



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

## **Progresso *versus* conservadorismo: brechas expostas através imagens do feminino no cinema norte-americano dos anos 1950.<sup>1</sup>**

**Nome: Paulo Roberto Ferreira da Cunha<sup>2</sup>**

**Vinculação Institucional: Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP.**

### **Resumo**

Da família perfeita para a família possível, da liberalidade ao comportamento limítrofe, da tradição para o progressivismo, da promessa de progresso ante os espaços sociais de ascensão e da pujança do referido contexto. Nos anos 1950, segurança e belicismo – amparados pela *Guerra Fria* e pela consolidação dos Estados Unidos como pujante nação internacional – e progresso e conservadorismo – resultado das transformações sociais que regiam aquela sociedade. Tensões que agiam também sobre a construção imagética do feminino através de filmes produzidos à época. Deste modo, o objetivo da presente pesquisa – adaptação de parte da Tese *American way of life: representações e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950* (2017), é relacionar espaços capazes de gerar *fendas* (Morin, 1999) com representações e imagens produzidas pelo cinema norte-americano que retrataram e equilibraram os pontos de conflitos acerca da posição da mulher naquele contexto social.

**Palavras-chave:** Consumo de imagens; Feminino; *Brechas*; Cinema norte-americano; Década de 1950.

O contexto internacional e os Estados Unidos da América na década de 1950 foram marcados pelo expansionismo pós-Segunda Guerra Mundial, pelo crescimento econômico – alavancando a reconstrução de parte do mundo envolvido no conflito – e pela pujança derivada de forte injeção financeira. Tal contexto gerou maior consumo de bens e de serviços e, também, o desenvolvimento de tecnologias que permitiram, por sua vez, mais ampla disseminação dos produtos midiáticos produzidos naquele país. Postulados importantes para esquadrihar o imbricamento das relações entre imagem,

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 05, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

<sup>2</sup> Coordenador e professor do curso de Publicidade e Propaganda da ESPM-SP. Psicanalista. Publicitário. Doutor em Comunicação (PPGCOM/ESPM-SP). Mestre em Comunicação (UAM-SP). Autor dos livros *O cinema musical norte-americano: gênero, história e estratégias da indústria do entretenimento* (Annablume; Fapesp; 2012) e *American Way of Life. Consumo e estilo de vida no cinema dos anos 1950* (Entremeios; 2017). Email: paulorfcunha@hotmail.com.



representações, estilo de vida, midiaticização e cultura de massa. Para o que, cabe ressaltar duas questões importantes relacionadas ao estudo da comunicação: o consumo de imagens e o conceito de *brechas* proposto por Edgar Morin (1999).

### Consumo de imagens, representações e imaginário

Tendo em vista que as análises aqui apresentadas partem de imagens de um estilo de vida, cabe compreender o conceito de imagens a ser considerado. Embora diversos autores expliquem as imagens através de formas e de visualidades, assume-se que uma imagem, no sentido mais amplo, não é apenas uma visão do campo das materialidades, mas uma representação, uma interpretação, uma elaboração baseada em referenciais que um indivíduo ou que um grupo social possui. Quando se fala em imagens, é fundamental determinar: não se trata de imagens projetadas ou de uma imagem em si, mas da construção cultural e repertorial inserida e circunscrita na imagem. Trata-se, pois, de um campo vasto e rico que apresenta dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a este domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio do imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA; NÖTH, 2001:15)

Portanto, entende-se que uma imagem, ao ser investida de aspectos subjetivos e psicossociais, sob a denominação de imaginário, tenha, como ponto de partida, imagens visuais e *visualidades* posteriormente construídas, ele se investe de subjetividade individual e *coletiva* em seu processo de circulação, que é orgânico, fluido e contínuo:

No imaginal público, as representações não são apenas conteúdos trocados entre dois atores (individuais ou coletivos); o imaginal consiste em imaginários publicamente construídos, um coletivo incessante, sempre em estruturação e construção. Assim, um imaginário não é tanto um conjunto fixo e inerte de representações figuracionais de



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

conceitos, mas sobretudo algo que está sempre se fazendo e mudando. (MATHEUS, 2013:45)

Abre-se, pois, espaço para a discussão do manifesto, do implícito, do constituinte e da experiência. A construção a partir do que é uma imagem e do que ela carrega de projeções imaginárias, quais contextos e simbolismos sociais marcam sobremaneira seu percurso para fazer sentido, ser compreendida e vivenciada. Fazer sentido seria o destino fim de toda imagem, para existir em sua potencialidade e papel. O poder, logo, residiria na ideia de uma imagem representar algo sensível e perceptível para um grupo ou uma sociedade. É possível estabelecer representações como construções projetivas de um grupo ou de uma sociedade sobre imagens, que ocupam o lugar de outras explicações e usam elementos simbólicos – ou signos – existentes nos contextos que as possibilitam existir.

