

Estudo da *movie star* Olivia de Havilland: A sua imagem de estrela e o seu processo contra a *Warner Bros.*

Miguel Moreira¹

¹ Licenciado em Ciências da Comunicação (desde 2012) e mestre em Cinema (desde 2014) pela Universidade da Beira Interior. Atualmente, é doutorando em Estudos Fílmicos e da Imagem na Universidade de Coimbra.

e-mail: miguelmrodrigues4@gmail.com

Resumo

O presente ensaio, enquadrado na área dos star studies, campo dos estudos fílmicos focado essencialmente em estrelas de cinema, tem como primeiro objetivo demonstrar o contraste entre a imagem de estrela serena e algo passiva de Olivia de Havilland construída pela *Warner Bros.* e a afirmação do seu caráter audaz e politicamente ativo ao processar judicialmente o referido estúdio. Numa segunda parte, pretende evidenciar como aquela divergência parece estar refletida nalgumas das personagens por ela interpretadas logo após o final do seu contrato com a *Warner Bros.* Essas personagens são as protagonistas dos filmes *Só Resta uma Lágrima* (Mitchell Leisen, 1946), *Espelhos D'Alma* (Robert Siodmak, 1946) e *Tarde demais* (William Wyler, 1949). A presente investigação revela-se pertinente, primeiramente, pelo seu caráter inédito. Pelo conhecimento que possui, a questão dos filmes acima citados refletirem um contraste inerente à imagem da atriz nunca foi detalhadamente considerada. Além disso, deve ser tido em conta o facto dos *star studies*, embora iniciados nos anos 70, serem, ainda hoje, bastante limitados no que toca a uma análise integralmente focada numa *movie star*. No que a este aspeto diz respeito, é seguro dizer que De Havilland é uma atriz muito pouco abordada se compararmos com atrizes mais conhecidas como Bette Davis ou Rita Hayworth. Considero esta realidade algo injusta dada a prestigiosa carreira de De Havilland, uma estrela com profundos significados estéticos e ideológicos.

Palavras-Chave: Olivia de Havilland; *star studies*; imagem de estrela; lei De Havilland

Abstract

The aim of the present essay, which embraces the field of the Star Studies (film analyses essentially centered on movie stars), is to show, at first, the contrast between the serene and a little passive star image of Olivia de Havilland (my study object), which was constructed by Warner Bros., and the revelation of her daring and politically active personality when she sued that film studio. In a second part, this essay tries to show how that divergence seems to be reflected in some of De Havilland's characters, played by her soon after the end of her contract with the Warner Bros. Those characters are the main characters of *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946) and *The Heiress* (William Wyler, 1949). Firstly, the present essay is relevant because it is unpublished and original. From the knowledge I have, there are no studies approaching, in detail, the contrast in the actress's image reflected in those films. Furthermore, this essay is important due to the fact that the Star Studies, although started in the 1970s, are, even today, quite limited in what concerns an analysis entirely focused on a individual movie star. Regarding this, it is safe to say that De Havilland is an actress hardly studied when compared to better-known actresses like Bette Davis or Rita Hayworth. This reality is a little unfair taking into account the prestigious movie career of De Havilland, a star with deep aesthetic and ideological meanings.

