

O MELODRAMA EM HOLLYWOOD: REPRESENTAÇÕES DE GÉNERO E ETNICIDADE NO FILME *IMITATION OF LIFE* (1959)

Ana Filipa Matos Maia¹
Universidade de Coimbra
anafilipa.m.maia@gmail.com

RESUMO:

O melodrama alcançou grande popularidade na década de 1950, enquadrado na indústria cinematográfica e cultural protagonizada por Hollywood. Considerado um género menor pela crítica, ao qual se atribuíam meras capacidades de entretenimento das massas, as gerações subsequentes têm (re)pensado o seu valor cultural e social. Filmes como *Imitation of Life*, realizado por Douglas Sirk em 1959, trazem ao grande ecrã histórias e papéis simbólicos que despertam questões de identidade, género e etnicidade, nomeadamente. Cruzando a reflexão teórica com a análise de conteúdo do filme, e segundo a perspetiva dos estudos culturais, pretende-se compreender momentos de reprodução de ideologias dominantes e o valor emancipatório do género melodramático no cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais, Cinema, Melodrama, Género, Etnicidade

ABSTRACT:

Melodrama achieved great popularity in the 1950's, featured in the film and culture industry led by Hollywood. Considered to be a minor genre by the critics, who thought melodrama simply as a way of entertaining audiences, the following generations have (re)considered its cultural and social value. Films such as *Imitation of Life*, directed by Douglas Sirk in 1959, bring symbolic stories and roles to the big screen, raising questions of identity, gender and ethnicity, namely. Combining theoretical reflection with content analysis, in a cultural studies perspective, it is aimed to understand moments in which the dominant ideology is reproduced and also the emancipating value of melodramas.

KEYWORDS: Cultural Studies, Cinema, Melodrama, Gender, Ethnicity

INTRODUÇÃO

Os filmes que conhecemos enquanto consumidores/as de espetáculo, entretenimento e cultura são produtos e produtores de significados, representações estereotipadas de grupos e

¹ Mestre em Informação, Comunicação e Novos Media pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2015). Bolseira de Integração na Investigação no Núcleo de Estudos Culturais Comparados do CES (2008/09) – investigação em estudos de género, culturais e literários.

ferramentas de emancipação social. Esta multiplicidade contraditória de potencialidades alcança grande notoriedade na década de 1950 com o melodrama, um gênero fílmico popularizado pelo realizador Douglas Sirk.

Ao melodrama têm sido atribuídos meros papéis de entretenimento de audiências, busca de sentimentalismo e emoção exacerbados, descartando as suas capacidades artísticas, técnicas, culturais e sociais (Klinger, 1994). Filmes como *Imitation of Life*² trazem ao grande ecrã histórias e papéis simbólicos que levantam questões de identidade, gênero e etnicidade, que têm originado discussão académica (Lyons, 1997).

Desde a década de 1970, com o advento dos estudos feministas e, nomeadamente, com a teoria fílmica feminista, o valor cultural e social do melodrama tem sido (re)pensado, sobretudo por ter como figura central a mulher, ao contrário da maioria dos gêneros fílmicos de Hollywood. Em geral, a temática “mulheres e cinema” passou a ser, gradualmente, objeto de estudo e análise, crescendo a sua problematização (Gledhill, 1987).

A indústria cinematográfica de Hollywood é um sistema de produção massificada de *textos* mediáticos e bens culturais consumidos por uma multiplicidade de indivíduos e comunidades, numa sociedade em que a produção destes *textos* constitui uma indústria multimilionária (Donmoyer & Harris, 2000). Tendo em conta as implicações económicas e políticas da indústria, os *textos* de Hollywood são também politizados, apresentam e representam discursos sobre a realidade, construções criadas a partir de uma leitura ideológica dominante (Byars, 2005). Torna-se assim premente estudar as representações veiculadas por Hollywood e pelo melodrama. *Imitation of Life* é arquétipo de uma dualidade de processos de imitação: um que Hollywood utiliza para imitar a vida *real* – ou de a representar segundo uma leitura parcial – outro em que o público deseja imitar a utopia teatral e a celebridade. Esta mimetização é importante para a discussão já que não é só característica da década de 1950, está ainda presente na sociedade contemporânea e no espaço mediático.

² O filme em análise corresponde à adaptação de 1959, realizado por Douglas Sirk, do filme homónimo de 1934, de John M. Stahl, adaptado, por sua vez, do romance *Imitation of Life*, da autora Fannie Hurst (1933). Embora o original de 1934 seja também utilizado enquanto objeto comparativo de suporte à reflexão, é o conteúdo do filme de 1959 que aqui se propõe analisar com mais detalhe.

DESENVOLVIMENTO

Ben Singer, no seu ensaio sobre Kracauer e Benjamin – associados à Teoria Social Crítica – escreve que, para estes teóricos, o divertimento sensacionalista é sinal dos tempos, a comercialização do «*suspense*» enquanto reflexo, sintoma e agente catalisador da modernidade, em que a intensidade dos entretenimentos populares corresponderia à estrutura da vida diária, moldada pela lógica capitalista. (Charney & Schwartz, 2005:137). A conceção do cinema como arte foi, durante muitas décadas, considerada minoritária e aceitava-se a separação entre arte e entretenimento. O cinema confirmou-se como um fenómeno marcadamente urbano e assumiu-se como um espetáculo das massas. O entretenimento das massas é também oportunidade do lucro para a indústria cinematográfica, sendo a “ocupação controlada e lucrativa dos tempos livres” (Geada, 1987:25). Para Geada, o cinema constitui uma linguagem específica, capaz de emprestar novos significados e novas visões do mundo e ao mundo.

O choque entre imagem-movimento resulta de um “processo de tratamento figurativo e figural do humano no cinema” (Ferreira, 2004:206), proporcionando o reconhecimento de elementos de identificação e projeção, de fixação simbólica. Ferreira articulou as suas reflexões às de Theodor Adorno, defendendo que “se o cinema procede à transposição, decomposição e reconstrução dos elementos da realidade empírica, como qualquer outra arte” (Ferreira, 2004:215), é necessário reconhecer que o filme é um meio de captar a realidade, representando-a através de significados de uma poética do humano. Acrescenta que semântica, semiótica, retórica e pragmática envolvem-se na criação poética, inseparáveis da narrativa. Tal como Deleuze (2004), Ferreira fala-nos de «figuras» da poética fílmica como modos de elaboração da narrativa em termos sonoros e visuais, com uma multiplicidade de significados que entra na ordem do fílmico.