Portanto, uma representação social pode ser compreendida como uma construção erigida a partir de paradigmas, de ideologias e de estereótipos que fazem parte do tecido sociocultural de uma sociedade. Não há como desprezar a importância do contexto na qual sujeito e sociedade estão inseridos, além de sua exposição a referências, imagens e imaginários através da comunicação, o que aponta para a necessária leitura das imagens e representações veiculadas pela mídia:

Tal análise das figuras é importante porque as representações dos textos da cultura popular constituem a imagem política por meio da qual os indivíduos veem o mundo e interpretam os processos, os eventos e as personalidades políticas. A política da representação, portanto, examina as imagens e as figuras ideológicas, assim como os discursos que transcodificam as posições políticas dominantes e concorrentes numa sociedade. (KELLNER, 2001:82)

A responsabilidade implícita nesta importante questão repousa no que circula – enquanto valores e juízos, por exemplo – devidamente legitimados pelo poder midiático. Não se trata exclusivamente de temáticas politizadas, na direção de causas ou de bandeiras partidárias, mas do comezinho, do cotidiano, de regras de conduta ou de *modus vivendi* – ou melhor, de estilos de vida –, espelhados em meios de comunicação considerados críveis por um grupo social, podem sinalizar como *verdade* o que é ali exibido, posto que “a mídia possui um papel central na consolidação do imaginal ao usar a sua legitimidade pública para transmitir a diversidade e profusão de imaginários”



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

(MATHEUS, 2013:46). Logo, “[...] a centralidade das imagens visuais e das imagens imaginadas [permitem] pensar o consumo, suas práticas e dinâmicas” (MELO ROCHA, 2012:22). Retrato de um tempo-histórico e de um tempo-comportamento capaz de captar uma “[...] nova sociedade [que] apresentou um ‘estilo de vida’, uma determinada ‘visão de mundo’ que reordenou a experiência existencial do ser humano” (ROCHA, 1995:106). Inclusive e especialmente o consumo das próprias imagens e referências, concretas e aspiracionais, conscientes ou projetadas. Sublinha-se, assim, a importância midiática do cinema no espaço de produção e simbolização imagética.

Observa-se, assim, que as imagens difundidas por alguns filmes, apesar de se dirigirem a um espectador médio – aquele que não se encontra em nenhum extremo comportamental, social ou econômico do *constructo* de uma sociedade – atingem e participam do repertório de *outros públicos*. O consumo destas imagens e a construção de imaginários sobre indivíduos, grupos e sociedade encontram seu espaço de legitimação. Quem não é, assiste e assimila; quem é, reafirma seus valores. O filme atua, pois, como instrumento pedagógico e “a ida ao cinema é uma ação social regulada de acordo com o caráter de válvula de escape do filme” (PROKOP, 1986:55).

Para tanto, estratégias precisavam coadunar com interesses de seus produtores com elementos técnicos, temáticos e experienciais que fizessem sentido para os públicos objetivados. Sentido traduzido em largo consumo dos filmes. Diálogos traduzidos em rentabilidade. Como se comprovou na história do cinema norte-americano e, com ênfase, nos movimentos estratégicos desta indústria nos anos 1950.

### **As brechas como espaço para emergência de representações**

No período compreendido entre os anos de 1950 e 1960, a sociedade norte-americana, a despeito de sua imagem modelar, vitoriosa e positiva projetada através de produtos midiáticos, vivia forte antagonismo. Em um extremo, a imagem de segurança, estabilidade e bem-viver. Em outro, a impossibilidade de um único modelo de estilo de vida suprir todas as demandas identitárias, humanas e sociais daquele contexto e no mesmo país. A dicotomia e a tensão entre desejo e possibilidade tiveram a capacidade de abrir *brechas* neste modelo (MORIN, 1999), as quais permitiram o escape do que não era contemplado pelo próprio modelo, mas que, por sua vez, existiam e se faziam presentes no cotidiano daquele país. Em outras palavras, as *brechas* evidenciaram o resultado do conflito gerado por tudo o



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

que fora reprimido pelo padrão modelar, ao mesmo tempo em que construíram outras referências possíveis para a sociedade continuar seu curso e manter alguma forma de equilíbrio diante de tantas demandas.

