

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

RAQUEL CRISTINA PELLEGRINI ALMEIDA

**AS SUBVERSÕES NA REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO
E SEU APAGAMENTO NA RECEPÇÃO DO FILME CAT BALLOU**

SÃO PAULO

2024

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

RAQUEL CRISTINA PELLEGRINI ALMEIDA

**AS SUBVERSÕES NA REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO
E SEU APAGAMENTO NA RECEPÇÃO DO FILME CAT BALLOU**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profª. Dra. Sheila Schvarzman.

SÃO PAULO

2024

Ficha Catalográfica elaborada pela biblioteca UAM
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A452s Almeida, Raquel Cristina Pellegrini
As subversões na representação do protagonismo feminino e seu
apagamento na recepção do filme Cat Ballou / Raquel Cristina
Pellegrini Almeida – 2025.
103f.: 30 cm.

Orientador: Sheila Schvarzman.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembí
Morumbi, São Paulo, 2025.
Bibliografia: f. 98-101.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Protagonismo Feminino.
4. Hollywood. 5. Western. 6. Cat Ballou. I. Título.

CDD 302

Bibliotecária Iara Neves CRB 8/8799

RAQUEL CRISTINA PELLEGRINI ALMEIDA

AS SUBVERSÕES NA REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO
E SEU APAGAMENTO NA RECEPÇÃO DO FILME CAT BALLOU

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembí Morumbi, sob a orientação da Prof^a. Dra. Sheila Schvarzman.

Aprovada em

Prof^a. Dr^a. Sheila Scharzman

Prof^a. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Prof^a. Dra. Sheila Schvarzman, que com toda sua sabedoria e sensibilidade orientou o meu trabalho e, além dos ensinamentos acadêmicos, me proporcionou todo o suporte em um processo de superação. Agradeço também aos Coordenadores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, Prof^o. Dr. Jamer Gueterres de Mello e Prof^a. Dra. Laura Loguercio Cánepa, por todo o suporte e pela condução exemplar do Programa. Aproveito para também homenagear aqui todos os professores que foram essenciais no meu aprimoramento teórico e que me trouxeram conhecimento fundamental para a minha vida profissional, tanto acadêmica como no meio audiovisual: Prof^o. Dr. Rogério Ferraraz, Prof^o. Dr. Vicente Gosciola, Prof^o. Dr. Adilson Mendes, Prof^o. Dr. Fábio Uchoa e Prof^a. Dra. Maria Ignes Carlos Magno.

Minha gratidão à minha família e à Thais Badim Marques por toda compreensão, carinho e amor, principalmente, durante a fase final deste trabalho. Ao meu amigo-irmão Prof. Me. Dario Félix por todo o apoio e companheirismo e à Rafaela Souza e Mariana Brovini por toda ajuda.

Agradeço ainda à Dra. Mariana de Castro Paiva por cuidar tão bem da minha saúde, ao meu Mestre, Francisco Trindade, por todo suporte espiritual e por estar sempre cuidando de mim nesta caminhada, e também aos meus guias. Axé!

“Como na maior parte das jornadas, o caminho da heroína não é fácil, pois ela não dispõe de sinalizações ou guias bem definidos. Não há mapas, cartas náuticas ou a idade cronológica certa para a viagem começar. Não há uma linha reta a ser seguida. Trata-se de uma viagem que raramente recebe validação do mundo exterior – que, na verdade, muitas vezes a sabota e interfere nela.”

(Murdock, Maureen. A jornada da heroína: A busca da mulher para se reconectar com o feminino. Sextante. Edição do Kindle. p. 24)

RESUMO

Cat Ballou (1965), filme dirigido por Elliot Silverstein, que no Brasil recebeu o título de *Dívida de Sangue*, traz uma representação crítica e paródica do gênero *western* em que a protagonista é uma mulher, interpretada por Jane Fonda, os homens são fracos, o pistoleiro é bêbado, e um índio é amigo e não o inimigo a ser caçado, como acontecia habitualmente no gênero. O objetivo desta pesquisa é apresentar esse filme, colocá-lo em seu contexto e seus processos midiáticos de crítica e recepção, a fim de compreender porque o protagonismo da personagem feminina não foi posto em evidência na época, em detrimento da repercussão da atuação de Lee Marvin, que ganhou um Oscar pelo filme. Por anos esquecido, mesmo estando lista dos de melhores *westerns* do *American Film Institute*, acreditamos que *Cat Ballou* antecipa várias questões sobre a atuação das mulheres na sociedade, o papel dos homens e sobre o cinema americano. Para tanto, a presente pesquisa busca recuperar o contexto histórico dos anos 1960 e a representação feminina de Hollywood, em particular no *western*, a partir da pesquisa bibliográfica, do levantamento de críticas do filme na imprensa americana e brasileira, da observação do filme e de sua relação com as ideias feministas então em desenvolvimento, mostrando como a atuação feminina fora dos padrões habituais não foi percebida, e sua importância apagada.

Palavras-chave: Protagonismo Feminino; *Hollywood*; *Western*; *Cat Ballou*; Anos 60.

ABSTRACT

Cat Ballou (1965), directed by Elliot Silverstein and titled *Debt of Blood* in Brazil, offers a critical and parodic representation of the Western genre. The protagonist, portrayed by Jane Fonda, defies gender norms, depicting men as weak, the gunslinger as a drunkard, and an Indigenous character as a friend rather than the usual enemy to be hunted. This research aims to analyze this film within its context and examine its media reception and criticism processes, in order to understand why the female lead's role was not emphasized at the time, overshadowed by Lee Marvin's Oscar-winning performance. Despite being listed among the best westerns by the American Film Institute, *Cat Ballou* was largely forgotten for years. We argue that it anticipates various societal questions regarding women's roles, the portrayal of men, and American cinema. This study seeks to contextualize the 1960s and Hollywood's representation of women, particularly in the Western genre, through bibliographic research, analysis of American and Brazilian press reviews, observation of the film, and its relation to emerging feminist ideas. It reveals how the unconventional female portrayal went unnoticed and its significance erased.

Keywords: Female Protagonism; Hollywood; Western; Cat Ballou; 1960s.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Lucy reprovando a presença de Dallas.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 2 Dallas entende o olhar de Lucy	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 - A apresentação do bebê nos braços de Dallas.....	30
Figura 4 - O olhar de Ringo e a possibilidade de uma família.....	30
Figura 5 - Pearl e Jesse	36
Figura 6 - Pearl e Lewt.....	36
Figura 7 - Jesse e sua noiva (Joan Tetzl).....	37
Figura 8-Pearl disparando contra Lewt	37
Figura 9 Lewt disparando contra Pearl.....	37
Figura 10 - O casal troca juras de amor pouco antes de morrer.....	37
Figura 11 - Proposta de trabalho, trazer 150 mulheres por 5.000 quilômetros	38
Figura 12 - Buck acha, a princípio, a proposta estranha	38
Figura 13- Os homens elencando suas preferências em relação às mulheres.....	39
Figura 14 - Roy apelando para a importância da vinda das mulheres: cuidar do marido e dos futuros filhos.....	39
Figura 15 - A apresentação das mulheres.....	39
Figura 16 - O cartaz da caravana: Uma nova casa em um novo Oeste	39
Figura 17 - O treinamento das mulheres com as armas.....	40
Figura 18 - O trecho mais difícil do trajeto: as montanhas rochosas	40
Figura 19 - Depois de todas as dificuldades, as mulheres chegam ao Vale	40
Figura 20 - O "Happy End"	40
Figura 21 - Dancin'Kid se insinuando para Vienna	41
Figura 22 - Dancin'Kid forçando Emma a dançar com ele em uma séria provocação	41
Figura 23 - Jhonny Guitar e sua fleuma.....	42
Figura 24 - Dancin'Kid e sua arrogância destemida.....	43
Figura 25 - Vienna se vê solitária em sua luta.....	43
Figura 26 - Emma busca a vingança com seus capangas e homens da lei.....	43
Figura 27 - Mesmo com todas as perdas, Vienna ainda vai cuidar de seu homem, preparando-lhe uma sopa.....	43
Figura 28 - Para no final ser recompensada por um beijo de seu protetor, Jhonny Guitar.....	43

Figura 29 - Holly Golightly na frente da loja Tiffany.....	53
Figura 30. Cartaz com o Bando de Cat Ballou	58
Figura 31 - Lista do Top 10 Western - AFI.....	61
Figura 32 Cartaz oficial de Cat Ballou.....	62
Figura 33 Vinheta de abertura da Columbia Pictures	67
Figura 34 Sequência de abertura com os 2 menestrelis.....	67
Figura 35 Sequência dos créditos	69
Figura 36 Primeiro plano de Cat Ballou no filme	69
Figura 37 - À espera da forca	70
Figura 38 Cat ajuda Clay.....	71
Figura 39 Cat conhece o falso padre	71
Figura 40 Cat Ballou é descoberta em sua leitura pouco adequada	71
Figura 41 A chegada de Cat Ballou na fazenda e a descoberta do abandono	72
Figura 42 O encontro com o malvado Tim Strawn e seu nariz de prata.....	72
Figura 43 O primeiro confronto como Xerife corrupto	73
Figura 44 Sequência do conselho salvador.....	73
Figura 45 Sequência da menina de atitude	74
Figura 46 Sequência do baile, onde a participação de Jackson Dois Ursos na quadrilha incomoda a cidade	74
Figura 47 Cat Ballou caindo na pancadaria.....	75
Figura 48 De volta a fazenda Cat Ballou precisa de ajuda e proteção	75
Figura 49 Kid Shelleen tentando se manter em pé, completamente bêbado.....	76
Figura 50 Nariz de Prata mata Frank Ballou.....	76
Figura 51- Sequência da Justiça pelas próprias mãos. Cat Ballou confronta o Xerife e o Nariz de Prata.....	77
Figura 52- A Mãe e a Garota Mimada.....	78
Figura 53 Cat Ballou lider do Bando	79
Figura 54 O Contra Plano que objetifica Cat Ballou a partir do olhar masculino	79
Figura 55 A chegada na Comunidade Buraco da Parece e o encontro com Butch Cassidy.....	81
Figura 56 A decepção com o velho Oeste.....	81
Figura 57 O Duelo entre Kid Shelleen e o Vilão nariz de prata.....	82
Figura 58 A Sequência do choque de realidade de Shellen e o empoderamento de Ballou.....	83

Figura 58- O grande plano de Vingança.....	83
Figura 59 O Índigena Consciente.....	84
Figura 60 Figura 60 – A Sedução e o Crime.....	85
Figura 61 Forca, A Fuga e o Happy End	86
Figura 62 Figura 61 Página da Revista Vogue de Setembro de 1965.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	17
1.1 As mulheres nas telas de cinema nas primeiras décadas do século XX	17
1.2 Os anos 1G30, 1G40 e 1G50 na indústria cinematográfica de Hollywood	23
CAPÍTULO 2	2C
2.1 O <i>Western</i> : o gênero símbolo dos Estados Unidos	26
2.2 <i>Western</i> , a essência do cinema dos Estados Unidos	28
CAPÍTULO 3	43
3.1 A crise de Hollywood e os efeitos na produção cinematográfica dos anos	43
3.2 A Mística Feminina e as mudanças de comportamento das mulheres nos anos 60 .	47
3.5 Gênero revisitado e elenco certo	56
3.6 A consolidação da estrela	62
3.7 As pequenas subversões de Cat Ballou	65
CAPÍTULO 4	85
4.1 A crítica	85
4.2 A Recepção	G2
Considerações finais	34
Referências	38
Sites	101

INTRODUÇÃO

Dentro da estrutura da indústria cinematográfica hollywoodiana, os papéis destinados às mulheres, durante as seis primeiras décadas do século XX, estavam atrelados, em geral, às convenções e padrões sociais de uma sociedade construída com bases heterogêneas e patriarcais. A mulher não tinha voz e não era retratada como sujeito de seu próprio destino, dependia sempre da figura masculina para se sentir protegida, desejada, amada e realizada. Laura Mulvey na introdução do artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), faz uso de teoria psicanalítica para estabelecer o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema. Para ela, numa estrutura falocêntrica, a imagem da mulher castrada é o que dá sustentação para a ordem e o significado desse mundo.

O desejo da mulher é subjugado à sua imagem de portadora da ferida sangrenta, ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. [...] “Mulher” desta forma, existe na cultura patriarcal como um significante do outro masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar de portadora de significado, e não de criadora de significado. (XAVIER, 2008, p. 438)

Mulvey argumenta, ainda, que o cinema clássico de Hollywood é predominantemente produzido por homens e voltado para uma audiência masculina. Nesse contexto, tal cinematografia atribui à mulher o papel exclusivo de “ser observada”. A mulher retratada na tela se torna, assim, um objeto de exibição submetido ao olhar do outro.

A partir da década de 1920, depois da Primeira Guerra Mundial, com a supremacia estadunidense na indústria cinematográfica, surge o conceito de *Star System* em Hollywood, que criou raízes nas décadas seguintes, como destaca Giselle Gubernikoff (2007, p. 65), construindo códigos de representação das mulheres como modelos aprovados pela sociedade. Durante o auge do sistema de estrelas, entre as décadas de 1930 e 1960, a maior parte dos roteiros não proporcionava independência às personagens femininas. Este pensamento transcendia a estruturação das personagens femininas presentes nos roteiros cinematográficos e afetava também a “vida real” das atrizes que chegavam ao Olimpo hollywoodiano. A conduta ideal requerida pela sociedade dominante não era exigida apenas das representações ficcionais no universo feminino, mas também das

estrelas que lhes cediam corpo e feição.

À medida em que a estrela de cinema faz parte do universo isolante da percepção indireta, ela compõe uma figura icônica que não pode ser comparada à presença da criação teatral. Ela é um vestal deste sol em cada imagem ao qual Gance se refere, guardião de um lar nacional onde a iluminação intensa não pode ser comparada a nenhuma outra. A estrela conhecerá um destino semelhante ao da antiga sacerdotisa: ceder a paixões demasiado humanas e amar o amor mortal representa o fim de sua própria imortalidade, o começo de um isolamento do qual a censura e as ligas puritanas e políticas se encarregarão de reforçar diligentemente. (VIRILIO, 1993, p. 73-74)

Este patrulhamento comportamental das estrelas do cinema era aplicado tanto para os atores como para as atrizes, uma vez que, ao se estabelecerem no sistema do estrelato, os artistas vão perdendo seus traços reais, tornando-se, segundo o filósofo francês Paul Virilio, graças a uma seleção arbitrária de traços comuns, individualidades inorgânicas que podem ser reproduzidas indefinidamente. (1993, p. 73). Como elementos a serviço da indústria, as estrelas necessitavam seguir a moral estabelecida, mas diferentemente da figura masculina, tanto dentro como fora das telas, impunha-se sobre as atrizes uma camada de maior rigor. Um “deslize” podia ser irreversível. Virilio cita o caso da atriz Ingrid Bergman, casada com o médico Petter Lindström, que se apaixonou, no final dos anos 1940, pelo diretor italiano Roberto Rossellini. O comportamento da atriz foi considerado pela imprensa estadunidense como imoral, vulgar e um mal exemplo para as mulheres. O caso chegou a motivar uma intervenção no Senado americano contra a postura da atriz, no mesmo momento que acontecia a Guerra da Coréia. A repercussão fez com que Bergman, que já havia inclusive ganhado o Oscar de melhor atriz em 1944 por *À Meia Luz*, entrasse para uma lista negra e fosse banida de Hollywood. Jane Fonda, atriz que protagonizou, em 1965, a heroína do filme *Cat Ballou*, objeto de pesquisa desta dissertação, anos depois também foi alvo de reprovação por parte de políticos poderosos dos Estados Unidos. Em uma gravação feita na Casa Branca em 1971, o então presidente Richard Nixon diz ter pena do ator Henry Fonda, pai de Jane, pelo comportamento da filha: *“Ele é um homem bom. Ela é ótima atriz. Ela é bonita. Mas, nossa, ela geralmente está no caminho errado...”*. Este áudio abre o documentário *Jane Fonda em 5 atos* (2018), dirigido por Susan Lacy e produzido pela HBO.

O que víamos e ainda hoje vemos, nas diversas instâncias de poder, sejam elas públicas ou privadas, na representação e na representatividade da mulher, é que o diapasão da moral sempre será norteado pela visão masculina, na construção

da moral e das normas de conduta da sociedade. No campo cinematográfico, onde é possível se construir e conduzir o olhar, a supremacia de produtores, diretores e roteiristas homens, coloca a figura feminina ainda mais suscetível frente ao poderio econômico e simbólico do patriarcado. O cinema clássico investiu, predominantemente, em narrativas cuja perspectiva era masculina, de modo que os protagonistas masculinos eram os que impulsionavam o desenrolar da história.

Com o desenvolvimento das teorias da indústria cultural e depois da cultura da mídia, as narrativas clássicas passaram a ser um dos elementos fundamentais a dar eco a esses conceitos. Portanto, não é à toa que o cinema hollywoodiano foi amplamente incorporado aos elementos essenciais da indústria cultural. A aposta no entretenimento e não no pensamento crítico, e a repetição de padrões, ideologias e comportamentos em uma sociedade de consumo, emudecia cada vez mais as mulheres e objetificava seus corpos e condutas. Para Edgar Morin, o cinema transcende a sua condição de aparato tecnológico e vai além, “se projetou, cada vez mais alto, num céu de sonhos, para o infinito das estrelas – das ‘stars’ –, envolto em música, povoado de adoráveis e demoníacas presenças, escapando da terra do qual ele deveria ser, segundo todas as aparências, o servidor e o espelho” (MORIN, 2007, p. 23). Nesse contexto, o espectador acaba criando uma identificação afetiva com o espetáculo e este passa a constituir réplicas de padrões, e obras cinematográficas repetem estruturas narrativas reforçando a ideologia dominante.

Com o surgimento do cinema *noir*, no final dos anos 1940 e durante a década de 50 do século XX, a representação feminina ganha uma nova roupagem, a da mulher misteriosa, sedutora e perigosa para a dignidade masculina, a *femme fatale*. Essa figura, segundo Ann Kaplan, desejada e temida pelos homens, antes de levá-los à ruína, precisa ser destruída, pois sua sensualidade e sexualidade explícitas são vistas como malignas para os costumes da sociedade (KAPLAN, 1995).

Se fizermos um recorte, pesquisando o *western*, um dos gêneros mais emblemáticos da cinematografia estadunidense, uma vez que o filme *Cat Ballou* é um exemplar desta categoria, a representação feminina recebe contornos ainda mais peculiares. Se tradicionalmente o western foi dominado por figuras masculinas arquetípicas, como o cowboy solitário, o xerife justo ou o fora-da-lei rebelde, as mulheres, por sua vez, eram frequentemente relegadas a papéis secundários, representadas como figuras passivas, vítimas a serem salvas ou objetos de desejo

que serviam para motivar as ações dos protagonistas masculinos. Para André Bazin, existe essa concepção da mulher como um mito. Para ele, no *western* sempre haverá uma donzela virgem, obediente e forte para o bom caubói proteger. E, em muitos exemplos do gênero, quando a figura da mulher se apresenta como pecadora, poderá se redimir ao final, ou por um gesto de piedade do herói ou pela própria morte (2014, p. 241-243).

Para Quinsani e Almeida, as mulheres são retratadas nos *westerns* como figuras “dignas de amor e de piedade. São provedoras, doadoras de vida, e, por guardarem o futuro físico, precisam ser protegidas. Elas carregam a base moral da família, e mesmo não aparecendo em cena tanto quanto o herói, a mulher ocupa uma posição vital no nível simbólico” (2011, p. 03).

Demorou mais de meio século para essa realidade começar a mudar. Em 1949, a escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir escreve o livro *O Segundo Sexo*, e a edição traduzida para o inglês chega aos Estados Unidos quatro anos após seu lançamento na Europa. A obra de Beauvoir foi a referência basilar para que a psicóloga e escritora estadunidense Betty Friedan começasse uma pesquisa sobre a realidade opressiva vivida por mulheres, na maioria brancas de classe média, donas de casa e mães. O resultado dessa pesquisa foi transformado no livro *A Mística Feminina*, lançado em 1963. Na apresentação da edição em português deste livro, a escritora e jornalista Rose Marie Muraro diz ser a primeira vez na história dos Estados Unidos que um livro denuncia a manipulação da mulher pela sociedade de consumo (FRIEDAN, 1971).

Os estudos de Betty Friedan fizeram eclodir nos anos 60 do século XX a chamada segunda onda feminista, que nos Estados Unidos ganha mais força no final da década, estendendo-se até o início dos anos 80. O cinema hollywoodiano da época parece não ter dado muita atenção para esse tema, uma vez que, tradicionalmente, a produção artística ocidental, em termos gerais, era amplamente moldada por uma perspectiva masculina, dado que os homens, historicamente, têm exercido o controle dos meios em todas as suas esferas. No cinema *mainstream*, esse domínio também se manifesta na representação do feminino, que é frequentemente manipulada de forma a reforçar e sustentar a hegemonia do pensamento patriarcal.

Em 1965 é lançado *Cat Ballou*, que no Brasil recebeu o nome de *Dívida de Sangue*, um filme que apresenta no roteiro, não de maneira explícita, algumas pequenas subversões aos códigos do protagonismo feminino, satirizando o declínio do próprio *western*, que nos anos 1950 havia chegado a sua expressão mais madura,

com filmes clássicos de John Ford e Howard Hawks, mas que nos anos 60 estava em franco declínio. Além de apresentar uma mulher como protagonista e heroína da trama, com um comportamento, de certa forma, transgressor, o filme *Cat Ballou* faz críticas sutis à condição dos indígenas e ao envelhecimento do *western* como um gênero intocado da cultura americana.

Tomo aqui a liberdade de compartilhar uma vivência pessoal, que me levou a escolher o filme *Cat Ballou* como objeto desta pesquisa. A primeira vez que assisti ao filme foi no início da década de 1980, por volta dos meus 12 anos. Ele foi exibido em um programa da grade vespertina da Rede Globo de Televisão, chamado *Sessão da Tarde*. Ao assisti-lo, me encantei. Acredito que não só pelo estilo e ritmo narrativo daquela paródia do *western* embalada e narrada pela música de uma dupla de menestréis, armados com seus banjos, mas principalmente pelo poder e iniciativa da protagonista *Cat Ballou*, interpretada por Jane Fonda, então com 26 anos, liderando um bando de *cowboys* completamente fora dos padrões do gênero. Naquela época, não tinha consciência das pequenas subversões de estilo e de protagonismo, mas algo ali me despertou um desejo, uma certa admiração pela atitude e coragem da heroína em sua luta por justiça. Acredito que esse processo de identificação tenha feito com que esse filme sempre estivesse vivo em minha memória cinematográfica e pode ter embalado minha formação como mulher e profissional do audiovisual. A historiadora e socióloga Elizabeth Cowie, em seu livro *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, (1997, p. 99), cita Christian Metz e sua teoria do espelho, dizendo que o espectador se identifica consigo mesmo como um puro ato de percepção.

A tela do cinema não oferece ao espectador seu próprio corpo com o qual se identificar como um objeto [...] mais importante, Metz os vê como contingentes a uma identificação prévia, que permite ao espectador ser um sujeito do cinema. Essa identificação, diz Metz, é uma identificação do sujeito como o que tudo percebe, uma identificação “consigo mesmo como um ato puro de percepção (como estado de vigília, alerta): como a condição de possibilidade do percebido e, portanto, como uma espécie de percepção transcendental.” (COWIE, 1997, p. 99, tradução nossa)

A percepção pode ter transcendido minha consciência, mas o fato é que ao rever o filme depois de adulta e com algum conhecimento sobre os gêneros cinematográficos, entendi o meu encantamento primário. A forma como o roteiro constrói a jornada da heroína e alguns diálogos me fez enxergar uma quebra de

paradigma, mesmo que pequena, na estrutura narrativa do gênero *western*, pautada geralmente com foco em personagens masculinos, como cowboys, pistoleiros e xerifes.

Iniciada a pesquisa, com a revisão bibliográfica e também o mapeamento das críticas publicadas em jornais e revistas da época do lançamento do filme, pouquíssimas foram as citações encontradas a respeito do protagonismo feminino de *Cat Ballou* e as subversões do *western*. O que aparece recorrentemente nas publicações pesquisadas nesse período, e mesmo em publicações posteriores, como o lançamento do filme em DVD e Blu-ray, referem-se à atuação que rendeu o Oscar a Lee Marvin em 1966, por viver dois personagens antagônicos: o pistoleiro bêbado e fracassado e o cruel matador com nariz de prata. Em algumas críticas, a estrutura narrativa era questionada e em outras, a participação dos dois trovadores, vividos por Stubby Kaye e Nat King Cole, era valorizada. Em relação à Jane Fonda, muitas publicações enalteciam sua beleza e graça, citavam como o filme alavancou sua carreira ao estrelato, mas em raríssimas vezes falou-se sobre sua atuação e o arco de sua personagem, de certa forma, inovador. No roteiro do filme, escrito por Frank Pierson e Walter Newman, também encontramos falas que sugerem uma certa emancipação feminina em relação aos padrões ditados para as mulheres estadunidenses depois dos anos 40 e sutis diálogos com questões sociais e sobre o declínio do gênero *western*. Mas também, aparentemente, não foi percebido pela recepção e crítica na época. Sendo assim, será que houve um apagamento do protagonismo feminino de *Cat Ballou*, personagem importante já que dá seu nome ao título do filme? As sutilezas do roteiro não foram percebidas por conta do tom de paródia da estrutura narrativa do filme? Estas são algumas dúvidas que pretendo esclarecer nesta dissertação.