A experiência cinematográfica sugere grande complexidade de significação que pode ser exprimida através de imagens, sons e palavras. As contribuições da linguística e do pós-estruturalismo são aqui proeminentes (Wollen, 1984). Nessa ótica, Metz (1979), como Barthes e Saussure, apercebe somente dois modos de existência para o signo, natural e cultural, e assume o cinema como indexal e icónico. Metz declara que o cinema é uma linguagem pois tem *textos* e discursos significativos e as palavras fixam, alteram e veiculam significação, através dos diálogos, interrogações e códigos, e sem uma leitura universal. As leituras são produtoras de

mais significação e uma obra de valor será a que produz várias leituras, criação de códigos e diálogos múltiplos (Wollen, 1984). As práticas de significação produzem sentidos relacionais e conotações construídas pela linguagem e pelo repertório cultural existente.

Assim, apesar de o cinema se resolver tecnicamente por uma capacidade performativa, pensa-se em função de determinados tipos de entidades conceptuais e significantes (Grilo, 2010). O cinema torna-se no mais semiologicamente complexo *médium*, o mais rico esteticamente e, para Wollen, qualquer teoria de cinema deve ter Hollywood em conta, pois este fornece convenções, “fornece os códigos dominantes de leitura de filmes” (Wollen, 1984:172) que importa estudar e problematizar.

Metodologia(s)

O presente estudo pretende contribuir para a compreensão das representações de género e etnicidade veiculadas pelos filmes melodramáticos de Hollywood na década de 1950, tomando como objeto de estudo o filme *Imitation of Life* (1959), realizado por Douglas Sirk.

Foi usada a análise de conteúdo para investigar o material simbólico presente no texto mediático, numa abordagem qualitativa. As fontes de informação utilizadas foram do tipo documental e bibliográfico. Na fase de estudos exploratórios procurou-se recolher informação de *textos* desde a década de 1970, década que representa uma mudança de paradigma na crítica cinematográfica, sobretudo pela inclusão dos estudos culturais e feministas na investigação académica (Klinger, 1994 *apud* Lyons, 1997).

Apesar de a representação das mulheres nos *media*, e na investigação internacional, ter-se tornando um assunto importante ao longo das últimas décadas, é ainda bastante recente e repleto de discrepâncias e ausências (Silveirinha, 2006). Notou-se alguma dificuldade em aceder à literatura da teoria fílmica feminista, que serviria o objetivo de cruzar estudos de género, representações mediáticas e cinema, e notou-se que o melodrama e os *woman's films* têm um espaço reduzido na literatura. Tal acontece por ser considerado uma temática menor, pelo número reduzido de publicações e/ou por estas não estarem acessíveis nos centros de investigação, nas bibliotecas clássicas e digitais ou através da pesquisa *web*.

A perspectiva dos estudos culturais foi central para este trabalho teórico-empírico, enquanto área transdisciplinar com um conjunto de teorias e práticas prolixo e relevante para o estudo das questões de género e etnicidade (Turner, 2003). Foram consultados artigos e obras de autores/as de diversos campos de estudos (como teoria fílmica, semiótica, estudos feministas, estudos sobre etnicidade, economia política dos *media* e teoria social crítica), cujo cruzamento se torna fundamental dada a complexidade e multiplicidade das problemáticas em análise.

Recorreu-se à estatística, nomeadamente através dos Censos americanos de 1959, de modo a apresentar dados empíricos relacionados com as condições de vida entre homens e mulheres e entre indivíduos brancos e negros, comparando com representações assimétricas veiculadas pelo filme *Imitation of Life*, desse mesmo ano.

A partir da análise deste *texto*, pretende-se explorar territórios discursivos das personagens, (re)produções de estereótipos, codificações de identidade pela narrativa e características da *mise en scène* que sustentem o universo simbólico dominante que os *media* e a cultura popular protagonizam. Procura-se descodificar o potencial emancipatório mas também a difusão de sentidos e orientações ideológicas – pelo sistema da indústria cultural de Hollywood, em geral, e por *Imitation of Life* e o melodrama, em particular.

Hollywood e a indústria cultural

O cinema, nos Estados Unidos da América, habituou os/as espetadores/as a filmes feitos em série, sobre o mesmo modelo, e a projetarem-se em utopias, a esquecerem o quotidiano e ansiarem por aventuras, ambicionarem a imagem das «estrelas», imagens de uma “super-humanidade idealizada” (Amengual *et al.*, 1975:20). A figura da estrela de cinema é a mobilização do desejo de querer fazer parte da elite. Essa mobilização é impulsionada pelo discurso dos meios de comunicação, em que a estrela de cinema se configura como a matriz contemporânea do «pseudo-acontecimento», dentro e fora dos estúdios (Geadá, 1987:61). As celebridades são corpos manufacturados que, para Walter Benjamin, sustentam ideologicamente o sistema capitalista através do desejo abstrato e são uma forma de as audiências compensarem o seu próprio anonimato (Taylor & Harris, 2008).

Hollywood forneceu aos Estados Unidos o melhor do cinema europeu, aceitando realizadores, atores e produtores que se refugiavam dos regimes totalitários, como tributo a pagar pelo asilo. Se na Grécia antiga “os filósofos são estrangeiros, mas a filosofia é grega”, aqui os cineastas são europeus mas o cinema é americano (Deleuze & Guatarri, 1991:79 *apud* Grilo, 1997:50). Hollywood como local de concentrações políticas e ideológicas, onde tudo se negocia, traduz e transforma em negócio.

Mas as reações a Hollywood foram sempre de desaprovação sistemática por parte dos críticos e teóricos mais burgueses. Segundo Wollen (1984:14), filmes europeus com imagens sucessivas de violência e crueldade, como os filmes de Eisenstein³, eram preferíveis a qualquer produção da Metro-Goldwin-Mayer ou da Warner Brothers, com criações musicais e melodramáticas de Vincente Minnelli e de Douglas Sirk, que os consternavam muito mais. No entanto, os filmes americanos conseguiram ganhar o mercado nacional e estrangeiro durante décadas, sobretudo através da popularidade do gênero melodramático.

O cinema melodramático de 1950

Na década de 1950, os interesses e a noção de «filme americano», com valores estéticos, económicos e ideológicos, iniciam nesta década um processo de rutura e de perda de significado (Amengual *et al.*, 1975). Vários realizadores e produtores europeus, muitos deles vindos do teatro, foram fulcrais para a reinvenção dos géneros fílmicos e marcaram a história do cinema e da cultura popular, como Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Vincente Minnelli, Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, Max Ophüls, ou Douglas Sirk, marcando o *film noir*, o musical, o *thriller*, a comédia romântica e o melodrama.

