

Star system, sexualidade e subjetivações femininas

no cinema de Hollywood (1931-1934)



Rahitla Christitira. Rouben Mamoulian, 1933, fotografamas.

Ana Paula Spini

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). anapaula.spini@gmail.com

Carla Miucci Ferraresi Barros

Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coorganizadora, entre outros livros, de *História em projetos. Velhos mundos e mundos novos: encontros e desencontros - do século XVI ao XVIII*. 7. ano. 2. ed. São Paulo: Ática, 2011. carla.miucci@gmail.com

Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)

Star system, sexuality and female subjectivity in Hollywood cinema (1931-1934)

Ana Paula Spini

Carla Miucci Ferraresi Barros

RESUMO

Este artigo busca discutir algumas questões cujos limites interpretativos e epistemológicos encontram-se entre os campos da história da cultura, da abordagem de gênero e da análise cinematográfica. A ideia é refletir sobre imagens femininas produzidas e projetadas por um dos estúdios mais conservadores dos Estados Unidos, a Metro Goldwin Mayer, no período nomeado pelos historiadores de *Pre code era* ou *Pre-PCA Era* (1930-1934). A partir da análise de dois filmes estrelados por Greta Garbo, *Mata Hari* (1931) e *Rainha Christina* (1933), abordaremos os discursos dos quais as estrelas de cinema eram vetores a fim de evidenciar as linhas de força entre o que era interdito, o que era negociável e o que era possível do ponto de vista das ideias e das práticas normativas e transgressoras acerca do papel da mulher naquela sociedade, num contexto de profunda crise econômica e social e de intensas disputas entre sociedade civil, Estado e estúdios de cinema em torno das temáticas desagregadoras da família e da moral, veiculadas por Hollywood.

PALAVRAS-CHAVE: Hollywood; *star system*; sexualidade.

ABSTRACT

This article discusses some issues whose interpretive and epistemological limits are among the fields of history of culture, gender approach and film analysis. The idea is to reflect on controversial female images produced and designed by one of the most conservative Studios, the Metro Goldwin Mayer, in the period appointed by film historians as the Pre code era (1930-1934). From the two films analysis starring Greta Garbo, Mata Hari (1931) and Queen Christina (1933), we discuss the speeches which the movie stars were vectors in order to highlight the power lines between what was forbidden, which was negotiable and what was possible from the point of view of ideas and normative and transgressive practices about the role of women in modern society, in a context of deep economic and social crisis and intense disputes between civil society, state and movie studios around the divisive issues of family and morals conveyed by Hollywood in the period.

KEYWORDS: *Hollywood; star system; sexuality.*



Mas — ah! os tempos mudam... — a coroa dos reis foi substituída pela auréola efêmera das “estrelas da terra”, essas pequenas formas perecíveis que um megafone dirige, que uma câmera atenta espia e fixa e que as multidões amam, admiram, aplaudem, projetadas sobre telas brancas, nos cinemas escuros

Guilherme de Almeida

Folhear uma *fan magazine* e se deter diante da foto do casamento de uma famosa atriz de cinema, do penteado e dos vestidos que usou ao incorporar uma personagem histórica; entrar no transporte público e sentar-se em frente à publicidade de um novo dentífrico onde ela aparece sorrindo, anunciando o produto; ouvir no rádio a nota do seu próximo filme, produzido por um grande estúdio de Hollywood. Essas são cenas cotidianas que poderiam ter sido protagonizadas tanto pelos habitantes de uma cidade como New York quanto por um morador de São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte, em meados dos anos de 1920 e 1930.

A partir da segunda metade da década de 1910, entre os novos ritmos, hábitos de consumo e sociabilidades que disputavam espaço com as normas e tradições, o cinema hollywoodiano contribuiu para configurar o expressivo e tenso quadro de mudanças vivenciadas pela população das cidades. Para além da novidade do aparato técnico, caracterizavam o negócio do cinema novos temas, gêneros e ‘tipos’ representados pelas estrelas, manifestos não só nas películas, mas, sobretudo, nos textos de uma mídia impressa cada vez mais especializada no negócio do *movie*, como as publicações norte-americanas *Photoplay*, *Motion Picture Story*, *Motion Picture Classic*, o *Filmplay Journal*, *Movie Weekly*, *The Film Forum*, que inspiraram o mercado nacional.

Cientes do poder das imagens de atores e atrizes na constituição do desejo do consumo, as *fans magazines* multiplicaram-se nas primeiras décadas do século XX. Essas revistas não só faziam a divulgação dos filmes – através de sinopses, *posters* e matérias – como tratavam de toda sorte de assunto que envolvesse a vida privada das estrelas por meio de entrevistas, fotos posadas, *cards* e simulações de flagrantes envolvendo atividades corriqueiras. Todo esse material era disponibilizado pelos agentes dos estúdios, que por sua vez, mantinham seus próprios departamentos de publicidade, cuja principal missão era contribuir para a construção e manutenção do *star system*, um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes.

O apelo do *marketing* porém, não se restringia à promoção dos filmes. O crescimento da economia do consumo, durante a década de 1920, foi intensificado por campanhas publicitárias capitaneadas pelas estrelas de cinema, que anunciavam toda sorte de produtos: de perfumes, xampus, cremes e xaropes, passando por sapatos, chapéus, cigarro etc. Com os produtos, vendiam-se também novos comportamentos: modos de sentar, segurar o cigarro, caminhar, flertar, beijar. As estrelas serviam a um extenso receituário de modos, comportamentos e estilo de vida, cujos valores estavam ancorados na vida saudável, na liberdade e no individualismo.

¹ MCDONALD, Paul. *The Star System: hollywood's production of popular identities*. London and New York: Wallflower, 2011 p. 54.

² Ver DYER, Richard, McDONALD, Paul. *Stars*. London: BFI Publishing, 1998, p. 32.

³ VIEIRA, João Luiz. O marketing do desejo. In: *Quase catálogo 3: estrelas do cinema mudo (Brasil 1908 – 1930)*. Rio de Janeiro, CIEC / Escola de Comunicação / UFRJ / MIS, 1991, p. 35, FFLCH/USP, 2007, p. 245.

⁴ STERNHEIMER, Karen. *Celebrity, culture and the american dream: stardom and social mobility*. Second Edition. New York and London: Routledge, 2015, p. 6.

⁵ Cf. SKLAR, Robert. *Movie-made America: a cultural history of American movies*. New York: Vintage Books, 1994, p. 157.