Keywords: Olivia de Havilland, Star Studies, Star image, De Havilland Law

1. Introdução

Se há um papel pelo qual a maioria do público conhece Olivia de Havilland é o da sua icônica encarnação da virginal e bondosa Melanie Hamilton no clássico *...E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, no original; *E Tudo o Vento Levou*, em português lusitano, 1939), de Victor Fleming. Como reconhece a investigadora Victoria Amador, o público, na sua generalidade, tem em si presente a imagem de De Havilland como a eterna “Miss Melly”, o papel favorito da própria atriz (AMADOR, 2015: 26). Sem dúvida que a doçura e diplomacia dessa personagem constituem fortemente a imagem de estrela de De Havilland. Contudo, devo dizer que, mesmo antes de *Gone With the Wind*, a associação de De Havilland com personagens gentis e de aspeto virginal já estava, certamente, enraizada na consciência do espectador. Afinal, entre 1935 e 1939, a atriz deu vida a várias jovens gentis, polidas e aristocratas como em *O Grande Garrick* (*The Great Garrick*, 1937), de James Whale, e em *As Aventuras de Robin dos Bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), de Michael Curtiz. Richard Dyer, um dos investigadores mais influentes na área dos *star studies* (SHINGLER, 2012: 10), explica, no seu livro *Stars*, publicado originalmente em 1979, que uma estrela é uma imagem construída, sendo que os papéis de um ator são um dos aspetos que mais pesam na construção dessa imagem (DYER, 2001: 38)². Segundo o ensaísta, o público tem tendência a acreditar que a personalidade de uma estrela vai ao encontro daquilo que ela representa na tela. Partindo deste princípio, faz todo o sentido considerar então que De Havilland, um “produto” de Hollywood, é vista, aos olhos do público, como uma pessoa terna e afável. Para além disso, é interessante observar que a própria atriz, nas suas aparições públicas (outro meio que, segundo Dyer, também contribui para a construção da imagem), se comporta de uma forma similar às donzelas que tantas vezes encarnou: elegante, polida e educada. Os seus próprios advogados atuais, Suzelle M. Smith e Don Howarth, descrevem De Havilland como sendo devidamente

² É inegável a importância e influência das ideias de Dyer no que respeita à área dos *star studies*. Desde o lançamento de *Stars* que têm sido editadas várias publicações por ele influenciadas, ao estudarem uma estrela como um produto concebido através de vários textos mediáticos como os filmes, a publicidade (esta inclui aspetos como entrevistas e revistas sociais) e a crítica (esta abrange meios como os artigos de cinema e livros sobre filmes). A meu ver, um dos melhores exemplos é o livro *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom* (2005), da professora norte-americana Adrienne L. McLean, que estuda a estrela Rita Hayworth. Nele, McLean procura reavaliar o talento de Hayworth como atriz e, principalmente, como dançarina. Para cumprir o seu objetivo, a autora produz um minucioso estudo de alguns musicais e *noirs* em que a estrela participou, sustentado em notícias de revistas, imagens publicitárias, críticas cinematográficas e relações profissionais entre a atriz e os coreógrafos.



conhecida “pela sua boa conduta, classe e bondade” (MONTEIRO, 2017).

Apesar dessas qualidades estarem presentes na sua imagem de estrela, a atriz, em 1943, protagoniza um episódio que, a meu ver, abala, pelo menos ligeiramente, essa sua imagem. Nesse ano, De Havilland processa vitoriosamente a *Warner Bros.* (o estúdio para o qual trabalhava), enfraquecendo, para sempre, o funcionamento do studio system.

Ao longo deste trabalho, procurarei demonstrar o contraste entre a persona doce e polida de De Havilland (que remete convencionalmente para uma certa passividade) e o seu ativismo político e o que, cinematograficamente falando, resultou a partir do famoso episódio político contra a *Warner Bros.* (a meu ver, aquela divergência parece estar espelhada nalguns dos filmes realizados após o final do contrato com o estúdio). É importante, aqui, frisar que o único trabalho acadêmico focado inteiramente em De Havilland de que tenho conhecimento é o artigo “*Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl*” (2015), da já mencionada ensaísta Victoria Amador. Nesse artigo, ainda que fazendo uma breve apresentação sobre a imagem de De Havilland, e analisando alguns dos filmes em que a atriz faz de vilã ou personagem desagradável (quase todos eles realizados depois de finalizado o contrato com a *Warner Bros.*), Amador não desenvolve a hipótese de essas personagens mais inusuais poderem refletir o mencionado contraste entre a imagem da estrela e a sua personalidade corajosa (o seu trabalho é essencialmente demonstrativo da versatilidade de De Havilland enquanto atriz). Ainda assim, vale frisar que a investigadora aborda brevemente esta questão ao contrastar as personagens independentes e mais seguras de *Espelhos D’Alma* (*The Dark Mirror*, no original; *O Espelho da Alma*, em português lusitano, 1946), de Robert Siodmak, com as suas personagens médicas interpretadas nos filmes da *Warner Bros.*