Edgar Morin (1999:127) explica a centralidade de uma cultura de massas através das exposições que geram espaços de visibilidade e de legitimidade do que permanecia aparentemente escamoteado. Tais espaços, por ele apontados como *fendas*, surgem das tensões estruturais e cotidianas de uma sociedade. Tensões que poderiam ser, nas relações sociais visíveis, frutos de imagens como: vida melhor *versus* insatisfação latente; trabalho menos penoso *versus* trabalho desprovido de interesse; família menos opressiva *versus* solidão opressiva; Estado liberal *versus* Estado assistencialista; progresso *versus* irrefutabilidade da morte; ampliação das relações pessoais *versus* instabilidade das relações; emancipação *versus* liberdade individual; castração *versus* novas neuroses, dentre outros. Para Morin há uma questão central: poderiam estas *fendas* no modelo proposto socialmente – e exposto massivamente – emanar imagens e representações que validassem o que não se enquadra no padrão proposto por determinada sociedade? À esta indagação, o autor responde:

[...] quando uma tendência se torna dominante e hegemônica, torna-se consubstancial ao sistema. A tendência que o desenvolvimento industrial representava em uma sociedade rural se torna, por aumento, consolidação e enraizamento, o traço constitutivo das ‘sociedades industriais’. A tendência se torna traço constitutivo quando seu caráter fenomenal se inscreve no dispositivo gerativo. A partir de então a morfogênese está realizada. (1999:128/129)

Tal perspectiva proposta por Morin, se observada à luz da temática *consumo de imagens de estilo de vida* coaduna à reflexão de Rose de Melo Rocha sobre a circulação destas imagens e sua inserção em sistemas sociais:

Se uma imagética do consumo é proposta como um exercício de reciclagem do visível, de inventarização das imagens a partir dos rastros que deixam no mundo e dele retiram, a cidadania visual diz respeito à constituição de espaços político-comunicacionais de negociação e conflito. (MELO ROCHA, 2012:38)



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Portanto, inventariar espaços de negociação e conflito possibilitaria a compreensão das *brechas* preconizadas por Morin, em especial, ao partir da tangibilização da ideia de *duplos*:

O mundo irreal dos duplos é uma gigantesca imagem da vida terra a terra. O mundo das imagens desdobra incessantemente a vida. A imagem e o duplo são modelos recíprocos um do outro. O duplo é detentor da quantidade alienada da imagem-recordação. A imagem-recordação é detentora da qualidade nascente do duplo. Une-os uma verdadeira dialética, uma potência psíquica, projetiva, cria um duplo de tudo, para depois o vir a desenvolver no imaginário. Uma potência imaginária desdobra tudo na projeção psíquica. (MORIN, 1997:49)

Potência concretizada em imagens – e imaginários – representativas do *poder ser* e do *querer ser* no campo individual e social. Imagens que emergem projetivamente ou constitutivamente a partir das *brechas* em contextos que vivem transições – como no caso, os Estados Unidos na década de 1950 –, às quais se constituem em representações com aderência a estas transições ou como reflexo conservador a elas. E, assim, é possível identificar representações derivadas destas *brechas*, concomitante ao modelo vigente no *mainstream*, e identificar qual o papel a indústria cinematográfica e seus filmes desempenharam como canal e espaço para tal exposição de imagens.

### **Imagens, brechas e contexto da década de 1950 até o início da década de 1960**

Um primeiro olhar aponta para a impossibilidade um país com as dimensões territoriais e populacionais dos Estados Unidos se constituir em um único modelo, em uma sociedade hegemônica e em ideias de progresso iguais. Diferentes regiões, diferentes características, diferentes questões sócio-político-econômicas trazem em seu bojo tensões proporcionalmente grandes e díspares para a constituição dos diferentes grupos sociais que, de fato, constituem àquele país. Não que esta heterogeneidade ou a existência de conflitos sejam, em si, algo demeritório. Entretanto, a negação destas questões, sim. E isso ocorre através da invisibilidade do se colocar deslocado do *status quo* e das imagens totalizantes e idealizadas, veiculadas sobre a sociedade, além de gerar a ampliação das tensões derivadas das contradições próprias de qualquer país.