*An important development in the relationship between Hollywood and the high street came in 1930 when Bernard Waldman established the Modern Merchandising Bureau, which produced fashion lines based on clothing worn by female stars in films. The studios provided Waldman with sketches or photographs of styles based on these designs. With star-related promotions for cosmetics and toiletries, the Hollywood show case addressed the market in ways that perceived womens to be the primary category of consumer.*¹

A exposição contínua e maciça das estrelas de cinema na mídia criava, segundo Richard Dyer, uma multiplicidade de significados e afetos, envolvendo a combinação de características contraditórias, como aquelas consideradas extraordinárias – beleza, glamour, força, habilidade e sucesso – e as comuns – casamento, família, problemas pessoais.² Se por um lado, as imagens das estrelas corporificavam o glamoroso e o inatingível, por outro, fora das telas, a publicização de suas vidas privadas, veiculadas nas *fan magazines*, facilitava o processo de identificação com o público. O *star system*, envolvendo o complexo sistema de produção, circulação e recepção destas imagens fantasmagóricas, encontrou seu sucesso na ambiguidade entre o inatingível e o extremamente próximo. “Entre a ‘fan’ e a deusa, a revista é um elo, objeto que provoca o curto circuito da identificação entre o glamoroso e o comum, entre a cidadezinha perdida no interior e Hollywood”.³

Pode-se interpretar as histórias das celebridades como provedoras de um terreno comum para interações no interior de uma sociedade cada vez mais diversificada, como era a sociedade norte-americana dos anos de 1920. O conjunto de personagens criados pelo *star system* dava a oportunidade, entre outras coisas, de reforçar e compartilhar valores e comportamentos, considerando que “celebrity stories can help us make sense of our identities – not simply by telling us how we should look, feel, think, or act, but through a social process of negotiation”.⁴

Nas páginas das revistas dos anos de 1930, a estrela e seu figurino ditava a moda e ensinava a leitora a ser glamorosa. As fronteiras entre Greta Garbo e suas personagens eram diluídas quando a narrativa formada na articulação entre imagem e texto anula a distância existente entre ambas. Nesse sentido, a construção do estrelato se dava no amálgama entre traços de personalidade que se queria ver reconhecidos como sendo da atriz, suas características mais vendáveis – no caso sua extrema beleza, o ar misterioso – e as personagens que representava. A mídia construía, neste processo de dupla exposição – personagens e atriz – a persona estelar. A frase lendária, imortalizada como sendo “o basta” de Garbo para a vida do estrelato – “I want to be alone” – foi dita por sua personagem no filme *Grande Hotel*, e amplamente explorada pelos articulistas das *fans magazines* quando nos anos de 1940 a grande estrela desapareceu das telas de cinema. Uma clara demonstração da pregnância entre personagens e persona estelar.

Nos anos de 1930 tanto a indústria de Hollywood quanto a imprensa dedicada às suas produções, desfrutavam de uma história de avanços técnicos e de consolidação nos mercados nacional e internacional. Em um período de incertezas e profunda crise econômica e social, o cinema tornava-se, à revelia da classe média conservadora, uma forma de cultura dominante nos Estados Unidos. Hollywood cumpria um duplo papel: divertia ao mesmo tempo em que produzia e propagava novos valores e ideais.⁵ Os estúdios, na disputa pela vendagem de seus filmes, criavam



The New Movie Magazine, jan.-jun. 1933, p. 46 e 47.



uma guerra entre estrelas: Greta Garbo ou Marlene Dietrich? Essa guerra era encenada na imprensa, cujo papel foi fundamental na construção do estrelato hollywoodiano.

Do Sin City às normatizações morais: controle, transgressões e negociações

A reflexão sobre as mudanças econômicas e culturais que ocorreram nos EUA, na virada do século XIX e início do século XX, abre-nos a possibilidade de pensar sobre uma verdadeira revolução moral, que influenciou, entre outras coisas, a configuração de novos comportamentos e valores para as mulheres que ganharam o espaço público.

Com o crescimento das cidades, o incremento da economia e o surgimento de novas organizações e empreendimentos típicos do processo de modernização, houve um aumento significativo no afluxo de imigrantes às cidades, uma elevação na oferta de postos de trabalho nas grandes corporações, e um aumento do consumo - especialmente das mulheres, que com o advento da Primeira Guerra Mundial e a necessidade de mão de obra industrial, assumiram postos de trabalho antes restritos aos homens e passaram a gastar parte de seus salários na compra de produtos de beleza, roupas e diversões urbanas, antes consideradas degradantes, como o próprio cinema.

Essas mudanças tiveram consequências drásticas nos lares norte-americanos, na ocupação e na configuração do espaço público e privado, especialmente para as mulheres. Por um lado, suas relações com a esfera pública eram marcadas por exclusão e separação, onde o espaço privado e da família eram identificados com o domínio de uma feminilidade idealizada, definida pela domesticidade, pela maternidade, pureza e tutela da moralidade. Por outro, a cultura do consumo - e aqui entendendo o consumo de forma a englobar os próprios filmes, suas estrelas e todo tipo

⁶Cf. HANSEN, Miriam. *Babele e Babilonia: il cinema muto americano e il suo spettatore*. Torino: Edizione Kaplan, 2006, p. 108.

⁷*Idem, ibidem*, p. 112.

⁸BLACK, Gregory. *Censorship: an historical interpretation*. *Journal of Gramatic Theory and Criticism*. University of Kansas, v. VI, n. 1, Fall 1991, p. 168.

⁹Cf. PARKER, Alison M. *Mothering the Movies: Women Reformers and Popular Culture*. In: COUVARES, Francis G. (ed.) *Movie censorship and American culture*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 1996, p. 83.

de produto a elas vinculados, comportamentos, valores e estilo de vida – introduziu um princípio de público diferente do tradicional, fazendo um apelo mais direto à experiência do consumidor, às necessidades concretas, a desejos e fantasias.⁶ Ainda que a prática do consumo abrisse um horizonte intersubjetivo que deu lugar à expressão e à experiência, a longo termo, tinha-se uma homogeneização fundada sobre a ideia de ‘mulher’ branca, heterossexual e burguesa.

Se até meados de 1914 as mulheres dos filmes de Griffith ocupavam novas posições fora de casa, elas o faziam sem prejuízo ao que a moral vitoriana considerava como “virtudes femininas” – “*purezza sessuale, passività, superiorità emotiva e tutela morale*”, representadas nas telas por *stars* virginais como Lilian Gish e Mary Pickford –, a década de 1920 apresenta-nos outros perfis femininos, como a “maliziosa vivacità della flapper, la vitalità di star come Clara Bow, Madge Bellamy o Gloria Swanson, che sevivano sempre di più a insegnare alla spettatrice a diventare correttamente moderna... ad allenare il publico femminile a uma femminilità alla moda”.⁷

Nesse sentido, o cinema oferecia às mulheres – mas também aos imigrantes, aos operários e à nascente classe média urbana – um espaço de mediação e de negociação de valores, discursos e comportamentos que não dizia respeito simplesmente ao espaço físico mas implicava, fundamentalmente, o espaço fantasmagórico que se formava sobre a tela e as múltiplas e dinâmicas transações entre eles.

Mata Hari (1931) e *Rainha Christina* (1933) foram realizados em um momento conturbado na história do cinema de Hollywood. Se, por um lado, esse período está inscrito na chamada “era de ouro” da produção dos grandes estúdios, por outro, foi marcado pelos desdobramentos de duas décadas de embates entre estúdios, setores da sociedade civil e autoridades políticas, envolvendo a questão de liberdade de expressão e censura, além da crise econômica que atingiria os estúdios de Hollywood nos anos de 1930. As discussões acirravam-se em torno de temáticas, imagens e mensagens veiculadas na tela e seu impacto na educação das crianças e na vida familiar.

Gregory D. Black traça um histórico da configuração da censura em Hollywood considerando os esforços dos produtores executivos dos estúdios, desde os primórdios da indústria, em atender às demandas dos espectadores por temáticas que não perturbassem a ordem e a moral vitoriana da classe média dos Estados Unidos, como modo de garantir o mercado para seus filmes.