A metodologia utilizada para concretizar esse meu objetivo é de caráter qualitativo e consistiu na leitura de publicações acadêmicas focadas na área dos estudos fílmicos (com destaque para o livro *Stars*, anteriormente mencionado), as quais serviram de alicerce para a minha própria análise. Devo ainda acrescentar que este trabalho é, assim como o de Dyer, de cariz sociológico e semiótico. O uso da sociologia está patenteado no estudo sobre a relação entre a imagem de De Havilland e o seu contexto histórico (como, por exemplo, a relação, explicada mais adiante, entre a Grande Depressão e a imagem de donzela cândida da atriz). Já ao focar-me no estudo de De Havilland enquanto elemento presente num filme (analisando a personalidade das suas personagens e o seu papel na narrativa), estou a fazer uso de uma análise de cariz essencialmente semiótico.

2. De Havilland e Flynn: a princesa e o herói

É pouco arriscado dizer que, logo a seguir a Ginger Rogers e Fred Astaire, De Havilland e Errol Flynn formaram a dupla cinematográfica mais popular dos anos 30 e início dos anos 40 nos Estados Unidos da América (EUA). Juntos protagonizaram oito filmes de sucesso comercial e, à exceção de *Meu Reino por um Amor* (*The Lives of Elizabeth and the Essex*, no original; *Isabel de Inglaterra*, em português lusitano, 1939), de Michael Curtiz, fizeram sempre de par romântica. Também apenas uma das suas películas, *Quatro são demais...* (*Four's a Crowd*, 1938), de Michael Curtiz, não é um filme de época. Por fim, também somente o último dos seus filmes, *O Intrépido General Custer* (*They Died with Their Boots On*, no original; *Todos Morreram Calçados*, em português lusitano, 1941), não foi realizado por Michael Curtiz, mas sim por Raoul Walsh. Sem dúvida que, de um ponto de vista ortodoxo, trata-se de uma dupla de caráter extremamente heterossexual: Flynn retrata convincentemente o herói bravo, inteligente, enérgico e, segundo os padrões de beleza convencional, claramente bonito. De Havilland, por sua vez, dá constantemente vida a uma jovem de boa e recatada aparência, de personalidade polida e geralmente gentil, que espera, em alguns filmes, ser salva ou apoiada emocionalmente pelo infalível Flynn. Como exemplo, posso citar algumas cenas em que ele a resgata e protege, como na inundação em *A Carga da Brigada Ligeira* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), ou no momento em que ela espera, literalmente, que o seu amado a resgate da masmorra em *As Aventuras de Robin dos Bosques*. Repare-se, também, que o próprio guarda-roupa de De Havilland é, não raras vezes, de cor branca, o que, por motivos convencionais, acentua o aspeto virginal e recatado das suas personagens.



Imagem 1: Still de *O Capitão Blood*. Fonte: Imagem retirada de https://imgc.artprintimages.com/img/print/captain-blood-errol-flynn-olivia-de-havilland-1935_u-l-ph5f720.jpg?h=550&w=550.



No seu livro *Great Depression: People and Perspectives* (2009), o investigador Hamilton Cravens considera que os “filmes de capa e espada” da dupla refletem a época da Grande Depressão vivida pelos EUA e o desejo de que a crise seja vencida. Por exemplo, em filmes como *O Capitão Blood* (*Captain Blood*, 1935) e *As Aventuras de Robin dos Bosques*, deparamo-nos com um mundo de caos e injustiça, sendo que a figura do herói acentuadamente inteligente e viril (que, para o autor, é uma possível personificação do presidente Franklin Roosevelt) consegue pôr ordem nesse mesmo mundo (CRAVENS, 2009: 222). Cravens chama a atenção para o facto de se tratar de um herói e não de uma heroína. Embora não desenvolva a questão, é fácil perceber que isso se deva à cultura patriarcal que tem dominado constantemente a maioria das sociedades (o homem é o responsável por atuar no espaço público, sendo a mulher relegada ao espaço privado). Com esta conclusão, percebe-se como *De Havilland* era, provavelmente, a encarnação mais próxima da mulher passiva e que depende da valentia de um homem para atingir a segurança e a felicidade. O que aqui digo serve certamente de exemplo para a tese de Laura Mulvey presente no icónico ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (publicado originalmente em 1975), no qual defende que é o protagonista masculino, e não o feminino, que suporta o desenrolar da ação, suscitando a identificação por parte do espectador (MULVEY, 2005: 63).