No Capítulo 1 procuro fazer uma contextualização histórica sobre as representações dos papéis femininos e seus estereótipos no cinema de Hollywood das décadas de 1920 a 1960 do século XX. Neste período, o cinema clássico produzido nos Estados Unidos se estabelece como um padrão, um modelo a ser seguido, que fideliza o público; um negócio lucrativo, que invade fronteiras geográficas, atravessa oceanos e se consolida como linguagem e forma de produção, e exporta a cultura americana para o mundo. E é também neste momento que a hegemonia androcêntrica se consolida nos processos artísticos ocidentais,

decidindo os destinos da representação do feminino nas obras.

No Capítulo 2 busco trazer as características do *western* e como a mulher era representada nos filmes do gênero, debruçando-me no estudo das representações femininas de três filmes que antecedem a produção de *Cat Ballou: A Caravana de Mulheres*, de 1951; *Ardida Como Pimenta*, de 1953; e *Johnny Guitar*, de 1954, buscando semelhanças e diferenças na construção do protagonismo feminino com o filme objeto da minha pesquisa.

O Capítulo 3 é dedicado a uma revisão histórica do momento e do horizonte da produção do cinema hollywoodiano da década de 60 e as mudanças que estavam entrando em ebulição na sociedade naquele período. Neste capítulo também proponho uma decupagem de *Cat Ballou*, com um recorte fincado nos momentos onde são apresentadas muitas vezes, na construção dos diálogos, as sequências com a predominância de um comportamento um pouco mais transgressor de nossa heroína e também críticas sutis à própria sociedade americana. Mesmo com o filme seguindo o cânone da narrativa clássica do cinema *mainstream* hollywoodiano, com direito até ao *happy end*, ao olharmos com uma lupa para certas falas pontuadas nos diálogos algumas dessas transgressões são percebidas.

Já no 4º capítulo, a proposta é voltar a atenção para o entendimento de como foi a recepção do filme na época de seu lançamento, e foi justamente neste ponto onde encontrei sinais do apagamento do protagonismo feminino na obra. Durante o processo de pesquisa sobre a recepção e críticas, não foram encontrados textos em que as pequenas subversões do roteiro de *Cat Ballou* aos códigos vigentes na época para a conduta das mulheres tivessem destaque. É possível que naquele período essas questões não tivessem vindo à tona por conta do contexto histórico e sociológico da época. Análises, grosso modo, sustentadas na perpetuação da tradição dos padrões de domínio masculino nas construções narrativas. Como sugere Mahomed Bamba em seus estudos sobre processo de recepção e da espetatorialidade, o universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social etc. (BAMBA, 2013). Ou seja, no espectro da sociedade na época, podemos pensar que não houve um apagamento por parte da crítica ou da recepção em relação à personagem principal. Será que, na verdade, o que lhe faltou foi a visibilidade merecida? Ou, ainda, o público não era capaz de perceber essas

pequenas subversões, pois os códigos do gênero predominavam sobre o subtexto narrativo?

Com um aprofundamento na pesquisa de críticas e publicações sobre *Cat Ballou*, nas décadas imediatamente posteriores aos anos 60, nada de relevante foi encontrado. Só a partir do lançamento do filme em DVD, no início dos anos 2000, é que novas resenhas voltam a aparecer em sites especializados em cinema, mas apesar dos 40 anos que se passaram, nenhuma mudança relevante aconteceu em relação aos textos anteriormente pesquisados. Ao dar prosseguimento à busca em publicações ainda mais recentes, deparei-me com o aplicativo *Letterboxd*, uma rede social voltada para cinéfilos, onde os usuários podem registrar, avaliar e compartilhar suas experiências cinematográficas. Ao pesquisar sobre *Cat Ballou*, encontrei muitos *reviews* que datam de 2012 a 2024, e pela forma democrática de participação que a plataforma oferece, encontrei críticas negativas e positivas em relação à linguagem, à estrutura narrativa, à construção das personagens; e algumas postagens, a partir de 2017, reconhecem o protagonismo de nossa heroína. Decidi usar essa fonte de pesquisa na dissertação, pois existem aí contornos da nossa sociedade contemporânea, onde as questões de posicionamento e empoderamento se fazem presentes. Mesmo assim, para o questionamento apresentado neste texto, talvez não exista uma resposta clara e definitiva, mas algumas hipóteses podem ser levantadas ligadas ao gênero, à crítica, ao público e à construção do olhar na época.

CAPÍTULO 1

1.1 As mulheres nas telas de cinema nas primeiras décadas do século XX

Antes de me ater à questão da representação e do protagonismo da figura feminina no cinema hollywoodiano na primeira metade do século XX, acredito ser necessário uma contextualização sobre a construção do lugar reservado às mulheres ao longo da história da arte ocidental, de uma maneira geral, fundamentada em uma estrutura patriarcal onde cabe ao homem branco o poder intelectual. Em seu livro *A Mulher Cineasta*, Ana Catarina Pereira (2016, p. 20) faz um recorte de contextualização histórica sobre a condição de subordinação da mulher em relação ao homem citando São Paulo falando aos Coríntios:

Cristo é a cabeça de todo homem; e o homem é a cabeça da mulher; e Deus, a cabeça de Cristo. Todo homem que ora ou profetiza, tendo a cabeça coberta, desonra a sua própria cabeça. Mas toda mulher que ora, ou profetiza com a cabeça descoberta desonra a própria cabeça, porque é como se estivesse rapada. [...] O homem, pois, não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e glória de Deus; mas a mulher é a glória do homem. Porque o homem não provém da mulher, mas a mulher, do homem. Porque também o homem não foi criado por causa da mulher, mas a mulher, por causa do homem. (BIBLIA, 2007, p. 1315)

Ana Catarina Pereira (2016, p. 18) se volta ainda à Grécia Antiga, onde, apesar da ideia estabelecida de democracia direta sem governantes e governados, ou obediência às ordens de um único homem, na questão ligada à subordinação de homens e escravos cita Aristóteles, que justifica tal feito como uma questão de natureza biológica:

“A natureza, tendo em conta a necessidade da conservação, criou uns seres para mandar e outros para obedecer. Quis que o ser dotado de razão e de previsão mande como dono, assim como também que o ser capaz, por suas faculdades corporais, de executar as ordens, obedeça como escravo, e deste modo o interesse do senhor e do escravo confundem-se. A natureza fixou, por conseguinte, a condição especial da mulher e a do escravo. [...] a mulher e o escravo estão numa mesma linha, e compreende-se a razão de ser: a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar.” (ARISTÓTELES, 1965, p. 25)

Ainda para Aristóteles: “A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades. Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural” (PEREIRA, 2016 apud BEAUVOIR, 1976, p. 12). São Tomás diria que a mulher é apenas “um homem falhado”, “um ser ocasional”, enquanto Santo Agostinho a configura como “um animal que não é nem firme nem estável” (PEREIRA, 2016 apud BEAUVOIR, 1976, p. 20).

Levando-se em conta as condições acima apresentadas, fica claro que o legado da mulher em exercer um papel inferior nas sociedades heterogêneas é intrínseco à história da humanidade. Portanto, nas questões ligadas à arte, isso não seria diferente, uma vez que o acesso à escrita e à leitura era privilégio dos homens e, conseqüentemente, cabia a eles o poder do conhecimento e da razão. Flávia Leme Almeida (2010, p. 238) constata que ao longo da história o processo de educação feminina foi pensado a partir do ponto de vista masculino. Esse olhar buscava conformar as mulheres à obediência e à submissão, como mostra o fato de, até o século XVII, as mulheres serem, na sua grande maioria, analfabetas, e as que conseguiam estudar eram educadas para exercer profissões tidas como femininas,

como o magistério, ou dedicar-se ao lar e ao casamento.

No universo histórico da arte, o lugar da mulher não era o protagonismo artístico, e, sim, o de modelo a ser retratada por artistas homens, como Philippe Ariès e Georges Duby:

A presença da mulher na história da arte [...] enquanto estudo de obras, linguagens, correntes, estilos e compilação de nomes, acompanha, de certo modo, o lento e difícil processo de emancipação da mulher ao longo de milênios. A invisibilidade da mulher artista desde a antiguidade até próximo dos nossos dias contrasta com a superabundância de imagens e discursos de/e sobre mulheres, que são representadas, descritas ou narradas, muito antes de terem elas a palavra. Pintores, escultores e poetas não se cansam de as tomar como modelos, e legiões de filósofos, teólogos, juristas, médicos, moralistas, pedagogos... dizem incansavelmente o que são as mulheres e, sobretudo, o que devem fazer.” (ARIÈS, 1991)

O cinema surge no final do século XIX como um experimento, uma descoberta técnica, a possibilidade de criar movimento a partir de imagens estáticas dispostas em sequência. Uma invenção mecânica desenvolvida por homens, como o americano Thomas Edison e os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, que não tiveram como inspiração a inquietação de um processo artístico, como aponta Ana Catarina Pereira (2016, p. 28). A arte não estava ligada à descoberta e ao aperfeiçoamento da nova técnica. Na verdade, o processo foi inverso, desse novo experimento surge uma nova expressão, que iria se transformar numa das mais importantes manifestações artísticas e de entretenimento da história. Walter Benjamin, em seu influente ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado em 1936, oferece uma análise profunda sobre o impacto das novas técnicas de reprodução na sensibilidade estética da modernidade. Benjamin argumenta que tais mudanças não se restringem exclusivamente às formas artísticas, mas provocam transformações significativas no modo como o homem moderno observa, percebe e recebe as obras de arte. Essas modificações, portanto, refletem uma reconfiguração mais ampla da experiência sensorial e cognitiva na era da reprodução técnica. A partir da possibilidade da reprodução, a experiência cinematográfica ganha contornos capazes de moldar o pensamento e a conduta de toda uma sociedade.

Flavia Leme de Almeida (2010, p. 58) afirma que as primeiras décadas do século XX são marcadas por uma sensível mudança no comportamento feminino na sociedade ocidental. As mulheres começam a ter uma participação mais ativa na cena cultural, no mercado de trabalho e na vida intelectual e artística. Mas segundo

Georges Duby e Michelle Perrot (1990, p. 115), essas mudanças não se sobrepuseram ao crivo moral do comportamento esperado para as mulheres da época.

Se os anos vinte apresentam sinais de emancipação feminina, cabelos curtos, modos arrapazados e direito de voto para as inglesas, a vida quotidiana das mulheres evolui pouco; o ideal da mulher no lar e a repartição dos papéis que ele implica parecem, mais do que nunca, incontestados. A sua inserção em regimes democráticos permitiu às mulheres, na França como na Inglaterra, escapar ao recrutamento totalitário, mas não anula a especificidade das duas sociedades que, apesar de igualmente desenvolvidas, não deixam de apresentar características originais que modelam largamente o lugar das mulheres na sociedade. (DUBY; PERROT, 1990, p. 115)

E com o cinema essa realidade não foi diferente. O cinematógrafo surge como um aparato técnico nas mãos de homens que não aparentavam ter a sensibilidade para entendê-lo como uma porta para o universo artístico. Essa missão coube a uma mulher, contemporânea a Edison e aos Lumière, que teve uma importância vital para o desenvolvimento do cinema enquanto arte e que durante muitos anos foi esquecida pela história. Estou falando da francesa Alice Guy-Blaché, considerada a primeira cineasta da história do cinema. Ela, que trabalhava, na última década do século XIX, como secretária do fotógrafo também francês Léon Gaumont, estava presente na sessão de apresentação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895, e um ano depois lança seu primeiro filme, *A Fada do Repolho* (*La Fée aux Choux*).

Alice Guy foi a pioneira do cinema narrativo, começando sua carreira na França e posteriormente se estabelecendo nos Estados Unidos. Ela foi a primeira pessoa a utilizar a câmera cinematográfica em prol da ficção, marcando uma transformação significativa no uso da tecnologia cinematográfica. No entanto, apesar de sua contribuição monumental, Alice Guy foi historicamente negligenciada por grande parte dos historiadores do cinema, devido à prevalência de uma perspectiva androcêntrica na historiografia do cinema. Recentemente, nas últimas décadas, essa omissão tem sido gradualmente corrigida, com um crescente reconhecimento de sua importância por parte de historiadoras e pesquisadoras, que têm buscado resgatar e reafirmar seu papel fundamental na formação das bases do cinema narrativo. Em muitos dos mais de 1.000 filmes de curta-metragem que Alice Guy roteirizou e dirigiu, encontramos narrativas em que mulheres aparecem como protagonistas, subvertendo o papel destinado ao sexo feminino na sociedade da época. “Uma sociedade construída

historicamente com bases em valores patriarcais, onde as mulheres eram educadas para exercer profissões tidas como femininas como o magistério ou dedicar-se ao lar e ao casamento” (PEREIRA, 2016).

Um destaque dentro da obra de Blaché é o curta-metragem *As Consequências do Feminismo*, de 1906, que retrata a inversão dos papéis sociais em uma comunidade: os homens são vistos em atividades antes atribuídas às mulheres e as mulheres expressam comportamentos tipicamente masculinos. Letícia Magalhães, em uma análise do filme publicada no site Cine Suffragette, diz que “*As Consequências do Feminismo* pode ser interpretado como propaganda antifeminista. Mas, visto dentro de um contexto, percebemos que ele na realidade não o é, porque foi feito por uma pioneira do cinema: a diretora, produtora e roteirista francesa Alice Guy-Blaché. Ela considera o filme uma grande sátira, mas que traz a reflexão. [...] Todos os mal-entendidos e crenças falsas sobre o feminismo e as feministas podem ser vistos aqui — sim, os mitos sobre o feminismo são os mesmos de 110 anos atrás. E os medos de seus opositores também”. Ana Catarine Pereira propõe três possíveis reflexões sobre a “intenção” de Alice com o filme: “a) uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antônimo de machismo); b) uma representação grotesca dos medos masculinos diante da possibilidade de instituição de uma estrutura matriarcal; c) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de gêneros como supérflua” (2016, p. 31).

Alice Guy-Blaché defendia a estrutura familiar clássica, mas mesmo dentro desta perspectiva, e até para reafirmá-la, criava personagens que buscavam o novo.

Blaché não discordava do papel exercido pelo sexo feminino naqueles tempos, mas, ao contrário, julgava que as mulheres eram capazes de alcançar muito mais, sem, no entanto, jamais desprezar a estrutura tradicional familiar, principalmente porque, para ela, as mulheres eram naturalmente sensíveis e religiosas, o que lhes permitia não somente sustentar a base da família como realizar — tão bem quanto os homens ou ainda melhor — atividades que estivessem envolvidas com o subjetivo e com as emoções, como, por exemplo, o cinema. (KRISTENSEN; PIN, 2007, p. 110)

Outra cineasta, também pioneira, a americana Lois Weber teve um papel fundamental na construção e consolidação da narrativa clássica hollywoodiana. Somente no ano de 1916, ela roteirizou e dirigiu nove longas-metragens pela Universal, com grande sucesso dentro e fora dos Estados Unidos. Lois também se

destacou por colocar a mulher no centro da trama e falar em seus filmes, geralmente dramas sociais, sobre temas polêmicos, como aborto e métodos contraceptivos, em *Where Are My Children?*; e prostituição, em *Shoes*. Paradoxalmente, também é responsável por levar à tela o corpo nu de uma jovem de 18 anos, no filme *Hypocrites*, de 1915. Na época de seu lançamento, o longa causou furor, não por sua trama, como Weber desejava, mas pela curiosidade do público pelo corpo nu apresentado. Apesar dos temas ousados, Lois Weber conseguia burlar a censura com seus atributos sociais: ser uma mulher branca, de classe média, muito religiosa, que sempre trabalhava ao lado do marido. Mas apesar da sua enorme contribuição para a linguagem cinematográfica e de colocar a mulher como protagonista de suas próprias histórias, assim como Alice Guy-Blaché, com a consolidação do cinema como indústria, onde a condução dos negócios estava na mão de homens poderosos, elas foram paulatinamente apagadas e por anos caíram no esquecimento.

Com o surgimento do cinema clássico e uma linguagem de fácil acesso, houve a possibilidade de uma prática narrativa que reforçava as normas sociais cristalizadas, como o androcentrismo e o patriarcado. Com exceção das obras de Alice Guy e Lois Weber citadas acima, desde o surgimento do cinema, no final do século XIX, até a década de 20 do século XX, a representação da mulher nos filmes obtendo um papel de protagonismo não foi expressiva. Vale aqui, mais uma vez, atravessarmos o oceano, deixando os Estados Unidos e voltando à França. E é justamente nos anos 1920 que encontramos, segundo Ann Kaplan, a primeira representação na tela do protagonismo feminino com questionamentos que fugiam dos padrões da sociedade heterogênea e patriarcal.

A francesa Germaine Dulac dirigiu aquele que ficaria conhecido como o primeiro filme feminista da história do cinema: *A Sorridente Senhora Beudet* (1922). Utilizando a sobreposição de imagens para simbolizar os sonhos e as aspirações da personagem principal, Dulac apresenta as frustrações de uma mulher ávida de se libertar de uma existência medíocre e de um marido insensível, que frequentemente ameaça tirar a própria vida. Segundo Ann Kaplan (1995, p. 129), a narrativa construída pelo ponto de vista da esposa foi inovadora em um cinema que refletia, em modo geral, o posicionamento masculino. Em *Convite à Viagem* (1927), Dulac retrata novamente um casamento infeliz e consagra na construção narrativa a ideia de uma sinfonia visual: “A delicadeza dos gestos e das expressões (retratados em poéticos grandes planos, sob o leitmotiv de um momento musical de repetição

melancólica) fazem deste um filme introspectivo” (PEREIRA, 2016, p. 34).

Germaine Dulac acreditava que a verdadeira essência do cinema reside na infinidade dos jogos de luz, na sobreposição dos planos e na materialização de um movimento comum, não apenas àquelas personagens quase adúlteras, mas à própria vida. Para Ann Kaplan (1995, p. 129), o trabalho de Dulac teve muita importância por expor a posição da mulher no patriarcado e por seu engajamento artístico diante dos movimentos de vanguarda, quebrando paradigmas e superando preconceitos, o que faz dela um exemplo da força criativa e da sensibilidade feminina do experimentalismo cinematográfico, mesmo que negligenciada pelos historiadores.

1.2 Os anos 1930, 1940 e 1950 na indústria cinematográfica de Hollywood

Voltando aos Estados Unidos, encontramos já estabelecido o cinema clássico norte-americano e seu conceito de star system, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir da década de 1920, que se solidificou nas décadas posteriores, como destaca Giselle Gubernikoff (2007, p. 65), estabeleceu códigos de linguagem e formas de representação da mulher que tiveram grande aceitação e moldaram as bases da construção narrativa com elementos formadores do imaginário ocidental. “O imaginário é a ordem que governa a experiência (ou “autorreconhecimento errôneo”) que tem o sujeito de si mesmo com a totalidade. Assim, [...] o imaginário é o lugar das operações ideológicas” (KUHN, 1991, p. 61 apud GUBERNIKOFF, 2007, p. 68). As personagens femininas nos filmes dos anos 1920 eram figuras que carregam o ideal da feminilidade e padrões de comportamento exemplar: eram delicadas, inocentes e obedientes. Essas frágeis virgens, que precisam, pela ótica masculina, ser protegidas e dominadas, em um perverso jogo de intenções onde a posse e o desejo também estão latentes.

A linguagem clássica exerce suas convenções de maneira a parecer natural, correspondendo às expectativas do espectador e permitindo uma experiência agradável e um reconhecimento intuitivo, sem comprometer a apreciação do espetáculo visual e aludindo à própria noção de realidade. Dessa forma, por meio de uma estrutura organizacional claramente inteligível, reforçam-se com facilidade os padrões sociais estabelecidos pelo poder dominante. O cinema, enquanto indústria, se aproveitou desse mecanismo, assim como do seu inerente fascínio e

atração sobre o público, adaptando-o e refinando-o para utilizá-lo como uma ferramenta hegemônica de perpetuação de valores. Nesse contexto, o espectador acaba criando uma identificação afetiva com o espetáculo e esta passa a constituir réplicas de padrões, e obras cinematográficas repetem estruturas narrativas, reforçando a ideologia dominante. Para Adorno:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO; HORKHEIMER, 1944, p. 103)

No que concerne à representação de personagens femininas, até os anos 1940, o cinema hollywoodiano, como um produto da cultura de massa, proporciona a repetição de papéis sociais legados às mulheres nas tramas. “Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados da ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica, maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal” (KAPLAN, 1995, p. 45). Esses papéis estão fortemente ligados a reafirmações de estereótipos da mulher, que era representada no cinema como a mãe renegada ao silêncio ou a vítima desprotegida, que encontra a segurança no meio patriarcal (KAPLAN, 1995). Vale ressaltar aqui um ponto fora dessa curva do cinema dominante da época, que é obra da roteirista e diretora norte-americana Dorothy Arzner, que levou para seus filmes um protagonismo de personagens femininas guiadas pelos seus ideais de reconhecimento e transformação da mulher, em busca de uma existência independente da figura e do discurso masculino

O filme *Dance, girl, dance* (Dorothy Arzner: 1940) e o desenrolar da narrativa linear — as personagens femininas começam por ser representadas de acordo com os arquétipos de vamp versus mulher séria e terminam questionando o próprio espectador/a sobre os seus estereótipos e formas sexistas de ver — denunciam, segundo Claire Johnston, a existência de uma ordem patriarcal dominante no cinema. (PEREIRA, 2016, p. 98)

No final da década de 1940 e nos anos 1950, uma outra forma de representação da figura feminina ganha as telas, principalmente nos filmes do cinema *Noir*. A heroína é agora personificada na figura da *femme fatale*, uma mulher que esbanja uma sensualidade sedutora, e por isso acaba se tornando uma ameaça ao referencial masculino. Segundo Edgar Morin (2007), entre a virgem e a *femme*

fatale surge a “mulher divina”, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto uma jovem virgem. Mas a mulher divina sofre e faz sofrer.

As *femme fatales* ressurgem nas telas de Hollywood com o advento do cinema falado nos anos 1930. Esse arquétipo, amplamente explorado no gênero noir, está associado a filmes que tratam de investigações criminais, transgressões e perversões, apresentados com uma visão um tanto pessimista, contrastando com o otimismo anteriormente promovido pelo cinema norte-americano. Dentro de uma estética fortemente influenciada pelo expressionismo, as *femme fatales* emergem como figuras moralmente ambíguas e astutas, que manipulam sua sensualidade para alcançar seus objetivos. Elas são as responsáveis por conduzir o herói à ruína através de suas ações subversivas, sendo frequentemente punidas com a morte ou condenadas à infelicidade. Esses filmes retratam anti-heróis marcados por um derrotismo latente, caracterizados pelo isolamento e por uma ambiguidade profunda, embora com uma constante ênfase na masculinidade exacerbada, fruto da necessidade de autoafirmação em um período de crise dos papéis sociais.

Segundo Ann Kaplan, o homem, ao mesmo tempo que deseja essa mulher, teme o poder que essa sedução exerce sobre ele. “Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída” (KAPLAN, 1995, p. 12). Portanto, é comum que na construção narrativa dos filmes dessa época as mulheres sedutoras acabem ou morrendo ou sucumbindo ao amor masculino e são controladas pelo matrimônio. Edgard Morin, quando inclui o ideal de erotização e da sexualidade feminina nas estruturas da cultura de massa do final da década de 50, início da década de 60, faz referência a figura das *good-bad girls*.

De fato, a “virgem” e a “vamp” clássicas desapareceram para dar lugar a diversas variantes da *good-bad girl*, que herda a intensa erotização da vamp e a pureza da virgem. Essa imagem cinematográfica é a representação sublimada da mulher moderna: pintada e enfeitada como boneca de amor, mas buscando o grande amor, a ternura e a felicidade. (MORIN, 2007, p. 145)

CAPÍTULO 2

2.1 O *Western*: o gênero símbolo dos Estados Unidos

A gênese do *western* é praticamente contemporânea aos primeiros experimentos cinematográficos realizados nos Estados Unidos. Podemos dizer que o gênero *western* é um dos mais icônicos e duradouros da história do cinema, encapsulando uma visão romântica e mitificada do Velho Oeste americano. Como escreveu André Bazin (2014), o *western* é cinema americano por excelência. “O *western* é o único gênero cujas origens praticamente se confundem com as do cinema, e que depois de quase meio século de sucesso ininterrupto ainda conserva sua vitalidade” (BAZIN, 2014, p. 237). Edwin Porter, quando leva às telas *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*, de 1903), demonstra não só possibilidades de construção narrativa por meio da montagem, como também traz à luz símbolos que vão ser recorrentes no gênero referencial de uma nação. Segundo Ismail Xavier (2014), a conquista do Oeste representou um ponto crucial na dinâmica social e econômica que se estabeleceu após a independência. Essa narrativa vai além das dimensões bélicas da conquista, do controle da natureza e da apropriação de suas riquezas. Ela também implica um rebatimento simbólico que conferiu uma nova direção ao nacionalismo, caracterizado pela singularidade na construção do “novo homem” durante esse processo histórico (XAVIER, 2014, p. 172, grifo do autor).