O termo «melodrama»⁴ surge da literatura e do teatro, das narrativas dramáticas aliadas à música. O gênero melodramático no cinema não se serviu tanto da música mas manteve a sua vertente de teatralidade, pautou-se por um exagero estético e pela busca de apelar às emoções das audiências (Nowel-Smith, 1991). Já na herança dos primeiros filmes de ficção americanos,

³ Referência aos filmes *Outubro*, *A Greve* e *O Couraçado Potemkin*, considerados alguns dos melhores e mais influentes filmes de propaganda da história do cinema.

⁴ Etimologicamente, o termo «melodrama» significa *drama+melos* (música+drama), no contexto das *grandes óperas* italianas de século XVIII (Nowel-Smith, 1991).

inspirados pelo *vaudeville* e pelo melodrama teatral, predomina a comunicação gestual e uma enorme expressividade (Geadá, 1987:87). O melodrama, apesar da sua capacidade de atrair multidões foi, desde sempre, considerado um género menor pelos críticos e teóricos. É geralmente incluído na categoria de «*woman's films*», filmes de mulher (Elsaesser, 1972).

Só com a emergência dos estudos culturais e, em particular, com a teoria fílmica feminista, novas perspectivas de análise surgiram. Sendo centrado em personagens femininas e nas suas lutas quotidianas, o texto melodramático tem sido pouco lido e analisado segundo a perspectiva do/a oprimido/a e enquanto potencial ferramenta de denúncia social. É na década de 1950 que a fábrica social americana começa a enfraquecer e as suas estruturas a serem questionadas, em que representações de mulheres de todas as idades, etnicidades, estatutos maritais e estratos socioeconómicos se difundem pelo cinema e pela televisão. As mudanças estavam iminentes, embora não fossem compreendidas (Byars, 2005:5-6).

No contexto da sociedade burguesa, o melodrama da década de '50 permite apresentar os papéis destinados à mulher, por oposição aos destinados ao homem. O posicionamento da mulher enquanto temática central é simbólico, ajuda a compreender como é que a indústria de Hollywood explora e representa discursivamente o seu posicionamento na sociedade (Gledhill 1987:3). O melodrama explora as relações familiares partindo de uma história amorosa ou conflito específico para retratar desigualdades. Tende a focar-se na ameaça imposta pelas leis masculinas, ou por um homem em particular com quem eventualmente a protagonista se envolve romanticamente e acaba por casar, num desfecho que revela pouca emancipação (Butler, 2005:89). A partir do espaço privado do lar, do ambiente doméstico, as tensões familiares e individuais representam, de forma muito intensa e «claustrofóbica», as organizações e estruturas exteriores que as sustentam e moldam (Mulvey, 2009: 77).

Convergindo com as questões sociais, o género melodramático é sobretudo rico em aspetos cénicos e técnicos, sustentado num universo simbólico e icónico. O melodrama é uma estrutura textual que manifesta contradições ideológicas e que, assim, convida as audiências a negociar ou a questionar as convenções e padrões das narrativas de Hollywood. Stuart Cunningham considerava que o melodrama deveria ser visto como “modo discursivo, função ou efeito”, uma vez que o seu significado é produzido social e historicamente e sob uma “variedade

de *media*, estruturas narrativas e formas estéticas”, possibilitando uma variedade de leituras e interpretações textuais (Cunningham, 1981:354 *apud* Stam & Miller, 2004:37).

Imitation of Life (1959)

Foi escolhida a análise de conteúdo por ser uma metodologia muito vantajosa para estudar *textos* quando o objetivo é pesquisar, pela linguagem verbal e não-verbal, retratos de violência, racismo, sexismo e procurar “tornar válida uma inferência” (Weber, 1990 *apud* Macnamara, 2005). A inferência primária que se pretende validar é a de que *Imitation of Life*, enquanto arquétipo das produções de Hollywood e da indústria cultural americana, tem duplo potencial: o de emancipação e crítica social e o de reproduzidor de estereótipos presentes na sociedade.

*Imitation of Life*⁵ tem como elenco principal Lana Turner (Lora Meredith), Juanita Moore (Annie Johnson), Susan Kohner (Sarah Jane Johnson), Sandra Dee (Susie Meredith) e John Gavin (Steve Archer). As personagens principais são quatro mulheres e a ação desenrola-se sobretudo em Nova Iorque, num período de onze anos. A narrativa envolve duas mulheres adultas, ambas desempregadas e mães solteiras, uma negra e outra branca, bem como as suas duas respetivas filhas ainda crianças. Antes de se iniciar a sequência cénica, surgem os créditos filmicos acompanhados de uma canção e de um fundo com diamantes a cair, até preencheram visualmente o ecrã. A canção intitulada, igualmente, “*Imitation of Life*”, cantada por Earl Grant, centra-se no verso “*without love you’re only living an imitation of life*”, introduzindo o axioma de que a vida só é «autêntica» com amor, seja romântico e/ou afetivo.

Para pensar a narrativa enquanto potencial simbólico foram escolhidos onze momentos representativos das questões de género e etnicidade no filme analisado nos parágrafos seguintes.

Na primeira cena, numa praia repleta de gente, surge a personagem Lora Meredith, sendo que o primeiro plano é o das suas pernas – o primeiro impacto visual com uma protagonista é com o seu corpo e a sua sensualidade. Lora procura a filha, Susie, que terá desaparecido

⁵ Existem diferenças significativas entre o filme de 1959 e o de 1934. Alteraram-se os nomes das personagens e as características físicas, as circunstâncias em que se conhecem e em momentos diferentes da narrativa. No primeiro filme, as duas mulheres partilhavam um negócio lucrativo de panquecas; no *remake* de 1959, Lora Turner era uma atriz famosa de teatro e cinema e Annie Johnson continua sua servente até ao fim da vida. O culto da celebridade e do vedetismo por oposição à eterna subserviência é no último mais evidenciada.

enquanto brincava na praia e entretanto conhece um fotógrafo, Steve, que rapidamente se interessa em fotografá-la. Annie Johnson foi quem a manteve segura e a brincar com Sarah Jane, sua respectiva filha. Lora agradece-lhe e toma-a por ama da criança, ficando surpreendida por esta ser sua mãe, dado uma ter pele negra e outra branca. Annie descobre que Lora é também mãe solteira e desempregada. Esta talvez não seja apenas uma mera coincidência. De facto, à data de estreia do filme, em 1959, 70,6% das famílias suportadas por mulheres negras e 40,2% das famílias suportadas por mulheres brancas, sem marido presente, viviam abaixo do limiar da pobreza nos Estados Unidos⁶. O estado de pobreza era extremamente difícil de ultrapassar, sobretudo porque só cerca de metade da população com mais de 16 anos tinha emprego⁷. A necessidade de ter um lugar para viver levou Annie a prontificar-se a trabalhar para Lora. Por pena e interesse, Lora aceita acolhê-las, em troca de serviços domésticos e de ter alguém que tomasse conta da filha por si. Surge-nos aqui a representação da negra subserviente e com poucas alternativas de sobrevivência de outro modo.

