lineares, ausentes de ambivalência, possíveis de serem apreendidos pelo espectador por inteiro, bem como a fabula apresentada. O princípio de causalidade – a moira aristotélica que concerne unidade à narrativa – fixa impede a possibilidade do acidental, do imprevisto, dentro da estrutura tripartida (BORDWELL, 2005). Há um certo maniqueísmo, uma vez que a única força antagonista, cujo conflito ameaça o protagonista, é negativado na trama, e o espectador passa a encara-lo como “vilão”. Os personagens são menos sujeitos que tipos, os quais, ao desenlace sempre fechado, terminam por serem incorporados pela sociedade, acomodados nela (FRYE, 1973). Essa herança está associada menos a estrutura do romance, que a forma dramática da comédia grega e as novelas populares realistas. Trama e fabula se igualam graças a montagem invisível, artifício que busca ao mesmo tempo ocultar a instancia narrativa. Dentro da lógica do narrador neutralizado, aquele que dá ao espectador um ponto de vista privilegiado, onisciente, a saber mais que os próprios personagens, ao ponto de permitir redundâncias narrativas – a ação é reiterada pela fala –, em detrimento à ambivalência. Cada plano é motivado logicamente pelo predecessor, assim como a ação, de modo a construir um tempo e espaço consistente e reforçar o princípio da ilusão de realidade (BORDWELL, 2005).

Esse modelo de narrativa descrito por *Bordwell*, e categorizado por *Noel Burch* como Modo Representativo Institucional (BURCH, 1990), é internalizado pelo Cinema Mexicano e configurado com a estrutura melodramática, como pontua Oroz (1999). Bordwell já atentou para o transbordamento da forma clássica hollywoodiana para outras cinematografias, uma vez que

(...) em razão de sua centralidade no comércio cinematográfico internacional (...) após 1917, as formas de realização cinematográficas foram profundamente afetadas pelos modelos narrativos utilizados pelos estúdios americanos (BORDWELL, 2005, p. 298-299).

Ademais, a própria concepção de gênero cinematográfico favoreceu a assimilação do discurso, na medida em que trabalha com a equação familiaridade, existente no horizonte de expectativas do espectador, e a inovação artística do cineasta. Buscombe (2005) aponta os gêneros cinematográficos como tradições vivas, eles

funcionam como o arcabouço que possibilitam a narrativa e dão forma à mensagem dramatizada. Os gêneros são uma rede de convenções visuais que, por recorrência, compõe o imaginário do espectador. Arbitrárias e históricas, tais convenções absorvem funções formais dentro da configuração das narrativas e acabam por se tornarem ícones de rápido reconhecimento pelo público, o que, “por si só, é um prazer estético” (BUSCOMBE, 2005, p. 315). Esse prazer existente na relação de familiaridade que se estabelece com o público potencializa a mensagem discursiva em torno da ideologia patriarcal, assim como o esquema melodramático, que visa uma passividade por parte do receptor, é alienante e suas formulas “(...) de sucesso que se repetem, para não frustrar as expectativas do público, que espera aquilo que já conhece” (OROZ, 1999, p. 125).

Destarte, os cineastas, mergulhados na indústria cultural da época, buscaram trabalhar com os próprios topos de familiaridade do gênero melodramático: a sintaxe classicista; os personagens protótipos divididos em mocinhos e vilões, o que facilita a transmissão dos valores familiares; a montagem dinâmica – com planos curtos e a planificação tipificada: passagem de planos maiores para menores de uma forma suave/invisível –; uma quase recusa ao silêncio – salvo instantes de pausas dramáticas, que reforçam a teatralidade –; abundância de diálogos, principal veículo da narrativa; trilha carregada excessivamente, a funcionar como o *estatismo* do coro das tragédias gregas, uma intervenção melódica que anuncia e comenta os eventos dramáticos que sucederão. De rápida assimilação e popularesco, como boa parte dos gêneros cinematográficos hollywoodianos da época, por vezes lacrimajante e com um estilo derramado, que presa pelas interpretações afetadas, cenários exuberantes, pelo excesso e uma cenografia e encenação avessa ao vazio, com figurino e iluminação, artificiosa, que reforça os tipos da narrativa.