Para Edward Buscombe (2005), a conexão muito próxima da realidade histórica com o *western* não tem a capacidade única de defini-lo enquanto gênero cinematográfico e se opõe ao pensamento de Jim Kitses no livro *Horizons West*, de 1970, que afirma que “a convenção básica do gênero é que filmes que se passam no Velho Oeste, são filmes a respeito do passado dos Estados Unidos” (apud BUSCOMBE, 2005, p. 310). Para Buscombe, as convenções básicas do gênero transcendem a realidade histórica e a repetição de alguns enredos pontua os motivos pelos quais é necessário resistir à tentação de falar sobre *western* apenas em termos históricos.

Em primeiro lugar, acaba-se falando de Ford (o diretor John Ford), que, com certeza, é mais preocupado com isso do que a maioria. Mas Ford não é o *western*. Em segundo lugar, se é isso que representa o *western*, é difícil entender por que a metade da população do planeta deveria perder tempo assistindo a esse tipo de filme. Em terceiro, e de modo mais significativo, definir *westerns* como filmes a respeito de um certo período do passado dos Estados Unidos é não entender a natureza e o significado dos gêneros e como funcionam. (BUSCOMBE, 2005, p. 311)

Buscombe complementa ainda que o importante é estabelecer uma forma de olhar para o gênero que deixe claro o que o distingue dos demais e de que modo suas formas interna e externa se relacionam, o que ele propõe como “convenções visuais que fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada” (BUSCOMBE, 2005, p. 308). Como convenções visuais, ele cita os cenários externos e internos comuns em filmes *westerns*, como por exemplo: *saloons*, cadeias, ranchos, hotéis, bancos, armazéns, cidades, desertos, montanhas e planícies. Ele ainda pontua que “apesar das atitudes mais liberais dos últimos anos, a principal importância dos índios ainda é como elementos do cenário e não como um povo de direitos próprios” (BUSCOMBE, 2005, p. 308). Os figurinos também aparecem na lista de convenções visuais. Para os homens, uma infinidade de possibilidades entre chapéus, calças, camisas, coletes, uniformes, uma vez que os personagens do gênero são, em sua maioria, homens de diferentes índoles, posições sociais e poder.

Para as mulheres, são sempre duas possibilidades: saias largas e corpetes justos ou, de uma maneira mais masculina, jeans e camisa. (Existe uma terceira possibilidade de traje, reservada para a garota mexicana ou a prostituta – muitas vezes a mesma coisa, em que o corpete é mais solto e o decote, mais baixo). (BUSCOMBE, 2005, p. 307, parênteses do autor)

As armas também são apontadas como objetos essenciais ao gênero, além da relação dos heróis e vilões com suas “ferramentas de trabalho”: revólveres de diferentes modelos e tamanhos, fuzis, facas e, no caso dos indígenas, o tacape e o arco e flecha. Buscombe cita, ainda, os meios de locomoção, que em muitas narrativas são fundamentais como: cavalos, carroças, diligências, trens. Para Buscombe, esses são elementos formais do *western*. Os filmes, em suas estruturas clássicas, não são sobre esses elementos, mas, em se tratando do gênero, encontramos as variedades desses elementos nas narrativas. Voltarei a falar dessas pontuações mais adiante ao me debruçar sobre a decupagem de *Cat Ballou*, objeto desta dissertação, que mantém em sua estrutura várias dessas convenções visuais, que o credenciam para ser um exemplar do gênero, mas que apresenta, nas linhas de seu roteiro, questões que subvertem o gênero numa possível referência mais às mudanças históricas que estavam em andamento no meio dos anos 60 do século XX, década de produção da obra, do que no tempo diegético do filme e conseqüentemente da história dos Estados Unidos no final do século XIX.

2.2 *Western*, a essência do cinema dos Estados Unidos

Podemos considerar as duas primeiras décadas do século XX como a infância e adolescência do gênero. Entre 1910 e 1920, D. W. Griffith vai estudando uma linguagem própria, e realiza o que Quinsani e Almeida vão chamar de “*Westerns Militares*”.

Há dois eixos temáticos nos filmes produzidos neste período: o ciclo de obras realizadas até 1915, que abordam a Guerra da Secessão, e o ciclo de filmes realizados até o final da década abordando a fronteira e seus pioneiros. Da década de 1920 até a década de 1930, realizam-se muitos filmes cujo destaque são coreografias e acrobacias dos protagonistas. (QUINSANI e ALMEIDA, 2011, p. 04 e 05)

A chegada do som e, consequentemente, a presença dos microfones com limitações técnicas representa um desafio para as filmagens em planos abertos típicos do *western* nas produções do início dos anos 30. O desenho sonoro sincronizado, os sons de tiros, flechadas e a ambientação apresentava dificuldades. Mas, com o desenvolvimento tecnológico do aparato cinematográfico, e superadas as barreiras econômicas consequentes do período da Depressão no final da década de 20, o *western*, como afirma Ismail Xavier, torna-se um gênero popular de filmes B, tão popular que

...não excluiu cineastas de maior talento que assumiram uma forma narrativo-dramática embebida desse Imaginário, mas trabalharam de modo original, com um senso especial dessa dinâmica cultural presente na experiência do *frontier*, o espaço mítico de confrontos que, segundo o mito, regeneram virtudes perdidas. (XAVIER, 2014, p. 172)

No final da década de 30 e início da de 40 do século XX, tem início a primeira reforma interna do gênero, a “renovação”. Os estúdios, na época, apresentavam uma certa resistência aos *westerns* de maior custo de produção, já que os filmes “B” do gênero ainda eram largamente produzidos. Em 1939, o *western* chega à vida adulta com *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*), dirigido por John Ford. O filme ajudou o gênero a retomar a popularidade não só pela qualidade técnica, mas por representar um avanço considerável em imagens e complexidade temática em relação aos *westerns* anteriores, e refletir os conflitos culturais e físicos que tradicionalmente caracterizam o gênero (SCHATZ, 1981, p. 66).

Ismail Xavier (2014), sobre o cinema de John Ford, afirma que o *western* ultrapassou a mera reprodução de uma mitologia estabelecida, evoluindo para incluir

narrativas mais sofisticadas que não apenas incorporam os elementos típicos das ficções originárias, mas também questionam seu universo mediante enredos e figuras que estimulam a reflexão crítica sobre os princípios morais vigentes, tanto no período histórico retratado quanto no contexto contemporâneo em que os filmes são produzidos. Xavier sugere que essa transformação reflete uma maturidade artística e conceitual dentro do gênero, permitindo que ele dialogue de maneira mais substancial com as questões sociais e culturais de sua época.

Ou seja, permite esclarecer o modo como ele lança indagações que, sem dissolver a feição heróica de seus protagonistas e seus códigos marciais, sugerem uma articulação problemática entre o imaginário que celebra o indivíduo como pilar, instância fiadora de um ideal de sociedade, e as condições concretas de sua ação marcada por uma rede de interesses e relações sociais de poder. (XAVIER, 2014, p. 173)

Aproveito aqui para me ater ao filme *No Tempo das Diligências* na intenção de retratar a representação feminina nesta obra de John Ford. A trama está centrada na figura do herói marginal, Ringo Kid (John Wayne), personagem movido por um projeto de vingança contra os assassinos de seu irmão e que tramaram para que ele fosse preso ainda jovem. Ringo então parte em uma diligência para chegar à cidade onde estão os assassinos. Neste “*road movie*” no Oeste, a principal ameaça é o possível ataque de uma tribo apache que não aceita a condição de confinamento em uma reserva. Na diligência, temos, além de Ringo, um xerife, um jogador de pôquer, um médico alcoólatra, um vendedor de uísque, um banqueiro e duas mulheres: a esnobe Lucy (Louise Platt), moça respeitada, grávida, que está indo encontrar o marido, oficial do exército; e Dallas (Claire Trevor), uma prostituta que é expulsa da cidade de onde parte a diligência pela Liga da Lei e da Ordem.

Figura 1 - Lucy reprovando a presença de Dallas



Frame: *No Tempo das Diligências*

Figura 2- Dallas entende o olhar de Lucy



Frame: *No Tempo das Diligências*

Lucy sente-se bastante incomodada com a presença de Dallas, pois, pelos padrões da moralidade, uma prostituta não deveria estar sentada ao lado de uma dama recatada. Esse confronto só reafirma a lógica da representação feminina no *western* da época de ouro de Hollywood, onde a figura da mulher era frequentemente limitada a dois estereótipos principais: a “donzela em perigo” e a “prostituta de bom coração”. Esses papéis reforçavam a dicotomia entre a pureza e a corrupção, com as mulheres sendo vistas principalmente através do olhar masculino. O Velho Oeste, como retratado nesses filmes, era um domínio masculino, onde as questões de moralidade, justiça e violência eram resolvidas pelos homens. No caso de *No Tempo das Diligências*, existe uma separação moral no grupo, que vai além da questão entre as duas mulheres. De um lado estão os “cidadãos de bem” e do outro, um presidiário, uma prostituta e um bêbado.

O filme compõe uma polaridade ética que tem fundo democrático e ganha forma cênica dentro do código do melodrama, valorizando a autenticidade e a boa disposição igualitária dos destituídos de status social. Constrói-se a relação de empatia com Dallas, Ringo e o médico alcoólatra, que mais tarde vão confirmar suas virtudes e neutralizar o estigma lançado pelas figuras que a mise-en-scene enquadra numa moldura crítica. (XAVIER, 2014, p. 173)

Dallas, juntamente com o médico, faz o parto de emergência de Lucy, salvando a vida da jovem mãe, recebendo, assim, a redenção pelo crime contra os bons costumes. Interessante é o fato de o bebê ser apresentado aos outros componentes da viagem nos braços de Dallas. Ela então recebe a retórica do olhar de Ringo, em uma composição fotográfica de excelência, evidenciando a beleza e virilidade do *cowboy*. O olhar de Ringo é avido de desejo, mas não o desejo carnal, e, sim, o desejo de constituir uma família, já que Dallas com o bebê no colo “é um sinal de uma vocação para a maternidade, virtude que desperta nele o projeto da futura união para viver em um rancho e constituir uma família” (XAVIER, 2014).

Figura 3 - O olhar de Ringo e a possibilidade de uma família



Frame: *No Tempo das Diligências*

Figura 4 - A apresentação do bebê nos braços de Dallas



Frame *No Tempo das Diligências*

O final de *No Tempo das Diligências* é realmente redentor. Ringo vinga a morte do irmão, matando sozinho, de uma só vez, os três assassinos. Ringo é perdoado pelos crimes, justificados pela máxima: “olho por olho, dente por dente”, e, com a ajuda do delegado, segue com Dallas para seu rancho, viver o ideal da família feliz, onde a pecadora é perdoada pela escolha do homem em transformá-la em uma esposa devotada. A fala irônica do último plano do filme, dita pelo ex-bêbado, resume a moral da história: “Bem, eles estão salvos com as bençãos da civilização”.

No período da Segunda Guerra Mundial, o *western* ganha a concorrência em popularidade com os filmes de guerra. Segundo Quinsani e Almeida (2011), neste período foram realizados os *westerns* tradicionais (como os filmes sobre Búfalo Bill) e surgiu um novo tipo de *western*, chamado de *Super-Western*, ou *Western* de tese. Esses filmes refletiam sobre o próprio gênero, a tal ponto que “as vísceras mitológicas do *western* são autopsiadas” (PERDIGÃO, 1985, p. 19 apud QUINSANI e ALMEIDA, 2011, p. 05). Com o final da Guerra, a produção de *westerns* é retomada, e na década de 50 os filmes do gênero constituem mais da metade da produção hollywoodiana. O levantamento da *Motion Picture Association of America* para o ano de 1950 indica que de 100 produções feitas em Hollywood, cerca de 48 eram *westerns* (STERLING e HAIGHT, 1978 apud SCHATZ, 1981, p. 06). Com o passar da década de 50, a produção do gênero se manteve ativa e atuante, agora sendo realizados também muitos *westerns* “B”, o faroeste de baixo orçamento, e filmes e narrativas seriadas produzidos exclusivamente para a televisão.

Bazin define o *western* como o cinema em sua essência, uma vez que cinema é movimento. As cavalgadas, brigas, armas, homens viris e corajosos em uma paisagem selvagem são movimento em essência. E com a cristalização do gênero, o *western* se consolidou como uma expressão que transcende os atributos formais. Estes atributos “são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito” (BAZIN, 2014, p. 239). A relação do *western* com o meio e com a história real é dialética e não uma simples representação. Steve Neale (2000, p. 126) afirma que o conceito de mitologia, nesse caso, trouxe consigo, do século XVII e do final do século XIX, a ideia de fronteira, tanto imaginária quanto real, entre o Oeste anglo-americano e o Leste anglo-americano e europeu.

Neale defende, ainda, que o termo mitologia talvez seja inadequado quando falamos de *western*, “muito grandioso, muito abstrato ou muito tímido – especialmente quando usado para obscurecer os aspectos raciais e imperiais dos

eventos, as ideologias, as imagens e as histórias que normalmente é usado para identificar” (NEALE, 2000, p. 126, tradução nossa). No entanto, Neale, em seus estudos, faz uso da tabela de opostos que Jim Kitses criou em *Horizons West* para identificar os termos nodais e oposições nas estruturas temáticas do *western*, como o oeste selvagem e a civilização, exemplificando que também existem as dicotomias que, muitas vezes, levam a uma inversão de valores éticos e morais. O conceito de civilização pode trazer em seu bojo contradições como a corrupção, a restrição da liberdade, a ganância, a brutalização e a desumanidade. E o que se mostra árido e selvagem, apresenta traços de liberdade, tradição, honra e igualdade.

Segundo Buscombe (2005), um *western* certamente terá sucesso se tratar de histórias sobre a luta entre o homem e a natureza e sobre o estabelecimento de uma civilização. Esses elementos que partem da mitologia da fronteira se relacionam entre si não de maneira fixa, mas dinâmica e dialética, servindo de parâmetro nos movimentos de mudança e evolução do gênero a partir dos anos 50. E é neste contexto que se encontra o filme *Cat Ballou*, onde o que vai motivar a ação central da trama é o desejo de justiça da heroína contra um progresso civilizatório carregado de corrupção e injustiças sociais.

As tramas clássicas do *western*, do final dos anos 30 até os anos 50 do século XX, articulavam uma versão específica dessa fórmula: o herói essencialmente masculino, durão e solitário, usa suas habilidades selvagens para combater a selvageria, portanto, para proteger e defender os interesses de uma comunidade civilizada que eventualmente o aceita e a que ele decide juntar-se (NEALE, 2000). A figura do lobo solitário tem habilidades violentas e é seguidor do código do Oeste, que garante que essas habilidades, paradoxalmente, sejam usadas para defender causas civilizadas e que, portanto, ajudem a estabelecer a ordem na sociedade. No final do período pós-guerra, Neale aponta que a “relação do herói com a sociedade civilizada sofre modificações consideráveis, nas quais as imagens de uma masculinidade perturbada ou sem limites são especialmente proeminentes” (NEALE, 2000, p. 132, tradução nossa).

Bazin vai chamar os filmes dessa época de “*metawestern*”, onde o gênero adquire novos interesses narrativos por ordem estética, sociológica, moral, psicológica ou política.

pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é o termo. Digamos que o “metawestern” é um western que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica... Em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria. (2018, p. 250)

É nesse período que também surge o que Thomas Schatz vai chamar de “*western* psicológico” e “*western* profissional”, e estabelece um diálogo entre essas duas vertentes.

“O *western* psicológico coloca a questão: como pode um herói moralmente correto e socialmente autônomo continuar a defender uma comunidade repressiva, institucionalizada, covarde e ingrata sem enlouquecer? O *western* profissional responde a essa pergunta de duas maneiras. O herói ou trabalha por pagamento e vende suas habilidades especiais para a comunidade que deve avaliar seu trabalho em seus próprios termos ou então se torna um fora-da-lei.” (SCHATZ, 1981, p. 59, tradução nossa)

Nesta realidade, o *western*, como espelho da história americana, tende a refletir novas crenças e preocupações da sociedade, e a evolução do faroeste como gênero resulta tanto da contínua reelaboração de suas próprias regras de construção e expressão quanto das mudanças de crenças e atitudes dos americanos contemporâneos (SCHATZ, 1981). Era a época em que os gêneros cinematográficos, apesar de seus códigos de repetição para fidelizar o público, começam uma batalha de adequação às mudanças na estrutura da sociedade e, conseqüentemente, um novo desejo de consumo cultural e cinematográfico. Segundo Schatz, se os gêneros se desenvolvem e sobrevivem porque repetem e reexaminam conflitos culturais, então devemos considerar a possibilidade de que os gêneros funcionem tanto para reforçar, quanto para desafiar e criticar que os formam os valores (1981, p. 35).

O impulso fundamental do *western* é renegociar continuamente os princípios da ideologia americana. E o que é tão fascinante e confuso sobre os filmes do gênero em Hollywood é a capacidade que têm de “jogar nos dois sentidos”, tanto criticar quanto reforçar os valores, crenças e ideais de nossa cultura dentro do mesmo contexto narrativo. (SCHATZ, 1981, p. 35, tradução nossa)

Esse autor destaca, ainda, que a evolução de um gênero envolve fatores internos (formais) e externos (culturais, temáticos). A evolução do *western* não foi

diferente e não se deu tanto pela linguagem e estrutura narrativa, mas pela abordagem temática. A mudança da imagem dos índios nativos americanos foi influenciada pela mudança de visão da sociedade sobre a colonização do Oeste e o tratamento de povos cujas culturas foram dominadas pela invasão da civilização branca e patriarcal.

2.3 O Oeste das mulheres

Voltamos aqui aos conceitos da teórica e diretora Laura Mulvey (1975) sobre objetificação e sexualização das personagens femininas no cinema clássico hollywoodiano, construído pela perspectiva dominante do olhar de quem detinha o poder, ou seja, do olhar masculino (*male gaze*). Mulvey, cujo ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* foi um marco para os estudos da crítica feminista dos anos 70 do século XX, desmascarou, com a ajuda da psicanálise, como a sociedade dominada por homens estrutura o cinema, classificando o meio como uma indústria feita por homens, para homens e sobre homens.

No meu ensaio discuti, em primeira instância, que o poder da organização do aparato cinematográfico, seus aparelhos de visão e o olhar organizavam a aparência do espectador em torno de uma linha masculina e heterossexual, quer o espectador gostasse ou não, e a única maneira de romper com isso era romper com o processo de ser absorvido pela narrativa, absorvido por essa maneira de olhar. (MULVEY, 2018, p. 294)

Como vimos anteriormente, o *western* está na base da indústria cinematográfica norte-americana, portanto é lógico pensarmos que ele é o gênero bastião do pensamento ideológico dominante, androcêntrico e patriarcal. E também é possível entendermos o porquê de as mulheres não conquistarem um espaço de protagonismo nos filmes. Com a popularidade do gênero, como um bem de consumo da cultura de massa, a repetição de padrões e representações se cristalizam no inconsciente coletivo e passam a ser regras de pensamento e comportamento. Ou seja, o papel das mulheres no cinema está em segundo plano, assim será na sociedade, e vice-versa.

Durante meio século, as personagens femininas eram retratadas de forma secundária no desenvolvimento da trama dos *westerns* clássicos. Os papéis eram limitados a donzelas em perigo ou figuras românticas, ou ainda como a virgem, a índia, a mãe ou a prostituta. As telas de cinema eram ilustradas com figuras frágeis e

dependentes da proteção dos bravos *cowboys*. Esses estereótipos limitavam o protagonismo das mulheres e as mantinham em papéis passivos nas narrativas, centradas nos *cowboys*, xerifes e foras-da-lei. O Velho Oeste, como retratado nesses filmes, era um domínio masculino, onde as questões de moralidade, justiça e violência eram resolvidas pelos homens. Elas simbolizavam a pureza e a domesticidade, contrastando com a brutalidade do ambiente ao redor. Para a historiadora e pesquisadora inglesa Pam Cook, muito se discute sobre o lugar que a mulher ocupa na história do *western*, mas praticamente é unânime entre os estudiosos que se trata de um gênero cinematográfico que se dirige a uma problemática masculina e a um público masculino. As mulheres, quando presentes, eram geralmente retratadas como figuras de apoio, o que reflete um “mito da masculinidade americana”, onde a presença feminina muitas vezes servia para reforçar a virilidade dos heróis masculinos (COOK, 2007, p. 379).

Antes de me dedicar ao filme *Cat Ballou*, realizado em 1965, vou me ater a algumas obras que o antecederam e que não são totalmente protagonizados por mulheres, mas onde a figura feminina aparece com uma certa importância na trama. Começo por *Um Duelo ao Sol* (*Duel in the Sun*), de 1946, dirigido por King Vidor e William Dieterle e com roteiro de Oliver H. P. Garrett e David O. Selznick, quatro homens contando narrativa e visualmente a história da crise de identidade sexual de uma mulher. Este filme fez com que Laura Mulvey, em 1989, fizesse a atualização de alguns posicionamentos de seu ensaio publicado em 1975, “*Prazer Visual e Cinema Narrativo*”. O artigo se chamou “*Reflexões Posteriores sobre “Prazer Visual e Cinema Narrativo” inspiradas em Duelo ao Sol (1946) de King Vidor*”.

A narrativa de *Duelo ao Sol* introduz uma mulher como tema central em um *western* melodramático, com a história girando em torno não da ação, típica do gênero, mas sim do drama interior de uma Pearl Chavez (Jennifer Jones) entre dois irmãos com personalidades opostas: o advogado Jesse McCanles (Joseph Cotten) e o fora-da-lei Lewton “Lewt” McCanles (Gregory Peck).

Figura 2 Pearl e Jesse*Frame: No Tempo das Diligências**Figura 1 Pearl e Lewt**Frame: No Tempo das Diligências*

Embora a personagem feminina não ocupe um papel secundário, seu tormento está ligado ao poder masculino.

Em vez de discutir o melodrama em geral, vou me concentrar no filme em que uma mulher protagonista é retratada como incapaz de alcançar uma identidade sexual estável, dilacerada entre o profundo mar azul da feminina passividade e o demônio da masculinidade regressiva. (MULVEY, 2005, p. 382)

Para Mulvey, o dilema da personagem, que poderia ser uma luz ao caminho da tomada de rumo de seu próprio desejo e destino, transforma-se em uma camisa de força para Pearl. Pelos códigos sociais, Jesse sinaliza para Pearl “o caminho correto no sentido de aprender uma sexualidade passiva, de aprender a ‘ser uma dama’”, (2005, p. 389). Já Lewt oferece a liberdade de cavalgar, nadar, atirar, e a paixão não baseada na maturidade, mas na dualidade da criança (menino/menina), e também a possibilidade de viver como uma fora-da-lei. A questão é que nossa personagem, mesmo no centro da trama, fica à mercê da atitude dos homens. Jesse arruma uma noiva com os padrões que Pearl jamais atingiria. Já Lewt, em seu universo rústico, machista e misógino, pouco abre espaço para ela. Resultado: Pearl e Lewt enfrentam-se em um duelo e ambos morrem. Final punitivo para o casal que não trilhou o caminho da retidão das regras sociais.

Figura 4- Jesse e sua noiva (Joan Tetzel)



Figura 3 - Pearl disparando contra Lewt



Figura 5 Lewt disparando contra Pearl



Figura 6 - O casal troca juras de amor pouco antes de morrer



Frames: No Tempo das Diligências

Seguindo a ordem cronológica do lançamento dos filmes, chegamos a *Caravana de Mulheres* (*Westward the Women*), de 1955, dirigido por William A. Wellman e roteirizado por Charles Schnee e Frank Capra. O filme se passa no tempo em que o estado da Califórnia estava começando a crescer e receber a força de trabalho de homens brancos. Roy Whitman (John McIntire), grande fazendeiro de California Valley, quer povoar a região, mas não existem mulheres por lá. Ele resolve então contratar o *cowboy* Buck Wyatt (Robert Taylor), especialista em trazer rebanhos de gado e manadas de cavalos do leste para o oeste dos Estados Unidos, para trazer 150 mulheres de Chicago para se casarem com os funcionários da fazenda e, assim, criar uma comunidade. Num diálogo, Roy diz a Buck que as raízes necessárias para manter o lugar vivo são “Mulheres. Boas mulheres. Fraldas estendidas e cheiro de boa comida”.