Já instaladas em casa, as duas crianças brincam com bonecas de cor diferente, negra e branca. Susie tem como preferida a boneca branca, à sua semelhança, e entrega de imediato a boneca negra a Sarah Jane, que a recusa abruptamente. Quando enviada de castigo para o seu quarto, reclama: *“Eu não quero viver no quarto dos fundos! Porque é que vivemos sempre no quarto dos fundos?”*⁸; deixa a boneca no chão e as portas fecham-se, em alienação.

Lora tem posteriormente uma entrevista de trabalho com um agente e o/a espetador/a observa uma personagem que vive para a sua carreira, engendrando estratégias para conseguir uma oportunidade, manipulando e mentindo, caracterizando o estereótipo da atriz traçoeira, que nunca sabemos quando está ou não a representar. Segundo o agente *“Você mentiu. Todas as atrizes mentem”/“Sabe representar mas isso não é relevante. É muito bonita”*. A aparência física surge aqui expressa como a motivação maior de Hollywood, mais relevante do que as competências artísticas. Com o objetivo de conseguir trabalho, é mercantilizada pelo agente que a promete favorecer através da exploração sexual. Lora recusa e regressa a casa. Steve, o

⁶ 1959 foi o primeiro ano em que foram recolhidos dados oficiais sobre a pobreza no país. Dados fornecidos pelo U.S. Census Bureau, em <http://www.census.gov/hhes/www/poverty/data/historical/hstpov2.xls>

⁷ Dados fornecidos pelo U.S. Bureau of Census, “Employment Status of the Civilian Population: 1929 to 2002”, em <http://www.census.gov/statab/hist/HS-29.pdf>

⁸ Tradução das frases do filme, para português, da minha autoria.

fotógrafo de quem ficou próxima, afirma que este tipo de situações “*acontece muitas vezes. Não é só no meio teatral*”.

No mesmo dia, Lora encontra a filha com os pulsos feridos. Annie justifica que tal resultado de uma experiência, “nada séria”, porque “*depois das aulas um dos miúdos disse que o sangue de um negro é diferente. Então hoje ao final da tarde, Sarah Jane queria comparar o sangue dela ao de Susie*”. Encontramos, novamente, a confusão mental entre as duas crianças, influenciadas pelos comportamentos adultos que as orientam ideologicamente. A negritude como condição derogatória difundida desde tenra idade, e o corpo como forma de a justificar.

Dentro da mesma sequência narrativa, Annie desloca-se à escola pública, a uma sala de aula para crianças brancas onde se encontra Sarah Jane. Envergonhada com a presença da mãe, que expõe a descendência que sempre tentou esconder, Sarah Jane foge e, ao reencontrá-la, grita “*Porque é que tens que ser minha mãe?*”, acrescentando que é branca, “*tão branca quanto Susie*”. Para Annie, em conversa com Lora, “*É pecado ter-se vergonha do que se é, pior é fingir e mentir. O Senhor deve ter tido as suas razões para nos fazer a alguns brancos e a outros negros*”. Assistimos ao conformismo existencial de Annie, que aceita como natural e sagradas diferenças étnicas e raciais, a superioridade branca e a inferioridade negra, acrescentando que Sarah Jane, enquanto descendente de pessoas negras, “*nasceu para sofrer*”.

O agente que Lora repudiou procura-a para uma nova audição, o que a deixa extremamente ansiosa e motivada. Steve, que a pedira em casamento uns minutos antes, não aceita que esta recue nos seus princípios: “*Eu não estou a pedir que não vás, estou a exigir*”, ao que Lora responde: “*E o que te faz pensar que tens esse direito?*”. Nesta sequência, a atriz recusa as exigências patriarcais e sexistas de Steve, garantindo-lhe que este não irá interferir na sua intenção de ser atriz e de ascender ao topo da hierarquia social: “*Eu irei subir, subir, subir, e ninguém vai puxar-me para baixo*”.

Onze anos mais tarde, encontramos Lora Meredith já famosa e reconhecida em Hollywood, as crianças já adolescentes e Sarah Jane ainda mais inconformada com a sua identidade e posição social. Num evento em que Lora é anfitriã, Sarah Jane é obrigada a servir os convidados. Revoltada pelas tarefas que é obrigada a desempenhar, aparece em cena com um tabuleiro na cabeça e com um sotaque sulista. Quando questionada do porquê de estar a fazer tal truque, responde sarcasticamente: “*Não é truque algum, sinhá Meredith. Aprendi com minha*

mãe e ela aprendeu com o último senhor antes de lhe pertencer a si”. Aqui, encontramos a linguagem vernacular ao serviço do estereótipo de escrava, que Sarah Jane satiriza para criticar Lora e a relação semblante à de senhora e escrava que vive com Annie. De facto, ao longo de toda a narrativa, Annie foi sempre tratada pelo primeiro nome por todas as personagens brancas enquanto que a estas tratava formalmente por senhor ou senhora.

Numa tentativa de fugir com o namorado branco, Frankie, Sarah Jane encontra-se com ele numa rua escura. Numa cena em que Sarah Jane surge refletida num espelho, a *mise en scène* é fundamental para compreender a carga dramática e de violência que se segue. Frankie tinha descoberto as origens da namorada e, sentindo-se humilhado, espanca-a e abandona-a na rua, caída num charco de água suja, junto a caixotes, a lixo e junto à icónica tabuleta “*For Rent*” (Arrenda-se).

Após a sequência de desventuras e ostracização de Sarah Jane, esta sai de casa e parte para trabalhar, segundo ela, numa biblioteca, considerando-a a desculpa perfeita para um trabalho aceitável de mulher branca. Contudo, Annie descobre que a filha trabalha num clube noturno, atuando para homens de todas as idades, num palco adornado alegoricamente por máscaras. Sarah Jane recusa-se a falar com a mãe e garante aos funcionários que esta é apenas uma desconhecida. Desconfiados, acabam por despedi-la e Sarah Jane parte para outra sucessão de clubes e bares, os únicos lugares onde consegue emprego. Annie vai adoecendo gradualmente e visita a filha pela última vez num motel. Sarah Jane pede à mãe que nunca mais a procure pois garante “*I’m somebody else! I’m white!*” - “*Eu sou outra pessoa! Sou branca!*”, olhando para o espelho que reflete novamente a sua imagem. Annie conforma-se, uma vez mais.