Utilizando-se da alegoria à Sagrada Família, na qual a mulher é assexuada – seu fim é a procriação – e o homem o provedor, Silvia Oroz apresenta os protótipos femininos fundados nos polos extremos da periculosidade e da fragilidade, são eles: a mãe; a irmã e a namorada (ausentes nos filmes analisados); a esposa – todos no polo da fragilidade; a má, no polo da periculosidade; e a amada, uma síntese binominal desses dois polos, um limar da periculosidade e da fragilidade (1999). Contudo, uma leitura atenta ao esquema proposto por Oroz, nota-se que a alegoria à Sagrada Família, ainda que válida, mostra-se insuficiente para explicar o polo da periculosidade feminina. Ao

longo da história das representações pode-se perceber que os signos cujo ocidente atribuiu à figura feminina foram igualmente perniciosos, antagônicos e herdados da tradição judaico-cristã. De um lado do polo: “Eva pecadora”; e do outro: “Maria virtuosa”, mãe de Jesus (TEDESCHI, 2008). A primeira, aquela que simboliza a insubmissão feminina, passou a ser negatizada, visto que por ela o pecado entrou no mundo; também é a imagem da sedução, uma vez que cedeu à serpente e levou seu marido à queda. A outra, símbolo maior da resignação, a eterna virgem. Se uma procurou fazer prevalecer sua vontade, e por isso foi amaldiçoada, a outra buscou sempre submeter-se à vontade de outrem, encerrando a imagem da pureza e do sacrifício. Esses dois signos, ainda que tenham sido ressignificados ao longo da história da cultura ocidental, serão radicalizados ao extremo e residem nos opostos da fragilidade e da periculosidade que Oroz pontua. Antes de adentrar propriamente nos protótipos exemplificados, a autora ressalta que todo melodrama está calcado no binômio amor/paixão. A diferenciação primordial reside no fato de, para o melodrama, o amor está fundamentado no sacrifício, na renúncia que leva aos passos do bem e ao amadurecimento necessário para o casamento – todo sacrifício será recompensado. A paixão, por sua vez, fundamenta-se no desejo, o qual é negatizado, uma vez que sua vitória, ou seja, a vitória do privado (relacionado ao prazer individual) sobre o público (o social, coletivo), significaria uma subversão as normas reguladoras da época (OROZ, 1999).

Segundo Oroz, a mãe é figura feminina central, pois dela que parte os outros protótipos, ou para prolonga-la, ou para subverte-la. É um símbolo da Virgem, com todas as suas qualidades de bondade, sofrimento e resignação. Aquela que dá a vida em favor do lar. É interessante notar a mãe como esposa e filha de outrem, alguém que já veio de uma esfera privada, dominada pelo patriarcado, o qual é tudo que ela conhece. Ela é a continuidade do grupo familiar, e por extensão, do patriarcado, é a mantedora, visto que assim lhe foi ensinada. A mãe no melodrama encerra todos os símbolos que o ocidente atribuiu a ela reunidos numa só imagem (OROZ, 1999). Aquela que transmite os primeiros significados sociais, a única ética possível, e que evita a fragmentação familiar, antes, une a todos. Essencial faz-se notar a relação edipiana entre ela e o filho homem, enquanto representa um símbolo de segurança e calor materno, também representa um símbolo de opressão e castração, aquela que ao mesmo tempo que

alimenta, não permite o amadurecimento do filho, “a genitora a devorar o futuro genitor” (OROZ, 1999, p. 75).

Luis Buñuel foi um cineasta que soube repensar o Cinema Mexicano, ao mesmo tempo que se inseria nele e dialogava, o ressemantizava e criticava graças à ambivalência e ironia de seus filmes. Em *Susana* (1951) tem-se um caso exemplar do descrito acima, Buñuel entrega um filme de leitura dupla, tanto se pode entendê-lo como um típico melodrama, ao fazer uso de todas as convenções possíveis da narrativa clássica, como uma sátira crítica, ao exacerbar as mesmas convenções, levando-as ao extremo, a torna-las, muitas vezes, ao espectador moderno, risíveis; e o ridículo denuncia o absurdo da lógica patriarcal vigente.