Diante do *progressivismo*, da segurança e da igualdade, por exemplo, a década de 1950 conviveu com o conservadorismo, o belicismo e com limites à liberdade e ao pleno desenvolvimento



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

de alguns perfis sociais. E encontrou, nos diferentes meios de comunicação de massa, os espaços de representação e de legitimação destas imagens.

Deste modo, o consumo de imagens ofertadas pela produção midiática transita por dois eixos estruturantes: a contextualização do fenômeno e a subjetividade conectiva de sujeitos e obras. Fator totalmente conectado ao momento e ao contexto, mas igualmente instaurado no campo simbólico de determinada sociedade. Em especial, por se entender por respostas as representações que espelham tensões e, ao mesmo tempo, servem ao sistema modelar do grupo social ampliado para normatizar a polarização inicial e encontrar uma forma de diálogo, de minimizar ou de equilibrar o conflito em si.

A partir destas prerrogativas, é possível observar algumas das manifestações responsivas geradas pelo cinema norte-americano nos anos 1950 e estratégias adotadas por aquela indústria para capitalizar respostas às denominadas *fendas*, tendo em perspectiva que se tratam de representações geradas por confrontos entre paradigmas presentes em determinado contexto social, racial, cultural, político e mercadológico.

### **O conservadorismo camuflado: brecha para temáticas femininas ousadas**

Cabe, pois, uma consideração sobre *star system*, atrizes, feminino e conservadorismo. Havia uma sociedade em transição nos anos 1950. Mulheres que já trabalhavam eram estimuladas a entender o espaço profissional como um território conquistado para sua autonomia. Mulheres que não queriam trabalhar assumiram postos de produção durante o esforço de guerra e permaneceram lá após o final da II Guerra Mundial – ou foram forçadas a voltar para casa, cedendo seus espaços para os combatentes que retornaram. Mulheres que se inspiravam no então novo campo para o ser feminino e buscavam trabalho. Paralelamente ao fato de que outras mulheres sustentarem a existência de outras ocupações importantes para elas fora do exercício de uma profissão, talvez, substituído pelo *ofício do lar*. Outrossim, neste contexto não atuavam apenas personagens femininas. O ambiente masculino – ou melhor, *chauvinista* da sociedade norte-americana –, colocava críticas, diretas ou veladas, ao novo cenário no qual a organização do trabalho e da vida privada viam-se polarizados entre o *melhor a ser* e o *ideal de ser*, por vezes, desconfortavelmente. Progresso e conservadorismo colocavam-se presentes no ringue pela imagem mais delineada e mais aderente para aquele período histórico. Muitos filmes expuseram tal conflito.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Iniciando pela ótica do feminino, ao mesmo tempo em que o contexto social favorecia a exibição no cinema de personagens fortes e independentes, seguras em atitudes e desejos – e encarnadas por artistas mitificadas e iconizadas como Rita Hayworth e Marilyn Monroe –, percebe-se que não eram estas as únicas imagens presentes nos filmes frente ao universo feminino. Havia também a crítica de valores, cuidadosamente tratada seja no humor, na lição aprendida ou na justificativa emocional para um comportamento de personagem eventualmente limítrofe entre o aceitável ou não aceitável. Ou seja, o conservadorismo, gerado pelo *status quo* vigente, notadamente na ordem do machismo e da *falocracia*, permaneceu inserido em diversas obras produzidas no período entre 1950 e (o início da década de) 1960, como será exemplificado, a seguir, através de sete filmes:

- (1) ***O pecado mora ao lado***:<sup>3</sup> um dos mais icônicos filmes da carreira da atriz Marilyn Monroe – em que sua personagem não possui um nome – é apresentada apenas como *the girl*, muda-se para um pequeno prédio de apartamentos de Nova York. Impulsiva, exalta sedução no mesmo tom que a naturaliza, não a usando para seduzir um alvo, um homem. Há um quê de ingenuidade e ausência de malícia. É natural para ela ser como é, como é – seria – natural os homens entenderem isso e não maliciassem. Portanto, para ela é natural relacionar-se como vizinha com Richard Sherman – interpretado pelo ator Tom Ewell –, um mediano editor de livros. A trama se desenrola num verão nova-iorquino, momento no qual muitas famílias aproveitam as férias escolares para viajar – no caso, mulheres e filhos – e que homens *solitários* partem para viver aventuras amorosas, apresentadas no filme quase que como uma instituição masculina a ser defendida e preservada. Richard teme a eventual crise dos sete anos de casamento – têm-se aí a explicação para o título original do filme –, e ostenta o desejo atizado pela voluptuosa vizinha. A perspectiva disruptiva está no fato de uma mulher morar sozinha, exaltar feminilidade e sexualidade de modo natural e de enxergar homens como seres iguais. Entretanto, o discurso conservador está presente nas instituições masculinas, valorizadas e não criticadas, apresentadas como elemento cômico no enredo – Richard prefere não cometer o adultério e entende o amor por sua esposa como valor mais importante, enquanto seus amigos e seu chefe se deliciam com a liberdade trazida com a alta temperatura da estação.

<sup>3</sup> Título original: *The seven year itch*. Direção de Billy Wilder. Produzido em 1955. O filme immortalizou a cena em que a personagem de Marilyn Monroe tem as saias levantadas pelo vento de uma saída de ar do metrô.





- (2) *Se meu apartamento falasse*.<sup>4</sup> Shirley MacLaine interpreta Fran Kubelik, ascensorista de uma grande companhia de seguros. Ela é a amante de um executivo de sua empresa – uma, dentre muitas outras, vítimas deste *don juan* engravatado. Fran divide a cena com C. C. Bud Baxter – interpretado pelo ator Jack Lemmon – que, ao tentar galgar postos de trabalho, empresta seu apartamento para executivos da empresa se encontrarem com suas amantes, camuflando assim adultérios. Com o encontro de ambos nestas perspectivas, há uma nova relação moldada ao longo da trama entre Fran e Bud. Na perspectiva feminina há uma crítica ao assédio, à farsa do amor que objetiva apenas o sexo e à postura misógina dos homens, sem esquecer da importante valorização da autonomia e da escolha da mulher em poder e querer viver seus afetos seja lá como for e com quem quiser. E sob a perspectiva conservadora, o ritual e a supremacia masculina não são rompida como padrão, apenas Bud decide não mais compactuar com o comportamento de seus superiores – ou seja, ele tem que sair da empresa e os chefes permanecerão lá assediando funcionárias, oferecendo um mentiroso amor e o *status* de ser a *mulher oficial* um dia, que não vai chegar nunca. Observa-se, também, no filme a questão da oportunidade para a infidelidade conjugal no verão, quando homens que trabalham enviam para férias no campo ou na praia, suas esposas e filhos.
- (3) *Lábios de fogo*<sup>5</sup> apresenta a possibilidade da mulher ser protagonista em uma escolha afetiva, ou melhor, entre o mito do amor eterno e a urgência de uma paixão. A imigrante ilegal, Irena – protagonizada pela atriz Rita Hayworth – divide-se entre dois barqueiros no Caribe, Felix e Tony – interpretados, respectivamente, pelos atores Robert Mitchum e Jack Lemmon. Felix percebe Irena como ela é, em sua sensibilidade e dilemas, enquanto Tony se vê atraído pela fêmea. O conflito entre ambos e o conflito de Irena entre dois possíveis envolvimento afetivos sublinham o contraste maniqueísta entre amor e sexo, entre aventura e segurança, entre viver a vida agora e uma promessa de futuro, entre duas diferentes formas de respeitar e de ser

<sup>4</sup> Título original: *The apartment*. Direção de Billy Wilder. Produzido em 1960.

<sup>5</sup> Título original: *Fire down below*. Direção de Robert Parrish. Produzido em 1957.



respeitada. Ela decide, mas os personagens masculinos é que tomam a cena dramatizando a disputa ao longo do filme.