Segundo Black, ainda que os filmes fossem censurados no momento de sua concepção pelos estúdios, conselhos municipais e estaduais de censura multiplicaram-se no início da década de 1910. Em 1913, tais conselhos aprovaram uma ampla variedade de códigos de censura destinados a “prohibit films from infecting local communities with screen images that might be considered offensive to ‘communities values’”.⁸ Em 1915 estes conselhos ganhavam uma batalha importante contra os estúdios. A Suprema Corte reconheceu a sua legalidade ao mesmo tempo em que declarava estarem os filmes fora da proteção da Primeira Emenda da Constituição, que garantia a liberdade de expressão. Para a Suprema Corte, o filme não era produto artístico e sim um mero produto comercial com vistas ao lucro e, portanto, passível de regulação como qualquer outro negócio.⁹

Além dos conselhos municipais e estaduais, organizações femininas cristãs foram importantes agentes em prol da censura dos filmes em

Hollywood. A protestante Woman's Christian Temperance Union (WCTU), fundada em 1874 e que lutou pelo sufrágio feminino e contra a violência doméstica sofrida pela mulher em suas campanhas de combate ao alcoolismo, a partir de 1906 teve como bandeira a criação da censura federal dos filmes, com o intuito de proteger as crianças e os jovens das influências negativas de filmes que consideravam danosos para a sua formação.¹⁰ Essas reformadoras tiveram um papel fundamental na configuração de um sistema de auto-censura dos estúdios de Hollywood, tamanha era a pressão realizada junto a autoridades políticas, especialmente do Congresso norte-americano, para a formulação de uma legislação federal que coibisse a indústria de cinema de distribuir filmes considerados imorais.

Escândalos, acusações de homicídios, drogas, sexo e muita violência não eram apenas temas dos filmes combatidos pela Women's Christian Temperance Union e outras organizações sociais. Faziam parte dos roteiros veiculados pelas revistas sensacionalistas sobre aqueles que participavam do sistema de estúdio. A mesma imprensa que lucrava em veicular os novos lançamentos nas telas, notas sobre festas e casamentos bem-sucedidos entre astros e estrelas, fazia muito dinheiro com o lado "sin city" de Hollywood. Uma série de incidentes envolvendo astros e estrelas começaram a vazear na mídia, mas dessa vez sem qualquer intenção de *marketing* positivo. Ao contrário, era a vida real que se sobrepunha ao luxo e à artificialidade dos cenários recriados nos estúdios.

Pressionados por esse panorama de denúncias e escândalos, e tendo como pano de fundo as principais produções dos grandes estúdios e suas histórias envolvendo assuntos considerados delicados do ponto de vista moral, como sexo, vícios, traições, adultérios e assassinatos, representantes da indústria cinematográfica formaram, em 1922, a associação de produtores e distribuidores de cinema, a Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Para o comando da associação, foi nomeado Will Hays, com amplo trânsito nos círculos mais conservadores da sociedade norte-americana e defensor da tese da auto regulação. O objetivo posto para a associação era, fundamentalmente, lutar contra a censura federal, proteger os mercados interno e externo e acalmar os críticos da indústria limpando a imagem dos filmes.¹¹

No ano de 1930, Hollywood adotou a *Motion Picture Production Code* (PCA), documento destinado a servir como guia e orientador moral para os estúdios, elaborado pelo padre jesuíta Daniel A. Lord, consultor técnico de alguns estúdios. O período do Pré-PCA (1930-1934) tornou-se emblemático porque foram produzidos e distribuídos filmes que abordavam assuntos expressamente interditados pelo *The Motion Picture Production Code*, como relações sexuais fora do casamento e não abençoadas por Deus como em *Unashamed* (1932), *Blonde venus* (1932) e *She done him wrong* (1933); casamentos ridicularizados e redefinidos como em *Madame Satã* (1930), *The common law* (1931) e *Old moral for new* (1932); barreiras étnico-raciais ignoradas, como em *The bitter tea of general Yen* (1933), *The emperor Jones* (1933) e *Massacre* (1934); injustiças econômicas e corrupção policial assumida como em *Wild boys of the road* (1933), *This day and age* (1933) e *Gabriel over the White House* (1933), vícios impunes e virtudes não recompensadas como em *Red headed woman* (1932), *Call her savage* (1932) e *Baby face* (1933).¹²

As atitudes dúbias dos estúdios sobre a autocensura e seu grau de aplicação podem ser explicadas pela tentativa da indústria cinematográfica de atender a um mercado multifacetado, com demandas opostas

¹⁰ Cf. MASSON, Erin M. The Women's Christians Temperance Union 1874-1898: combating domestic violence. *William & Mary Journal of Women and the Law*. v. 3, 1997, p. 163. Disponível em <<http://scholarship.law.wm.edu/wmjowl/vol3/iss1/7>> Acesso em 03 jan. 2015.

¹¹Cf. *idem*, *ibidem*, p. 168.

¹² Cf. DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in american cinema (1930-1934)*. New York: Columbia University Press, 1999, p. 3

¹³ *Idem, ibidem*, p. 2.

¹⁴ BLACK, Gregory. *op. cit.*, p. 171.

¹⁵ Ficha técnica: *Mata Hari* – 1931, Metro-Goldwyn-Mayer, drama de espionagem. Produção: Bernie Fineman; direção: Geroge Fritzmaurice; roteiro: Benjamin Glazer e Leo Birinsky; diálogos: Doris Anderson e Gilbert Emery; direção de arte: Cedric Gibbons; vestidos: Adrian; som: Douglas Shearer, Fred Morgan, Paul Neal, e James Brock; montagem: Frank Sullivan; fotografia: William Daniels; fotografia do set: Milton Brown. Cast: Greta Garbo (*Mata Hari*), Ramon Novarro (Lt. Alexis Rosanoff), Lionel Barrymore (General Shubin), Lewis Stone (Andriani). C. Henry Gordon (Dubois), Karen Morley (Carlotta).

provenientes de uma sociedade fraturada entre a manutenção de valores tradicionais e as mudanças exigidas pelos grupos sociais que passaram a ter maior acesso ao consumo e à cultura de massas, especialmente no pós-guerra. Para Thomas Doherty a era do *Pré-PCA* consistiu em quatro anos de violações ao código com impunidade e criatividade, “when censorship was lax and Hollywood made the most of it. Unlike all Studio system feature films released after July 1934, pré-Code Hollywood did not adhere to the strict regulations on matters of sex, vice, violence, and moral meaning forced upon the balance of Hollywood cinema”.¹³

Esse cenário de maior permissividade da censura sofreu uma virada frente à nova ofensiva de grupos conservadores contra a indústria de cinema. Em 1934 foi lançada a cruzada católica Legion of Decency, que ameaçava realizar um gigantesco boicote aos filmes de Hollywood. Na ocasião, os católicos exigiram que o gabinete de Hays, enfraquecido, criasse o Production Code Administration (PCA) e nomeasse um católico para impor seu cumprimento. Segundo Gregory Black, o “Hollywood ‘jury’ appeal system was eliminated. From this date until its demise in the mid-1950s Breen enforced the code with the fervor of a rigid ideologue. Breen and Hays used the PCA, and the threat of a Catholic boycott, to eliminate or soften social and political themes”.¹⁴

Neste artigo, por meio da análise de dois filmes produzidos em Hollywood no período compreendido entre 1930 e 1934 – *Mata Hari* (1931) e *Rainha Cristhina* (1933) – buscamos investigar e evidenciar as linhas de força entre o que era interdito, o que era negociável, o poder dos estúdios e os espaços de intervenção das estrelas na nova configuração da imagem feminina do ponto de vista das ideias e das práticas normativas e/ou transgressoras e de seu lugar na sociedade moderna.