Dona Carmen (Matilde Palou), a mãe, a esposa, sintetiza todas as mãe e esposas do melodrama mexicano e enquadra-se perfeitamente nas características descritas. A ela, muitas vezes, lembra Don Guadalupe – o marido (*Fernando Soler*) –, pertence as questões do lar, o espaço do privado. A esfera pública nunca lhe será conquistada. Ao fim da película, desmascarada e removida a ameaça ao patriarcado e sua família burguesa, o filho envergonhado pede perdão, e o marido, pronto para deixar a casa, arrependido, é perdoado – ela é quem une à todos, evita a fragmentação do lar. A mãe ainda repreende o filho que se assenta à mesa antes do pai – transmissora da moral e significações sociais –, ao final do filme, novamente o repreende e aceita o marido, a ordem familiar é reestabelecida.

Enquanto esposa representa a mulher que não conquistou a esfera pública, resignou-se à ordem patriarcal, a qual resguarda e representa a “continuidade da mãe na institucionalização do lar” (OROZ, 1999: 81). Ela é submissa e dependente (economicamente) do marido, o qual não a respeita ou assume como mulher. Suas necessidades se confunde com a do lar, por vezes é retratada, assim como os outros protótipos femininos relacionados à fragilidade, de uma forma infantilizada, imatura, cujo únicos interesses são os familiares, de modo que sua função social é meramente decorativa. A esposa, assim como a noiva, é a submissa, já vem de um amor filial exacerbado (incesto velado) com o pai, cujo marido encerra o signo de sua continuação, não domina a esfera do público, logo não amadureceu – a única coisa que conhece é o patriarcado social que aprendeu de sua mãe –; não tem passado amoroso, não tem histórico sexual – só amou um homem, que é seu marido (OROZ, 1999). A fragilidade está relacionada à imaturidade sexual, daquela que nunca amadureceu, e nem

amadurecerá, mesmo depois do casamento, não sabe usar de sua própria sexualidade como sedução. Sendo um dia a noiva/namorada, agora esposa, sua pureza, associada à Virgem, é confundida antes com imaturidade e infantilização, não serve de motor para a narrativa, permanece passiva, ainda que em alguns exemplos relutante à possível fragmentação do lar, em momento algum tenciona as relações.

Novamente em *Susana*, nota-se a caracterização visual de Dona Carmen, roupas etéreas, assexuadas, que remetem a castração religiosa - nunca conquistou sua liberdade e sexualidade. A esposa não desperta o desejo sexual do marido, não lhe atrai, é uma procriadora, nada mais, não tem vontades próprias e com ele vive um casamento de conveniência. Don Guadalupe não a reconhece como mulher, nem ao menos como uma igual para conversar os assuntos mais sérios da fazenda. Dona Carmen é signo da mulher que teve a oportunidade de sair para o espaço público e prefere conservar-se no conhecido, visto que desaba vida fora do patriarcado, na esfera familiar, sua inexperiência dita seu lugar, o qual ela não anseia subverter, antes deseja manter-se nele. Submissa ao marido, é dependente dele, mais do que economicamente, emocionalmente também. Por vezes deixa transparecer sua imaturidade, ao fim prefere permanecer. É aquela que não se arrisca, mostra-se inapta para o espaço público e a administração, até mesmo, de sua própria vida. O homem é retratado como um guia, como que sem ele, a mulher não soubesse, não fosse capaz de prosseguir na vida.

A má não necessariamente é prostituta, ela é signo da mulher fora do espaço do privado, que amadureceu sexualmente e conquistou sua liberdade, por isso na sua grande maioria está associada à prostituição, símbolo da mulher livre, representa acima de tudo a periculosidade. A má desempenha um papel fulcral na narrativa pois é ela quem desequilibra a situação inicial do drama, ela quem introduz o conflito e muda a sorte do herói (OROZ, 1999). É uma personagem ativa, assim como a amada, essa agente das transformações, ao passo que aquela, agente das subversões. Está diretamente ligada à paixão e o desejo que dessa se segue, ao prazer sexual, por isso tão demonizada na retórica do melodrama. Não tem marido ou não o respeita enquanto figura de autoridade no lar. É a mulher que não se resignou, não se submeteu ao patriarcado, não aceitou o lugar a ela outorgado limitado apenas ao privado, antes libertou-se desse, por isso é tão negativada. É uma ameaça, logo, está vinculada ao perigo, e uma competidora social e sexual que ataca o homem com as armas até então restritas ao universo do masculino, a sexualidade (OROZ, 1999).