Figura 7 - Proposta de trabalho, trazer 150 mulheres por 5.000 quilômetros



Frame de Caravana de Mulheres

Figura 8 - Buck acha, a princípio, a proposta estranha



Frame de Caravana de Mulheres

Essa premissa está calcada no princípio mitológico do Oeste, onde os homens brancos são os grandes civilizadores, como defende André Bazin:

O homem cristão branco, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissoluvelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A herança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de estradas de ferro, importam talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. (BAZIN, 2014, p. 242)

Quanto às mulheres, é esperado que elas tenham uma grande importância no decorrer da narrativa, mas o que aparece aqui é a afirmação do papel social da mulher americana, fora e dentro da tela: esposa prestativa e mãe zelosa.

O western institui e confirma a mulher como vestal das virtudes sociais de que este mundo caótico ainda tem a maior necessidade. Ela contém em si não apenas o futuro físico, mas, graças à ordem familiar à qual aspira como a raiz à terra, seus fundamentos morais. (BAZIN, 2014, p. 242)

Buck recusa o trabalho dizendo que uma das coisas que o assustam são as mulheres, mas por conta da gorda proposta financeira ele acaba aceitando. Dois aspectos são importantes neste momento: a comparação de mulheres com animais “comprados em bando”. O gado que obedece à condução, ou o cavalo, que mesmo o selvagem, após passar por um adestramento, fica dócil e obediente. Outro fator a ser destacado é a cena que antecede a partida de Buck e o patrão Roy para Chicago. Os diálogos dessa cena são carregados de falas machistas e misóginas:

Trabalhador 1: “Eu quero uma ruiva!”

Trabalhador 2: “Eu, uma loira.”

Trabalhador 3: “Eu não me importo, contanto que seja uma mulher.”

Roy Whitman: “Não posso garantir que sejam bonitas. Posso lhes prometer uma coisa: serão boas mulheres. Elas lhe farão felizes. Sejam bons com elas, por vocês mesmos e pelos filhos que virão a ter.”

Figura 13 - Os homens elencando suas preferências em relação às mulheres



Frame de Caravana de Mulheres

Figura 14 Roy apelando para a importância da vinda das mulheres: cuidar do marido e dos futuros filhos



Frame de Caravana de Mulheres

No recrutamento, conhecemos as participantes da caravana: uma viúva de meia-idade, uma grávida abandonada pelo namorado e repelida pela família, uma viúva italiana com o filho e um cachorro, duas prováveis prostitutas que queriam uma nova vida e tantas outras. Algumas delas com ótimo domínio de armas de fogo.

Figura 15 - A apresentação das mulheres



Frame de Caravana de Mulheres

Figura 16 - O cartaz da caravana: Uma nova casa em um novo Oeste



Frame de Caravana de Mulheres

E, assim, a caravana parte. No caminho o grupo passa por uma série de percalços: condições climáticas não favoráveis; a crueza e a rusticidade do trajeto; ataques de índios; abandono da maior parte da equipe de *cowboys*; abuso sexual, com a fala do abusador tentando normalizar o ato, assustadoramente atual: “Ela não morreu”; “Não lhe aconteceu nada que já não tivesse acontecido antes”; “Só lhe dei

umas pancadas”; “Disse que não gritasse, mas ela me ignorou”. Mas Buck é um cowboy, que como diz Bazin (2014), tem a obrigação de defender suas mulheres e seus cavalos, e, por isso, mata o abusador.

Sem a maioria dos homens, Buck acredita que as mulheres não vão conseguir cruzar o país, mas elas chamam para si a responsabilidade da missão e garantem que vão conseguir. Então, lideradas por Buck, passam por um treinamento de tiro e de técnicas para lidar com os cavalos e as carroças. Elas lutam contra os índios, conseguem transpor os terrenos montanhosos de difícil acesso, atravessam o deserto a pé e, mesmo com baixas pelo caminho, a maioria chega ao destino.

Figura 17- O treinamento das mulheres com as armas.



Frame de Caravana de Mulheres

Figura 18 - O trecho mais difícil do trajeto: as montanhas rochosas



Frame de Caravana de Mulheres

E apesar de toda a dureza do caminho, elas estão prontas para a missão de encontrarem seus pares e se tornarem as donas do lar. E até o cowboy solitário, que temia as mulheres, cedeu à possibilidade de construir uma família.

Figura 19 - Depois de todas as dificuldades, as mulheres chegam ao Vale



Figura 20- O "Happy End".



No encerramento deste capítulo, vou me ater ao longa *Jhonny Guitar*, de 1954, dirigido por Nicholas Ray com roteiro de Philip Yordan e Ben Maddow, baseado no livro homônimo de Roy Chanslor, o mesmo autor do romance *Uma Balada para Cat Ballou*, que serviu de inspiração para o filme que é objeto desta pesquisa.

O filme *Jhonny Guitar*, apesar do título, nome de um personagem masculino bastante passivo na narrativa, conta a história de Vienna (Joan Crawford), a dona de um *saloon* decadente no Arizona. Ela tem planos ambiciosos, uma vez que existe a possibilidade de a ferrovia passar próxima ao seu comércio. Esse é o pano de fundo para, na verdade, trazer à luz uma disputa que vai além de um dos temas clássicos do gênero *western*, que é a chegada do progresso, com a estrada de ferro, e a disputa por território. A questão central está na rivalidade de forças antagônicas, mas, ainda neste ponto, nada de novo sob o sol do velho oeste. Este também é um tema bastante recorrente nas tramas do gênero. A questão aqui está na subversão do protagonismo deste duelo de forças. São duas mulheres que rivalizam, Vienna e a Emma Small que está empenhada em se livrar da presença da dona do bar e faz com que os homens, inclusive o xerife, movimentem-se em torno desta disputa. Mas o que poderia ser realmente uma subversão do gênero, erra na mira, ao revelar que o motivo dessa peleja é a atenção de um homem.

Figura 21 - Dancin'Kid se insinuando para Vienna



Figura 22 - Dancin'Kid forçando Emma a dançar com ele em uma séria provocação



Frames de *Johnny Guitar*

Emma veladamente é apaixonada pelo fora-da-lei Dancin' Kid (Scott Brady), que não faz segredo em demonstrar sua predileção por Vienna. A herdeira, então, como vingança pela impossibilidade de ter sua paixão correspondida, inicia uma guerra para banir a concorrente da região. Vienna, mesmo parecendo ser forte e independente, busca o auxílio de uma figura masculina de seu passado para defendê-la nesta batalha. Este homem é Johnny Guitar (Sterling Hayden), um pistoleiro rápido no

gatilho, mas que tem o seu violão como companheiro.

Figura 249 Dancin'Kid e sua arrogância destemida

Figura 23 - Jhonny Guitar e sua fleuma



Figura 24 Dancin'Kid e sua arrogância destemida



Frames de Johnny Guitar

Aliás, vale ressaltar aqui que, na construção da masculinidade dos galãs da trama, a arte aparece. Um tem a música e o outro a dança na composição de seus nomes, expressões de sensibilidade artística pouco afeitas aos arquétipos masculinos do *western*. Além do protagonismo feminino, a pseudo sensibilidade dos homens que são vividos por galãs, o que também caracteriza uma subversão.

Os homens, nos westerns, vestem roupas agressivamente masculinas, sexy do ponto de vista viril [...] Não é por acaso que os mais famosos heróis do western não são bonitões, de acordo com o padrão convencional. John Wayne, Randolph Scott, James Stewart, Gary Cooper e Kirk Douglas têm algo atrativo, mas não se igualam a Cary Grant, muito à vontade na sala de uma casa. Do mesmo modo, os trajes das mulheres determinam se elas serão bem femininas ou bem masculinas. Parte do interesse vem das roupas femininas que escondem um caráter masculino (Angie Dickinson em *Onde começa o inferno* [Rio Bravo, Howard Hawks, 1959] ou vice-versa, como em personagens como Calamity Jane), que geralmente se revelam mulheres que anseiam por um lar e crianças. Mas, de qualquer maneira, pelo fato de os homens serem tão agressivamente masculinos e levarem vidas errantes e as mulheres serem forçadas a ficar em casa, ou a se tomarem equivalentes aos homens, poucos westerns apresentam grande interesse pelo amor. (BUSCOMBE, 2005, p. 309)

Em *Jhonny Guitar*, o figurino das mulheres também é controverso e simbólico. Enquanto Vienna aparece vestindo calça, camisa e coldre, representando o progresso, a mudança e a liberdade, Emma sempre está com trajes compridos de cores escuras e gola alta, representando a estagnação, o retrocesso e o rancor.

Figura 25 - Vienna se vê solitária em sua luta



Figura 26 - Emma busca a vingança com seus capangas e homens da lei



No decorrer do filme, descobrimos que Jhonny também sofria por amor, e tinha mudado seu estilo de vida errante na esperança de um dia reencontrar sua Vienna, a mulher com quem manteve uma relação fracassada. Essas aparentes quebras no cânone do *western* não parecem ter desagradado o público. O filme foi um sucesso de bilheteira. Isso pode ter acontecido pois o mote da narrativa não é a disputa de poder e território, ou uma história de injustiça ou vingança por chumbo trocado. O que alimenta a rivalidade é o amor e a paixão e, conseqüentemente, as frustrações, quando não correspondidos. No final do enredo, Vienna perde o bar, e no duelo final entre as duas, ela consegue matar Emma. Mas este não é um final feliz até ela entender que o melhor lugar para ela é ao lado de um homem como Jhonny Guitar, viril e capaz de defendê-la de todos os males.

Figura 27- Mesmo com todas as perdas, Vienna ainda vai cuidar de seu homem, preparando-lhe uma sopa



Figura 28 - Para no final ser recompensada por um beijo de seu protetor, Jhonny Guitar



Frames de Johnny Guitar

CAPÍTULO 3

3.1 A crise de Hollywood e os efeitos na produção cinematográfica dos anos 60

Do final da década de 10 até a década de 40, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos foi se transformando em uma potência econômica para o país. Logo que a prática cinematográfica se estabelece nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX, o pensamento industrial voltado a interesses econômicos começa a reger a produção. Nos anos seguintes, esta indústria vai investir em novas tecnologias de produção e exibição, e também, na instituição do estilo clássico de narrativas, para poder levar um público cada vez maior às salas de cinema e com isso gerar mais faturamento, uma vez que os estúdios eram responsáveis pela produção, distribuição e muitas vezes pela exibição dos filmes. Como o cinema de Hollywood surge no berço do capitalismo, essa era a lógica da retroalimentação da cadeia: gerar produtos que vão gerar dinheiro, que vai gerar novos produtos que vão gerar mais dinheiro.

Anderson Alves Rocha no artigo *Entre a Era de Ouro e o novo cinema de Hollywood*, afirma que a relevância econômica de Hollywood na década de 1940 foi tão significativa que a indústria cinematográfica alcançou a terceira posição entre os negócios de varejo nos Estados Unidos. “Em 1948, o cinema de Hollywood havia se tornado o principal meio de entretenimento pago pela maioria dos americanos” (ROCHA, 202, p.112). Em suma, a década de 40 representou um período de apogeu para Hollywood, tanto em termos de produção quanto de influência cultural e econômica, consolidando o cinema como uma parte essencial da vida estadunidense. Mas apesar de bem estruturado, esse modelo começou a enfrentar uma série de dificuldades que levaram ao início de seu desmonte na década seguinte.

O primeiro golpe à soberania econômica dos meios de produção dos estúdios de Hollywood, foi uma decisão, em 1948, da Suprema Corte dos Estados Unidos, que proibiu o monopólio dos estúdios sobre a distribuição e exibição cinematográfica, prática que feria a Lei Antitruste. “Para solucionar o caso, o governo exigira que os estúdios acabassem com a contratação de filmes em pacote e abrissem mão das subsidiárias de distribuição e das redes de cinemas” (EPSTEIN, 2008, p. 21). A partir daí, os maiores estúdios, os chamados *majors* tiveram uma queda radical nos lucros de bilheterias, e longe do domínio de distribuição e de exibição, eles perderam o poder de controlar a indústria cinematográfica como um todo. Um outro fator que trouxe uma grande ameaça para os estúdios foi a chegada da televisão e a paixão

do público por esse novo veículo de massa. “Uma grande contribuição da televisão para a derrubada do sistema de estúdios estava na liberdade de atuação proporcionada aos astros, diretores, produtores e até técnicos.” (ROCHA, p.32). Com isso, esses profissionais puderam negociar melhor seus cachês e escolher qual produção poderia trabalhar.

A mudança para produzir para a televisão em Hollywood particularmente por aqueles produtores que haviam investido mais pesadamente na Velha Hollywood — marcou a emergência da televisão como a principal indústria cultural nos Estados Unidos após o fim da guerra, enquanto sinalizou um crescente movimento em favor da integração entre as indústrias midiáticas (...). Para avaliar as implicações de produzir para a televisão pelos *major*s é mais vantajoso pensar como parte uma tendência maior. A indústria cinematográfica durante os anos 1950 era menos um império à beira da ruína e mais um lutando, sob circunstâncias inquietadoras, para redefinir as suas fronteiras (ANDERSON, 1994 apud SILVA, 216, p.246).

Além do crescimento de audiência da TV, na década de 1960 houve um aumento muito grande nas importações de filmes e coproduções internacionais, uma tendência que vinha crescendo desde o pós-guerra e que ameaçava o controle dos estúdios sobre o mercado, bem como suas tradições narrativas e estilísticas (SCHATZ, 2008, p.17). Com os baixos números de bilheteria, os estúdios iniciaram uma busca constante por maneiras de agradar ao público e atraí-lo de volta as salas de exibição. “Algumas companhias relutaram mais em desistir das velhas fórmulas, outras, de maneira mais depressa, aceitaram as novidades e se adaptaram.” (ROCHA, 2020, p.117). Nos anos 50 e 60, a televisão trouxe possibilidades mais diversas para a indústria do audiovisual. Como os grandes estúdios foram também impedidos pela Suprema Corte de participarem dos negócios da televisão, essa demanda foi atendida por produtores independentes e por estúdios menores, entre eles a Columbia Pictures, responsável pelo filme *Cat Ballou*, objeto desta pesquisa.

Os grandes estúdios encarando a crise econômica, tiveram que diversificar suas áreas de atuação. No decorrer da década de 1960, cinco dos sete estúdios de Hollywood — Universal, Paramount, Warner Bros, United Artists e MGM — mudaram de dono em uma onda de fusões e aquisições diferente de qualquer outra, desde a formação do sistema de estúdios meio século antes. Com exceção do Universal Pictures, os outros estúdios foram comprados por empresas não tinham experiência e pouco se interessavam em entretenimento de mídia (SCHATZ, 2008, p.18). Os produtores e emissoras de televisão passaram a produzir massivamente séries e telefilmes para suprir a demanda do público doméstico que crescia a cada dia. No

caso do cinema, os números de bilheteria estavam cada vez mais baixos, e isso fez com que os estúdios enxergassem nas emissoras, a possibilidade de ter algum ressarcimento dos prejuízos, vendendo para tv filmes de seus catálogos, que passaram a ser exibidos em horário nobre. (SHATZ, 2008, p.17).

Na tentativa de trazer o público outra vez às salas de cinema, os grandes estúdios realizaram um número menor de filmes, mas investiram em produções de épicos e musicais que, apesar dos grandes orçamentos, tinham mais chances de conquistar um maior retorno financeiro. Essa dinâmica proporcionou acertos e erros, expondo a vulnerabilidade desta fórmula.

A 20th Century Fox, por exemplo, saiu do desespero financeiro com *Cleópatra* dirigido por Joseph Mankiewicz (1963) para o sucesso monumental com *A Noviça Rebelde* com direção de Robert Wise, (1965), então embarcou em fracassos custosos como *O Fantástico Doutor Dolittle* que teve Richard Fleischer na direção, (1967) ou *A Estrela*, dirigido por Robert Wise, (1968). (SHATZ, 2008, p.17)

Como descreve Mark Harris, até meados dos anos 60 o maior investimento da indústria de Hollywood era voltado para os “filmes de guerra e faroeste, com enredos nada inovadores; adaptações bíblicas grandiosas, com pouco retorno de bilheteria; musicais impregnados de nostalgia e comédias românticas rasas e sexualmente reprimidas.” (HARRIS, 2011, p.18). Com a crise dos estúdios instaurada, foram criados novos mecanismos de atuação com uma maior parceria e intercâmbio entre televisão e cinema, o que parecia agradar ao público dos Estados Unidos. Público esse, que já estava sentindo as inquietações dos novos tempos, mudando o modo de pensar e agir por conta das transformações pelas quais a sociedade dos Estados Unidos vinha passando.

Foi um período, efetivamente, em que Hollywood parecia ter perdido o rumo. Os mestres das décadas anteriores recebiam a devida consagração crítica, efetuada inicialmente pela crítica francesa. Mas, nomes como Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, Anthony Mann e outros, faziam seus últimos grandes filmes no início da década e entravam em declínio, sem que nomes à altura despontassem no horizonte. Os estúdios insistiam em antigas fórmulas, superproduções ou musicais mastodônticos, e não conseguiam captar a mudança de ventos, que se apresentava de forma cada vez mais forte. (SOUZA, 2016, p.3).

A necessidade da inovação da produção, em conteúdo e forma, se fazia urgente em Hollywood. Os tempos estavam mudando, e a roda econômica não podia parar de girar. Se fazia necessário encontrar meios produzir coisas novas, ou pelo

menos revisitar, com um novo enfoque, fórmulas antigas.

Neste período, início dos anos 60, o cinema europeu já vinha realizando uma prática cinematográfica caracterizada pela ruptura com os modelos narrativos e estéticos. Os italianos, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, e os franceses da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Alain Resnais, já levavam às telas filmes de caráter inovador e contestador, desafiando as convenções condicionais e incorporando novas perspectivas artísticas e ideológicas. Essas transformações inspiraram uma nova geração de artistas nos Estados Unidos, com uma grande repercussão principalmente a partir da 2ª metade da década de 60.

No campo das práticas cinematográficas, tal debate fica registrado no “estado de exceção” que caracterizou os métodos de produção da indústria cinematográfica a partir da segunda metade dos anos 1960. Animada com uma série de mudanças substantivas que possibilitou o surgimento do trabalho de uma nova geração de artistas, a fortuna crítica tratou de enfatizar rupturas e construir mitos em torno da uma nova Era de Ouro, em que reina a suposta liberdade criativa que caracteriza a “Renascença de Hollywood”, o trabalho da geração de diretores jovens que vinha salvar uma indústria que no momento encarava a pior recessão de sua história. (SOARES, 2018, p. 45)

Essa fase de mudanças socioculturais, também foi marcada pelo afrouxamento quase total, em um primeiro momento, e depois a extinção total em 1968, do chamado Código Hays, um conjunto de normas e condutas estabelecido em 1930 pela *Motion Picture Association of America* – MPAA. O código Hays era uma espécie de censura que visava zelar pelos bons costumes e modos americanos nas produções cinematográficas de Hollywood. Durante a *Era de Ouro* de Hollywood, o Código Hays censurou e banuiu uma grande variedade de assuntos e imagens das telas. Isso incluía representações de nudez; de sexo; beijos lascivos; palavrões; crime retratado positivamente; desrespeito à religião ou à lei; perversão sexual (homossexualidade); miscigenação (relacionamentos inter-raciais); escravidão de brancos; homem e mulher deitados na mesma cama, entre outros assuntos.

3.2 A Mística Feminina e as mudanças de comportamento das mulheres nos anos 60

Os anos 60 do século XX nos Estados Unidos, foram marcados como um período de transição entre opostos. Os anos 50, com a rigidez moral de bons costumes e o conceito do *American Way of Life*, e os anos 70, com o as discussões sobre as questões sociopolíticas do país e o aprimoramento das lutas pelos direitos

civis e do movimento feminista. Fica claro portando, o papel da década de 60 em ser catalisador e propulsor de mudanças político-culturais, que confrontaram paradigmas morais da sociedade estadunidense e afrouxaram os códigos puritanos impostos pela década anterior, impulsionando assim, as correntes da contracultura até os primeiros anos da década seguinte. Com uma lupa apontada para o comportamento feminino, algumas inquietações começam a ficar perceptíveis. No início da década de 60, a psicóloga e escritora Betty Friedan foi sensível a essas movimentações, identificando o sentimento de angústia e desalento que pairava sobre a vida das mulheres dos Estados Unidos, principalmente nas donas de casa, na maioria esposas e mães brancas da classe média. Isso fez com que iniciasse uma pesquisa para compreender o que causava essas sensações em mulheres que aparentemente tinham conquistado tudo o que a sociedade ditava como correto, moral e sagrado: uma vida estável, cuidando do lar, do marido e dos filhos. Com resultado dessa pesquisa, Friedan publica em 1963, o livro *Mística Feminina*.

De início senti uma dúvida sobre a minha própria vida de esposa e mãe de três filhos pequenos, que com algum remorso e, portanto, meio tolhida, usava capacidade e conhecimentos em trabalho que me afastava de casa. Foi essa dúvida pessoal que me levou, em 1957, a interrogar minuciosamente minhas colegas de turma de Smith, quinze anos após nossa formatura. Os problemas e as alegrias de suas vidas e da minha, e a maneira como nossa educação para eles havia contribuído simplesmente não se adaptavam à imagem da americana moderna, tal como se apresentava nas revistas femininas e tal como era estudada e analisada em clínicas e salas de aula incessantemente louvada ou condenada, desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos moldar, imagem que apelidei de mística feminina, perguntando a mim mesma se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrênica e qual seria o seu significado. (FRIEDAN, 1971, p.11)

Esse posicionamento que Friedan chama de mística feminina, tem início nos anos 40 e se estabelece no pós-guerra. Em seu estudo, Betty Friedan observou que a partir de 1942, as mulheres nos Estados Unidos começaram a passar por uma transformação na formação educacional e também na força produtiva do mercado de trabalho. “Antes de 1942, dois terços ou mais das diplomandas continuaram os estudos, mas essa proporção foi caindo sensivelmente. Nas classes de uma década depois, poucas obtiveram doutorado em ciências, arte, direito e medicina. (FRIEDAN, p. 309). De 1949 a 1958, na era da mística feminina, o número de mulheres diplomadas em todos os campos declinou de maneira muito significativa e índice de abandono das universidades também foi enorme.

Uma cifra cada vez mais reduzida de universitárias prepara-se para qualquer profissão que exija além de um compromisso casual. Duas em três jovens que ingressam na universidade abandonam os estudos antes de terminá-los. Na década de 50, as que ficaram, mesmo as mais capazes, não demonstravam sinais de desejar algo além de ser dona de casa e mãe de família [...] tinha-se a impressão de que elas de súbito se haviam tornado incapazes de ambição, de ideais, de paixões, exceto na busca de uma aliança de casamento. E essa busca desesperada começava já no primeiro ano. (FRIEDAN, 1971, p. 132)

Em relação às mulheres no mercado de trabalho, a busca pela estabilidade também não estava tão ligada às questões profissionais. Assim como algumas jovens que entravam na universidade para poder encontrar um marido, o mesmo acontecia no cenário do trabalho. Muitas mulheres, com grande capacidade intelectual, procuravam emprego de secretárias ou recepcionistas em empresas com os maiores cargos destinados aos homens, a fim de conhecer os futuros pais de seus filhos. Segundo Friedan, a partir do final da segunda guerra, poucas mulheres tinham qualquer filiação profissional. Metade havia trabalhado durante algum tempo, mas abandonara o trabalho, em primeiro lugar, por haver escolhido “a função” de dona de casa.

A escritora Rose Marie Muraro, na apresentação da edição brasileira do livro *A Mística Feminina*, defende que o comportamento da mulher estadunidense nos anos 50, foi construído a partir de códigos que atenderiam ao mercado e ao que ela chama de donos do poder. Nos Estados Unidos as mulheres eram as grandes consumidoras, seguindo a lógica patriarcal de que “o homem ganha e a mulher gasta, por isso as propagandas eram dirigidas à elas.” (FRIEDAN, 1971, p. 07). Na década de 30 e no início dos anos 40 do século XX, houve uma certa emancipação da mulher na participação social e econômica da sociedade americana. Mas depois com a chegada da TV e com a cultura de massa ditando as tendências a serem seguidas, a posição imposta às mulheres vai se transformando e seus desejos são cada vez mais conduzidos para busca de um marido, filhos e uma casa para cuidar. Rose Marie Muraro seguindo esse pensamento escreve:

Agora, por necessidades também econômicas, mas não mais das próprias mulheres ou da sociedade e sim da grande indústria, eis que a sua atuação fora de casa é desvalorizada e «revalorizada» ao máximo a sua feminilidade, a sua maternidade, como se participar na construção da sociedade fosse incompatível com a sua condição de mulher. Embora aparentemente correta a suposição, no fundo o que queria a grande indústria era que, mantida isolada, sem participação ativa, a mulher dedicasse mais atenção ao consumo. (FRIEDAN, 1971, p. 09)

E segundo Friedan foi exatamente o que ocorreu. A mulher isolada de outras atividades, se dedicava ao consumo, uma vez que para ter algum tipo de relevância na sociedade, ela

tinha que possuir o que era a tendência em eletrodomésticos, decoração e moda, com estímulos de consumo cada vez maiores vindos das revistas, da televisão e do cinema. O estímulo ao consumo recorrente, criou uma cultura de renovação constante de bens, muitas vezes independentemente de sua real necessidade. A valorização do consumo trouxe uma mudança significativa nos padrões socioculturais. Mais do que uma necessidade funcional, o consumo passa a ser um elemento de status e pertencimento social, reforçado por estratégias de marketing, manipulação e pela construção de desejos artificiais. “E assim que em fins da década de cinquenta a mulher dos Estados Unidos, começa a ser manipulada pela “mística feminina”. (FRIEDAN, p. 09)

Para Betty Friedan, essa possibilidade de ver a mulher como um ser facilmente manipulável, se dá a uma “aberração generalizada dos cientistas sociais americanos, chamada funcionalismo.” (FRIEDAN, p. 111). De acordo com o funcionalismo, a sociedade é concebida como um organismo cujas partes interagem de maneira coordenada para garantir seu funcionamento equilibrado. Cada instituição social – como a família, a escola, o governo e a religião – desempenha um papel essencial para a coesão social, promovendo a ordem e reduzindo as tensões estruturais.