A questão histórica da Grande Depressão leva-me a ter em conta a ideia considerada por Dyer de que a estrela de cinema pode representar e, por conseguinte, reforçar determinado valor quando este, por qualquer circunstância, se encontra ameaçado (DYER, 2001: 43). Durante o período sombrio que os EUA viveram ao longo dos anos 30, quando mais parecia difícil ser-se otimista, Flynn, nos seus papéis de herói inabalável, encarnou a esperança, força e inteligência masculinas capazes de resolver uma crise. É plausível considerar assim que, nesses filmes da dupla, *De Havilland* reforçou o valor conservador e fragilizado da feminilidade tradicional: o da mulher dependente do homem, de aspeto virginal e de carácter passivo. As personagens de *De Havilland* mostram-se bastante passivas quando comparadas com as do herói (no sentido de desempenharem menores e menos vezes atos de bravura). Já a sua dependência é tanto de carácter emocional (é indispensável, para sua felicidade, a proteção e o amor de Flynn) como financeira (não raras vezes, as suas personagens são provenientes de famílias abastadas, vivendo confortavelmente graças à figura paternal: e, mesmo assim, é o herói pobre e não a donzela rica que consegue resolver a crise e o caos). Como é amplamente sabido, durante a Grande Depressão houve um desagrado geral face à tentativa por parte de várias mulheres de procurarem emprego (tornarem-se ativas no espaço público), sendo que o valor da feminilidade convencional estava em crise e precisava de ser “relembrado”. A atriz, incorporando, no cinema, qualidades como a aparência virginal e a dependência face ao homem, reforçou esse mesmo valor.

3. A princesinha sai da casca: Lei De Havilland

Em 1943, De Havilland encontrava-se saturada de interpretar constantemente a mesma personagem inofensiva nos *blockbusters* de Flynn. Aparentemente, a atriz não podia fazer muito para alterar essa situação. Afinal, De Havilland encontrava-se, como quase qualquer ator de Hollywood, integrada no chamado *studio system*, o que significa que era sua obrigação participar nos filmes que, no seu caso, a *Warner Bros.* desejasse. Na mesma linha que a sua amiga e colega Bette Davis, De Havilland começou, no princípio dos anos 40, a recusar papéis que lhe pareciam constantemente similares e desinteressantes por não lhe permitirem demonstrar o seu talento dramático. Esta sua atitude valeu-lhe uma suspensão de seis meses, além da proibição de trabalhar durante esse tempo para qualquer outro estúdio. Supostamente, o seu contrato de sete anos estaria cumprido depois desse tempo de suspensão. No entanto, De Havilland deparou-se com a notícia de que ainda teria de trabalhar para a *Warner Bros.* por seis meses de forma a compensar o tempo da sua suspensão. Considerando isto injusto, a atriz procurou forma de ultrapassar a questão. De Havilland tomara conhecimento de uma antiga lei do Código do Trabalho da Califórnia que diz “Um contrato para prestar serviço pessoal [...] não pode ser aplicado contra o empregado além de sete anos após o início desse serviço³” (SNAPE, 2017: 212, tradução nossa). Baseando-se nessa mesma lei, De Havilland abriu um processo contra o estúdio, acabando por sair vitoriosa (corria o ano de 1944). Com este feliz episódio, a citada lei começou a ser informalmente designada Lei De Havilland (*De Havilland law*). A partir daí, os atores passaram a conhecer uma maior liberdade profissional, levando ao enfraquecimento progressivo do *studio system* (HIGHAM, 1984: 125).