Temida e desejada, Susana (Rosita Quintana) é o signo que descende da imagem de Eva, da rebeldia feminina dentro dos padrões do patriarcado. Apresenta um histórico sexual e não teme o homem, mas se coloca como uma igual. Joga com toda sua sexualidade e atrai todos os homens da narrativa e desperta o ódio das mulheres, manipulando-os como convém, a fim de conquistar seus objetivos. É a agente subversiva da ordem simbólica do patriarcado e por isso, ao fim, é demonizada, sua máscara cai e ela vai presa. A má nunca tem um final feliz na retórica clássica, mais uma vez, tem-se a pedagogia do patriarcado punindo as figuras de subversão, de forma que o medo regule as relações normativas da ordem. É mister notar que, ao final do filme, apenas Susana é repreendida, a culpa não era dos homens, que deixaram-se ser seduzidos, recai apenas na mulher que os seduziu. Ao homem, arrependido, cabe o perdão, à mulher, o castigo. O homem de passado sexual é prestigiado, a mulher é desqualificada (OROZ, 1999). Essa lógica é aceita porque os espectadores têm a mesma ideologia dos filmes que lhes são oferecidos, assimilados como moral, de modo que a má “será colocada como destruidora e perversa, representando, assim, uma das maiores jogadas patriarcais: a ‘perversa’ exclui o homem pervertido” (OROZ, 1999, p. 85). Ademais, servirá de prazer visual, não apenas aos personagens masculinos do melodrama, mas para os espectadores, que ao objetificarem essas figuras femininas, estabelecerão uma relação de repulsa e cobiça.

A mulher enquanto frágil é etérea, um anjo assexuado, enquanto perigosa é vulgar, utiliza-se de sua sexualidade de forma exacerbada, o demônio no corpo como por vezes a empregada Felisa (María Gentil Arcos) refere-se a Susana, a própria tentação. O passado sexual é o fator de diferenciação entre a fragilidade e a periculosidade, mais que o passado, é possível falar em um amadurecimento sexual. Se a mulher conquista sua sexualidade, liberta-se, logo, pela lógica melodramática, não se submete mais ao patriarcado, ansiando conquistar outras esferas até outrora restritas apenas ao homem. Ora, se ela não o faz, não é senhora de si, de seus desígnios, de seu corpo, atrofia psicologicamente e socialmente, fica limitada ao privado, e não amadurece, infantiliza-se. Assim é a amada, uma simbiose entre periculosidade e fragilidade, cuja ausência de passado sexual é seu princípio diferenciador em relação à má.

Ela representa um perigo uma vez que - diferentemente da esposa, irmã, namorada - não mais está associada à figura etérea da mãe, mas a sexualidade latente e

encoberta da má, pois se assemelha à sedução, ainda que não tenha chegado ao ápice do amadurecimento sexual, mantém-se virgem, não é ingênua, mas submissa. Ela desperta o interesse sexual, a paixão, no homem, o que é um problema uma vez que ele terá que “mudar o seu agir” para conquista-la, desequilibrando a estrutura narrativa e introduzindo o conflito. É frágil porque “não tem passado - experiência própria - e pertence a esfera do privado, [...] não traz desgraça e sempre se casa”, no fim, submete-se à outro homem, o marido (OROZ, 1999, p. 89). Inspira o amor que caminha com passos para o bem, fusão do amor cortesão com a paixão romântica, com promessa de amor eterno.

Silvia Oroz ressalta que no patriarcado é a mulher perfeita, uma vez que é aquela capaz de ser sexualmente atraente, e ao mesmo tempo submissa, sem ter histórico sexual. A virgindade, ou melhor a perda dessa antes do casamento, simbolizava a maior conquista que a mulher poderia ter: ter escolhas. Por isso foi tão negativada pelo patriarcado e em consequente o melodrama. Desse modo, a “amada” reflete bem mais o machismo e misoginia da época que os outros protótipos, a medida que idealizada, também servia de imagem fonte de desejo erótico, tal qual a má, entretanto, desperta apenas o facínio.