Emprestando um significado absoluto e um valor beato ao termo genérico de «papel da mulher», o funcionalismo colocou a americana numa espécie de profundo congelamento — Bela Adormecida à espera de que um Príncipe Encantado viesse despertá-la, enquanto à sua volta o círculo mágico do mundo continuava a girar. [...] Os funcionalistas aceitaram com entusiasmo uma definição restritiva: a mulher é o que a sociedade afirma que ela seja. E a maioria dos antropólogos funcionalistas estudava sociedades nas quais o destino da mulher era definido pela anatomia. (FRIEDAN, 1971, p. 119).

A partir de seu estudo, Betty Friedan conseguiu identificar que, o que, a princípio, ela chamava de “problema sem nome”, na verdade era uma profunda frustração instaurada nas mulheres pesquisadas. Elas tinham perdido a identidade, não possuíam liberdade sobre pensar e agir pela própria vontade. Por outro lado, tinham a necessidade de frearem a submissão ao quadro convencional da feminilidade e começarem a gostar de ser mulher. E como proposta, ela sugere no último capítulo do livro que a mulher poderia dizer não ao que lhe era imposto pela cultura de massa. Deixar de glamurizar o casamento como o esteio de sua vida. Identificar suas necessidades e prazeres sexuais. De entender que é possível conciliar o estudo, o trabalho e a vida doméstica e que é urgente que as mulheres traçam, elas mesmas, o novo plano para as suas vidas. O livro de Friedman foi basilar para a eclosão da segunda onda feminista nos Estados Unidos. Ele propunha que as mulheres enxergassem que a educação e o direito à participação no mercado de trabalho mais avançado da sociedade eram os principais impulsos inerentes a natureza feminina e que era preciso que as mulheres lutassem para conquistar o direito à voz e a uma personalidade nova e plenamente humana.

3.3 A representação feminina na Hollywood no início dos anos 60

É inegável que a década de 60 representou um tempo de transição e que marcou definitivamente a história dos Estados Unidos. A guerra fria, a cruzada anticomunista, o movimento pelos direitos civis e contra o racismo, o movimento de libertação da mulher, criaram o ambiente para que vozes liberais e conservadoras lutassem pelo domínio político do país. Este cenário foi influenciado e influenciou toda a produção da indústria cultural no período, e, como não podia deixar de ser, o cinema de Hollywood também sofreu os reflexos desta inquietação, dando início um período de transformação.

Como vimos anteriormente, a crise econômica dos estúdios aliada as mudanças da sociedade estadunidense fizeram com que Hollywood corresse atrás do prejuízo estudando fórmulas que levassem o público a lotar, outra vez, as salas de cinema.

A indústria, cujas estratégias de legitimação sempre incluem o desejo de produzir “aquilo que o público quer ver”, chega à conclusão de que a geração dos *baby boomers*, já exaurida pela linguagem clássica do cinema produzido em moldes industriais e requeitado pela televisão, parecia exigir um cinema mais em consonância com o espírito rebelde da época. Por outro lado, o sistema de estúdio, com seus quadros permanentes de trabalhadores, técnicos e artistas, devidamente domesticados pela caça às bruxas da era macarthista, representava ainda assim um total de despesas fixas vultosas que tornavam os efeitos da recessão ainda piores (SOARES, 2018, p. 53-54).

Era imperioso que os paradigmas de produção e narrativa deveriam ser pelo menos em parte, quebrados. E isso foi acontecendo de forma gradativa no início da década de 60. Em Hollywood, essas mudanças se manifestaram na reformulação dos enredos, na construção dos personagens e na representação dos papéis de gênero, refletindo transformações socioculturais mais amplas. A produção cinematográfica norte-americana desse período passou a questionar o padrão clássico dos estúdios, que tradicionalmente exaltava protagonistas heroicos e moralmente íntegros.

Mas como ficou a representação da mulher nas telas neste período? Depois dos estudos desenvolvidos por Betty Friedan, algumas mudanças aconteceram na sociedade e a mulher começou a ter outro tipo de representatividade nos centros urbanos. Houve um significativo aumento da entrada de mulheres, especialmente casadas, no mercado de trabalho remunerado fora de casa. (HOBBSAWN, 1988). Essa realidade também impactou a representação feminina no cinema, possibilitando

a ascensão de personagens mais autônomas e multifacetadas, que começavam a ocupar posições de protagonismo e a romper com os arquétipos convencionais de passividade e submissão.

Este fato fazia parte de uma estratégia dos estúdios para deslocar o público feminino da frente da televisão e atrair essa “nova mulher” para a salas de cinema, conseguindo assim uma melhor arrecadação. Filmes de grande sucesso comercial na época, como *Mary Poppins* (1964, Walt Disney Productions), dirigido por Robert Stevenson, *Minha Bela Dama* (1964, Warner Bros. Pictures), com direção de George Cukor e *A Noviça Rebelde* (1965, 20th Century Studios), sob o comando de Robert Wise, demonstram essa evolução na construção da identidade feminina no cinema hollywoodiano. Embora ainda estivessem inseridos em narrativas tradicionais, essas obras apresentavam protagonistas mulheres em posições de maior autonomia e assertividade, em contraste com as figuras femininas secundárias e dependentes que predominavam no imaginário cinematográfico das décadas anteriores (ROCHA, 2019, p.08). Dar o protagonismo às personagens femininas foi um avanço, mas um avanço de risco calculado. Os três filmes foram produzidos por grandes estúdios, que estavam atentos às transformações na sociedade em relação ao público feminino, mas para garantir a bilheteria usaram velho e bom gênero musical, que sempre agradou as mulheres, e escalaram três diretores veteranos com muita experiência na indústria cinematográfica.

Um exemplo um pouco mais explícito dessa mudança na representação feminina no cinema de Hollywood e que antecedeu os filmes citados acima, foi *Bonequinha de Luxo* (1961) produzido pela produtora independente Jurow-Shepherd Productions em um contrato com a Paramount Pictures, que depois se encarregou da distribuição. O filme foi dirigido por Blake Edwards, então com 40 anos, e pode ser considerado “ousado” para época. Baseado em um romance do polêmico Truman Capote, o filme conta a história de Holly Golightly, uma acompanhante de luxo que sonha em casar com um homem rico e tornar-se atriz em Hollywood, motivo pelo qual se mudou para a cidade do interior para Nova Iorque. Sustentada por um mafioso que está preso, Holly se envolve com um vizinho escritor, ele também sustentado por uma mulher rica e mais velha. Audrey Hepburn, foi escolhida por sua aparência de boa moça, quase ingênua, como estratégia para amenizar as rupturas da personagem que representa um novo modelo de feminilidade no cinema da época: uma mulher independente, socialmente ativa e sem vínculos familiares ou aspirações

convencionais de casamento. Diferentemente das representações femininas tradicionais, que frequentemente vinculavam a realização da mulher à esfera doméstica e ao matrimônio, Holly encarna uma figura moderna, cosmopolita e sempre muito elegante. No entanto, apesar do seu carácter inovador, a adaptação cinematográfica suavizou diversos aspectos da obra original de Capote.

Figura 410 - Holly Golightly na frente da loja Tiffany



Fonte: Frame de Bonequinha de Luxo

Existe uma certa ambiguidade na vida da personagem. Ela prega a liberdade, entretanto, sua independência é limitada pelo fato de depender financeiramente de homens ricos. No romance, a protagonista mantém sua independência ao final da história, reforçando a noção de uma mulher plenamente realizada fora dos moldes patriarcais. Já no filme, os produtores optaram por um desenvolvimento convencional, no qual Holly abandona sua vida livre e se entrega ao relacionamento amoroso, com direito ao beijo final típico do *happy end*. Esta escolha de rumo narrativo foi uma indicação que a indústria cinematográfica ainda hesitava em apresentar: uma mulher emancipada sem concessões ao ideal romântico e tradicional.

Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos de 1960, as mulheres do cinema ainda eram construídas com base em estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de vida delas. Simplesmente ignorava-se o feminismo no cinema. (GUBERNIKOFF, 2016, p.69)

Baseado na teoria da cultura da mídia de Douglas Kellner, é possível se entender essa ausência de representação no cinema norte-americano de questões críticas e radicais à sociedade. “Trata-se de um empreendimento comercial que não

deseja ofender as tendências dominantes [...] tentando conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro de fronteiras preestabelecidas” (KELLNER, 2001, p.135). Até meados dos anos 60, a Indústria viveu a experiência ambígua de acompanhar as tendências de uma sociedade em transformação e preservar as tais fronteiras estabelecidas pela indústria cinematográfica.

3.4 A aposta da Columbia

Em um contexto de adaptação à uma nova realidade, Hollywood vivia, na década de 60, o dilema entre testar novas e preservar antigas fórmulas, para aumentar seu público, uma vez que o cinema estava perdendo espaço como o grande entretenimento da cultura de massa.

No início dos anos 60, fica claro que o cinema não é mais que um *medium* entre os *mass media*, uma diversão entre muitas outras. À queda quantitativa corresponde uma diminuição qualitativa. O cinema já não é a pedra angular da cultura de massas, o caldo de cultura da individualidade moderna: a casa, a televisão, o carro, os *weekends* e as viagens configuram uma nova constelação cultural, na qual o cinema já não ocupa o lugar solar. (MORIN, 1989, p. 122)

Em meio a esse cenário, em 1964, é produzido o filme *Cat Ballou*, baseado no romance dramático escrito, em 1956, por Roy Chanslor, “*The Ballad of Cat Ballou*”. O livro conta, a história da desavença, pelo domínio de terras em Wyoming, entre os Ballou e os Fields. Essa briga causa o assassinato dos pais da protagonista Cat (abreviação de Catherine), que jura vingança e a cumpre a promessa, matando o poderoso Adam Fields. Cat vai para prisão e, quem vai salvá-la, é um fora da lei desconhecido, Clay Boone, que acaba transforma no grande amor da heroína. O romance ressalta a coragem e impetuosidade de Cat, mas também sua beleza. Uma resenha publicada pela revista *Kirkus Reviews*, na época de lançamento do livro diz que: “*Cat* é uma mulher amada por um homem e desejada por muitos outros”¹ Mas, por mais que a força e a personalidade da protagonista apareçam no romance, o autor debruça o olhar narrativo na história de amor entre Cat e Clay. A figura masculina aparece como o salvador, que se redime de um passado errante, tira Cat Ballou de trás das grades, e em fuga, lhe oferece o início de uma nova vida no

¹ Ballad of Cat Ballou by Roy Chanslor: **Revista Kirkus Review**. Nova York, Kirkus Media LLC, jul.1956. Disponível em <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/a/roy-chanslor/the-ballad-of-cat-ballou/>. Acesso em 13 de março de 2023

Oregon. Chanslor repetiu a tônica de seu romance anterior, *Johnny Guitar*, de 1953, onde o protagonismo é feminino é representado por uma mulher que luta pelos seus ideais de justiça, mas só encontra a felicidade ao lado de um homem que lhe promete amor e a redentora vida a dois.

Na versão de Hollywood para “*The Ballad of Cat Ballou*”, a história ganhou outro tom, na verdade outros tons, uma vez que o filme traz um hibridismo de gêneros: *western*, comédia e uma pitada de musical. O longa foi produzido pela Columbia Pictures, um dos primeiros estúdios que acreditou no poder que a televisão poderia exercer sobre o público dos Estados Unidos. Nos anos 30 a Columbia compra um estúdio de animação, que passa a se chamar *Screen Gems* para produzir filmes de curta-metragem. Em 1948, faz a aquisição da *Pioneer Telefilms*, uma produtora de comerciais para tv. Em 1951 essa produtora é incorporada à *Screen Gems* que se torna um estúdio de televisão completo, produzindo e distribuindo vários telefilmes e programas populares, muitos deles conhecidos pelo público brasileiro como, *As Aventuras de Rim-Tim-Tim*, *Os Três Patetas*, *A Feiticeira* e *Jeannie é um Gênio*.

Com essa expertise vinda da televisão, onde as pesquisas de audiência eram comuns, a Columbia sabia como criar um formato que levasse o público que tinha migrado para a tv, de volta às salas de cinema. Para a produção de *Cat Ballou*, o estúdio escalou um time de profissionais com grande experiência em filmes e séries da telinha. Elliot Silverstein, faz sua estreia, aos 38 anos, na direção de um longa cinematográfico, depois de uma sólida carreira dirigindo séries de tv como, *Route 66*, *Dr. Kildare* e *The Twilight Zone*, entre muita outras. A dupla de roteiristas formada por Frank Pierson e Walter Newman também tinha experiência em escrever para a televisão. Newman, mais experiente, já tinha escrito roteiros para filmes dirigidos por Billy Wilder e Otto Preminger, mas o maior volume de trabalho era com as séries de televisão. Já Pierson, nunca tinha assinado um roteiro para o cinema. Antes de *Cat Ballou*, sua experiência vinha do roteiro e direção de três series de tv, entre elas *Route 66*. Esses três profissionais, mais os produtores da Columbia estudaram uma fórmula que atraísse os jovens e as mulheres, mas que também agradasse o público masculino.

Cat Ballou tinha todos esses requisitos. Era um *western*, com padrões do bem delineados, mas que ao mesmo tempo, trabalhou a caricatura o próprio gênero, que nos anos 60, já vivia o seu ocaso.

A partir dos anos 1960, o Western já não consegue acompanhar a modernização e a revolução de valores da sociedade americana. A produção irá diminuir e os filmes lançados revisitam o gênero, questionando-o.[...], a guerra da Coreia, a invenção da pílula anticoncepcional, o espaço social e ideológico conquistado pelas minorias e a entrada do capitalismo em seu atual estágio transnacional desatualizam definitivamente os mitos e os valores sobre os quais o Western se constituiu. (VUGMAN, 2006, p.174-175)

Gabriel Bueno Lisboa, em seus estudos sobre *western*, apresenta um esquema de três ciclos concêntricos para classificar os estilos do gênero. No mais interno deles estaria o western clássico como construção dos mitos e heróis. No segundo círculo estariam os filmes, mais psicológicos, com a figura de um anti-herói que, entre vícios e virtudes, não obrigatoriamente encontram algum tipo de redenção. (2022, p.07) No terceiro ciclo podemos incluir *Cat Ballou*.

No terceiro círculo, mais exterior, estariam os filmes que dialogam de maneira mais rarefeita com o mito do Oeste, a história americana ou com o próprio western clássico. Usam o western como um espaço para experimentações formais próprias de um universo fabular. (LISBOA, 2022, p.07)

A história de *Cat Ballou* guardava elementos típicos do *western*, gênero que agradava tradicionalmente o público masculino: se passa em 1884, em Wolf City, Wyoming. O enredo conta com disputa de terras e de poder, autoridades corruptas, um matador cruel, um índio, um pistoleiro famoso e um herói. Mas, nestes três últimos casos, o filme foge ao cânone do gênero, pois o pistoleiro é um bufão bêbado, o índio é politizado e sensato e o herói é uma moça corajosa. Juntam-se a isso, um vilão caricato com um nariz de prata, dois trambiqueiros de bom coração, uma comunidade de foras da lei aposentados e trovadores que munidos de seus banjos, contam, por meio da música, a saga da protagonista. A narrativa é construída em *flash back*, o ritmo da montagem é ligeiro, a comédia dá o tom e assuntos mais sérios como corrupção, injustiça e preconceito racial estão presentes, mas ficam em segundo plano. Essa foi a fórmula do sucesso, unindo novidade com familiaridade, que agradou a mulheres e homens, jovens e adultos.

3.5 Gênero revisitado e elenco certo

O *western* por si só, nos anos 60, já não atraía tanto público, mas a possibilidade de assistir a uma revisão do gênero gerava interesse, afinal, ele foi dos gêneros mais representativos da cultura cinematográfica dos Estados Unidos.

Esse hibridismo, é o que Leutrat chamou de “emergência progressiva do gênero”, citando a aliança do western com gêneros vizinhos, como o filme musical ou o burlesco, veio a calhar (LEUTRAT, 1987 apud AUMONT e MARIE, 2006, p.119). Edgar Morin explica que essa contradição da permanência da tradição junto à inovação, a qual dá o nome de invenção-padronização, é própria da dinâmica da cultura de massas: a existência dessa contradição que permite compreender, por um lado, esse universo imenso estereotipado no filme, e, por outro lado, essa invenção perpétua no cinema, essa zona de criação e de talento no seio do conformismo padronizado. (MORIN, 1989). Com isso, o público se sente confortável e seguro acompanhando estruturas conhecidas, mesmo que com uma linguagem que parece inovadora. Segundo Mark Harris, *Cat Ballou* chegou aos cinemas de forma correta, evocando o humor, justamente num momento em que “A repetição excessiva de clichês estava prestes a transformar o *Western* em uma paródia de si mesmo”. (HARRIS, 2011, p.102).

Cat Ballou, que aqui no Brasil recebeu o título “Dívida de Sangue”, retrata a vida da jovem, Catherine Ballou (Jane Fonda), que após estudar em uma cidade mais desenvolvida, volta para casa em Wolf City, estado do Wyoming, para ser professora. Ao chegar à cidade encontra a fazenda de seu pai Frankie Ballou (John Marley) devastada. Ele explica que o rico empresário inglês, Sir Harry Percival (Reginald Denny), o grande investidor da região, estava jogando sujo para que Frank renunciasse às suas terras, para a expansão de seus negócios da Wolf City Corporation. O empresário, que comanda a cidade, inclusive os homens da lei, contrata o temido pistoleiro do nariz de prata Tim Strawn (Lee Marvin) para intimidar o velho fazendeiro. Cat, contrata Kid Shelleen (também Lee Marvin), pistoleiro conhecido por suas proezas que são retratadas nas *dime-novels*, livretos baratos que circulam pelo Velho Oeste. O que ela não contava é que o tal pistoleiro, se encontrava em um estado de profunda decadência, bêbado e fracassado. Sem a proteção devida Frank Ballou é assassinado pelo Nariz de Prata e Cat Ballou jura vingar a morte de seu pai.

Para efetuar seu plano de vingança, ela passa a liderar uma quadrilha, no mínimo, inusitada, formada pela dupla de trambiqueiros de bom coração (Michael Callan) e (Dwayne Hickman), pelo índio Sioux Jackson Two-Bears (Tom Nardini), empregado da fazenda de Ballou e pelo ébrio pistoleiro, Kid Shelleen. Mas para conseguir colocar o plano em prática, o bando precisa de dinheiro e por conta disso, eles assaltam um trem e viram foragidos da lei. Kid Shelleen em momento de sobriedade

decide enfrentar o vilão nariz de prata (na verdade, seu irmão), e no duelo acaba matando o matador de Frankie Ballou. Cat por sua vez, vai ao encontro de Sir Harry Percival para tentar justiça, e acidentalmente mata o empresário inglês e é condenada a forca. Mas estamos falando de uma comédia-western clássica e, é claro, que a heroína não morre no final. O bando de Cat Ballou, consegue salvá-la da forca e todos fogem em direção ao *happy end*.

Figura 30 - Cartaz do filme *Cat Ballou* 1965



Fonte: Columbia Pictures

O longa foi uma aposta da Columbia Pictures, que era considerado um estúdio menor, mas que no final dos anos 50 e início dos anos 60 vinha produzindo em larga escala. Segundo um artigo publicado na página de arquivos do TCM (*Turner Classic Movies*), *Cat Ballou*, a princípio, foi tratado como um filme “B”, pois era uma produção de baixo orçamento. Isso acabou refletindo na escolha do elenco. Os produtores queriam Ann-Margret como a protagonista, mas seu empresário recusou o convite, por conta do valor do cachê oferecido. Anos mais tarde, em sua autobiografia², Ann-Margret, afirma que seu empresário não lhe consultou sobre a proposta na época, e que, se ela soubesse, adoraria ter vivido a personagem. O papel duplo, de pistoleiro decadente e vilão matador, também foi oferecido para atores como, Kirk Douglas e Burt Lancaster, que também declinaram do convite. Os dois viram os personagens como aberrações as quais não se submeteriam.

² ANN-MARGRET, GOLD T. **My Story**. Nova York, G.P. Putnam's Sons, 1994.

(FONSECA, 2011). Coube a Columbia encontrar dentro do seu quadro de contratados os protagonistas.

Lee Marvin foi uma escolha do diretor Elliot Silverstein. Até então, o ator tinha interpretado “homens durões” e vilões, sem muita expressividade, e era um nome pouco provável para atuar em uma comédia. No entanto, quando Silverstein lhe enviou o roteiro, ele adorou e entendeu o potencial criativo de viver dois personagens tão diferentes. Já Jane Fonda, então com 26 anos e oito longas na bagagem, pensou em recusar o papel, mas foi convencida por seu marido, o diretor francês Roger Vadim. Ele disse a ela: "Eu gosto de *Cat Ballou*. A mulher é corajosa, mas terna, moderna e engraçada. É perfeito para você neste estágio de sua carreira."³

O filme foi rodado em 6 semanas de trabalho intenso. Em sua autobiografia “*Minha Vida Até Agora*”, Jane Fonda relembra:

Parecia que nunca faríamos duas tomadas a menos que a câmera quebrasse. [...] Os produtores nos fizeram trabalhar horas extras dia após dia, até que uma manhã Lee Marvin me chamou de lado. 'Jane', ele disse, 'nós somos as estrelas deste filme. Se deixarmos os produtores pisarem em nós, se não nos impusermos, você sabe quem sofre mais? A equipe. Os caras que não têm o poder que nós temos de dizer: 'Merda, não, estamos trabalhando muito duro. Você tem que ter coragem, garota. Aprenda a dizer não quando eles pedem para você continuar trabalhando.' (FONDA, 2005, p.184)

A aposta da Columbia rendeu bons frutos, uma vez que o filme foi um sucesso de bilheteria, não só nos Estados Unidos, mas também na Europa, e faturou US\$ 20,7 milhões⁴. Em 1966 foi indicado a cinco Oscars (ator, roteiro adaptado, montagem, canção original e trilha sonora) e Lee Marvin recebeu a estatueta de melhor ator. No Globo de Ouro, também obteve cinco indicações (melhor filme, atriz, ator em comédia ou musical, ator revelação e canção original) e o prêmio de Melhor Ator em comédia ou musical foi para Lee Marvin. Já no *Laurel Awards*, das quatro indicações que o filme recebeu só não venceu na categoria de canção original, mas conquistou os prêmios de Melhor Comédia, Melhor Atriz em comédia para Jane Fonda e Melhor Ator em comédia para Lee Marvin.

Na Europa, *Cat Ballou* também performou bem nos festivais em que participou. No Festival Internacional de Cinema de Berlim, foram quatro indicações e três prêmios: Elliot Silverstein foi indicado a melhor direção, mas não levou o prêmio.

³ Cat Ballou (1965). Artigos do site do TCM -Turner Classical Movie. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170504111220/http://www.tcm.com/tcmdb/title/4484/Cat-Ballou/articles.html> Acesso em 23 de maio de 2023

⁴ Site The Numbers. Cat Ballou (1965). Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Cat-Ballou#tab=summary> Acesso em 23 de maio de 2023.