O produto que se vende: indústria cultural, star system e sedução feminina

Em 1931 a Metro-Goldwyn-Mayer lançou *Mata Hari*, filme romântico e melodramático sobre a dançarina holandesa Margaretha Geertruida Zelle (1876-1917), condenada na França por espionagem a serviço da Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial.¹⁵ A história focaliza o que seriam os últimos momentos de vida de Mata Hari, representados como sendo o período entre o auge de sua fama como dançarina e *stripper* em Paris e a sua condenação e fuzilamento por traição à França, em 1917. Mata Hari é a heroína, dançarina sedutora que tem todos os homens a seus pés e cai em desgraça quando se apaixona pelo jovem, belo e sensível tenente da força aérea russa. Seu envolvimento amoroso com a alta patente das forças armadas russa lhe rende informações valiosas, repassadas para o serviço secreto alemão. O general russo, amante da dançarina e quem lhe entrega todos os segredos dos aliados durante a Primeira Guerra Mundial, obcecado e enfurecido de ciúmes, denuncia Mata Hari às autoridades francesas. A personagem é mostrada, então, como vítima do ciúme doentio de um homem mais velho e do implacável e cruel sistema judiciário francês.

A ficionalização da história de Mata Hari pela MGM não é uma narrativa isolada sobre esta personagem controversa, nem é pioneira no cinema. É preciso inscrevê-la não apenas na produção cultural sobre a dançarina e espiã, mas articulá-la à então consagrada produção cultural sobre a personagem Salomé, que a literatura do XIX investiu de características

de *femme fatale* e que esteve fortemente presente nas canções populares nos Estados Unidos desde o início do século XX.¹⁶

O filme foi realizado e lançado quando já existia uma fortuna narrativa sobre a *femme fatale*, bem como sobre o caso de Mata Hari, explorado tanto pela imprensa internacional, quanto pela indústria cultural norte-americana e europeia desde 1917. Matérias nos jornais, biografias, peças de teatro e filmes produzidos na Alemanha, França e Estados Unidos construíram, na intertextualidade, ainda que com diferenças pontuais entre os personagens coadjuvantes, uma história com elementos recorrentes sobre a espiã dançarina. Nos anos de 1920 foram realizados dois filmes na Alemanha, ao menos uma peça de teatro na França, e veiculadas inúmeras matérias sobre o caso da sedutora espiã na imprensa norte-americana.¹⁷ Nos anos de 1930 temos, nos Estados Unidos, a publicação de uma biografia da dançarina e, além do filme da MGM, *Dishonored*, de 1931, da Paramount, estrelado por Marlene Dietrich, e, na França, *La danseuse rouge*, de 1937.¹⁸ Dessa forma, nos anos de 1920 e 1930, a imprensa, a literatura, o teatro e o cinema investiram na história da espiã, cortesã e dançarina, tornando-a a mais famosa e perigosa agente da espionagem internacional de todos os tempos. Para compreender como ela foi consagrada pelo cinema hollywoodiano é preciso inscrevê-la nesta formulação da lenda.

Não há nenhuma indicação de que o filme da MGM tenha sido realizado a partir da adaptação de biografia publicada sobre Mata Hari, mas é evidente que o filme segue uma tendência observada nas matérias de jornais e nas biografias de explorar seus casos amorosos com homens influentes da época de várias nacionalidades e seu grande poder de sedução, construindo sobre ela uma imagem de mulher poderosa, de extrema beleza, perigosa e irresistível. A indústria cultural construiu um imaginário sobre a espionagem feminina que liga poder, beleza, apelo sexual e traição. A espiã é a *femme fatale* e Mata Hari, o ícone desta representação nos anos de 1920 e 1930.

Debates acerca da justiça do julgamento e condenação, ocorridos desde o fuzilamento, levaram à produção de narrativas que realizavam um segundo julgamento, seja confirmando a condenação, seja inocentando Mata Hari. Major Thomas Coulson, autor da biografia norte-americana que se propõe a desvendar os ardis da “cortesã e espiã”, usando sua autoridade como oficial de regimento na Irlanda, Inglaterra e França durante a Primeira Guerra, e o seu autodeclarado conhecimento do sistema de espionagem alemão, reafirma a condenação e reprova os que chama de “pseudo-intelectuais”, o grupo que “tenta ainda coroá-la com uma auréola de mártir”.¹⁹

As disputas das narrativas em torno da veracidade da história de Mata Hari aparecem no prefácio de seu livro, de 1930. O autor tem a pretensão de verdade sobre Mata Hari e para isso procura distanciar a sua narrativa do que considera ser uma “literatura altamente imaginária”. Ao fazê-lo, contudo, não deixa de reafirmar a lenda que esta literatura ajudou a construir: “Desde a morte de Mata Hari a sua história fascinante como espiã extraordinária, dançarina, cortesã e sacerdotisa de um culto de amor lascivo, com toda a sua riqueza de dramas, romance e horrível tragédia, foi submergida sob uma torrente de literatura altamente imaginária, que obscurece quase completamente a realidade”.²⁰

A revista *Screenland*, em uma matéria publicitária, não assinada, de dezoito páginas sobre o filme, com toda a história e inúmeras fotos do *set*, faz a seguinte descrição, melodramática e sensacionalista: “Mata Hari, the most enchanting, the most alluring, the most dangerous woman spy in all

¹⁶ Cf. HAMBERLIN, Lerry. The femme fatale in american popular songs before 1920. *Journal of american musicological society*, v. 59, n. 3 (fall 2006), University of California Press. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.3.631>>. Acesso em 30 jan. 2015.

¹⁷ Os filmes são: *Mata Hari* (1920), de Ludwig Wolf, com Asta Nielsen e *Mata Hari, die rote Tänzerin* (1927), de Friedrich Fehér, com Magda Sonja. A peça foi uma adaptação da obra de Charles Henri Hirsch, *La Chèvre aux pieds d'or*.

¹⁸ O livro: COULSON, Major Thomas. *Mata Hari: courtesan and spy*. New York: Harper Brothers, 1930; o filme francês *La danseuse rouge* (1937), de Jean-Paul Paulin, foi baseado no livro de Charles Henri Hirsch, *La chèvre aux pieds d'or*,

¹⁹ COULSON, Major Thomas. *Mata Hari: cortesã e espiã*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932, p. 17.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

²¹ *Screenland*. The story of Greta Garbo in *Mata Hari*, with Ramon Novarro, told in pictures., March 1932. p.35. Disponível em <<http://archive.org/stream/screenland24unse#page/34/mode/2up/search/mata+hari>>. Acesso em 3 fev. 2015.

²² *Mata Hari*, 1932, Turner Entertainment Co. e Warner Bros. Entertainment Inc, 2012, 88 min.

²³ As *fan magazines* da época especulavam sobre a utilização de um dublê nesta sequência quando o rosto de Greta Garbo não podia ser visto. Ver *Photoplay Magazine*. Abril 1932, p. 92.

history! Cruelly beautiful, beautifully cruel – yet with a woman’s soul and a woman’s need for genuine love. See what happened when her duty brought her into conflict with a handsome, romantically innocent young officer”.²¹

Encantadora, sedutora, espiã perigosa, mas com alma feminina carente do verdadeiro amor. Longe da personagem ardilosa e vil de Coulson, *Mata Hari* de Greta Garbo é a heroína martirizada que Hollywood consagrou. Ainda que o filme tenha sido realizado em 1931, na Pré-PCA *Era*, a versão disponível em DVD é do seu relançamento nos cinemas em 1939.²² O filme sofreu cortes quando passou pelo crivo do Production Code Administration (PCA), não podendo, pois, a cópia disponível ser tratada como realização do período anterior ao do endurecimento da censura. Tampouco é possível ignorar que o filme, tendo sofrido cortes, apresentava cenas consideradas inapropriadas pela censura do Breen/Hays Office. É preciso tratá-lo, portanto, como produto de dois períodos distintos da história da censura aos filmes hollywoodianos.