(4) *Eu quero viver*:<sup>6</sup> a atriz Susan Hayward ganhou o *Oscar* de melhor atriz de 1958 por sua interpretação de Barbara Graham, prostituta e estelionatária, acusada injustamente de assassinato e condenada à pena de morte. O discurso conservador está presente em diversas falas ao longo da obra. Em determinado momento, uma delegada afirma que “*as pessoas podem ser razoavelmente felizes sem se meter em encrencas. Arrume um trabalho. Case-se. Se seu caminho não vai bem, tente outro*”. Em outro, Barbara confessa: “*estou cansada. De tudo. Era divertido, mas não é mais. Passo pelo mercado e invejo as donas de casa carregando as compras, achava-as quadradas, burras...*”. Ao final, um repórter narra que ela se parece com “*garotinhas bonitas, que há tempos pegaram a bifurcação errada na estrada da vida*”. Ou seja, o conflito fazia emergir uma polarização discursiva que, pelo menos, não tornava os filmes estandartes de um novo modo de viver – e podia dialogar com os perfis equidistantes de espectadores, garantindo a lucratividade de bilheteria.

(5) *Eu te matarei, querida!*:<sup>7</sup> a dualidade na composição de personagens femininos, por vezes, exigiu – e, por que não dizer, brincou –, com a percepção de espectadores ao não situar de forma maniqueísta um aspecto positivo ou negativo naquilo que se constituía como marca da respectiva personagem. No filme, a atriz Olivia de Havilland interpreta Rachel, casada com o milionário Ambrose – papel do ator John Sutton – durante uma longa viagem dele à Florença e que, logo após a mesma, morre. Sobre ela, paira a suspeita de envolvimento com o ocorrido para herdar sua fortuna. Ao conhecer Philip Ashley – interpretado pelo ator Richard Burton –, herdeiro natural do tio Ambrose, conflitos, atração e uma paixão entram em cena, sem nunca abdicar da dúvida sobre o caráter e das reais intenções de Rachel na trama. Que permanecem sem resposta formal ao seu final. Embora a ambiguidade ou a contraposição não se constituíssem em novos recursos, àquele contexto, Rachel polarizava o amor arrebatado e

<sup>6</sup> Título original: *I want to live*. Direção de Robert Wise. Produzido em 1958.

<sup>7</sup> Título original: *My cousin Rachel*. Direção de Henry Koster. Produzido em 1952. Baseado no romance de Daphne du Maurier, a mesma autora de *Rebecca*.



arrebatador de uma (tradicional e romântica) mulher *versus* o poder manipulador de uma forte (e nova) mulher, como se não pudessem conviver ambos na mesma pessoa, ou ainda, como se um fosse positivo e outro negativo.

(6) *As três máscaras de Eva:*<sup>8</sup> a caracterização imagética do que seria uma mulher moderna e uma conservadora é quase didaticamente apresentada no filme *Nele*, a atriz Joanne Woodward interpreta Eve White, uma dona de casa tradicional, pacata e extremamente reprimida, passa a apresentar de modo crescente lapsos de memória, os quais são associados a momentos em que encarna outra personalidade, a de Eve Black, violenta, vulgar e aproveitadora. Diagnosticada como caso raro de Síndrome de Múltipla Personalidade, ao longo de seu tratamento psicológico, emerge uma terceira personalidade, Jane, que estaria na mediação de ambas, nem tanto recalcada, nem tanto manipuladora, não apenas tradicional ou transgressora. Jane, em sua emanência, desfaz as outras duas e unifica o que seria um *superego* e um *id* exacerbados. Pode-se dizer que, apesar do filme ser baseado em um caso clínico real – de Christine Costner –, a forma como a dramaticidade gerada pela ambiguidade comportamental da personagem é simplificada por seus sobrenomes – Eve White e Eve Black –, já sugere um juízo de valor: o bom é recatado e “white”, e o que não é bom é devastador e “black”. Se o sobrenome é fictício, não haveria outras escolhas possíveis? Jane não possui nenhum.

(7) *Como agarrar um milionário:*<sup>9</sup> Marilyn Monroe interpreta Pola Debevoise, bela jovem míope que quer desesperadamente se casar. Não tem noção do impacto que gera nos homens, mas acredita piamente em seu objetivo. Em Nova York, juntamente com suas amigas Schatze Page e Loco Dempsey – interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Lauren Bacall e Betty Grable –, aluga um elegante apartamento para simular prosperidade e independência para possíveis maridos ricos. A composição vencedora das personagens inclui imagens de restaurantes sofisticados, champanhe, casacos de pele e modos distintos. Concomitantemente há o conflito entre o amor e a independência e a segurança gerados pelo casamento e pela fortuna – a atitude forte e determinada, decerto associada à liberdade e autonomia condiciona-se a um outro que

<sup>8</sup> Título original: *The three faces of Eve*. Direção de Nunnally Johnson. Produzido em 1957.