Já Lee Marvin recebeu o Urso de Prata de Melhor Ator, os roteiristas Frank Pierson e Walter Newman receberam um prêmio especial de roteiro e o filme, uma Menção Honrosa de Melhor Filme para Público Jovem. Já no *BAFTA Film Awards* o elenco recebeu três indicações: Melhor Atriz para Jane Fonda, Melhor Ator Revelação para Ton Nardini e Melhor Ator para Lee Marvin que venceu na categoria.⁵

Além dos prêmios e do sucesso de bilheteria na época, *Cat Ballou* figura desde 2008, na lista dos 10 melhores westerns da história do cinema segundo o *American Film Institute*. O AFI usa como critério para definição desta lista, a votação de um júri formado por mais de 1.500 líderes da comunidade criativa, incluindo artistas de cinema (diretores, roteiristas, atores, editores, diretores de fotografia), críticos e historiadores.⁶

Figura 31 - Lista do Top 10 Western - AFI



Fonte: American Film Institute

O elenco de *Cat Ballou* contribuiu muito para o filme alcançar o sucesso. O time de coadjuvantes é de primeira linha. O veterano e experiente John Marley, interpreta

⁵ IMBD. disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0059017/awards/> Acesso em 17 de agosto de 2023

⁶ Site do *American Film Institute*. disponível em <https://www.afi.com/afis-10-top-10/> Acesso em 17 de agosto de 2023

Frank Ballou, o pai de Cat. A dupla que viveu os bandidos trabalhões, Clay e seu tio Jed, já era bem conhecida pelos telespectadores dos Estados Unidos, pelo trabalho dos dois atores em seriados de Tv. Das telinhas também veio Tom Nardini, que interpreta o indígena Jackson Two Bears. Nardini se destacou no papel e agradou ao público, mesmo sem a ascendência dos povos nativos americanos (as questões de representatividade, na época, não tinha força de debate). Ele recebeu a indicação de melhor ator revelação no Globo de Ouro e no BAFTA. Já na dupla de trovadores, que narra a história por meio da música, brilhava uma estrela a parte. O dueto era formado pelo comediante, conhecido por suas atuações nos musicais da Broadway e de Hollywood, Stubby Kaye e pelo aclamado astro da música Nat King Cole, que durante as filmagens lutava contra um câncer de pulmão. Nat King Cole morreu em fevereiro de 1965, quatro meses antes de Cat Ballou estreiar nos Estados Unidos.

Com esses atores no suporte, Jane Fonda cumpriu bem sua missão e Lee Marvim brilhou no papel duplo. Marvim, então com 40 anos, recebeu cinco prêmios por sua atuação, incluindo o Oscar e o Globo de Ouro e viu sua carreira deslanchar em Hollywood, trabalhando como protagonista pelos próximos vinte anos. O mesmo aconteceu com Jane Fonda. Foi a partir de seu trabalho como a jovem destemida que jura vingar a morte de seu pai, que ela ganhou prestígio como uma estrela de Hollywood. Ela atuava no cinema de desde 1959, mas nenhum filme tinha feito a bilheteria, nem a carreira internacional que Cat Ballou teve.

Figura 411 Cartaz oficial de Cat Ballou



3.6 A consolidação da estrela

Nos 70 anos de carreira Jane Fonda se firmou como uma grande atriz dramática, recebendo inúmeras indicações e prêmios por filmes como, *Klute – O Passado Condena* (1971), *Julia* (1977), *O Amargo Regresso* (1978) e *Síndrome da China* (1980). Mas *Cat Ballou* fez com ela apresentasse ao mundo o *timing* para a comédia que a acompanhou ao longo de sua jornada, firmando assim toda a versatilidade dela como atriz. Ainda nos anos 60, ele mostrou seu talento cômico em *Somente na Quarta-feira* (1966), *Descalços no Parque* (1967) e *Barbarella* (1969). Nos anos 80, no sucesso *Como Eliminar Meu Chefe* (1980), e mais recentemente em *A Sogra* (2005) e na série da Netflix, *Grace and Frankie* (2015-2022).

Até conquistar seu lugar de direito no Olimpo de Hollywood, Jane Fonda passou por algumas questões delicada. O suicídio da mãe, quando ela estava na pré-adolescência e sua relação respeitosa, porém distante com o pai Henry Fonda. Nesta época também Jane começou a desenvolver alguns recalques em relação à sua aparência. A não aceitação ao desenvolvimento de seu corpo e necessidade de parecer magra a levou a prática da bulimia. Ela comia doces compulsivamente para depois vomitar. Isso durou até a faculdade, quando passou a ser modelo para pagar as aulas de atuação. Quanto mais se exigia um corpo perfeito, mais a doença se agravava (Fonda, 2005. p.102). Passada essa fase, ela conseguiu controlar a bulimia, mas permanecia insegura quanto sua aparência física e seu talento como atriz. Foi aluna de Lee Strasberg na *Actors Studios*, escola de interpretação, que com seu método formou várias estrelas de Hollywood a partir dos anos 50 e começou a fazer carreira na Broadway. Teve também que lidar com a pressão de ser filha de um respeitado astro, mas segundo ela, ele mesmo sem grande euforia, sempre acreditou em seu talento.

A chance de estrelar seu primeiro filme em Hollywood, veio pelas mãos do diretor Josh Loagn e da Waner que a contratou por dez mil dólares, para viver uma *cheerleader* apaixonada por um atleta, vivido por Anthony Perkins em *Até os Fortes Vacilam*. Já no teste de maquiagem, Fonda teve suas velhas inseguranças despertadas. No documentário de 1981, *“Sois Belle et Tais-Toi!”* (Seja Bela e Cale a Boca!) dirigido por Delphine Seyrig, Jane Fonda relata este episódio.

Eu me sentei na cadeira, e os chefes da maquiagem ficaram em volta de mim,

analisando o meu rosto como se fossem cirurgiões. Depois do teste de maquiagem feito, eu achei que ao me olhar no espelho estaria parecendo uma estrela de Hollywood. Mas quando me vi não me reconheci. Minha sobrancelha estava muito escura e imensa, minha boca muito maior. Queriam que eu mudasse a cor do meu cabelo, para mais claro e fizesse um, procedimento com um dentista que consistia e quebrar meu maxilar para diminuir as bochechas. Logan, que era o diretor e meu padrinho, disse que eu nunca seria uma atriz dramática porque meu nariz era muito bonitinho para o drama. Além disso, disse que por ordem do diretor do estúdio, Jack Warner, eu teria que usar sutiã com enchimento, porque ele não gostava de mulheres com seios pequenos (SOIS BELLE ET TAIS-TOI!, 1981)

Jane Fonda não fez nenhuma intervenção no queixo, maxilar ou nariz, mas relatou que durante 10 anos, teve que tingir os cabelos, sobrancelhas e cílios e usar um sutiã com seios falsos. Ela conta que na estreia de *Até os Fortes Vacilam*, detestou sua figura na tela, mal conseguia olhar a projeção. A bulimia voltou descontrolada, seguida de crises de sonambulismo. Era tudo muito diferente do que tinha aprendido nas aulas de Strasberg, em Hollywood não conseguia se aprofundar nas personagens. A câmera parecia uma inimiga. “Havia muito enfoque no exterior e parecia haver gente de sobra para me dizer que o meu exterior precisava de melhoras – sem exceções”. (FONDA, 2005, p.149)

Esse processo foi traumático para uma atriz de então 22 anos, trilhando o caminho da fama, mas também revelador em relação a realidade do papel da mulher numa indústria forjada por homens.. Mesmo sem recursos para lutar contra, Fonda entendeu o sistema. O poder de quem decide como a mulher tem que ser vista, estava nas mãos de uma estrutura patriarcal, machista e ditada pelo mercado consumidor, feito por homens para homens.

Estava claro que eu era um produto comercial. E eles iam fazer de tudo para me deixar mais comercial ainda porque estavam investindo muito dinheiro em mim. [...] Isso que dizer que eu, Jane Fonda estava aqui e esta imagem estava lá. E havia uma alienação entre as duas. (SOIS BELLE ET TAIS-TOI!, 1981)

Essa sempre foi a métrica utilizada pelo *star system* para a manutenção dos estereótipos impostos às representações do feminino nas telas, se restringindo a uma mise-en-scène formal que reflete ideologias dominantes da sociedade dos Estados Unidos. Uma ótica masculina, branca heterossexual e de classe média.

Isso justifica a existência das “estrelas” cujas funções principais passam a ser de modelo de comportamento, de exorcizar demônios ou de serem simplesmente instrumento da catharsis que envolve qualquer espetáculo. Mas a estrela é, antes de tudo, um produto industrial. Inserida no contexto da mercadoria “filme”, a estrela é um artigo manufaturado e submetido a uma metamorfose pelo estúdio. (GUBERNIKOFF, 2009, p.71)

Fonda foi vencendo batalhas, se adequando ao sistema e construindo uma

carreira. Estabilizou a bulimia com a prática do balé, voltou à Nova York e aos palcos da *Broadway* em montagens de boa repercussão. Entre 1960 e 1964, fez oito filmes entre Estados Unidos e França, se uniu ao cineasta francês Roger Vadim e no final da primavera de 64 foi convidada para viver a protagonista do filme *Cat Ballou*, o que significava voltar da França para Hollywood.

A Jane Fonda de 1964, era bem diferente da Jane Fonda, das décadas seguintes, que lutou pelo feminismo, direitos civis e questões político-ambientais. Na época, era uma atriz de 26 anos em ascensão e por mais que compreendesse as regras do jogo da indústria cinematográfica, não questionava nenhuma ação. Quando foi chamada para viver a personagem título do filme, ficou insegura, pois achava o roteiro incomum e temia sobre a qualidade do filme. Foi só quando viu o corte final do filme que entendeu o sucesso que tinham nas mãos (FONDA, 2005). O ritmo da filmagem de *Cat Ballou* foi bem puxado, com um orçamento apertado, eles tinham pouco mais de um mês para rodar todo o filme. Começaram pelas externas em setembro de 1964 no Colorado. Tiveram que trabalhar rápido para as cenas em locação, pois precisavam vencer o inevitável clima de inverno da região e terminar antes da primeira nevasca.

Apesar do trabalho extenso, o clima no set, na maioria das vezes, era mantido com humor, principalmente por Lee Marvin. Mas, assim como o personagem que interpretava no filme, Marvin também gostava de secar algumas garrafas. Quando bebia um pouco a mais ele ficava falastrão e estridente, conforme relata o ator Dwayne Hickman⁷. Essa figura histriônica, não agravada Jane Fonda, que sempre buscava um maior aprofundamento nas intenções das personagens e sentia dificuldade na concentração. Ainda segundo Hickman, Jane levava o trabalho a muito a sério. Sério demais para Lee Marvin, que, estava sempre tentando brincar com ela e fazê-la relaxar. Hickman lembra que Fonda estava "pouco entusiasmada com o filme. Ela queria fazer um trabalho mais profundo e, interpretar uma figura sensata para um bando de personagens malucos, não era sua ideia de um ótimo filme". Os esforços de Marvin para soltá-la foram recebidos com aborrecimento por Fonda, que nunca se manifestou a respeito, até porque, quando estava em cena Marvin roubava a atenção. Estas desavenças de bastidores não foram impressas no filme, que desde a estreia

⁷ Cat Ballou (1965). Artigos do site do TCM -Turner Classical Movie. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170504111220/http://www.tcm.com/tcmdb/title/4484/Cat-Ballou/articles.html> Acesso em 23 de maio de 2023

ganhou o gosto do público e alavancou definitivamente a carreira de Jane Fonda ao estrelato, mesmo ela não concordando muito com o resultado de seu trabalho. “Seria meu primeiro sucesso verdadeiro, apesar do sucesso, em si, ter muito pouco a ver comigo”. (FONDA, 2005, p.184). Para Mark Harris, apesar dessa opinião de Jane Fonda, ela tinha boas razões que comemorar. Depois de fazer diversos filmes em que parecia testar diversas personas – ingênua, sedutora, rebelde, megera – sem encontrar nenhuma que lhe caísse bem, Fonda enfim tinha chegado ao auge do sucesso vivendo uma jovem destemida em *Cat Ballou* (HARRIS, 2007, p.102).

3.7 As pequenas subversões de *Cat Ballou*.

A princípio, a adaptação do romance de Roy Chanslor, ia manter o mesmo tom dramático do livro, por isso o primeiro roteirista a ser chamado pelo produtor Harold Hecht foi Frank Pierson. Pierson estava trabalhando como supervisor de roteiro no popular faroeste de TV “*Have Gun Will Travel*”. Hecht acreditava que o talento de Pierson em escrever histórias dramáticas de faroeste seria uma boa opção para a versão cinematográfica de *Cat Ballou*. De acordo com o ator Michael Callan, depois da chegada do roteirista Walter Newman ao time, em meio a inúmeros tratamentos de roteiro, “alguém” teve a ideia de se afastar do tom sério do romance original e fazer de *Cat Ballou* uma comédia.⁸ Os roteiristas Newman e Pierson e o diretor Elliot Silverstein pegaram motes familiares como tiroteios, assaltos a trens, briga por terras, perseguição, força, foras da lei, vilões malvados e romance de fronteira e os exageraram, distorceram e os viraram do avesso, terminando com a criação de uma paródia de narrativa ligeira, descompromissada e que agradou ao público.

Mas por baixo dessa estrutura amalucada, existem perolas com pequenas subversões, não só ao gênero *western*, mas aliadas às mudanças sociopolíticas que vinham ocorrendo nos Estados Unidos nos anos 60 do século XX. A começar pela premissa da história. Mesmo com Lee Marvin roubando a cena, com excelentes interpretações nos dois papéis antagônicos que vive, o “herói” em questão é vivido por uma mulher, que inclusive empresta o nome ao título do filme. Na abertura do longa já existe uma releitura cômica de um símbolo de Hollywood. Na tradicional vinheta da Columbia Pictures, a “*Torch Lady*” se transforma em um desenho animado de *Cat Ballou*

⁸ *Cat Ballou* (1965). Artigos do site do TCM -Turner Classical Movie. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170504111220/http://www.tcm.com/tcmdb/title/4484/Cat-Ballou/articles.html> Acesso em 23 de maio de 2023

que munida de duas pistolas atira aos quatro cantos.

Figura 33 - Vinheta de abertura da Columbia Pictures



Fonte: Frame do filme Cat Ballou

A vinheta de abertura e a sequência inicial pré-créditos, funcionam como um prólogo para o filme. Aparecem os dois menestrelés, Sunrise Kid (Nat King Cole) e Professor Samuel Shade (Stubby Kaye), que munidos de seus banjos, começam a narrar a história de *Cat Ballou* em um jogo de opostos, sobre a personagem:

Sunrise Kid – “Ela tem um sorriso de anjo!”

Samuel Shade – Luta como o demônio;

Sunrise Kid – Os olhos de um anjo;

Samuel Shade – Morde como o demônio;

Sunrise Kid – O rosto de anjo;

Samuel Shade – Digo que é o demônio

Figura 34 - Sequência de abertura com os 2 menestrelés



Fonte: Frame de *Cat Ballou*

Essa dualidade contida na letra da música, está atrelada a percepção das pessoas em relação ao protagonismo feminino: a mulher ou é um anjo ou um demônio. São os arquétipos muito usados na representação feminina no cinema clássico de Hollywood até então. Ou a jovem inocente que necessita de proteção ou a maligna que tem que ser destruída. A jovem inocente, a vamp, a prostituta e a divina. (GUBERNIKOFF, 2009). No caso de *Cat Ballou*, a personagem não se fixa somente nesses polos opostos, ela passeia entre eles. É uma jovem inocente, que vê sua realidade brutalmente alterada, percebe a injustiça, decide pela vingança sem a benção ou autorização de uma figura masculina, usa artifícios de uma vamp para sedução, comete um crime accidental, e ao final, não é exterminada. Todo esse movimento um pouco mais livre das predefinições apreço de forma sutil, por isso é necessário que o público conheça a história e faça seu julgamento. Essa é a proposta de prólogo narrativo.

A dualidade da canção de abertura, para além da construção do personagem feminina, também se encaixa em vários aspectos do longa: um western que é comédia, o protagonismo que é de uma mulher, o “pistoleiro salvador” que é um bêbado fracassado, o xerife corrupto, o indígena de bom senso, o padre é ladrão, o ladrão é tolo bonitão, os clássicos foras da lei agora estão aposentados. Além disso, o progresso que é tão importante para o crescimento de uma nação, se atrelado a ganância pelo capital, se transforma em um vilão sem escrúpulos e opressor dos menos favorecidos. No subtexto está exposta a noção de falência de valores que eram tão rigidamente preestabelecidos em uma sociedade dos Estados Unidos e que nos anos 60, começam a ser questionados num processo de transformação. Nada é explícito, mas na busca por bilheteria, unir a tradição a um novo pensamento, pode abrir portas para novos públicos.

A entrada dos créditos iniciais dialoga com o universo “pop” da linguagem de tv da época: é gráfica, criativa e colorida, mas busca como referencial, a literatura típica do velho oeste. *Cat Ballou* aparece na capa de uma *dime novel*, folhetins baratos, publicados no final do século XIX nos Estados Unidos, com os heróis e bandidos do oeste americano. Ai mais um contraponto aparece, a publicação está sendo lida por um homem idoso. É a tradição consumido modernidade. E é a partir das páginas do livreto a história e *Cat Ballou* e seu bando passa a ser contada. O nome de Jane Fonda

é o primeiro a aparecer nos créditos

Figura 35 - Sequência dos créditos



Fonte: Frame de Cat Ballou

O longa começa pelo epílogo da história, onde vemos a *Cat Ballou* na prisão esperando pelo momento de seu enforcamento. Em sua cela ela aparece de forma angelical com vestindo branco e flores no cabelo, costurando seu vestido-mortalha, como uma moça prendada. A decupagem e fotografia valorizam a beleza de Jane Fonda em sua primeira aparição com aparência inocente em suas “roupas de baixo”. Apesar da quebra de alguns padrões, tratava-se de uma produção comercial de Hollywood, que buscava um bom faturamento, e como defendeu Laura Mulvey, o cinema surgiu para a satisfação do prazer visual, principalmente *the man's gaze* - o olhar masculino. (MULVEY, 2008).

Figura 36 - Primeiro plano de Cat Ballou no filme



Fonte: Frame de Cat Ballou

Ao lado de fora, existe uma manifestação das distintas senhoras cristãs de Wolf City contra a prisioneira, que é chamada por elas de *Jezebel*, uma personagem bíblica do antigo testamento, considerada pecadora, muito por conta de sua postura, considerada mais forte que seu marido, Acabe, rei de Israel. Fato curioso, é que temos um plano com a manifestação das puritanas. No contraplano vemos, em ao fundo, as prostitutas da cidade em uma sacada alta acompanhando de longe e no meio desses ângulos, entre as senhoras cristãs e as meretrizes, está Cat, personagem que não se enquadra nos antigos estereótipos do gênero.

Figura 37 - À espera da forca



Fonte: Frame de Cat Ballou

A partir daí, a história passa ser contada em *flash back*, desde a volta de Catherine Ballou, que foi estudar magistério em uma cidade grande e retorna com a intenção de lecionar em sua cidade natal, Wolf City. Essa sequência se inicia em um trem, onde Cat Ballou vai conhecer a dupla de “ladrões de galinhas” Clay e seu tio, Jed, um falso padre.

Figura 38 - Cat ajuda Clay



Fonte: Frame de Cat Ballou

Figura 39 - Cat conhece o falso padre.



No trem, um pouco da personalidade de Cat Ballou nos é apresentada, com comportamentos que rompem com os padrões impostos à “uma moça de respeito”. Ela se mostra curiosa em relação ao bonito e simpático ladrão, e o ajuda no plano de fuga, deixando-o se esconder em seu leito. Além disso, é descoberta lendo publicação pouco recomendável para uma donzela. Trata-se de uma *dime novel*, sobre os feitos do temido pistoleiro Kid Shelleen, escondida dentro de um livro clássico do poeta Alfred Tennyson.

Figura 40 - Cat Ballou é descoberta em sua leitura pouco adequada.



Fonte: Frame de Cat Ballou



Ao chegar à fazenda de seu pai Frank Ballou, Cat encontra um cenário de quase abandono e é apresentada ao único funcionário que ainda trabalha por lá, Jackson Dois Ursos, um indígena da tribo Sioux, que o velho Frank insiste em dizer que é um representante de uma tribo perdida de Israel, apesar da negativa do rapaz. Aqui nos parece que a dupla de roteiristas embute uma crítica à negação da identidade dos povos originários da América. Frank Ballou insiste na tese dizendo que ouviu essa informação da boca de um ex-congressista dos Estados Unidos e que não existe a possibilidade de ser falsa. Essa teoria, realmente se popularizou no século XIX, mas

serviu muito mais para os judeus se posicionassem dentro da sociedade americana e os cristãos defenderem que a América era uma terra escolhida por Deus⁹.

Figura 41 - A chegada de Cat Ballou na fazenda e a descoberta do abandono.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Cat Ballou descobre que a razão do abandono das terras de seu pai, está ligada à uma briga pela posse do lugar. A água das terras de Frank Ballou é muito valiosa e despertou o interesse de Sir Harry Percival, o empresário que está comprando toda a cidade para expandir seus negócios. O pai de Cat se nega a vender a fazenda e com isso, criou inimizades com as autoridades de Wolf City, e vem sendo ameaçado de morte pelo frio Tim Strawn, o matador do nariz e prata, contratado por Percival.

Figura 42 – O encontro com o malvado Tim Strawn e seu nariz de prata.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Ao participar do baile da cidade, a jovem Cat, tem um encontro com a realidade local. Seu pai a apresenta ao xerife, que tem feito vistas grossas às sabotagens que estão acontecendo na fazenda. Inconformada com a conivência da autoridade policial, Cat não se intimida e confronta o xerife pela primeira vez.

⁹ RIBAS, Mariana . **Seriam os índios uma tribo perdida de Israel?**. Aventuras da História, Disponível: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/teoria-tribo-perdida.phtml> . Acesso em 18 de setembro de 2023

Figura 43 - O primeiro confronto como Xerife corrupto.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Inconformada, Cat Ballou pede conselhos a Jackson Dois Ursos:

Cat: *“Eu estou furiosa!”*

Jackson: *“Eu sei. A vi conversando com o Xerife”*

Cat: *“Meu pai só afaga a minha cabeça e desconversa. O que eu faço?”*

Jackson: *“Eles têm um pistoleiro. Arranje um também!”*

Figura 44 - Sequência do conselho salvador.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Neste momento Cat Ballou, leva Jackson para a área de dança, gerando olhares de reprovação e uma repreensão por parte de seu pai:

Frank: *“Não se tira Jackson para dançar. Ele é índio. Vai arrumar confusão para ele.”*

Ela ignora a advertência do pai e continua a dançar. Neste momento, um plano solto entra na montagem. O que parece um enquadramento de transição e ambientação, guarda no subtexto uma provocação sobre a mudança de comportamento e atitude das mulheres de uma nova geração. Na parte de cima do salão, duas crianças assistem ao baile, e é a menina quem decide pegar na mão do menino, que logo larga amedrontado.

Figura 45 - Sequência da menina de atitude



Fonte: Frame de Cat Ballou

Voltando para ao baile, a participação de Jackson na quadrilha, gera uma insatisfação nos homens brancos da cidade. Por conta disso, começa uma briga generalizada no salão e Cat Ballou também parte para a pancadaria.

Figura 46 - Sequência do baile, onde a participação de Jackson Dois Ursos na quadrilha incomoda a cidade.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Figura 47 - Cat Ballou caindo na pancadaria



Fonte: Frame de Cat Ballou

No baile, Cat reencontra os ladrões fugitivos do trem, e pede ajuda para a proteção de seu pai, afinal eles são bandidos. Eles aceitam, para continuarem despistando a polícia e porque Clay está cheio de “segundas intenções” para com a moça. Mas Cat Ballou logo acaba descobrindo que a dupla nunca usou uma arma e na verdade não passam de dois vigaristas que vivem de pequenos golpes.

Figura 48 - De volta a fazenda Cat Ballou precisa de ajuda e proteção



Fonte: Frame de Cat Ballou

Sem uma alternativa, Cat segue o conselho de Jackson e contrata um matador de verdade. Ele é Kid Shelleen o temido pistoleiro dos livretos que Cat Ballou adora ler. Mas, para a surpresa da heroína, Kid Shelleen representa, em uma analogia, a personificação da própria decadência do gênero *western*. Antes temido e respeitado pela mira certa de seu revólver, hoje está ultrapassado, fracassado e bêbado.

Figura 48 - Kid Shelleen tentando se manter em pé, completamente bêbado.



Fonte: Frame de Cat Ballou

Sem receber a proteção devida, Frank Ballou é assassinado pelo nariz de prata e suas terras confiscadas por Sir Percival.

Figura 49 - Nariz de Prata mata Frank Ballou



Fonte: Frame de Cat Ballou

Após a morte do pai, Cat assume de vez a personalidade de mulher determinada se colocando em um patamar superior às figuras masculinas da trama. Ela monta em seu cavalo e vai buscar a vingança pelas próprias mãos. Ela é quem toma frente das ações e não se intimida perante ao xerife da cidade ou ao assassino de seu pai.

Cat: *“Vocês não vão me fazer chorar. Nunca vão me fazer chorar!”*

Figura 50 - Sequência da Justiça pelas próprias mãos. Cat Ballou confronta o Xerife e o Nariz de Prata.



Fonte: Frame de Cat Ballou

A narrativa entra em seu segundo ato e Cat Ballou toma para si a liderança do bando, com coragem e determinação. Mesmo nos momentos em que alguns arquétipos da clássica representação feminina incorporem na personagem, como a mãe zelosa servindo “seus filhos”, ou uma jovem mimada fazendo birra, ela sempre volta ao foco do seu objetivo que é fazer justiça e honrar seu pai, tendo plena consciência da fragilidade das figuras masculinas de seus companheiros.