Tornando-se *freelancer*, De Havilland começou a poder escolher papéis que realmente lhe interessavam e que lhe podiam permitir ganhar reconhecimento enquanto atriz dramática (HIGHAM, 1984: 125). De facto, o processo contra a *Warner Bros.* revelou-se muito rentável a nível profissional, pois a atriz começou a receber vários convites para trabalhar, por parte de diversos estúdios. Com uma grande e variada oferta de trabalho, a oportunidade de ganhar um óscar aumentou exponencialmente, sendo que, de facto, essa chance foi concretizada em duplo: De Havilland conquistou dois óscares de melhor atriz principal com os seus desempenhos nos melodramas *Só Resta uma Lágrima* (*To Each His Own*, no original; *Lágrimas de Mãe*, em português lusitano, 1946), de Mitchell Leisen, e *Tarde demais* (*The Heiress*, no original; *A Herdeira*, em português lusitano, 1949), de William Wyler, sendo também nomeada para a mesma categoria com a sua

³ No original: “A contract to render personal service [...] may not be enforced against the employee beyond seven years from the commencement of service under it.”

performance de paciente de hospital psiquiátrico no drama *A Cova da Serpente* (*The Snake Pit*, no original; *O Fosso das Víboras*, em português lusitano, 1948), de Anatole Litvak. Parafraseando Amador, De Havilland, ainda que tenha dado vida a Melanie Hamilton, revelou-se, fora da tela, mais como uma impetuosa Scarlett O'Hara, ao afirmar-se como uma mulher dotada de “coragem e determinação para lutar pelo seu ponto de vista independente⁴” (AMADOR, 2015: 26, tradução nossa).

É aqui que reside um contraste entre as suas personagens, caracterizadas, em traços gerais, pela doçura e passividade, e este seu ato de rebeldia e audácia. Infelizmente, não encontrei informação que me permitisse saber qual foi a opinião geral do público face a esse episódio político. De qualquer modo, é perfeitamente coerente considerar que tal circunstância tenha abalado a imagem de De Havilland, visto a sua imagem de estrela ser grandemente caracterizada, até aí, pela serenidade. Dada a sua rebeldia contra a *Warner Bros.*, faz sentido afirmar que a sua imagem passou a ser caracterizada não só por aquelas qualidades mas também por novas e mais “agressivas” como a impetuosidade e a firmeza. O que posso afirmar com maior precisão é que, hoje, o seu lado de mulher ativa e política é amplamente conhecido. Se se fizer uma investigação na internet, é difícil não encontrar uma página dedicada a De Havilland que não mencione a sua disputa contra a *Warner Bros.* (evidencia-se, aqui, a ideia considerada por Dyer de que, além dos filmes, as críticas e os comentários são um dos fatores que moldam a imagem de uma estrela).

É interessante aqui mencionar que a recente e mediática ação em tribunal que De Havilland colocou contra o canal FX e o produtor Ryan Murphy ajudou certamente a reforçar essa sua imagem política e audaz aos olhos do público, ainda que a atriz não tenha saído vencedora. Essa ação deveu-se ao uso não autorizado da sua identidade na série de sucesso *Feud* (Ryan Murphy, Jaffe Cohen e Michael Zam, 2017), que retrata a icónica rivalidade entre as atrizes Bette Davis e Joan Crawford. Segundo a jornalista Maria João Monteiro, De Havilland pediu uma ordem que proibisse a FX de voltar a utilizar o seu nome e identidade. Esta animosidade para com *Feud* deve-se ao modo como a série retrata a atriz. Contrariando a sua imagem de pessoa íntegra, *Feud* mostra De Havilland (interpretada por Catherine Zeta-Jones) como uma celebridade viperina e maldizente (MONTEIRO, 2017). Sem dúvida que o processo vitorioso de De Havilland se manifestou fervorosamente na indústria cinematográfica. De facto, Davis foi uma das muitas que expressou o seu agrado pela atitude desafiadora da atriz, dizendo que, ao abalar o studio system, qualquer ator “deve a Olivia de Havilland uma dívida de gratidão por nos livrar da escravidão”⁵ (NEHME, 2016, tradução nossa).