<sup>9</sup> Título original: *How to marry a millionaire*. Produzido em 1953. Direção de Jean Negulesco.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

será o provedor deste aparato financeiro e emocional. Uma das falas sintomáticas do conflito é o conselho dado por Schatze a Loco: “*é sua cabeça que tem ouvidos, não seu coração!*”.

### O ícone e a brecha

Em objetiva síntese de antagonismos nas imagens produzidas sobre o feminino nos filmes dos anos 1950, uma atriz personificou – nas telas e fora delas – a conflituosa polarização proposta no presente estudo: **Marilyn Monroe** (1926-1962). Trata-se de um exemplo real e humano do esforço da indústria cinematográfica em traduzir em filmes as tensões acerca do feminino na nova sociedade da década de 1950. Equilibra a imagem de deusa nos filmes e de moça normal, feliz, em busca de amor. Mesmo transbordando luxúria, há algo de caricato e de inocente em seus personagens, algo de multidimensional – como define Morin (1989). Observa-se, também, que em alguns de seus filmes, o estilo sexualizado ou interesseiro da personagem possui justificativa, ou seja, algo em seu passado obriga-a a ter uma postura mais firme ou objetiva frente a um mundo que massacra e marginaliza mulheres. A luta pela vida se tornou mais crua e virulenta desde o advento da recente guerra. E, através dela, percebe-se que

[...] esses personagens compreendem que seu erotismo lhes dá poder para manipular a mente e o juízo dos homens, e o original é que elas conseguem isso com facilidade. A emancipação das mulheres no tempo da Guerra é sem dúvida refletida nesses filmes, mas eles são sexualmente fascinantes porque, em associação à mulheres assertivas, há as imaginações eróticas fracas, deterioradas ou reprimidas dos homens. Homens enfraquecidos são cegados por mulheres fortes; em alguns casos, é literalmente assim, com a mulher fortemente iluminada por trás e seu rosto à sombra. (COUSINS, 2013:198)

Logo, as imagens de consumo estão associadas à segurança necessária a uma mulher livre para sobreviver. E se materializam na icônica canção *Diamonds are a girl's best friend*, interpretada por Marilyn no filme *Os homens preferem as loiras*,<sup>10</sup> que consegue expressar a interdependência entre a

<sup>10</sup> Título original: *Gentlemen prefer blondes*. Produzido em 1953. Direção de Howard Hawks.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

riqueza e a autonomia de uma mulher – embora amparada no casamento, o que regula, de certa forma, a conquista de liberdade, inclusive, para forjar a si para sobreviver.

### Considerações finais

Sob a perspectiva de expectativas de análises herméticas e lineares sobre o cinema, um filme seria, portanto, imaginado como uma obra fechada, com objetivos claros e interpretações esperadas pelo cabedal de definições e traços estabelecidos *antes* de sua produção e projetado para *fins específicos* na ordem ideológica ou mercadológica. O ponto central está nas duas formas de sua construção: o *todo do filme* – sua proposta, seu gênero, a grande mensagem, as características técnicas e estilísticas etc. – e as *pequenas mensagens* – que atuam na compreensão, aderência, resistências, negações, subversões e concordâncias a questões presentes na sociedade para qual o filme é produzido. Esta lógica sustenta-se na necessidade das imagens reforçarem o sentimento de pertencimento e identificação dos espectadores. E, também, porque convivem simultaneamente, nas diferentes sociedades e contextos, conflitos e posições antagônicas.

Portanto, convivem duas dinâmicas diretamente relacionadas ao diálogo com espectadores, força motriz da produção de sentido de um filme: a **construção de imagens** – que, midiaticizadas através da cultura e dos produtos midiáticos, fazem uso de conflitos contextuais polarizados de onde emergem representações, às quais dialogam e apaziguam extremos – e o **consumo de imagens** – que sinaliza a aceitação e a identificação de indivíduos e da sociedade com o sentido gerado pelas representações que compõem e constroem o discurso de um filme.