Cat: “Mas que bela gangue! Um peão de fazenda indígena, um pistoleiro bêbado, um maníaco sexual e um tio!”

Figura 51 - A Mãe e a Garota Mimada



Fonte: Frame de Cat Ballou

À medida que as pequenas subversões quanto ao gênero *western* e à construção do protagonismo feminino vão surgindo no roteiro, a indústria hollywoodiana também se faz presente, na construção de códigos de linguagem cinematográfica. Cat Ballou vai se fortalecendo enquanto heroína, na mesma proporção em que a beleza de Jane Fonda é cada vez mais explorada. Existem muitos enquadramentos, onde a câmera se demora em Primeiros Planos ou *Close-ups*. Toda a *mise en scene* é estudada para privilegiar o olhar do desejo masculino “de ter” e o desejo feminino “de ser” aquela mulher representada na tela

Nesse sentido, outros códigos específicos da realização cinematográfica foram incorporados à idealização da representação da mulher. Por exemplo, a fotografia: durante as filmagens, a câmara deve observar os ângulos do ponto de vista, para corrigir a altura das estrelas, escolher o melhor perfil, eliminar rugas e todas as transgressões à beleza. A iluminação deve distribuir sombras e luz sobre o rosto de acordo com as exigências de uma beleza ideal. (GUBERNIKOFF, 2009, pg 71)

Em uma sequência, logo depois que Cat Ballou perde seu pai e suas terras, ela assume literalmente a liderança do grupo. Troca a saia pela calça, o laço do cabelo pelo chapéu, e agora carrega uma arma no coldre e cartucheiras pelo corpo. Como diz a letra da música cantada pelos menestréis narradores Nat King Cole e Stubby Kaye: “*Aquele dia e luto, fez parte de uma lenda. Do começo de uma lenda, conhecida como Cat Ballou. Nunca vão fazê-la chorar.*”

Figura 52 - Cat Ballou lider do Bando



Fonte: Frame de Cat Ballou

Mas após essa imagem, enche a tela um contra-plano, em câmera subjetiva dos rapazes quem vêm logo atrás, invalidando a glória da personagem. A câmera parte de um plano detalhe da anca do cavalo e vai subindo até o traseiro de nossa heroína, nos fazendo lembrar que é um filme feito por homens para o olhar masculino. Cat Ballou pode até ser forte, mas também tem que ser bonita e desejável.

Figura 53 - O Contra Plano que objetifica Cat Ballou a partir do olhar masculino



Fonte: Frame de Cat Ballou 1

O mito da beleza sempre dominou o *star system*, o “olho da câmera” tinha a mediação masculina.

A mulher no filme sabe-se observada pelo espectador que se identifica com o personagem. Assim, suas características hiperfemininas eram valorizadas e potencializadas para entreter o protagonista/espectador masculino, reiterando referenciais corpóreos das mulheres jovens busto grande, firme e empinado; a cintura delineada (centro do corpo); pernas bem torneadas; quadris largos (BUEST; CARVALHO, 2004, p. 47).

Nos anos 60, com o colapso da Mística Feminina, apresentado no trabalho de Betty Friedan, e o renascimento do movimento feminista, a mídia e os anunciantes precisavam manter, como dizia Friedan, uma outra religião da domesticidade. Ai então, surge o mito da beleza em nova versão.

Referindo-se à cultura feminina dos anos 1950, Friedan lamentou não haver “nenhuma outra forma de uma mulher ser uma heroína” a não ser “não parando de ter filhos”. Hoje em dia, uma heroína não pode “parar de ser linda”,[,,] Antes de 1960, “boa” e “ruim”, enquanto termos aplicados às mulheres, correspondiam respectivamente a “não sexual” e “sexual”. Após a ascensão da pornografia da beleza e da revolução sexual pela metade, “boa” passou a ser “bonita-(magra)- portanto-sexual” e “ruim”, “feia-(gorda)- portanto-não-sexual”. (WOLF, 2018, p.76 – 170)

E nessa construção dual entre discurso e linguagem, o filme *Cat Ballou* vai seguindo seu caminho, ora dando corda à potencialização da emancipação feminina no roteiro, ora trazendo no subtexto imagético, a mulher ainda em domínio do olhar masculino.

Mas feito esses parênteses, é possível voltar a saga de *Cat Ballou* e suas pequenas subversões de discurso. Após abandonar o lar, Cat e seu bando, vão buscar abrigo, em um famoso e histórico reduto de foras-da-lei chamado Buraco na Parede. Ao chegarem no local, o que encontram é uma comunidade pacata de pistoleiros aposentados e suas famílias. No salão, Kid Shelleen encontra velhos amigos. O dono do bar é Butch Cassidy.

Shellen: “*Cassidy? O que aconteceu com você?*”

Cassidy: “*Cavalaria, leis, o Oeste mudou. Para nós, está péssimo*”

Figura 54 - A chegada na Comunidade Buraco da Parede e o encontro com Butch Cassidy



Fonte: Frame de Cat Ballou

Neste trecho da narrativa, é possível vermos mais uma vez uma alusão ao ocaso do gênero *western* sem o vigor e a virilidade dos “homens durões”. Em um outro diálogo, quando Cat pede ajuda para encontrar Sir Percival, e Cassidy se recusa, pois não quer saber de confusão.

Cassidy: *“Sir Percival manda na cidade. Não incomodamos a eles e eles não nos incomodam.”*

Cat: (para a gangue do Buraco na Parede) *“Que bando de bandidos e assassinos. Costumávamos sussurrar seus nomes quando éramos crianças - com medo de dizê-los em voz alta. Que triste. Vocês envelheceram.”*

Figura 55 - A decepção com o velho Oeste.

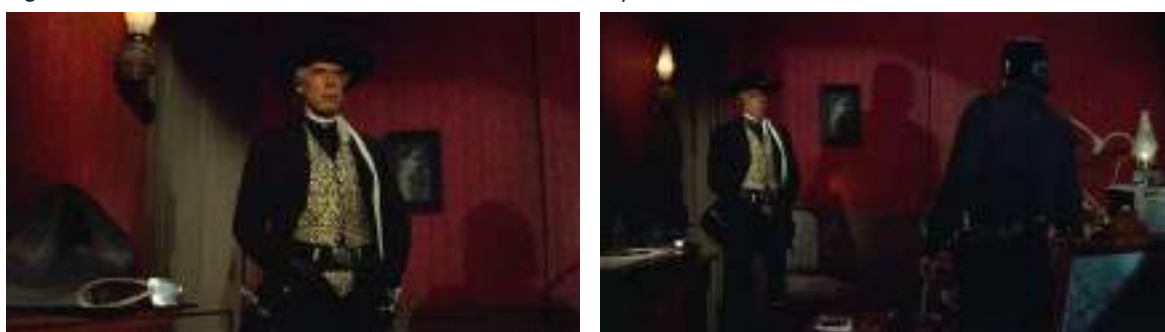


Fonte: Frame de Cat Ballou

Mas lamentar pelo que ficou velho não é uma opção para um filme que busca dialogar com o novo. O uso do humor, pode de alguma maneira, causar ruído no entendimento do discurso, mas existem frases nos diálogos que não parecem estar ali por acaso.

Em determinado ponto, quase no desfecho da história, Kid Shelleen, decide em um rompante, proteger Cat Ballou e entrar em uma rota de reabilitação, até conseguir e matar o vilão do nariz de prata em um duelo típico do velho oeste.

Figura 56 - O Duelo entre Kid Shelleen e o Vilão nariz de prata



Fonte: Frame de Cat Ballou

Com o feito, Shelleen pretende ganhar a atenção de Cat, e reviver os velhos tempos, criar uma nova dupla, uma nova lenda para enfrentar os homens de Percival: “Kid Shellem e Cat Ballou”.

Mas Cat declina.

Cat: *“Kid, há tantos lugares que eu quero ver, tantas coisas que eu quero fazer. Eu não quero morrer.”*

E em conversa com Clay, Shellem tem um choque de realidade.

Kid: *“Agora, estou percebendo as coisas. Ela ama a você e não a mim. E você riu de mim esse tempo todo, ‘o velho tolo correndo atrás da garotinha’ ”.*

E neste momento, ele muda de arquétipo. De herói salvador, Shelleen se transformar em um pai protetor, intimando Clay se casar com Cat, como se fosse uma ordem e uma autorização. Mas nessa hora a heroína se coloca:

Cat: *“Se casar comigo?”*

Clay: *“Se for para te salvar, eu caso”*

Cat: *“É a coisa mais egoísta que já ouvi. Por que acha que a mulher só pensa em casamento? Por que não vão lutar, ou lavar suas meias?”*

Figura 57 - A Sequência do choque de realidade de Shellen e o empoderamento de Ballou



Fonte: Frame de Cat Ballou

A partir do momento que Cat Ballou chegou na comunidade do Buraco na Parede, a personagem entra em sua jornada de real amadurecimento. Focada em seu plano de vingança, ela convence os rapazes a roubarem um trem que passará pela região carregado de dinheiro, com um argumento que conclama a mudança.

Cat: *“Vamos roubar um trem”*

Clay: *“Não podemos assaltar um trem.”*

Cat: *“Por que não?”*

Clay: *“Não somos assaltantes de trem.”*

Cat: *“Se não tentamos coisas novas, não haverá progresso.”*

Figura 58- O grande plano de Vingança



Fonte: Frame de Cat Ballou

Podemos entender esse diálogo, como uma analogia às mudanças que vem ocorrendo na sociedade dos Estados Unidos, bem como as falas do indígena Jackson Dois Ursos, em duas sequências posteriores, que se adequam à luta pelos direitos

humanos, movimento que começa a ganhar força na década de 60.

A primeira é quando Cat pergunta a Jackson se ele vai permanecer no bando e ele responde: *“Tenho o prazer de estar no time vencedor. Para variar.”*

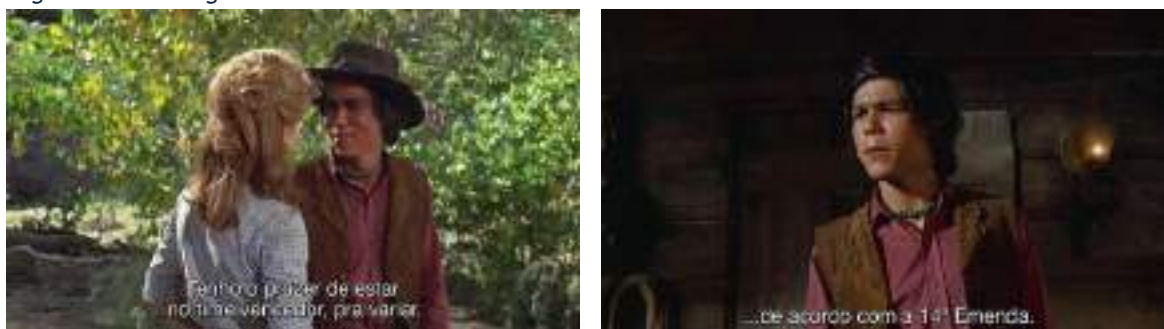
E a segunda fala vem em um momento em que Kid Shelleen e Jet resolvem dar um corretivo em Clay para que ele amadureça. Cada um deles dá um sopapo no impertinente trapaceiro e Jackson segue os colegas e também bate em Clay.

CLAY: (depois que Jackson bate nele) *“Bem, para que foi isso?”*

JACKSON: *“Bem, todo mundo estava batendo e eu também tenho o direito independente de raça, credo ou cor, de acordo com a Décima Quarta Emenda.”*

Diz ele invocando a emenda à Constituição dos Estados Unidos que trata dos direitos de cidadania e da proteção igualitária perante a lei.

Figura 59 - O Indígena Consciente



Fonte: Frame de Cat Ballou

Com o bando preparado, Cat Ballou elabora o plano e lidera a ação do assalto ao trem, obtendo sucesso. No início do terceiro ato do filme, Cat segue com seu objetivo de encontrar com o empresário inglês Sir Harry Percival, proprietário da Wolf City Development Corporation, e conseguir uma confissão de culpa pela morte de seu pai. Para isso, ela vai recorrer a uma caracterização especial. Cat Ballou, vai personificar o estereótipo da *femme-fatale*, muito comum no cinema Hollywoodiano do final dos anos 40 e anos 50. A mulher que se torna uma ameaça por conta de sua sexualidade.

Agora a heroína é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna, essa mulher precisa ser destruída. (MACHADO. 2019, p.253)

Menos misteriosa do que as *femme fatales*, do cinema *noir*, pois se trata afinal de um subterfúgio para se aproximar do inimigo, Cat Ballou se arrisca para viver a farsa e provar o poder de sedução, que deixa o homem vulnerável. Neste momento a

direção de arte do longa faz explodir o vermelho na tela, assim como a beleza de Jane Fonda. A caracterização da personagem em harmonia com a iluminação, que proporciona um *glow* no rosto de Cat. A câmera volta a trabalhar o conceito de mulher-imagem.

A imagem feminina, é tipicamente tornada fetiche. Isso pode ocorrer por meio dos fundamentos da linguagem audiovisual, como o uso de close-ups que se arrastam, ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado (que seria entre dois a três segundos na tela). Isso interrompe claramente a fluidez da narrativa e constitui a mulher como “espetáculo”. Também acontece pelo uso de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, ou esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas. (MACHADO, 2019, p.102)

Figura 60 - A Sedução e o Crime



Fonte: Frame de Cat Ballou

Fonte: Frame de Cat Ballou 2

No final da cena, Sir Percival tenta desarmar Cat Ballou e depois de entrarem em uma luta corporal, Cat acaba acidentalmente matando o homem e concluindo sua vingança. Neste momento, temos nova elipse temporal, com o fim do *flash back*, e a volta da narrativa à primeira sequência pouco antes do espetáculo de enforcamento de Cat Ballou.

Depois de tantas aventuras e de ter vivido tantos facetas de uma personagem feminina, da ingênua à empoderada, Cat Ballou, é salva pelos rapazes de bando, e cai nos braços de seu homem, como uma noiva em noite de núpcias, e eles fogem felizes para sempre, apaixonados rumo à uma nova vida. Apesar de ser realmente

protagonista de sua história, ao final no filme, ela já não está a frente do bando e sim sendo carregada atrás de uma carruagem com Clay seu par romântico, produzindo uma mensagem final, que pode querer dizer que mesmo com os ventos da transformação soprando nas estruturas arraigadas da sociedade, a indústria de massa não tinha interesse em realmente promover mudanças radicais ou mesmo “mudar estereótipos, devido aos fatores políticos, econômicos, psicológicos e de papéis sociais definidos. (MACHADO, 2019)

Figura 61 - Forca, A Fuga e o Happy End



Fonte: Frame de *Cat Ballou*

CAPÍTULO 4

4.1 A crítica

É possível afirmar que *Cat Ballou* cumpriu o seu papel. Foi produzido de maneira despretensiosa, com um orçamento modesto, conquistou plateias pelo mundo e trouxe um frescor de inovação para o cinema de Hollywood nos anos 60. Ao rir de si mesmo, o *western Cat Ballou*, invoca a nostalgia sem lamentos e propõe a novidade. A narrativa não perde o ritmo e a progressão da história vai acontecendo em tempo justo, sem muita profundidade, é verdade, mas fiel à proposta, que era entreter. Apesar de ter sido rodado em pouco mais de um mês, o filme é cinematograficamente correto. A fotografia do experiente Jack Marta é solar e está a

serviço da beleza de Jane Fonda. Já a edição de Carlos Nelson é precisa e se torna um trunfo para o filme, imprimindo a velocidade necessária para prender a plateia. Não é à toa que o trabalho de Nelson foi indicado ao Oscar de melhor montagem. Técnica e esteticamente Cat Ballou seguiu a cartilha de Hollywood e levou o público a um lugar confortável de novidade e familiaridade. (BUSCOMBE, 2005)

A professora e pesquisadora do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade de Brasília, Valeska Zanella, diz no prefácio do livro *“Entre Santas, Bruxas, Loucas e Femmes Fatales - (Más): Representações e Questões de Gênero nos Cinemas”* que temos que entender como e em que medida as produções midiáticas, em especial o cinema, não são apenas produto de uma cultura – que reproduz certos valores e estereótipos, mas são elas mesmas poderosas tecnologias de gênero que recriam e reforçam esses mesmos valores. (MACHADO, 2019, p.11) O cinema clássico hollywoodiano por meio de uma métrica de repetição de linguagens e convenções preestabelecidas, ajudam a implantar a ordem e a reforçar as estruturas sociais vigentes, garantindo o estabelecimento das normas para o alívio e prazer do público que o assiste. Ou seja, a linguagem cinematográfica clássica é caracterizada pela sua capacidade de transmitir narrativas de maneira fluida e aparentemente transparente. Essa abordagem se baseia em uma série de convenções estilísticas e narrativas que visam maximizar o envolvimento do espectador com a história, promovendo uma experiência de imersão onde os elementos técnicos, como a edição, a *mise-en-scène* e a cinematografia, passam despercebidos. Essa naturalidade na apresentação permite que o público desfrute do espetáculo visual sem interrupções ou distrações, criando uma ilusão de realidade que facilita o reconhecimento e o prazer estético.

Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem. (Martin 2007, p. 18)

A ideia de organicidade está intimamente ligada à noção de verossimilhança, ou seja, a capacidade do filme de ser convincente dentro de seu próprio universo narrativo. Para o espectador, a linguagem clássica oferece um mundo coeso e logicamente estruturado, onde as transições entre cenas, o desenvolvimento dos

personagens e a resolução dos conflitos acontecem de forma fluida e previsível, reforçando a ideia de realidade dentro do contexto fílmico. Ao minimizar os elementos que poderiam desafiar a suspensão da descrença, a linguagem clássica permite que o espectador se concentre na narrativa, na construção dos personagens e nos elementos emocionais do filme, garantindo que a experiência do espectador seja a mais imersiva possível, através de convenções que, embora artificiais, se apresentam de forma tão natural que se confundem com a própria ideia de realidade. Esse processo é fundamental para o sucesso do cinema enquanto arte popular, capaz de comunicar-se de maneira eficaz e emocionalmente poderosa com uma vasta audiência. (AUMONT, 2006).

O filme *Cat Ballou* apostou no hibridismo de gênero, mas também de linguagem narrativa. A história contada em *flash back* pelos narradores menestréis, numa revisitação do coro grego, traz uma certa modernidade a estrutura do enredo, mas não se afasta muito das convenções clássicas, para poder unir novas e tradicionais plateias. A anarquia da linguagem, conversava com o novo e os elementos narrativos dialogavam com um modo bastante conhecido pelas plateias mais conservadoras. Esse talvez tenha sido o trunfo da produção e sua grande aceitação de público. É fundamental considerar a relação de reciprocidade existente entre a obra e seu público. Mesmo com a proposta de um discurso que rompia alguns paradigmas sociais, o ímpeto criativo do cineasta é, inevitavelmente, mediado pelo reconhecimento prático de determinadas convenções e expectativas dos espectadores. Embora o público anseie por inovação e variações narrativas, tais elementos são apreciados apenas quando inseridos em uma estrutura já familiar. (BUSCOMBE, 2005)

A construção da narrativa de *Cat Ballou* é marcada pelas convenções de dois gêneros com grande apelo popular: o *western* e a comédia. A inovação chega com a personificação de uma heroína, ativa que lidera com inteligência e coragem um grupo de homens caricatos em suas virilidades e posturas. A questão é que esse mote do roteiro acabou sendo ofuscado pelo apelo cômico e se distanciou da possibilidade de abalar os pilares morais da sexualidade falocêntrica. No ano de seu lançamento, 1965, *Cat Ballou* não agradou a totalidade dos críticos. Bosley Crowther escreveu no

The New York Times: ¹⁰

“Zombar dos filmes de faroeste é um esporte antigo e divertido para os cineastas de Hollywood. [...] Portanto não há nada de surpreendente ou incomum em "Cat Ballou". [...] É uma mistura despreocupada e inteligente de três ou quatro estereótipos sólidos do western em uma brincadeira farsesca. [...] A heroína de Jane Fonda é uma criança crescida de olhos grandes e coração grande, uma verdadeira pequena Mary Sunshine, que começa a atirar e roubar um trem com a empolgação de uma jovem confrontada com um enorme banana Split. [...] É divertido, com o Sr. Marvin interpretando-o no estilo mais amplo - tão amplamente, na verdade, que há momentos em que parece que ele vai se espalhar para fora da tela. [...] o filme tem flashes de sagacidade, mas sob a direção de Elliot Silverstein é apenas uma sátira juvenil” (CROWTHER, The New York Times, 1965)

Bosley Crowther foi extremamente sexista em suas palavras, invalidando o trabalho de composição de Jane Fonda, desvalorizando o protagonismo feminino da personagem de Cat Ballou, infantilizando-a e mingando sua força narrativa. Uma atitude bastante comum em universo machista, que temia o novo e reproduziu em um jornal de grande circulação conceitos arraigados na sociedade patriarcal. Como pontua Elizabeth Ann Kaplan.

São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas em algumas de suas formas. expressar os sofrimentos, conflitos e opressões femininas em função do patriarcalismo. Mas que ainda em sua grande maioria os gêneros de Hollywood ainda focalizam o que concerne aos homens, desejos e fantasias masculinos. (KAPLAN, 1995, p.212)

Trazendo agora a crítica para a ótica feminina, a importância do protagonismo de Cat Ballou também parece não ter sido identificado como uma pequena transgressão aos padrões preestabelecidos pela indústria até então. A crítica Paulline Kael, no outono de 1965, publicou suas impressões no periódico Film Quarterly (FQ) e na Revista Vogue.

É muito melhor do que muitos filmes por aí, mas é irregular, tímido e óbvio, um filme conscientemente fofo com tantas coisas jogadas nele - muitas delas repetidamente - e com tão pouca consistência ou segurança de atitude. [...] Há algumas coisas legais: Nat King Cole cantando "They'll Never Make Her Cry"; uma piada mórbida com Kid Shelleem na frente do caixão do pai de Cat e algumas boas falas ocasionais. Mas, principalmente, é cheio de ideias meio engraçadas e tentando ser engraçadas; e um filme não é só ideias. Elas precisam ser realizadas e sustentadas, precisam fazer parte de uma ideia

¹⁰ CROWTHER, Bosley. The Screen: 'Cat Ballou':Parody of a Western Opens at Victoria, The New York Times, 25 de junho de 1965. Disponível: <https://www.nytimes.com/1965/06/25/archives/the-screen-cat-ballouparody-of-a-western-opens-at-victoria.html> Acesso: 22 de março de 2023.

total - o que quer dizer que um filme precisa de um estilo. [...] na comédia cinematográfica, mesmo os maiores artistas, os melhores roteiros podem parecer de segunda categoria se o diretor e o editor falharem em destreza e velocidade - se não derem ao filme o ritmo da comédia. Eles devem ter a suprema discrição para saber quando um gesto repetido intensifica o humor ou o destrói. (KAEL, Vogue, setembro de 1965)¹¹ (tradução nossa)

Figura 61 Página da Revista Vogue de Setembro de 1965



Mesmo a publicação em uma revista voltada ao público feminino, Kael não exalta a personagem que dá título ao filme, nem cita características de comportamento e atitudes de Cat Ballou.

A Variety publica uma resenha não assinada no início de 65, antes do lançamento filme.

Cat Ballou satiriza o Velho Oeste, cujos adeptos levam a sério, e emerge como sucesso mediano, impulsionado por uma abordagem divertida e inovadora e algumas performances brilhantes. [...] Um recurso inovador tem Stubby Kaye e Nat 'King' Cole como menestréis errantes do início do oeste, contando a história dos acontecimentos por meio de um bando de canções animadas e melódicas compostas por Mack David e Jerry Livingston. [...] Fonda faz uma interpretação animada como Cat e Lee Marvin é o destaque do filme. (Variety, maio de 1965)¹²

A partir daí o que encontramos de críticas da época em revistas como a Time e Newsweek ou em jornais como o Los Angeles Times foi uma variação de textos,

¹¹ KAEL, Pauline – **Lumpy, Coy and Obvious**, Vogue, Nova York 1965. Disponível em <https://archive.vogue.com/article/1965/9/movies-harlowcat-ballou> Acesso: 18 de maio de 2024

¹² Variety Staff – Cat Ballou, Variety, 1965 Disponível em: <https://variety.com/1964/film/reviews/cat-ballou-1200420883/> Acesso: 323 de junho de 2023

escritos por homens, com o mesmo tom. Alguns mais positivos quanto a linguagem e a proposta do filme, outros mais não concordando com o ritmo imposto pela direção, mas todos rasgando elogios a atuação de Lee Marvin e a parte musical liderada por Stubby Kaye e Nat 'King' Cole. Quanto a performance de Jane Fonda, o que mais se falou foi em relação a graça, a beleza e a jovialidade. A exceção veio em um texto da crítica Judith Crist publicado a princípio no New York Herald Tribune e depois em uma coletânea de textos da Sociedade Nacional de Críticos de Cinema sobre a Comédia Cinematográfica.