Dessa forma, a análise que será realizada priorizará uma avaliação do teor de duas das três sequências que tiveram cenas censuradas, com o auxílio da bibliografia e de vestígios fotográficos do *set* de filmagem, a fim de operar uma análise comparativa do que foi permitido ou interdito nos dois períodos considerados – no pré e no pós-PCA. O principal objetivo é refletir sobre o impacto da censura e da interdição do olhar na narrativa fílmica nos anos de depressão econômica e recrudescimento da reação conservadora contra os temas transgressores dos filmes de Hollywood.

Corpo exposto, corpo sexuado: o poder de quem é olhado

Greta Garbo entra em cena como *Mata Hari* aos seis minutos e dezesseis segundos do início do filme, o que cria a expectativa sobre a aparição de uma das maiores estrelas de Hollywood no momento de lançamento do filme. É uma cena de *strip-tease* na qual a personagem dança para a estátua burlesca de Shiva. A estátua ocupa um lugar central no palco, superdimensionada em seu tamanho, o que coloca a dançarina a seu serviço. Contudo, *Mata Hari* ocupa o lugar central no enquadramento das lentes das câmeras, o que a desloca do lugar de submissão para de ação no ato sexual insinuado na dança exótica oriental. A cena tem duração de dois minutos e treze segundos, e pela descontinuidade da música no final da sequência é possível perceber um corte realizado. Após o corte, a cena é encerrada com *Mata Hari* sentada aos pés da estátua, nua, de costas para a câmera e para a plateia que a assiste.

Essa versão, de 1939, manteve a cena de nudez da versão original e isto merece atenção. O corte realizado abreviou o tempo de exposição do corpo nu da personagem, deixando um lapso grosseiro entre a última imagem de *Mata Hari* ainda com a roupa (fotograma 5) e a imagem que fecha a cena (fotograma 6). Os fotogramas abaixo nos ajudam a pensar as soluções encontradas para mostrar, mas não muito, o corpo despido, encolhido aos pés de Shiva. A iluminação é distinta entre os cinco primeiros fotogramas selecionados e o sexto: nos cinco primeiros há uma luz direta incidindo sobre a personagem, enquanto o restante do cenário está na penumbra. No sexto fotograma percebe-se uma mudança na iluminação e a luz que antes era lançada sobre as costas de *Mata Hari* (fotograma 5) foi apagada, e a iluminação principal concentrou-se no fundo do palco, colocando ênfase na estátua em contraluz e não no corpo nu da personagem aos seus pés.²³



Fotograma 1: 6'51''.



Fotograma 2: 7'17''.



Fotograma 3: 7'24''.



Fotograma 4: 7'50''.



Fotograma 5: 8'02''.



Fotograma 6: 8'03''.

Além da iluminação, o comprimento do eixo da objetiva também é modificado. No fotograma 6 o plano utilizado é o geral, aquele que possibilita, com a penumbra, ampliar a distância entre o olhar do espectador e o corpo nu, atenuando o impacto da imagem. O fato é que, diferente do que ocorreu com as outras cenas, cujos cortes com um *fade-out* comprometeram todo o restante da sequência, a cena da nudez foi preservada, ainda que tenha durado dois segundos. Dessa forma, e considerando toda a sequência, a dança erótica manteve, no relançamento em 1939, a mensagem do corpo sexualizado da mulher. Se, na história a personagem serve o sexo ao deus Shiva como oferenda e submissão, na narrativa é ela a protagonista da cena, colocada em centralidade no enquadramento da câmera, em um lugar de poder – o centro da tela. É dela o poder de sedução da divindade e da plateia, em duas camadas – a do teatro e a do cinema. Com o movimento, apenas a personagem. Todos os outros, extáticos. A oposição entre movimentação e imobilidade faz prevalecer a mensagem da mulher poderosa, dominadora. Nesse sentido, “ser objeto do olhar é adquirir poder”.²⁴

Ainda que as imagens do corpo sexuado da mulher sejam interpretadas como objeto do desejo masculino por uma linha consagrada dos estudos fílmicos que tem em Laura Mulvey – especialmente em seu texto “Prazer visual e cinema narrativo” – uma referência fundamental, é preciso considerar que estas imagens vistas por outras mulheres e outros homens podem engendrar outros sentidos, outros desejos, inclusive o de autonomia, independência, poder, mesmo com a lição moralista dada pelo fim trágico da personagem como castigo pelo desvio de comportamento.²⁵ Tais representações ganham vida própria quando o público as veem, pois não estão totalmente sob o controle dos seus produtores.²⁶ Centrar o foco no olhar que coloca a mulher em condição de objeto e desprezar outros olhares possíveis com significados distintos, implica em reconhecer a impossibilidade da subjetivação tanto das mulheres que são olhadas quanto daquelas que olham, em uma modernidade que, com a espetacularização do corpo feminino, as transforma em objeto do desejo masculino.

²⁴ HUTCHEON, Linda e HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2003, p. 42.

²⁵ Ver MULVEY, Laura, Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

²⁶ Cf. DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalyses*. New York-London: Routledge, 1991, p. 3.

Como dissociar as imagens icônicas da *femme fatale* das performances das estrelas que encarnaram a personagem? Se a *femme fatale* é uma criação literária do século XIX, figura de fascinação nos textos de autores como Baudelaire e Oscar Wilde, no cinema as estrelas transferem para suas personagens o fascínio que exercem sobre seus fãs, transformando-as em heroínas. A *femme fatale*, a mulher romântica, a estrela Garbo e a espiã-dançarina exótica Mata Hari compõem, no filme, o retrato da mulher ambígua, empoderada por todos que a olham, podendo suscitar tanto o desejo de inúmeras e diferentes mulheres por outros modelos de comportamento feminino, quanto reconhecida como vítima de homens obcecados e fragilizada quando encontra o que seria o verdadeiro amor.

A segunda sequência a sofrer o corte é a que, após o show de *strip-tease* e da noite no cassino, Alexis, o tenente apaixonado, acompanha a espiã até sua casa, se declara, mas Mata Hari resiste, visivelmente perturbada, às investidas do jovem e belo tenente. O corte realizado no final desta sequência, imperceptível porque feito com o escurecimento gradual da cena – *fade out* – (fotograma 9), muda completamente os papéis desempenhados pelos protagonistas no jogo de sedução, bem como deixa o espectador pensar que o amor entre os dois é angelical. Na versão de 1939 Mata Hari assume o papel da mulher que resiste a uma investida masculina, sendo reconduzida ao lugar reconhecido pela moral vitoriana à mulher nas relações amorosas “genuínas”. Alexis aceita sua resistência resignadamente, pega seu sobretudo e olha em direção ao quarto de Mata Hari. Fim da sequência da versão de 1939.



Fotograma 7: 24'02''.



Fotograma 8: 24'20''.



Fotograma 9: 24'22''.



Fotografias do set de filmagem; fotógrafo: Milton Brown.