Em *Enamorada* (1946), de Emílio Fernandez, tem-se um exemplo disso. Beatriz (María Félix) tenciona o patriarcado, na medida em que já apresenta vontade própria e opinião, mas não o rompe uma vez que não apresenta amadurecimento sexual ou, tampouco, rebela-se. Mesmo já conquistado espaços que antes eram restritos ao homem – ela fuma, ainda que escondido; usa a força; o pai dá-lhe uma arma pedindo a ela que proteja os outros –, ainda não avança para a total liberdade, suas vontades nunca saem do espaço privado, a ela ainda se restringe às atividades domésticas. Em determinado momento ela diz querer ser homem para enfrentar José Juan (Pedro Armennáriz) como um igual, nota-se nela um complexo de Electra, que procura ser viril e lamenta sua condição de “mulher inferiorizada”, o que a faz querer se impor – diferente dos protótipos que partem da mãe –, mesmo estando limitada à sua forma, o seu sexo. Ainda que o amor seja tratado de forma infantilizada, visto que ela não tem experiência, Beatriz consegue encerrar no mesmo signo sedução – por vezes mostra suas pernas – e pureza sem vulgaridade – como a prostituta é. Perigosa, pois desencadeia o drama, faz o herói mudar de postura; frágil, pois não domina o espaço público – ascensão do trabalho. Contudo, ao final, mesmo fugindo de casa é para submeter-se à outro homem,

não para ganhar sua liberdade. Ela não é a má pois não representa a mudança e liberdade, mas a continuação do lar e a segurança do patriarcado. No último plano, Beatriz não sobe ao cavalo, ela fica ao lado de José Juan, ou melhor, o acompanha um pouco atrás dele, como quem o segue – o homem enquanto cabeça, enquanto eterno líder.

Basta notar a diferença na caracterização de Beatriz e Susana para rapidamente já se saber qual protótipo desempenham na narrativa. O figurino funciona como um ícone de associação: Susana mostra suas pernas, solta os cabelos e abre um largo decote. Ao passo que Beatriz mantém durante todo o tempo os cabelos amarrados e seu longo vestido cobre-lhe as pernas até o chão, como um manto que se arrasta, e esconde-lhe o decote, não o bastante, segue botas negras a ocultar-lhe os pés. Susana tem os pés desnudos, por vezes, descalços. As roupas e o cabelo, principalmente, servem como um índice da repressão – a reprimida Beatriz, de tranças apertadas – versus a liberdade – a liberta Susana e seus cabelos soltos.

Ante tudo, tais protótipos ajudam a melhor entender as funções que a mulher representava nessas narrativas, e pela lógica da representação, por extensão, as funções que se esperava que a mulher mantivesse a exercer para além da tela. Como no teatro grego, tem-se o Cinema enquanto função cívica, espaço pedagógico da doutrina conservadora e da moral burguesa herdada, que visa manter as relações sociais, igualmente herdadas. Dessa forma, a representação feminina, feita por uma ótica machista, misógina, visava manter essa dita normalidade, refrear o avanço feminino no espaço público, competidora do homem que ameaça a ordem e sua autoridade, consagrar a vitória final do patriarcado burguês através da doutrinação moral das classes, graças ao poder do olhar à cena, da *mimese* e sua capacidade de rápida associação do espectador com o espetáculo.

Ademais, o próprio Cinema enquanto dispositivo, como conceituou Baudry, esteve a serviço desse enunciado, uma vez que encerra o estado espectral perante um mecanismo capaz de produzir imagens percebidas como representação do real. A limitação do corpo do espectador de cinema durante uma projeção, diante de uma vida duplicada de outros corpos inacessíveis, e esse diálogo que ele estabelece com o mundo exterior é o que potencializa a experiência estética do Cinema. A fruição no Cinema se dá não apenas ao filme em si, mas a todo o aparelho de base responsável pela projeção: o fato de o espectador está imóvel, em uma sala escura, a contemplar, como na caverna

de Platão, sombras-simulacros do real projetadas em um anteparo que as maximiza, produzem estímulos sensoriais que remetem o espectador a um estado uterino ou onírico (AUMONT; MARIE, 2003). Ou seja, seguindo o pensamento de Baudry, o Cinema serve enquanto instancia discursiva imbuída de uma ideologia. Pois, ao produzir efeitos psicológicos que se assemelham a uma vigília onírica, o aparato cinema modula uma série de recursos – o escuro da sala, a guiar a visão ao único possível; a imagem retangular, que enfatiza uma relação não mediada, mas artificial; a passividade com que o espectador recebe as imagens, graças a não necessidade corporal; etc. – que visam alienar e manipular o espectador.