Um pequeno pacote de enorme prazer rotulado como Cat Ballou, um faroeste para acabar com todos os faroestes (ou pelo menos o fato de estarmos olhando para o outros com uma cara séria) e uma comédia que resume a pura diversão de fazer filmes e assistir a filmes. [...] o filme lança um olhar satírico sobre cada aspecto sagrado de mitologia do western - ou seja, cada clichê de personagem e enredo - e riram disso. Mas espere um minuto, vemos algo ligeiramente fora de ordem, [...] Está nos limites da discussão literária de Cat com o pregador, está entrando em foco quando Cat se encolhe em seu beliche com o ladrão em fuga ganhando sua afeição, e aparece direto para nós com quando o pai de Cat e Jackson Dois Ursos, o fiel índio. argumenta sobre os índios serem uma das tribos perdidas de Israel. [...] Nem tudo é o que deveria ser e cada decepção e desventura que acontece, Cat traz reviravoltas hilárias (CRIST, 1977, p111)

Judith não se atem às questões de empoderamento da personagem principal, mas relação a representação de Jane Fonda na tela, faz ponderações pertinentes a quem conhece bem o sistema da indústria de Hollywood.

Jane Fonda também está maravilhosa com olhos arregalados, exalando um doce apelo sexual feminino a cada movimento - assim como todos os outros listados no elenco ou apenas capturados pela câmera.[...]Jane Fonda é tão doce, pura e sincera quanto qualquer professora que virou líder de gangue e assassina de homens - e não é culpa dela que, quando ela galopa lentamente para longe em seu cavalo, o único retrovisor fugaz que o diretor Elliot Silverstein nos permite, torna a Srta. Jane em suas roupas de montaria infinitamente mais sexy do que a Srta. Andress em biquíni. (fazendo alusão a Ursula Andress em 007 Contra o Satânico Dr. No de 1962) (CRIST, 1977, p112)

Tom Stempel em seu livro *American "Audiences on Movies and Moviegoing"* faz uma análise da história do cinema por meio do público, entrevistando várias pessoas e suas lembranças ligadas ao cinema, no livro, ele apresenta dos entrevistados faz menção ao filme Cat Ballou e reafirma o conceito de objetivação da personagem principal:

Antes de atingir a puberdade, James Ford viu o filme Dear Brigitte, de 1965, que conta história de um menino que era apaixonado por Brigitte Bardot. Ford se sentia exatamente como aquele garotinho do filme. "Eu estava apaixonado por Brigitte Bardot. Só de pensar nela eu ficava tonto. Era difícil para mim

olhar para ela na tela por causa dos sentimentos que ela evocava em mim (que, claro, eu não entendia). Testemunhei o nascimento da minha consciência sexual. Quem melhor do que a própria Sex Kitten Bardot”. O fascínio de Ford por Bardot durou pouco anos, até que ele viu Jane Fonda em *Cat Ballou*. “Fonda estava tão sexy que fez Bardot ficar em segundo plano.” (STEMPEL, 2001, p. 47)

Aqui no Brasil, os textos na época do lançamento do filme, se limitavam à sinopses simples e pequenas resenhas, muito mais descrevendo a história do que analisando o conteúdo ou a forma do filme. Depois do sucesso nos anos 60, o *Cat Ballou* entrou para o catálogo da Columbia para distribuição internacional em emissoras de Tv. Nos anos 90 foi lançado o VHS. Aqui no Brasil, o DVD chegou em 2000 e só em 2024 que o BluRay com alguns extras entrou ao mercado brasileiro. Com o lançamento das mídias digitais, alguns críticos escreveram sobre o filme. Com o lançamento das mídias digitais, algumas críticas ao filme começaram a povoar a internet, como por exemplo a de Sérgio Vaz ou Wener Lind, ou até mesmo na sessão “*User Reviews*” do site IMDB e mesmo assim pouco se falou da atuação de Jane Fonda e quase nada sobre a construção e personagem *Cat Ballou* como a heroína com voz, coragem e atitude.

Não gostei muito de *Cat Ballou* ao revê-lo agora. Achei bobo. Tem importância, sim, mas é bobo. [...] E *Cat Ballou* é uma brincadeira, uma gozação, Dá para perceber perfeitamente que os roteiristas e o diretor Elliot Silverstein tiveram muitas pretensões. Pretenderam inovar, mas num gênero tradicional, o mais tradicional de todos os do cinema americano, pretenderam fazer uma crítica social, uma denúncia (este, sim, um tema clássico do western) do poderio dos fazendeiros riquíssimos, das grandes empresas. Pretenderam transformar pequenos foras-da-lei – perseguidos por uma lei & ordem posta a serviço do Grande Capital. E pretenderam ainda fazer uma obra que refletisse sobre o fim de um era, o outono do Velho Oeste, com a chegada das modernidades. Na minha opinião, era pretensão demais. Deram com os burros n’água. [...] tem a bela sacada de colocar os dois cantores pontuando a narrativa, tem a voz maravilhosa, absolutamente unforgettable do grande Nat King Cole – e tem a beleza estúpida, chocante, deslumbrante de Jane Fonda no auge da juventude. (VAZ, setembro de 2013)

Já a crítica estadunidense, Danielle Solzamn gosta muito de filme, e entende o olhar transgressor, mesmo que sutil, na construção de sentidos da obra.

Nenhuma lista dos grandes filmes de faroeste está completa sem *Cat Ballou*. professora que virou fora da lei de Jane Fonda é uma performance inovadora. Embora tenha havido alguns altos e baixos devido ao seu ativismo político, sua performance mostra que a maçã não cai longe da árvore. Curiosamente, Ann-Margaret foi a primeira escolha para o papel, mas não entrou no projeto. Depois de tantos anos, é difícil imaginar alguém além de Jane Fonda no papel. (SOLZAMN, maio de 2022)

4.2 A Recepção

Cat Ballou chega aos streamings na mesma ocasião em que a prática de o público criar e publicar suas próprias avaliações críticas se popularizou. Sites como IMDB, Rotten Tomates, aqui no Brasil, o Adoro Cinema, por exemplo, já tinham seu espaço nas páginas destinado a manifestação do público sem mediação. O aplicativo Letterboxd surge para ser o novo espaço de troca virtual sobre o pensamento cinematográfico. Uma comunidade empírica de compartilhamento e catalogação, que presta e vai prestar ainda mais um importante serviço à memória e a história do cinema mundial.

Sendo assim, como o próprio cinema, a recepção passou a ser definida como prática de consumo, de apropriação, de leitura e interpretação pelos agentes sociais e pelas comunidades eles próprios historicamente determinados (BAMBA, 2013,p. 51)

Foi feita, para este trabalho, um levantamento com pouco mais de trezentos *rewies* ao filme Cat Ballou, ou Dívida de Sangue, título em português, publicados no Letterboxd. Foram analisadas postagens entre 2003 e 2024, de todo as partes do mundo. Desde comentários simples de uma linha às críticas mais detalhadas. O curioso é que mesmo com um debate mais amplo e atual sobre a questão da representação feminina em espaços de poder e territórios culturais, essa questão também foi pouco abordada nas resenhas. Podemos destacar também que muitas pessoas não levaram em consideração o horizonte da produção. O fato de ser um filme de baixo orçamento, feito na década de 60, em momento em que o gênero *western* estava em decadência. As palavras bobo, tédio, chatice são repetidas em vários posts. Também aparecem em muitos outros as palavras divertida, leve e animada. A beleza e sensualidade de Jane Fonda são apontadas como um fator positivo para o filme. Muitos usuários elogios rasgados, para dizer o mínimo, em a aparência de Fonda. A atuação de Lee Marvin ainda se destaca como a grande força do filme e a dupla de menestréis e a parte musical também são muito citadas. Separamos aqui, alguns trechos dedicados a representação do protagonismo de Cat Ballou.

Este é um exemplo bem comum do que apareceu recorrentemente nas

postagens:

Ele contém um humor bastante moderno para a época. Comenta sobre raça e gênero western. “Cat Ballou” também tem um ritmo acelerado, sempre alternando entre os personagens. Você nunca se sente entediado como espectador. Lee Marvin sabe jogar com força por experiência própria e Jane Fonda fica ótima em trajes de cowboy. Os pequenos interlúdios musicais de Stubby Kaye e Nat King Cole também são esplêndidos. (DAN GAERTNER, nota 3/5, 10/09/2015)

Conforme os anos vão passando, alguns comentários em relação ao protagonismo vão aparecendo:

Westerns liderados por mulheres são uma das minhas coisas favoritas de todos os tempos. (JONAS, nota 5/5, 07/08/2016)

Alguns com ironia:

O filme que mostrou às meninas de todos os lugares que VOCÊ TAMBÉM pode ser um bandido que mata um homem e escapa por pouco de um enforcamento (BRYCE RECEVEUR, nota 4/5, 08/12/2016)

Em 2017 uma resenha positiva que reconhece o protagonismo de Cat Ballou.

A descrição de Cat Ballou me conquistou. Foi tão bom ver uma mulher ser a personagem principal de um gênero fortemente dominado por homens e ser bem escrita. Adorei que ela decidiu resolver o problema com as próprias mãos e formar uma gangue para roubar um trem. Este filme foi muito mais engraçado do que eu esperava, especialmente as cenas de Kid Shelleen em que ele estava bêbado [...] O filme foi muito criativo com seus créditos iniciais que aparecem nas páginas de um grande livro e sintonizados com a música. A cenografia era agradável e em sintonia com o enredo. (SARAH, nota 5/5, 30/11/2017)

Cat Ballou é um filme tão divertido! Como personagem Cat é forte, feminina e rodeada de homens incompetentes. Ela é uma pistoleira incrível. (ALICE HARE, NOTA 3/5, 28/02/2019)

A construção da personagem Cat Ballou tinha a força, a vitalidade e a coragem para conduzir uma narrativa com um protagonismo mais ativo e que fosse mais perceptível para o público. Muitos dos usuários e usuárias do Letterboxd acreditam que a paródia e o ritmo pastelão fizeram com que a personagem de Cat Ballou não demonstrasse tanta profundidade.

Gostaria de ver a Cat Ballou resolvendo suas questões sem a necessidade de pares românticos. Talvez em uma versão mais atual, sem tanto pastelão, a ela pudesse ter mais força e acreditássemos mais no seu poder. A beleza de Jane Fonda não é um problema para o filme, mas a exploração de alguns ângulos que não vão de encontro a missão da personagem. Mas eram os anos 60, era Hollywood. Eram meninos fazendo cinema para meninos. (LOTTA LIU, nota 4/5, 23/02/2024)

A representação estava lá, a trama girou em torno de Cat Ballou, mas como

disse a usuária acima, é possível que apagamento do protagonismo feminino tenha se dado por uma contextualização de época, o apelo cômico e um ator que roubou a cena e atenção do público.

Considerações finais

Cat Ballou foi um típico produto da indústria do entretenimento, e, portanto, foi recebido como tal. As pequenas subversões, contidas principalmente no roteiro do filme, como vimos durante o decorrer desta pesquisa, talvez tenham sido absorvidas por alguns representantes do público e da crítica, mas não existem registros de foram discutidas em algum âmbito seja técnico ou acadêmico. Não é possível apontar nenhuma afirmação neste sentido, uma vez que não foram encontrados estudos sobre o assunto, o que tornou essa pesquisa particularmente desafiadora. A percepção empírica foi o ponto de partida para o questionamento sobre algumas posições levantadas pelo filme, já que não foram encontrados, por essa pesquisa, estudos específicos de recepção em relação à obra cinematográfica. Para conhecermos o impacto sobre as questões narrativas de *Cat Ballou*, na época de seu lançamento, ou mesmo depois, seria necessário para um estudo mais aprofundado, sobre o entendimento de aspectos do funcionamento da “recepção em determinados contextos socioculturais e sócio-históricos, e que, geralmente, revelam transformações em curso na relação dos públicos e dos espectadores com o ‘fato fílmico’ e com o ‘fato cinematográfico’.” (BAMBA, 2013, p.17). O recorte feito pela crítica da época, tinha como objetivo um modelo de análise fílmica que se restringiu ao processo técnicos da realização, principalmente sobre o hibridismo de gêneros, à paródia ao *western* e às interpretações da atriz e do ator principais. Como a proposta do filme não era necessariamente a reflexão, e sim o consumo do entretenimento gerador de receita, *Cat Ballou* seguiu o rito de encher salas de cinema, mas sem propor nenhum aprofundamento em questões mais urgentes sobre as transformações da sociedade. A opção pela comédia, talvez tenha também dificultado o processo de algum tipo de pensamento mais crítico. O apelo da paródia estava nos detalhes cômicos da montagem, alternando entre os ritmos clássico e o pastelão, e no humor físico, principalmente de Lee Marvin.

O fato é que as subversões detectadas, que podem até parecer ingênuas, se levarmos em conta o horizonte da produção (onde, em que época e por quem o filme

foi feito), não tiveram grande repercussão, mas possuem uma importância narrativa. Não sabemos se era essa a intenção dos roteiristas, mas a reflexão aparece ali, mesmo que em meio a muitas sutilezas. O filme vai subverter aos tropos do próprio *western*, um gênero que está embricado de significados muito caros a própria representação da identidade dos Estados Unidos no cinema. Mostra a ideia de progresso voraz que privilegia o poder do dinheiro e não a tradição da terra. Um território onde a resistência entrou em consonância com quem dita as regras do capital e do consumo e isso já fica exposto logo no início do filme, quando a dupla de menestréis fala da cidade de Wolf City. Na interpretação da dupla é possível ver o tom de ironia ao cantarem essas palavras:

Menestréis: *“O povo leva uma vida abastada. A nova Sears & Roebuck envia a eles seu catálogo”*

Sunrise Kid: *“É uma cidade decente, com pessoas gentis e maravilhosas. Pessoa confiáveis.”*

Samuel Shade (de maneira bem irônica): Claro

Sunrise Kid: *“Mais amistosa impossível”*

Samuel Shade: É o que dizem.

Sunrise Kid: *“Se Cat tivesse se comportado, essa gente a teria ajudado.”*

Neste trecho existe a contradição. Cat só buscava justiça, mas esse tipo de comportamento era reprovado pelas pessoas de bem da cidade que compactuavam com o empresário que matou seu pai.

Cat não se intimidou e denunciou as mazelas. Uma mulher que tem como conselheiro, um indígena, ou seja, duas minorias buscando justiça. Isso por si só já propõe uma nova camada. Quanto a representação feminina, é certo que muitas vezes a câmera assume um olhar de desejo masculino, seguindo a definição de escopofilia elencada por Laura Mulvey, onde olhar masculino é opressor e está codificado por meio de três vias. O olhar do personagem masculino, para essa mulher, com a intenção de submetê-la às suas necessidades. O olhar do cineasta, com as escolhas de enquadramento, posicionamento e movimento de câmera. E por último o olhar do espectador *voyer* que tem o objetivo obter prazer, sem envolvimento com a pessoa observada. (MULVEY, 2007)

Importante lembrarmos aqui, mais uma vez, que é um filme produzido, escrito e dirigidos por homens, para uma indústria sexista e misógina, que ainda não estava

preparada para mudanças neste aspecto. Mas apesar desta realidade, é inegável que a potência no protagonismo feminino de Cat Ballou que não pode ser desprezada. É ela quem “vira a chave”, sai da passividade em busca da justiça e adentra o território masculino. As figuras masculinas ou são a personificação do mal ou são figuras que servem à jornada dela, a verdadeira heroína da trama. Homens que juram fidelidade e seguem os caminhos traçados por uma mulher. Isso com certeza foi inovador, e em um certo sentido, é até hoje. Com o passar dos anos e o desenvolvimento do pensamento crítico da sobre pautas identitárias, de gênero e políticas afirmativas, questões que estão no subtexto do roteiro de Cat Ballou não ganharam luz, como deveriam. Ainda existe uma discrepância bem grande entre o pouco número de filmes que são produzidos com essas temáticas, em relação à produção *mainstream*.

Vale destacar aqui, uma das poucas expressões sobre a leitura de *Cat Ballou* como uma forma de ruptura. O podcast estadunidense de humor *nonsense*, horror e cultura pop, “*Welcome to Night Vale*”, veiculado nas plataformas de áudio a partir de 2012 e que atingiu o segundo lugar no “*Top 10*” do iTunes, dedicou o episódio 192, em 2021, ao filme Cat Ballou.¹³ No programa, o apresentador, interpretado por Cecil Baldwin, tinha reassistido ao filme Cat Ballou na noite anterior:

Este filme é dos anos 60 e há, claro, algumas piadas e tropos desatualizados, que não são apropriados para os dias de hoje. Estranho como eu não tinha notado antes, que eles têm no elenco um ator branco vivendo o papel de um homem das Primeiras Nações (se referindo a Jacson Dois Ursos) [...] nem o número de comentários sexista, nem o as piadas sobre sionismo cristão. Eu sou totalmente culpado por não reconhecer essas coisas. Eu deveria ter um olhar mais crítico em relação a Hollywood.
¹⁴(WELCOME TO NIGHT VALE – Ep. 192)

Apesar do tom formal do apresentador, o podcast é forjado no humor e ironia em sua estrutura. E ele continua:

Tem coisas neste filme que eu não lembrava de jeito nenhum. Pelo ângulo da justiça social ao enredo e personagens. Por exemplo, eu nunca percebi que Jane Fonda desempenhou o papel-título. Na minha memória a professora que virou fora da lei, era indelevelmente retratada por um Lee Marvin com cara de bebê. [...] na minha cabeça, Lee Marvin interpretava todos os papéis. Mas assistindo ao filme ontem a noite, percebi que ele só interpreta duas personagens. E... Ah sim! É Jane Fonda quem interpreta Cat Ballou. [...] Jane Fonda estava tão apaixonante e subestimada no papel principal que eu me perguntei: como que, depois de ver o filme mais de dez

¹³ Welcome to Night Vale – episódio 192 – It Doesn’t Hold Up – Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Fhq7-7TQL4> Acesso: 14 de abril de 2024

¹⁴ Transcrição do roteiro do episódio 192. Welcome Night Vale Transcripts. Disponível em: <https://www.nightvalepresents.com/welcome-to-night-vale-transcripts/2021/8/15/192-it-doesnt-hold-up?rq=192>. Acesso em 12 de Maio de 2024.

vezes anteriormente eu nem sabia que ela estava no filme? ¹⁵(WELCOME TO NIGHT VALE – Ep. 192)

Levando em consideração, o estilo do podcast, onde o humor surreal é a base nas narrativas, acredito que neste texto esteja embutida uma crítica ao apagamento do protagonismo feminino no filme *Cat Ballou*, e a valorização apenas da figura do ator Lee Marvin. Em toda a pesquisa feita para esta dissertação em relação à crítica e a recepção, o encontro deste material sonoro, foi o mais próximo que chegamos à uma constatação do não reconhecimento do protagonismo e da representação de uma mulher em um filme tipicamente hollywoodiano dos anos 60. A crítica não foi direta, portanto podem existir outras interpretações quanto ao conteúdo, mas em se tratando das sutilezas e ironias do estilo empregado pelo programa, a *mea culpa* do apresentador pode ser amplificado para uma falta de percepção muito maior da audiência.

O filme *Cat Ballou*, conquistou sua importância na indústria cinematográfica de Hollywood, foi lançado em todas as mídias (VHS, DVD, BluRay) está no *streaming*. Teve seu reconhecimento pelo American Film Institute como um dos dez melhores westerns da história e é considerado 50º filme mais engraçado de todos os tempos. Conquistou uma legião de fãs. As pequenas subversões não ganharam eco nas discussões críticas sobre o cinema, mas com certeza o que está impresso no longa está eternizado e mesmo que maneira tímida, teve seu caráter transgressor. Depois de 60 anos *Cat Ballou* ainda guarda um encantamento e a constatação de que ainda nos dias de hoje, o protagonismo feminino do cinema está longe do ideal. Mas o fato é o filme entrou para a história, e espero que continue sendo revisitado, observado com novos olhares e que proponha sempre, a discussão sobre o trabalho da construção de conteúdo e forma em sua estrutura narrativa.

¹⁵ - Idem

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP)

ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges. **História da vida privada – Volume 3 – Da renascença ao século das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AUMONT, Jacques, MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, Papirus Editora, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. **“Primeira Epístola aos Coríntios” (11:3 — 9)**. São Paulo, Bandeirantes Edições Bíblicas, 2007.

BAMBA, Mahomed. **A Recepção Cinematográfica – Teoria e Estudos de Casos**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014.

BUEST, A. A. N. M; CARVALHO, M. G. **Figurino de cinema e imagem feminina**. Anais do Encontro Internacional Fazendo Gênero VI. Florianópolis. 2004. p. 39-55.

BUSCOMBE, Edward. A Ideia de Gênero no Cinema Americano. In: RAMOS-PESSOA, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II**. São Paulo: Senac, 2005

COWIE, Elizabeth. **Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997

COOK, Pam. **Women and the Western**. In: KITSES, Jim; RICKMAN, Gregg. (Orgs). **The Western Reader**. New York: Limelight Editors. 1998

DUBY, Georges, PERROT Michelle. **As mulheres e a história**. Lisboa – Portugal: Don Quixote, 1995

EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus, 2008.

FONDA, Jane. **Minha Vida Até Agora**. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.

FONSECA, Dercy. **O Início da Decadência de Burt Lancaster**,

FRIEDAM, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971

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

_____. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HARRIS, Mark. **Cenas de uma revolução: O nascimento da nova Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 2011

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru; Edusc, 2001

KRISTENSEN, Bárbara; PIM, Joám Evans. Produção fílmica com nome de mulher: Visões e projeções de gênero. **Comunicación e cidadanía: revista internacional de xornalismo social**. Nº. 1, págs. 107-118 – Santiago de Compostela: Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia, 2007

LISBOA, Gabriel B.. Acid Western: Contracultura, existencialismo e as fronteiras do gênero western. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, online, v. 11, n. 2, pp. 01-19, jul. / dez., 2022. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/867> . Acesso em 12 de setembro de 2023.

MACHADO, Sandra S. **Entre santas, bruxas, loucas e femmes fatales: (más) representações e questões de gênero nos cinemas**. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2019.

MAGALHÃES, Letícia. **As Consequências do Feminismo (1906), de Alice Guy-Blaché**. Disponível em <https://medium.com/cinesuffragette/as-consequ%C3%A2ncias-do-feminismo-1906-5c29e7b6c024> .Acesso em 12 de dezembro 2023.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MORIN, Edgar. **As Estrelas Mito e Sedução No Cinema**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

_____. **Cultura de massas no século XX: Neurose**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008

_____. Reflexões posteriores sobre 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspiradas em *Duel in the Sun* (1946) de King Vidor. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema. V.1.** São Paulo: Senac, 2005.

NEALE, S. **Genre and Hollywood.** Inglaterra: Routledge, 2000

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação.** Covilhã – Portugal: LabCom.IFP, 2016

QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searches ou o Western americano por excelência?. **Revista O Olho da História**, Salvador, nº16, p. 1-18, Julho 2011

ROCHA, Anderson A.. Entre a Era de Ouro e o Novo Cinema de Hollywood. **Revista Comunicologia**, Brasília, v.13, n.2, p.112-129, jul./dez. 2020.

ROCHA, Caroline G.. **A Mulher e o Cinema: Uma Breve Análise da Representação Feminina na Era de Ouro do Cinema Americano.** São Luis – MA. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 1919. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2019/resumos/R67-0037-1.pdf> Acesso em 15 de janeiro de 2023.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, And The Studio System.** Nova York: Random House, 1981.

_____. The Studio System and Conglomerate Hollywood. In: MCDONAL, Paul & WASKO, Janet. Malden. **The Contemporary Hollywood Film Industry.** Malden: Blackwell Publishing, 2008.

SILVA, Tiago G.. Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980). **Revista de História da UEG**, Porangatu, v.5, n.2, p.233-261, ago./dez. 2016

SOLZMAN, Danielle, **Cat Ballou: One of the Funniest Westerns Ever**, Solzy At The Movies. Disponível em: <https://solzyatthemovies.com/2022/05/18/cat-ballou-one-of-the-funniest-westerns-ever/> Acesso: 16 de Novembro 2023.

SOUZA, Luiz Ricardo. **Anos 60 - Hollywood em tempos de contestação.** Londres: Novas Edições Acadêmicas, 2016

STEMPEL, Ton. **American Audiences on Movies and Moviegoing.** Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006

VAZ, Sérgio. **Dívida de Sangue / Cat Ballou.** 50 anos de filmes. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2013/divida-de-sangue-cat-ballou/> Acesso em 16 de Novembro 2023.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza – Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Editora Rosa dos Ventos: Rio de Janeiro, 2018

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Revista Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v 33 n. 100, p. 172-173, novembro de 2014.

Sites

LETTERBOXD. Disponível em: <https://letterboxd.com/> Acesso em 30 de abriu de 2023

User Reviews in IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0059017/reviews?ref_=tt_ql_3 Acesso em 16 de Novembro.

The Ballad of Cat Ballou, by Roy Chanslor. Disponível em: <https://girlswithguns.org/ballad-cat-ballou-roy-chanslor/>. Acesso em 16 de Novembro.