Na versão original, Mata Hari volta seminua, vestindo uma camisa-preta transparente, os dois se abraçam e têm sua noite juntos.²⁷ Com o auxílio de fotos do set de filmagem é possível dimensionar o apelo sexual das cenas cortadas.

Uma foto da filmagem na qual Greta Gargo e Ramon Novarro estão abraçados pode ser vista como vestígio da cena perdida após o relançamento sob o PCA:



Fotografia do set de filmagem; fotógrafo Milton Brown.

Em um levantamento realizado nas revistas *Photoplay* e na *Screenland* entre dezembro de 1931 – mês do lançamento – e julho de 1932, foi possível constatar que estas fotos não foram publicadas, o que pode significar cuidado da MGM em não divulgar imagens que prejudicassem a repercussão do filme e gerassem reações negativas das ligas conservadoras, ao menos antes do seu lançamento e exibição nos cinemas. Há indícios de que as reações não tardaram.

A National Board of Review, organização que se auto definia como sendo sem fins lucrativos, considerada pelos estudiosos sobre a censura no período da Grande Depressão como um braço de Hollywood contra a censura federal, publicou, em janeiro de 1932, a sua recomendação do filme para maiores de 18 anos. Meses mais tarde, *A fan magazine* de maior tiragem da época, a *Photoplay*, publicou, em uma coluna voltada para a apreciação do público sobre os filmes em cartaz, a seguinte nota de uma leitora que minimizava o efeito negativo do filme *Mata Hari* na formação das crianças:

*I said to my ten years old daughter, after taking her to see 'Mata Hari': 'There are some scenes in such a picture that I hate to have you see'. 'Why mother', was the reply, 'the movies seem like a fairy story to me'. So perhaps a generation brought up on such grim details as the terrible punishments inflicted by the cruel stepmother need not worry to much about the effect of the pictures on our children's minds.*²⁸

²⁷ Cf. SALLE, Mick La. *Complicated women: sex and power in Pre-Code Hollywood*. New York: St. Martin Griffin, 2013, p. 206

²⁸ *Photoplay Magazine*. Movies and fairy stories. No matter what critics write; the audience always has the final word. May 1932, p. 10.

Sem possibilidade de afirmar que a assinatura é fictícia, podemos nos ater à análise da narrativa para avaliar a quem a sua publicação interessava. A nota faz analogia entre os filmes – considerados suspeitos pelas ligas reformadoras – e os contos de fadas – considerados insuspeitos – provavelmente para dar uma lição e mandar uma mensagem para os críticos dos filmes: a geração que foi educada temendo as maldades da madrasta má não tinha motivos para se preocupar com os efeitos dos filmes sobre as crianças, pois cresceu, ela mesma, ouvindo histórias sombrias e aterrorizantes.

Considerando o poder das ligas femininas nas campanhas pela censura federal aos filmes de Hollywood no período, especialmente da já mencionada Women's Christian Temperance Union, e ainda, que a lição para liberar os filmes da excessiva preocupação é dada por uma mãe a partir do impacto nada assustador do filme *Mata Hari* sobre sua filha, fica evidente que a nota favorecia os estúdios, criticava a censura, ainda que sinalizasse para um temor sobre a representação da mulher fora dos padrões aceitos pelos grupos mais conservadores dos Estados Unidos, e em especial, as ligas femininas cristãs. Se não é uma nota inventada, foi publicada porque atendia aos interesses dos estúdios.

Para pensar a transigência dos censores na sequência da dança, visto que a mesma descumpria frontalmente as disposições do código sobre como uma dança deveria ser realizada, é preciso considerar o lugar de Greta Garbo na constelação das estrelas hollywoodianas do período e em que medida a construção de sua imagem contribuiu para possível negociação entre o permitido e o interdito pelo código.

Nos anos de 1930 as grandes estrelas como Greta Garbo ocupavam o lugar central na produção de uma película, tornando-se verdadeiras lendas. Eram tão ou mais bem pagas que os atores com os quais contracenavam. O sistema que as criou para o lucro sofreu o seu efeito colateral: viu aumentar vertiginosamente o poder das estrelas de tomar decisões por tornarem-se fundamentais para o funcionamento da fábrica de sonhos e de dinheiro. Seus nomes vinham antes dos atores em letras garrafais: os filmes eram de Greta Garbo e não dos diretores. Isso fazia com que as grandes estrelas ganhassem poder na definição, inclusive, dos atores com os quais contracenariam.

Outro aspecto que merece atenção é a pregnância entre persona da atriz, sua atuação nos filmes e as personagens ambíguas que representava – romântica e moderna, poderosa e frágil. Greta Garbo era, segundo a imprensa, glamorosa, extremamente bela, e também misteriosa, solitária e reclusa. Suas personagens eram mulheres de grande poder sobre os homens, mas também frágeis e apaixonadas. O poder de sua imagem ambígua, sua grande beleza e sua capacidade de levar multidões aos cinemas deve ser considerado como um importante trunfo nas negociações entre estúdio e censores. O olhar expressivo e melancólico moldado por duas sobranças arqueadas que lhe conferiam dramaticidade, o sotaque estrangeiro na voz forte e sensual, o glamour com que portava os vestidos suntuosos feitos especialmente para ela por um dos maiores estilistas de Hollywood, Adrian Adolph Greenburg, o movimento das mãos, o jeito de andar e parar, o silêncio, tudo compunha o jogo cênico milimetricamente estudado por Garbo e explorado pelos diretores. Se a mídia era a responsável pela exposição da imagem da atriz, ela própria não estava excluída deste processo.

Greta Garbo construía sua imagem dentro e fora dos filmes com o auxílio de fotógrafos, cinegrafistas, diretores, maquiadores, estilistas, em

um amálgama de qualidades e valores que ela pretendia promover, então enaltecidos pela imprensa e por seus fãs, os *Garbo-maniacs*. É preciso, pois, considerar a estrela como agente na construção de sua imagem, tendo, conforme afirma Karen Hollinger com base nas postulações de Richard Dyer sobre as estrelas de Hollywood, “an active part in the development of their publicity campaigns”.²⁹

A ambiguidade da representação feminina: entre a heteronormatividade e a homossexualidade

O que dizer de uma rainha que calça botas, veste calças compridas, usa casaco e camisa de gola, carrega uma espada na cintura, cavalga como um experiente cavaleiro, frequenta taberna e bebe cerveja em canecas de estanho, como só os homens do seu tempo faziam (fotograma 1). Uma rainha solteira, declaradamente avessa ao casamento, que toma frente nos conflitos e é capaz de manejar armas como um mercenário (fotograma 2); que ao invés de um rei que lhe dê ordens, tem ao seu lado um conselheiro – o chanceler Axel Oxenstierna – que nada pode contra sua personalidade forte, seus desejos e valores considerados desviantes em relação às normas de gênero e de status social de sua época, que rejeita “viver pelos mortos”, negando trilhar o caminho traçado pelo seu pai – que morreu em campo de batalha – recusando-se deixar herdeiros e perpetuar a tradição



Fotograma 1: 34'54".



Fotograma 2: 36'05".



Fotograma 3: 15'45".



Fotograma 4: 15'46".