No seu leito, Annie conta a Lora que Susie está apaixonada por Steve, com quem Lora vai casar, após anos de desentendimento. Por nunca ter estado presente na vida da filha, preferindo ser uma mulher centrada na carreira de atriz e na ascensão social, a protagonista não conhece a filha como Annie a conheceu, aconselhou e criou ao longo dos anos. Não querendo que um homem interferisse na relação entre mãe e filha, Lora admite abdicar do seu envolvimento romântico, mas não convence Susie, que lhe responde “*Para de representar!*” e lhe mostra o seu interesse em ser independente, indo estudar para uma universidade longe de casa.

A tragédia culmina com morte de Annie pela dor, o *pathos*, dramatizada no seu emocionante funeral pela *performance* da cantora Mahalia Jackson. Pela canção *gospel* “Troubles of the World”, Jackson acentua os problemas do mundo terreno, um mundo de sofrimento ao qual Annie não pertencia, e repete o verso sobre o encontro com Deus “*I’m going home to live with God*”. Todas as personagens reúnem-se nessa última homenagem. Sarah Jane surge nas últimas cenas, marcando-as com lágrimas e sentindo-se responsável pela morte da mãe. Entra na carruagem incentivada por Lora. É o espaço privado a recuperá-la do espaço público, de exposição, entrando para se reunir com a derradeira representação artificial de família que conhece: Lora, Susie e Steve. O filme termina com a imagem de diamantes, tal como começou, num final que fica em aberto e que não é um tradicional final feliz de Hollywood.

A seleção das personagens, a banda sonora que respeita os barulhos reais e a imagem, a dramatização e acentuação de certos momentos pela música, a iluminação, a imponência dos vestidos e joias de Lora e da decoração de sua casa, as cores contrastantes, as máscaras e as figuras africanas de madeira, os espelhos que refletem as cenas de violência física e emocional, tudo faz parte de um sistema de significação extremamente complexo criado por Sirk. Aliados à narrativa, criam cenários claustrofóbicos, depressivos, de ostentação, intimismo e superficialidade. É nesta contradição de espaços, sentimentos e comportamentos que se confundem os/as espectadores/as entre real e representação, entre vida imitando a arte ou arte imitando a vida, e refletindo identidades e discursos entre dominadores/as e oprimidos/as – elementos fulcrais em análise, sobre perspectiva dos estudos culturais.

Estudos Culturais, Comunicação e *Media*

O campo da cultura e da comunicação apresenta-se como um campo importante para a luta social e política na sociedade contemporânea. Os estudos culturais são uma corrente de pensamento que constitui a reflexão teórica dos estudos mediáticos, não configurando uma só disciplina mas uma área onde múltiplas disciplinas interagem, sobremaneira influenciados pela teoria marxista dos *media* (Turner, 2003).

Existem perspectivas de análise dos *media* emergentes no quadro dos estudos culturais que têm como uns dos seus múltiplos objetos de estudo o consumo/recepção e a produção dos

conteúdos mediáticos, uma vez que são também produtos culturais, bens simbólicos com impacto na vida comunitária e na ordem social. Os *media* e a cultura popular são um espaço privilegiado para o debate, para a negociação e contestação dessa ordem pois, como afirma Stuart Hall, esta não é “nem inequívoca nem incontestável” (1980:169).

Fazer investigação em estudos culturais na era pós-moderna, onde impera o reino da produção da imagem, da hiper-realidade e da indústria, implica complicações e contradições. Apesar da pluralidade de metodologias e abordagens dos estudos culturais, estes têm uma dimensão crítica comum determinante para o *empowerment* de grupos segregados, nomeadamente as mulheres e as pessoas negras para quem, segundo Angela McRobbie, a própria investigação científica e académica tem significado marginalização, exclusão e uma interpretação marcadamente patriarcal e eurocêntrica.

Também as décadas de 70 e 80 marcam uma viragem no vocabulário de análise metodológica existente, muito ligado aos conceitos de «ideologia» e «hegemonia», influenciados pelo marxismo, Gramsci e Althusser (McRobbie, 1993). Estes teóricos são importantes para compreender as relações sociais e culturais mas, com a mutação da sociedade contemporânea, novas problemáticas emergem. O objeto de estudo torna-se, agora, “a ideologia construída pela cultura popular e vivida pelos sujeitos” (Silveirinha, 2008:118).

Os estudos culturais assumem uma posição política que contribua para a equidade da sociedade, preocupando-se com esses desequilíbrios, assentes na divisão social, e potenciando meios de contestar as ideologias dominantes, (re)construídas pela cultura popular. O ponto de partida dos estudos culturais não assenta nos valores, expectativas ou comportamentos de um ator ou sujeito social em particular, mas nas estruturas a partir das quais os *textos* e os bens simbólicos são produzidos e difundidos pelos públicos enquanto mercadorias (Silveirinha, 2008). Neste caso, o ponto de partida será a análise *textual* de um filme melodramático da década de 1950.

Discussão dos resultados

Escolhendo ler *Imitation of Life* enquanto exemplo de cultura popular, de objeto textual e tipo particular de *media*, estamos a por em diálogo os discursos dos estudos culturais, dos estudos fílmicos e dos estudos dos *media*. A leitura pela perspectiva dos estudos culturais procura

descodificar estereótipos e conotações derogatórias, que ora refletem e legitimam, ora desconstruem valores e comportamentos.

Neste texto, apesar de todas as lutas, mantém-se uma lógica fatalista em que os indivíduos não têm força para derrubar as normas. Aqui não existe um *happy-ending* tradicional, não há superação feliz dos obstáculos da intriga; mas há, através da linguagem verbal e não-verbal, pela ironia e pela codificação simbólica da narrativa e da *mise en scène*, ferramentas para a reflexão e para a crítica social. Acima de tudo, este melodrama serve os propósitos de mostrar às audiências os seus próprios obstáculos, as questões de racismo e sexismo tão enraizadas na sociedade americana, e potencia a reflexão e a discussão.

Imitation of Life, tem também um potencial de subversão das ideologias de Hollywood. Mostra uma protagonista, Lora, determinada, que consegue impor a sua vontade aos homens que conhece a nível pessoal e profissional. Existem também laços muito fortes entre as protagonistas brancas e negras, num esforço de se compreenderem e de ajudarem a superar obstáculos que surgem ao longo dos anos. A atenção central deste melodrama é dada às personagens negras, Annie e Sarah Jane, ao sofrimento, opressão e privação, procurando denunciar e criticar a crueldade e a injustiça social.