As questões e os exemplos aqui apresentados colaboram para ratificar a premissa de Edgar Morin sobre *brechas e fendas* e, assim, corroboram para a compreensão das tensões e das respostas produzidas, ou advindas, de Hollywood, para alguns conflitos existentes no contexto dos Estados Unidos da década de 1950. Ao mesmo tempo em que imagens hollywoodianas construíram um estilo de vida modelar que refletia os anseios do *cidadão médio* norte-americano, os filmes produzidos sinalizaram mais a ser mostrado. Representações do padrão e do questionamento do padrão, do modelo e do que não era possível *ter e viver* do modelo, da ruptura e de um bálsamo para a mesma ruptura. Desta forma, indústria, filmes, estrelas, estruturas de produção, sentidos e lógicas se articularam e se valeram de estratégias de midiaticização para permanecerem como veículo e como produto midiático.



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Assim como representações advindas das *fendas* e do conflito polarizado – entre ser e poder ser, entre viver como o modelo e o modelo não suportar mais esgarçamentos em sua tessitura –, dialogam com os paradoxos do referido contexto. Marcam presença, o promissor e o conservador, o modelo e a ruptura, os personagens e as pessoas, a pujança e a frustração. E, de algum modo, parearam conflitos, idiossincrasias e críticas ao modelo do *American way-of-life*. Juntos, modelo e antítese não permitiram outra coisa senão naturalizar o que sobrava, o que era expurgado, o que não era componente do estilo de vida idealizado. Portanto, nenhuma leitura pode ser linear. Pelo menos no *cinemão* hollywoodiano.

Conclui-se que as representações advindas de *fendas* não assumem necessariamente um caráter messiânico ou de revelação salvadora diante de conflitos originais geradores das *brechas*. As representações podem trazer em seu bojo uma resignificação dos conflitos como um discurso que dialogue com os polos do conflito. Talvez, assim, além de comprovar inovação e abertura, não romperia com o contexto. Cuidado para não colocar em risco a compreensão da mensagem ou a necessária relação de identificação entre filme e espectadores. Igual cuidado para não colocar em risco as bilheterias. Pontes por sobre as brechas, oportunas e necessárias.

## Referências

- BARNES, Harry Elmer; RUEDI, Oreen M. *The American way of life – an introduction to the study of contemporary society*. 2. ed. New York/USA: Prentice Hall, 1950.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme. Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. 1. ed. Brasília/DF: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- COUSINS, Mark. *História do cinema. Dos clássicos mudos ao cinema moderno*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CUNHA, Magali do Nascimento. “O lugar das mídias no processo de construção imaginária do ‘inimigo’ no caso Marco Feliciano.” In *Comunicação, Mídia e Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing*. Ano 10. v. 10. n. 29 (Set./Dez., 2013). São Paulo: ESPM, 2013.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *O cinema musical norte-americano: história, gênero e estratégias da indústria do entretenimento*. 1. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2012.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *American way of life: representações e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950*. Tese defendida no PPGCOM/ESPM. São Paulo: ESPM, 2017.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. 1. ed. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. 1. ed. Bauru/SP: Edusc, 2001.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2002.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MATHEUS, SAMUEL. "O imaginal público: prolegômenos a uma abordagem comunicacional do imaginário." In *Comunicação, Mídia e Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing*. Ano 10. v. 10. n. 29 (Set./Dez., 2013). São Paulo: ESPM, 2013.
- MELANDRI, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. 2. ed. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006.
- MELO ROCHA, Rose de. "É a partir de imagens que falamos de consumo: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática". In BACCEGA, Maria Aparecida; CASTRO, Gisela G. S. (org). *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. São Paulo: ESPM, 2009:il.,color, tab.\_748p.
- MELO ROCHA, Rose de; CASAQUI, Vander (org). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. 1. ed. Porto Alegre/RS: Editora Sulina, 2012.
- MONTAGU, Ashley. *The American way of life*. 4. ed. New York/USA: G. P. Putnam's Sons, 1967. [1952]
- MORIN, Edgar. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1972. [1989]
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. 1. ed. Lisboa/Portugal: Relógio D'Água, 1997. [1956]
- MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- PROKOP, Dieter. *Sociologia*. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- ROCHA, Everardo. *A sociedade do sonho. Comunicação, cultura e consumo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2005.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. 1. ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) – International Movie Database