Outro aspeto que posso afirmar veementemente é o de que a fama de De Havilland, que nunca foi uma das mais populares estrelas nem tampouco um “veneno de bilheteira”, não foi prejudicada devido à sua desavença com o referido



estúdio. Os filmes em que participou em 1943 e 1944 foram sucessos moderados (o que parece bastante satisfatório dada a sua qualidade mediana) e dois dos seus primeiros filmes realizados após o fim do seu contracto com a *Warner Bros.* (*Só Resta uma Lágrima* e *A cova da Serpente*) tiveram, de facto, bastante êxito em termos de bilheteira.

O melodrama *Só Resta uma Lágrima* foi o primeiro filme em que De Havilland participou logo depois de se ter tornado *freelancer*. Nesse filme, a sua personagem, ainda que repleta de qualidades, não é tão doce quanto as que a atriz encarnava antes do fim do seu contrato com a *Warner Bros.* Em *Tarde demais*, filme estreado três anos depois, dá igualmente a conhecer uma personagem mais complexa que as anteriores. Entre esses dois melodramas, De Havilland participa no menos conceituado *Espelhos D'Alma*, um *noir* no qual interpreta a sua primeira antagonista (é certo que, em *Meu Reino por um Amor*, a sua personagem é algo antipática, mas não chega a ser uma vilã, além de que, perto do final do filme, consegue redimir-se). De Havilland não volta a dar vida a uma personagem pérfida até mais tarde com *Com a Maldade na Alma* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964), de Robert Aldrich, o que faz da vilã de *Espelhos D'Alma* um caso isolado nesta fase da sua carreira. Independentemente do facto de, em *Só Resta uma Lágrima* e *Tarde demais*, as mulheres vividas por De Havilland não serem vilãs e a de *Espelhos D'Alma* ser apenas uma antagonista no meio de personagens virtuosas, considero que esses novos papéis parecem refletir a nova perspetiva geral que se passou a ter sobre a imagem da estrela: terna, educada, de estilo recatado mas também independente, audaz, dura e combativa. É como se os seus novos papéis resolvessem a diferença entre a sua imagem fomentada de “Melanie Hamilton” e a revelação pública do seu carácter político, na medida em que são caracterizados por vários daqueles atributos.

A questão da independência é particularmente interessante de ser tida em conta: era público o facto de a atriz ser solteira numa idade pouco habitual para a época (casou-se com 30 anos em 1946), além de que certamente também se sabia que era uma mulher autónoma a nível financeiro desde o ano em que começou a trabalhar como atriz (em 1935, com 19 anos de idade). Repare-se que estas suas características eram uma realidade no momento em que De Havilland processou a *Warner Bros.*, o que demonstra uma certa faceta feminista por parte dela. Ainda assim, como tenho referido, a sua imagem de estrela obedeceu grandemente aos princípios da feminilidade convencional. Foi, sim, só após processar o estúdio e ter-se tornado *freelancer*, revelando um espírito de independência considerável, que De Havilland começou a interpretar com maior regularidade personagens financeiramente independentes. No que toca ao campo amoroso, também é detetável uma certa diferença aquando do término do contrato da atriz com a *Warner Bros.*: embora continuem a viver aventuras amorosas, as personagens de De

Havilland passam a não ser tão focadas na questão do romance, do amor (este aspeto pode ser revelador dessa nova imagem da atriz pautada por novas características como a dureza). É certo que, como veremos mais adiante, esta questão da independência não se revela absoluta, mas, ainda assim, é suficientemente perceptível para ser tida em conta.