Por outro lado, este texto difunde discursos dominantes. Lora, na ambição de ser atriz, necessita de conseguir as atenções masculinas e sujeita-se ao sexismo dos homens que representam as instituições artísticas e económicas no filme. Existe ainda, de forma constante, a ideia da beleza, do desejo e da sensualidade como traços tradicionais da mulher branca que facilitam, aliás, o vedetismo e a ascensão social de Lora. A luta por emancipação de Sarah Jane é também problemática, uma vez que o seu comportamento é representado como sexualmente desviante, dados os empregos da personagem. Pode verificar-se que, apesar dos laços de amizade e intimidade entre as personagens, perpetua-se uma hierarquia racista e sexista, que privilegia a comunidade branca masculina.

A partir da transfiguração e da artificialidade, o cinema de Hollywood mascara o real e silencia a segregação. Frantz Fanon falava do valor da aparência, do ser olhado/a, do «to-be-looked-at-ness» (Stam, 2005), em que os/as espetadores/as se tornam escravos/as da aparência dos corpos para se pensarem e pensarem os/as outros/as. A ideia do olhar, ou *gaze*, foi também

pensada por bell hooks, para quem o posicionamento do olhar é politizado pelas relações de racismo e escravatura, relações de poder e de dominação (hooks, 2003:94).

O melodrama de Hollywood apresenta às audiências um nexos contraditório e a sua importância é precisamente o seu «fracasso ideológico». Tal justifica-se porque não mostra os problemas nem no presente real, nem num futuro ideal, mas mostra-os, com toda a sua plenitude e contradição, abrindo um espaço que Hollywood e a indústria cultural procurou sempre fechar (Nowell-Smith, 1991:273). Se os *media* têm reproduzido e legitimado práticas e valores derogatórios, possibilitam também a contestação. A oportunidade de as mulheres e as minorias étnicas ganharem voz faz-se também pelo cinema, pelas grandes narrativas de Hollywood, pela cultura popular e pelo espaço mediático.

Para Foucault e Deleuze, os grupos subalternos podem denunciar a opressão, fazer-se visíveis, pela voz, mas Gayatri Spivak lança a questão: «podem os subalternos falar»? (Spivak, 1994:78) Pelo espaço mediático, enquanto espaço público, e partindo do pressuposto de que os grupos subalternos silenciados podem efetivamente falar, podem até não ser ouvidos pelos grupos dominantes, detentores de poder. Porém, como afirma Foucault, “onde há poder, há resistência” (Foucault, 1985:91). Para Judith Butler, o privilégio do «eu» poder falar estabelece um ato de soberania, estabelece “o supremo ato de subjetividade” (Butler, 2002:149), que permitirá às minorias étnicas e às mulheres ganharem voz e (des)construírem os sistemas ideológicos.

Tal como em *Imitation of Life*, o que está em jogo não é este filme ser agente direto de mudança, mas conter representações, códigos e significados que tenham valor cultural, que criem diálogo e discussão porque, para começar, veiculam conhecimento(s) e uma inerente capacidade de resistir. Salientando as reflexões de Foucault, os discursos criam caminhos possíveis para criar relações entre conhecimento e poder, bem como enquadramentos para pensar a realidade e as subjetividades. Ora, o cinema pode não ser um agente direto de mudança social, nem albergar, *per se*, crítica social mas, enquanto produto cultural, permite leituras e produção de significação; aí pode residir o seu potencial emancipatório.

Com a complexificação dos movimentos ativistas e feministas, a análise de estereótipos e da representação mediática aliou-se aos estudos sobre a (re)construção da identidade (Silveirinha, 2008:103). A identidade é uma questão central para as relações sociais e são

significadas por diferentes sistemas de representação, que constituem verdades e legitimam discursos-produções em construção, nunca completas e nunca transparentes e lineares (Hall, 1990:222).

Sarah Jane é uma das figuras centrais de *Imitation of Life*, uma figura cuja identidade é híbrida, indefinida, sobremodo instável e de recusa do essencialismo identitário que lhe fora atribuído ao nascer de pais negros. Neste caso, as questões de identidade são sobretudo construídas pela categoria étnica e complexificam-se por Sarah Jane ser mulher, ter menos acesso à educação, a emprego e a sair do círculo hegemónico branco, patriarcal e colonial que a enclausura numa identidade à qual não quer pertencer. Sarah Jane afirma “*I’m someone else*”, uma recusa identitária em que Sirk não acreditava. Para este, a grande premissa do filme é que não se pode mudar o que se é, “*You can’t change what you are*”⁹. Citando Diderot, Geada reafirma que imitar é repetir, é “fazer-se outro, é dar-se ao espetáculo” (Geada, 1987: 94).

Sarah Jane utilizaria a *performance* para se fazer representar, ora branca, ora negra, de acordo com as expectativas dos/as outros/as, uma vez que a cor do seu corpo não denunciaria desde logo a sua categoria social. Judith Butler procura desconstruir dualismos cartesianos, pensando o corpo como um meio cujos limites não são apenas materiais, mas sociais (2002:167). Sendo assim, as identidades, sobretudo as de género, e a alteridade não são naturalmente determinadas, mas criadas por *performances* sociais, transfigurações e processos de ficção. Recordamos os diálogos entre Susie e Lora, em que Susie diz “*Para de representar!*”. Também Lora vivia da encenação dos seus papéis enquanto atriz, mãe e mulher, mimetizando comportamentos e discursos de acordo com os contextos que favoreciam o seu posicionamento na sociedade.

Uma ideologia nunca é uma crença ou valor isolado, é parte de sistemas mais vastos e baseados no que é socialmente significativo (Shelby, 2003:159). Essa significação é mediada, (des)construída e veiculada na cultura popular pelos *media*, uma vez que o sentido não está inerente nas coisas nem pode ser eternamente fixado. Nessa perspetiva, os *media* refletem, representam, operam discursivamente e oferecem simulações, e desde que o/a consumidor/a é interpelado/a por um produto ideológico, como um filme, está a olhar o produto, está a confirmar a sua identidade e lugar na produção ideológica dominante. Recuperando as reflexões sobre *gaze*

⁹ Retirado da entrevista a Sirk por John Halliday (Halliday, 2001).

de bell hooks, as espetadoras negras femininas veem o filme e as suas significações de uma forma diferente das espetadoras brancas, ou dos espetadores negros. A autora afirma que as interrogações das leituras por parte dos/as negros/as eram sobretudo centradas nas questões de etnicidade e raramente nas de género (2003:97). Quanto mais icónico e simbólico for o texto, mais diversidade de posicionamentos existirão.

Segundo hooks, o olhar o cinema, enquanto fragmento da realidade, pode ser olhar para mudar. A autora buscar olhar, ao invés de ignorar, para conhecer a dominação e a opressão de um “sistema de conhecimento e ideologias que reproduz e mantém a supremacia branca” (2003:95). Depois de olhar o produto mediático e de se posicionar no discurso hegemónico, segundo as propostas de Stuart Hall (1980), é possível estar em conformidade com a leitura hegemónica dominante, é possível propor uma leitura negociada ou rejeitar, através de uma leitura de oposição ideológica.