²⁹ HOLLINGER, Karen. *The actress: hollywood acting and female star*. New York: Routledge, 2006, p. 34

³⁰ Rainha Christina da Suécia, era filha do falecido rei Gustavo Adolfo, abatido, na batalha de Lutzen, em 1632, durante a Guerra dos Trinta Anos. Aos 6 anos de idade foi coroada rainha e assumiu a coroa aos 18 anos. Contribuiu para o final da Guerra dos Trinta Anos, assinando a Paz de Westfália. Recusou-se a casar e a deixar herdeiros. Abdicou ao trono em favor de seu primo Carlos Gustavo em 5 de junho de 1654, converteu-se ao catolicismo e se mudou para Roma, onde terminou seu dias, tendo sido enterrada na gruta vaticana, no interior da Basílica de São Pedro.

³¹ National Gallery of Art, Washington.



Fotograma 5: 45'08''.



Fotograma 6: 1h34''.

de governo de sua família. O que pensar de uma rainha que é chamada de 'rapaz' quando sai em andanças pelo reino (27':29''), que tem uma amante na corte com a qual protagoniza cenas de intimidade e ciúme (fotogramas 3 e 4) e ao final, abdica ao trono pelo amor de um homem, Dom Antonio (John Gilbert) (fotogramas 5 e 6)?

Essa é a rainha Christina que Hollywood levou às telas, em 1933, no filme homônimo (*Queen Christina*), dirigido por Rouben Mamoulian, rodado nos estúdios da MGM e sucesso de bilheteria naquele ano. O filme tem Greta Garbo como a personagem título do filme, num papel, parece, feito sob medida para ela, que tinha em comum com a rainha não só a nacionalidade sueca como a aura de mistério, tão característica de sua *persona* e igualmente presente em descrições que a literatura faz de Christina.³⁰

É possível pensarmos que a composição da personagem de Greta Garbo tenha sido inspirada direta ou indiretamente, pelas representações de gênero contidas na produção pictórica do século XVII, especialmente nos retratos renascentistas do pintor Sébastian Bourdon, nomeado artista oficial da corte de rainha em 1652, e responsável por um dos retratos mais famosos de Sua Majestade, no qual Christina é representada montada em seu cavalo, em pose marcial, com roupas masculinas, botas e espada em punho, acompanhada pelo nobre Antonio Pimentel de Espanha em segundo plano, com roupas e cabelo muito semelhantes aos da rainha, em cena de caça, atividade típica masculina de então. Comparados aos retratos de outras mulheres de sua corte, o de Christina destaca-se pela ausência de traços que caracterizavam a feminilidade da época, traduzida na inexistência de joias, penteado ou adorno de cabeça, a exemplo do retrato feito pelo mesmo artista, de Ebba Sparre - provável amante da rainha -, representada com um colar de pérolas, boca e bochechas rosadas, colo e ombros à mostra (figura 1).

Sem pretender entrar na questão das convenções que balizaram a produção pictórica e a representação de gênero na sociedade do século XVII, buscamos entender como essas imagens podem ter sido apropriadas e mobilizadas para constituição da personagem, à época da produção do filme.

A troca de correspondências entre autoridades régias e eclesiásticas, contemporâneas à rainha, também podem ter sido fonte de influência para a constituição da protagonista de *Queen Christina*, especialmente no que diz respeito aos papéis de gênero e a ambiguidade em relação à sua sexualidade. A referência a uma mulher que mais se parecia com um homem manifesta-se claramente nas várias das descrições feitas de Sua Majestade, tanto por aqueles que conviveram com ela quanto por quem só a encontrou



Fig. 1. Sébastien Bourdon. *Countess Ebba Sparre*, 1652-53.³¹

uma única vez. A começar pelo falecido rei, que deixara claras instruções para que a filha recebesse “uma educação de príncipe” e fizesse muitos exercícios físicos, ênfase incomum para uma menina naquela época”.³²

O capelão Manderscheidt, enviado especial do rei católico Filipe IV da Espanha à Suécia, em 1652, assim descreveu Sua Majestade, então com 26 anos, “Nada é feminino nela a não ser o sexo. A voz, a maneira de falar, o estilo e os modos são todos muito masculinos. Vejo-a a cavalo quase todos os dias. Embora monte uma sela de senhoras, segura-se tão bem e é tão leve em seus movimentos que, a não ser que estejamos muito perto dela, a confundiríamos com um homem”.³³ Em carta do cardeal Azzolino – um amigo de longa data de Christina – ao monsenhor Marescotti, núncio papal em Varsóvia, dizia: “ela era tão cheia de coragem marcial”; e quanto ao sexo arrematava: “todos já veem a rainha com homem, na verdade como melhor que qualquer homem”.³⁴ E foi a própria Christina quem escreveu que, “de todos os defeitos humanos, o de ser mulher é o pior”.³⁵

Queen Christina: uma performance queer

O filme, uma ficcionalização de episódios da vida da rainha Christina da Suécia (1626-1689), tem início com a morte de seu pai, o rei Gustavo Adolfo, caído em campo de batalha durante a Guerra dos Trintas Anos. A essa cena, segue a de sua coroação, aos seis anos de idade. Até completar a maioridade, o governo do país ficara sob a regência do chanceler Oxenstierna e do Riksdag (parlamento sueco), como nos fazem saber os diálogos. Na próxima cena vemos uma pessoa vestida com calça, botas, casaco, camisa e chapéu, galopando rapidamente, seguida por cães farejadores, numa cena típica de caçada (fotograma 7). A tomada da câmera em plano aberto, não nos deixa saber que se trata de uma mulher e muito menos da rainha. Se compararmos o fotograma 7 ao retrato produzido à época por Sébastien Bourdon (figura 2) é possível encontrarmos ali, referências à caracterização da rainha hollywoodiana. É só quando Cristina, já dentro do palácio, tira o chapéu que lhe cobria o rosto, que vemos que se trata de uma mulher.

³² BUCKLEY, Veronica. *Cristina, rainha da Suécia: a atribulada vida de uma excêntrica europeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 66

³³ GARSTEIN, Oscar. *Rome and the Counter-Reformation in Scandinavia: the age of Gustavus Adolphus and Queen Christina of Sweden. 1622-1656*. Leiden: E. J. Brill, 1992, p. 705.

³⁴ Carta de Azzolino a Marescotti citada em BILDT, C.D.N., Le Baron de, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino: lettres inédites, 1666-68, avec une introduction et des notes*. Paris: E. Plon, Nourri et Cie, 1899, p. 449. Apud BUCKLEY, Veronica. *Cristina, rainha da Suécia: a atribulada vida de uma excêntrica europeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 335.

³⁵ Citada em RAYMOND. *Christine de Suède. Apologies*. Paris: Les Editions du Cerf, 1994, p. 135. Apud BUCKLEY, Verônica, *op. cit.*, p. 337.



Fotograma 7: 05'04''.



Fig. 2. Sébastien Bourdon. *Queen Christina of Sweden on Horseback*. 1653.³⁶

Esse jogo ambíguo entre masculino e feminino, homem e mulher, entre códigos, comportamentos e normas que envolvem gênero e sexualidade, marca a construção da protagonista e está presente durante toda a narrativa. Nos fotogramas 8 e 9 vemos dois momentos do filme em que Christina é representada de forma quase oposta, numa clara referência ao seu livre tráfego entre as identidades masculina e feminina da época, e ao caráter ambíguo de sua personagem: enquanto no fotograma 8 ela aparece vestida em trajes masculinos, ladeada por seus fiéis cães de caça, no fotograma 9 ela está delicadamente sentada em seu trono, usando um suntuoso vestido, ladeada por seu pretendente, seu nobre primo para quem deixa o trono.