É importante salientar que De Havilland escolheu, por conta própria, esses novos papéis (não havia nenhum estúdio por trás a tentar delinear uma imagem da estrela). Porém, se tivermos em conta o facto de De Havilland ter sido sempre bastante cuidadosa com a sua imagem (como explica o biógrafo Charles Higham no seu livro *Olivia and Joan* (1984)), tentando que esta correspondesse àquilo que o público pensava de si, essa sua decisão em interpretar mulheres mais complexas, com carácter por vezes agressivo, pode ser reveladora de que havia passado a existir uma nova imagem da atriz (sendo que esta tinha noção dessa mesma mudança). Pretendo, seguidamente, analisar quatro das suas personagens imediatamente encarnadas após a vitória contra a *Warner Bros.* (presentes nos já mencionados *Só Resta uma Lágrima*, *Espelhos D'Alma* e *Tarde demais*), sugerindo que essas funcionam como uma espécie de espelho da nova imagem de estrela de De Havilland.

4. De Havilland *freelancer*: novos filmes, novas personagens

4.1. *Só Resta uma Lágrima* e Jody Norris

Em *Só Resta uma Lágrima*, De Havilland encarna uma mulher extremamente complexa e rica em nuances que, de tão magnificamente interpretada, lhe valeu o primeiro óscar de Melhor Atriz Principal. Esse melodrama conta a história de uma mulher, Jody Norris (De Havilland), que teve, no seu passado, um filho ilegítimo, não podendo, por isso, cuidar dele. Apenas quando este se converte em adulto é que descobre quem é a sua verdadeira mãe e os dois terminam próximos e amigos.

Um género de filme que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, sempre gerou bastante lucro, foi o melodrama maternal: *Madame X*, de Lionel Barrymore (1929) e de David Lowell Rich (1966), *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*), de John M. Stahl (1934) e de Douglas Sirk (1959), *Stella Dallas*, *A Mãe Redentora* (*Stella Dallas*, no original; *O Pecado das Mães*, em português lusitano, 1937), de King Vidor, e *Alma em Súplicio* (*Mildred Pierce*, 1945), de Michael Curtiz, são ótimos exemplos. Em todos estes filmes (nuns mais acentuadamente que noutros), deparamo-nos com mães sofredoras, a maioria abnegada, e com relações difíceis com as suas filhas. Apenas no caso de *Madame X* e do filme em foco, *Só Resta uma Lágrima*, está-se perante a relação de uma mãe com um filho (e, tanto num filme como noutro, não se trata de uma relação complicada entre os dois mas sim de uma mãe que, por circunstâncias da vida, não pôde acompanhar o crescimento do filho

nem revelar perante ele a sua identidade maternal). Apesar de haver certa semelhança narrativa com *Madame X, Só Resta uma Lágrima*, uma das películas menos conhecidas no que diz respeito a esse tipo de melodrama, distancia-se de todos os exemplos dados por apresentar uma mãe de espírito mais prático e ligeiramente mais frio (não tão “melodramática” quanto as restantes). É certo que há vários momentos em que Jody está abatida. Porém, a performance de De Havilland, ajudada pelos diálogos de teor menos dramático, não a tornam tão frágil e abertamente desesperada quanto as protagonistas de *Stella Dallas* ou de *Madame X*. Mais interessante do que isto, é importante frisar que Jody chega, por vezes, a revelar-se bastante desagradável, “azeda” (por exemplo, logo no início do filme, antes do longo *flashback*) e mesmo cruel (quando chantageia os pais adoptivos do seu filho de modo a ficar com ele). Jody, uma personagem complexa, que tanto revela qualidades quanto defeitos, foi precisamente aquilo que captou o interesse de De Havilland para representar o papel. Se é verdade que a atriz conheceu um bom papel e soube tirar o máximo proveito dele, também me parece coerente dizer que Jody vai ao encontro da possível nova imagem que o público passou a ter de De Havilland. Afinal, Jody é terna, altruísta mas também dura, determinada (ao ponto de se tornar egoísta e intolerante). Assim como Jody, ciente do seu direito, lutou convictamente para ter o seu filho de volta, De Havilland processou um estúdio por acreditar estar a ser tratada injustamente. E tanto uma quanto a outra saíram vitoriosas da sua luta.