Em *Imitation of Life* temos retratados grupos sucessivamente segregados, as mulheres e os/as negros/as, sobretudo nas sociedades ocidentais, coloniais e patriarcais. Se para as protagonistas mulheres esta intriga é problemática, para as mulheres negras é-o duplamente. Este filme é rico na divulgação das suas dificuldades e obstáculos focados no género e etnicidade.

Tilicia Mayo argumenta que as mulheres negras aprendem e apreendem sobre a sua identidade, incluindo questões de nacionalidade, etnicidade, classe e sexualidade, em parte, a ver representações de mulheres negras na televisão e no cinema (2010:12). Partindo desse prisma, e através das abordagens plurais dos estudos culturais, vemos o espaço mediático como um espaço de (re)construção de identidades, subjetividades e realidades que sustentam as divisões sociais. É por isso imperativo investigar quais definições, como, para quem e por quem são constituídas, veiculadas e legitimadas pelos conteúdos.

Filmes como *Ali: Fear Eats the Soul* (1974) e *Far From Heaven* (2002) são exemplos de melodramas pós-Sirk, mais contemporâneos, de Rainer Werner Fassbinder e Todd Haynes, respetivamente. Fassbinder e Haynes desenvolveram obras fílmicas em torno de Douglas Sirk, nomeadamente de *Imitation of Life*, nos quais se inspiraram para recriar histórias de racismo, homofobia e sexismo. Para estes realizadores, a discriminação e a exploração estão presentes no quotidiano de qualquer indivíduo, considerando políticas também as relações conjugais, familiares e de amizade, motivando a reflexão e a consciencialização de todos os públicos. O

estudo da psicologia social e da comunicação permite, a partir dos estereótipos, perceber como as formas objetivas dos *media* funcionam como estruturas da experiência de indivíduos e grupos que se encontram a diferentes níveis (Silverinha, 2008:110).

CONCLUSÃO

Este estudo procura afastar a mera atribuição do papel de entretenimento ao gênero melodramático, apresentando-o, ao invés, como um conteúdo mediático potencialmente emancipatório e simultaneamente veiculador de sentidos e representações derogatórias, sintomáticos de uma cultura ocidental marcadamente patriarcal e colonialista.

Partiu-se da premissa do potencial revolucionário do cinema, bem como de toda a arte, que potencia interrogações na consciência individual e coletiva. A questão das influências dos gêneros fílmicos americanos sobre os meios de comunicação coletiva necessita de estudo, dada a importância das suas funções sociais e das reproduções de significados que veiculam. O cinema, enquanto arte de expressão das massas, é um agente do imperialismo capitalista e das regras da sociedade de consumo. Tem a potencialidade de amplificar a ideologia dominante ou de contestar e reconstruir, trazendo novos significados de resistência e de novas possibilidades de leitura da realidade.

Considerou-se que o cinema é uma linguagem, um meio de expressão para transmitir ideias, reflexões e emoções, esteticamente elaborado, onde predomina o agenciamento das “imagens em movimento”, transformadas em sistemas de signos e símbolos (Geada, 1987:154). Os filmes podem atuar no imaginário coletivo como vetores de experiências e como poder revelador de repressões individuais e sociais, criando argumentos de denúncia e contestação de exclusões.

O cinema, que durante muito tempo alimentara o espírito segregacionista, passou a alimentar o espírito emancipador motivado pelos movimentos ativistas. Procurou atrair vários públicos, uma vez que percebeu que os filmes que retratavam problemas sociais, como a violência e o racismo, criavam lucro (Costa, 1977:23). A discriminação abrandou e a comunidade afro-americana e as mulheres começaram a conquistar, gradualmente, direitos que teoricamente já lhes haviam sido conferidos anteriormente por várias disposições legais. Mas é importante salientar o facto de que os melodramas, bem como praticamente toda a produção

cinematográfica da década de '50, é pensada, realizada e produzida por homens brancos e por uma máquina economicista, cujos produtos são criados a partir de perspectivas privilegiadas de poder e de um discurso hegemónico. A cultura popular é absorvida e (re)modelada segundo objetivos ideológicos e implantada pela indústria cultural (Adorno & Horkheimer, 2002), daí a importância de compreender Hollywood como espaço de significação, por excelência.

Os *media* assumem também um carácter fundamental na sociedade contemporânea como sistema de significação, mediando, constituindo e representado a realidade e inferindo nas subjetividades. Os estudos culturais foram a perspectiva selecionada para a leitura do texto mediático porque, no seu paradigma hegemónico, compreendem o poder como operação semiológica, pelo discurso (Lash, 2007:58). Pretendeu-se analisar as práticas discursivas das personagens e o potencial simbólico da linguagem verbal e não-verbal.

Imitation of Life permite pensar a imitação e a representação como delegações simbólicas de voz e de poder, em que a realidade é distorcida por meio de estereótipos, imagens e papéis negativos de grupos sub-representados, que se vão generalizando e naturalizando nos discursos das sociedades ao longo dos séculos, até à contemporaneidade. Ao longo do filme, a temática «imitação» é explorada sucessivamente pela linguagem verbal e não-verbal, pela *mise en scène* e pela relação entre as personagens, mas a imitação é também um processo de criação. Aristóteles fazia depender a *mimesis* de um processo de *poiesis*, ou produtividade artística, em que os aspetos de mimese/representação passam a ser de criação (Ferreira, 2004:39). Assim, *Imitation of Life* não é só a procura da mimetização do *real* ou da ficção, não é cópia fiel da realidade, mas uma nova invenção de significação.

A conclusão da análise apresenta uma dualidade de perspectivas, sendo elas o potencial emancipatório deste *texto* e a reprodução da sub-representação das mulheres e da comunidade afro-americana. Conclui-se que, ao contrário da perspectiva de Adorno e Horkheimer, que consideravam que os filmes reproduziam estritamente o mundo da perceção quotidiana (2002), é possível encontrar uma pluralidade de perceções e interpretações.

Em *Imitation of Life* há momentos que potenciam a reflexão e a emancipação de grupos marginalizados e outros em que se reproduzem discursos dominantes. Os discursos apresentam verdades sobre a realidade e moldam a forma como se compreende o mundo e os indivíduos, são impostos e descontínuos (Foucault, 1980). Os *textos* são polissémicos e há várias ordens de

significação que geralmente reforçam os interesses do poder dominante e das motivações económicas e políticas da indústria, no entanto existe possibilidade de subverter a reprodução através da (des)construção de significados e pelo pensamento crítico.