As passagens do filme que marcam uma transgressão à norma de gênero de então, não se limitam ao plano estético. O casamento heterossexual monogâmico ligado às relações heteronormativas e a maternidade como atribuição do gênero feminino, valores vitorianos enraizados na sociedade norte-americana há muito, são negados para si pela personagem da rainha. À cobrança do chanceler por um casamento arranjado com seu



Fotograma 8: 17'39''.



Fotograma 9: 55'38''.

primo, o príncipe palatino Carlos Gustavo, ela responde, lendo um trecho de Molière “Quanto a mim tio, só posso dizer que acho o casamento totalmente chocante. Como é possível considerar a ideia de dormir no mesmo quarto que um homem?” (14’:15’’). Ela também recusa a ideia normativa de que para a mulher, o sexo é interdito antes do casamento, assim como a de que a sexualidade feminina deve estar restrita à conjugalidade, ao rebater o Chanceler quando este lhe diz “Vossa majestade não pode morrer donzela”, com um irônico, “E nem pretendo, Chanceler. Pretendo morrer solteira” (20’:52’’)

Às investidas do conde Magnus para roubar-lhe um beijo, Christina responde com “não sou uma mulher desocupada, tenho uma guerra em minhas mãos”, referindo-se à Guerra dos Trinta Anos. Depois de comunicar aos homens do parlamento que, ao contrário dos interesses da maioria deles, ela queria acabar com a guerra (“I want peace and peace I will have” (12’:27’’), nomeou representantes para acompanhar os acordos que se desenrolavam nos vários tratados que se anteciparam à Paz de Westfália, numa clara demonstração de comando e autoridade, numa época em que a participação das mulheres ainda era restrita ao espaço privado.

Mas, o que fez com que a MGM, um dos maiores estúdios de Hollywood, produzisse um filme e pusesse sua maior estrela, Greta Garbo, a serviço de personagem tão controversa do ponto de vista das normas de gênero de então? A fim de atender um mercado crescente de novas demandas ligadas ao consumo de massa, protagonizadas por novos grupos sociais que compunham o cenário urbano do pós Primeira Guerra, os grandes estúdios se aventuraram a levar para as telas temas transgressores, até, pelo menos, o recrudescimento da censura com o surgimento da cruzada católica Legion of Decency, e a criação do Production Code Administration, em 1934.

As questões que envolveram transformações no contexto econômico também foram importantes para compor o panorama de mudanças que os EUA enfrentavam, no pós Depressão, repercutindo nos papéis de gênero. Enquanto homens perdiam seus empregos, aumentava o número de mulheres – casadas ou solteiras – que entravam no mercado de trabalho e frequentavam o espaço público. Assim, “the ‘New Woman’, meanwhile, included lesbians who found emotional, cultural, and political opportunities in expanded same-sex worlds of work and education, in settlement houses, and in feminist activism”.³⁷ Além disso, o *status* masculino ligado às noções de trabalho e de mantenedor econômico da família estava ameaçado. Sua posição mais recente como consumidor também sofria constrangimento, e a internalização do sonho americano e do mito do sucesso – numa equação entre masculinidade, poder de ganho e provisão da família – estava abalada pela crise.

O lançamento de *Queen Christina* como uma história de amor heterossexual foi estratégico. No interior de uma sociedade marcadamente heteronormativa e ainda em grande medida conservadora, a imprensa especializada tirou partido da já conhecida química dos protagonistas – Greta Garbo e John Gilbert – comprovada em outros trabalhos no cinema e também fora das telas, para divulgar a estreia do filme, veiculando cartazes que estampavam as cenas da noite em que eles passam juntos, numa clara promoção do romance heterossexual, deixando de lado, propositadamente, uma outra história: a do relacionamento entre Christina e a condessa Ebba Sparre, bem como o beijo entre elas (fotogramas 3 e 4), que apontava para

³⁷ LUGOWSKI. David M. Queering the (New) Deal: lesbian and gay representation and the depression-era cultural politics of Hollywood’s production code. *Cinema Journal*, v. 38, n. 2, winter, 1999, p. 5.

³⁸ *Photoplay Magazine*, jan. 1934, p. 18

³⁹ LUGOWSKI. David M., *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰ BESSA, Karla. "Um teto por si mesma": multidimensões da imagem-som sob o olhar da crítica feminista-*queer*. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* v. 17, n. 30, jan.-jun 2015.

existência e a realização do desejo entre duas mulheres, indicando outras possibilidades de performance de gênero e sexualidade, assumindo um poderoso potencial subversivo em relação aos papéis femininos percebidos na sociedade de então.

Assim, os anúncios de estreia do filme não deixam dúvida sobre que tipo de história se pretendia vender, "*Queen Christina* it unquestionably the most romantic story in which she [Greta Garbo] has ever appeared. Seen it comes, reuniting as screen lovers Greta Garbo and John Gilbert in a drama of exquisite passions".³⁸

Ainda que o *marketing* dos estúdios e das revistas especializadas anunciasse o filme como romance heterossexual, cuja rainha abdica ao trono pelo amor de um nobre estrangeiro, assumindo assim o estereótipo da mulher apaixonada, subjugada ao amor romântico pelo qual abandona suas conquistas, isso não minimiza o forte impacto e o grande potencial transgressor de condutas de gênero e sexualidade que o filme apresenta. Durante quarenta e cinco minutos de projeção – num filme com duração de 1h39' –, assistimos à representação de uma mulher poderosa, determinada a realizar seus desejos, seja o de beijar apaixonadamente outra mulher, frequentar tabernas e se apresentar como conde Dohan (40'50''), seja abandonar tudo pelo amor de um homem.

A inserção de temas controversos que tocavam nas questões de gênero e sexualidade, só foi possível porque, a despeito da existência de normatizações e códigos de regulamentação em vigor, em 1933 – ano da produção e do lançamento oficial do filme – a censura ainda era frouxa. Além disso, a era pós primeira guerra mundial foi um período importante na política de identidade cultural dos EUA, caracterizada por importantes mudanças no plano econômico e sobretudo no sociocultural, o que teria propiciado, segundo Lugowski³⁹, um terreno fértil, especialmente no cinema, à veiculação de situações, linhas de diálogos e características que representassem comportamentos codificados como estereótipos amplamente reconhecidos – mas não necessariamente aceitos – como *transgressors*, gays, lésbicas, *crossdressers*, entre tantos outros.

Considerando as possibilidades de representação das identidades sexuais e de gênero do cinema hollywoodiano do Pré-PCA, o lançamento de *Queen Christina* significa uma vitória frente ao jogo de forças entre a normatividade e as novas possibilidades de ser, ao expor situações que remetem à ideia de mobilidade de gênero e da sexualidade, colocando em questão a ideia de uma correspondência fixa e naturalmente determinada entre gênero e orientações afetivo-sexuais.

Ao trazer para as telas a representação de uma mulher que não partilha das condutas do seu próprio gênero – aplicadas à sua época –, apresenta desejo por uma mulher e por um homem, *Queen Christina* revela um potencial de subversão da presumida coerência entre gênero, sexualidade e desejo, insinuando uma sexualidade não heteronormativa, colocando em questão o binarismo sexual (heterossexual x homossexual) e levando-nos a conjecturar, o quanto o filme pode servir à crítica da estabilidade de gênero e a pensá-lo como *performance*.⁴⁰

God save the Queen!

80

Artigo recebido em maio de 2015. Aprovado em junho de 2015.