O pernicioso é que o aparelho de base do dispositivo cinematográfico coaduna com a narrativa para se fazer acreditar por história, e não discurso que é; tornando potente a influência que o filme procura exercer sobre o público, o qual possui a mesma ideologia que lhe é fornecida (METZ, 1983). Esclarece Metz:

[...] a instituição cinema prescreve um espectador imóvel e silencioso, um espectador alheado, em constante estado de submotricidade e superpercepção, um espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão, um espectador que não se recobra como sujeito senão no derradeiro instante, através de uma identificação paradoxal com a sua própria pessoa, extenuada no puro olhar. [...] Se o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação, é para que o espectador tenha a impressão de ser ele próprio esse sujeito [...] (METZ, 1983, p. 409).

Discurso que se quer história apresenta-se ao espectador como um signo natural que Barthes conceituou em *Mitologias* (1978). O signo natural é aquele que procura naturalizar a relação que se estabelece entre ele e o que representa, ou seja, aquele que intenta passar-se pela coisa em si, tornando-se transparente. O signo saudável, por outro lado, não tenta enganar, reivindica o seu caráter arbitrário de construto, ou seja, aquele que chama atenção para si e para o fato de ser signo, tornando-se opaco (BARTHES, 1978). Signo naturalizado que quer se disfarçar da coisa em si, supostamente livre de um olhar enviesado ideologicamente que ele traz em seu bojo, o Melodrama Mexicano naturalizou a misoginia do patriarcado, escamoteando sua historicidade cultural e seu caráter de construto. Enquanto janela para o real, a linguagem cinematográfica exercida, escondeu sua veia de fabulação ilusória, e operou um dos mais nocivos trunfos do Cinema: seu poder de fazer o caminho inverso e transformar aquilo que é cultural, em natureza.

O próprio gênero cinematográfico escolhido por tais cineastas para acomodar sua mensagem não é um esquema vazio, mas carrega um proselitismo, pois busca fazer acreditar-se natural, uma vez que o gênero é uma forma narrativa que organiza a realidade dentro de uma determinada configuração, que por si só já propicia uma certa ideologia imbuída. Em se tratando dos cineastas analisados, enquanto um se insere na corrente do *mainstream* da época (Indio Fernandez), o outro (Buñuel) se apropria da linguagem da mesma corrente para desconstruí-la. Entretanto, ambos acabam, em certa medida, a servir à mesma lógica machista, na medida em que erotizaram as imagens femininas em seus filmes citados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea de cinema**. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BUSCOMBE, Edward. “A ideia de gênero no cinema americano”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea de cinema**. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, Noel. **La lucarne de l'infini**. Paris: Nathan, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.

DOMÍNGUEZ-RUVALCALBA, Hector. **Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity**. New York: Palgrave/Macmillan, 2007.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo, Cultrix. 1973.

GARCÍA RIERA, Emilio. **Época de oro del cine mexicano**. Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1986.

HEGEL. **Estética. Poesia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

JAMES, Henry. **A Arte do Romance**. São Paulo: Globo, 2003.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

METZ, Christian. “História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos)”. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MORA, Sergio de la. **Cinemachismo – Masculinities and Sexuality in Mexican Film**. Austin: University of Texas Press, 2006.

OROZ, Silvia. **Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

PALLOTTINI, Renata. **Iniciação à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense 1988.

SÓFOCLES. “Electra”. In: **Tragédias Completas**. Ajax, Cátedra, 2000.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **História das mulheres e as representações do feminino**. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008.

Filmografia

ENAMORADA. Direção de Emílio Índio Fernandez. México: 1946, 99 min.

SUSANA. Direção de Luis Buñuel. México: 1951, 86 min.