As normas de conduta instituídas em cada sociedade criam nos espetadores e espetadoras horizontes de expectativa quanto ao comportamento das personagens e, portanto, a leitura deste texto é, também, uma leitura entre outras possíveis. Pretendeu-se, particularmente, destacar as representações de género e etnicidade num melodrama da cultura popular e reafirmar o potencial emancipatório da arte cinematográfica com impacto nas sociedades.

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (2002) “The culture industry: enlightenment as mass deception”, in Gunzelin Schmid Noerr (ed), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, pp. 94-136, Stanford University Press.

Amengual *et al.*, (1975) *Cinema, Arte e Ideologia*, seleção de A. Roma Torres, Porto: Edições Afrontamento.

Butler, Andrew M. (2005) *Film Studies*, Pocket Essentials, Trafalgar Square Publishing.

Butler, Judith (2002) *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge.

Byars, Jackie (2005) *All That Hollywood Allows, Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, University of North Carolina Press, Routledge, London, in <http://pt.scribd.com/doc/76304124/All-That-Hollywood-Allows-Rereading-Gender-in-1950-039-s-Melodrama-Gender-and-American-Culture> (consultado em 08-07-2015).

Charney, Leo & Schwartz, Vanessa R (org.) (2005) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna* São Paulo: Cosac & Naify Edições.

Costa, Henrique Alves (1977) “Os negros no cinema americano”, Cap. I, pp. 11-32, in *Memória do Cinema*, Coleção Imagem/ Som – 2, Porto: Afrontamento.

Deleuze, Gilles (2004) *Cinema 1, A Imagem- Movimento*, Assírio & Alvim.

Donmoyer, Deidra & Harris, Tina (2000) “Is art imitating life?: communicating gender and racial identity in *Imitation of Life*” in “Women’s Studies in Communication”, in <http://www.drTinamharris.com/Articles/Harris%20&%20Donmoyer%202000.pdf> (consultado em 08-07-2015).

Elsaesser, Thomas (1972) “Tales of Sound and Fury” in Gledhill, Christine (ed) (1987), *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the Woman’s film*, pp.43-69, London: British Film Institute.

Ferreira, Carlos Melo (2004) *As Poéticas do Cinema – A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Coleção Imagem/ Som nº 11, Porto: Edições Afrontamento.

Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon ed. pp. 78-108, New York: Pantheon.

_____ (1985) *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

Geada, Eduardo (1987) *O Cinema Espectáculo*, Arte e Comunicação, nº 35, Lisboa: Edições 70.

Gledhill, Christine (1987) *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the Woman's film*, London: British Film Institute.

Grilo, João Mário (2010) *As Lições do Cinema*, Manual de Filmologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 4ª tiragem, Edições Colibri.

Grilo, João Mário (1997) *A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, Grande Plano, Lisboa: Relógio D'Água.

Hall, Stuart (1990) "Cultural Identity and Diaspora", in *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Laurence and Wishart.

Hall, Stuart (1980) "Cultural Studies: Two Paradigms", in *Media Culture Society*, 2, pp. 57-72.

Halliday, John (2001) *Sirk on Sirk, Conversations with John Halliday*, Faber and Faber.

Hooks, bell (2003) "The Oppositional Gaze, Black Female Spectators", in *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones, chapter 14, pp-94-105, Routledge.

Klinger, Barbara (1994) *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press.

Lash, Scott (2007) *Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?*, Theory, Culture & Society, Sage Publications.

Lyons, Delia (1997) "Social Criticism in Hollywood Melodramas of the Fifties", in *The Beat Begins – America in the 1950s*, <http://www.plosin.com/beatbegins/projects/lyons.html> (consultado em 08-07-2015).

Macnamara, Jim (2005) "Media content analysis: Its uses; benefits and best practice methodology", in *Asia Pacific Public Relations Journal* 6(1), pp. 1–34.

Mayo, Tilicia L. (2010) *Black Women and Contemporary Media: The Struggle to Self-Define Black Womanhood*, Indiana University.

McRobbie, Angela (1993) "Cultural studies for the 1990s", *Innovation in Social Sciences Research*, pp.269-276.

Metz et al. (1979) *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Maria Alzira Seixo (direção), Coleção Práticas de Leitura, Arcadia.

Mulvey, Laura (2009) *Visual and Other Pleasures*, 2nd ed., Palgrave Macmillan, Hampshire.

Nowell-Smith, Geoffrey (1991) “Minnelli and Melodrama” *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*, Marcia Landy, ed., Detroit; Wayne State University Press.

Shelby, Tommie (2003) “Ideology, racism, and critical social theory”, in *The Philosophy Forum*, vol. XXXIV, nº2, pp. 153-188.

Silveirinha, M. J. (2008) “A Representação das Mulheres nos Media. Dos Estereótipos e «Imagens de Mulher» ao «Feminino» no Circuito da Cultura”, in J. P. Esteves (ed.), *Comunicação e Identidades Sociais: diferença e reconhecimento em sociedades complexas e culturas pluralistas*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 103-130.

_____ (2006) “Representações mediáticas de mulheres”, nota editorial, *Revista 14*, EX *AEQUO*, Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM).

Spivak, Gayatri Chakravorty (1994) “Can the Subaltern Speak?”, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* Williams, P. and Chrisman, L. (eds), Chapter 4, pp. 66-111, New York: Columbia University Press.

Stam, Robert (2005) “Cultural Studies and Race”, in Toby Miller (ed), *A Companion to Cultural Studies*, Blackwell Publishing.

Stam, Robert & Miller, Toby (ed) (2004) *A Companion to Film Theory*, Blackwell Companions in Cultural Studies, Blackwell Publishing.

Taylor, Paul A. & Harris, Jan Ll. (2008) “The Culture of Celebrity”, in *Critical Theories of Mass Media: Then and Now*, Part 2, 6, pp. 133-154, New York: McGraw-Hill, Open University Press.

Turner, Graeme (2003) *British Cultural Studies, an introduction*, 3rded., Routledge, Taylor and Francis Group.

US Department of Commerce – United States Census Bureau, US Census 1959, in www.census.gov (consultado em 10-07-2015).

Wollen, Peter (1984) *Signos e Significação no Cinema*, Horizonte de Cinema, Lisboa: Livros Horizonte.

Filmografia

Ali: Fear Eats the Soul. Dir. Rainer Werner Fassbinder. Filmverlag der Autoren & Tango Film. 1974.

All That Heaven Allows. Dir. Douglas Sirk. Universal International Pictures. 1955.

Far From Heaven. Dir. Todd Haynes. Focus Features *et al.* 2002.

Imitation of Life. Dir. John M. Stahl. Universal Pictures. 1934.

Imitation of Life. Dir. Douglas Sirk. Universal International Pictures. 1959.