Sobre o paralelismo entre a atriz e a personagem, é interessante observar também que *Só Resta uma Lágrima* pode ser encarado como uma espécie de espelho da imagem de estrela de De Havilland antes e depois do momento em que processou a *Warner Bros*. Afinal, Jody, no início da história, revela-se recatada e algo doce, estando dominada por uma personagem masculina (o seu pai fictício que pode funcionar como uma metáfora das suas figuras paternas em filmes anteriores) para dar lugar a uma mulher mais agressiva, de carácter altamente perseverante e financeiramente independente (se antes trabalhava na drugstore do seu pai, Jody passa a ser uma mulher rica que vive honradamente do seu salário como administradora da sua empresa de cosméticos, a *Lady Vyvyan Cosmetics Company*).

Ao mostrar a transformação de uma jovem algo simplória numa mulher altamente independente e bem-sucedida, *Só Resta uma Lágrima* possui, a meu ver, uma certa faceta feminista. É importante reconhecer, todavia, que, ainda que dotada dessas características, Jody sofre uma espécie de “punição” por se ter envolvido com um homem sem estarem casados (na medida em que tem de suportar a morte dele e não pode estabelecer uma relação aberta e próxima com o seu filho). Assim como a nível financeiro, é uma mulher que, a nível do amor, não depende de nenhum homem (isto num sentido romântico e sexual). De facto, Jody encontra-se

bem na sua situação de solteira (e repare-se, a este respeito, que, no início do filme, não se mostra nada interessada em ter namorado, ignorando os seus pretendentes). Acontece que, emocionalmente, depende da possibilidade de que o seu filho a reconheça como mãe para ser feliz. Essa autonomia financeira e esta falta de total independência amorosa revelam, a meu ver, a complexidade presente na imagem de De Havilland (se a independência aponta para a impetuosidade, a autonomia ténue no campo do amor maternal remete para a doçura). Apesar de tudo, considero que *Só Resta uma Lágrima* é um filme bastante feminista, principalmente se for comparado a filmes anteriores de De Havilland: Jody possui um carácter forte, sendo uma mulher desenvolta, pragmática e decidida (repare-se que pretende lutar e sustentar o seu filho sem depender do apoio de nenhum homem).

4.2. *Espelhos D'Alma* e as gémeas Terry e Ruth Collins

Enquanto que em *Só Resta uma Lágrima*, De Havilland brinda-nos com uma personagem rica em matizes, as gémeas de *Espelhos D'Alma* (um *noir* de teor psicológico), Terry e Ruth Collins (ambas protagonizadas pela atriz), são bastante mais planas e superficiais. As duas irmãs gémeas são suspeitas de homicídio, comprovando-se, no final do filme, que uma delas (Terry) cometeu, de facto, tal flagício. Embora a descoberta deste seu ato seja concretizada só quase no fim, o filme não causa grande surpresa pois Terry revela-se dura e sinistra durante quase toda a película. O nítido contraste entre a irmã de carácter inocente e vulnerável, Ruth (muito ao modo, como a própria Amador observou, de algumas das antigas personagens de De Havilland), e a impetuosa Terry parece refletir os dois lados que a atriz deu a conhecer publicamente (esta ideia torna-se mais interessante, ao pensar que se trata de duas gémeas): agradável, discreta, mas também conflituosa, combativa e inexorável.

É interessante mencionar que ambas as irmãs vivem sozinhas num apartamento modesto, sendo mulheres financeiramente independentes: ambas trabalham como empregadas de balcão numa loja de revistas, sem contarem com o apoio financeiro de nenhum homem para se sustentarem (assim como sucedia com Jody). Esta faceta de independência vivida pelas novas personagens de De Havilland conjuga-se harmoniosamente com a vida privada e pública da atriz e com a revelação do seu espírito impetuoso e desafiador face à ordem patriarcal. Amador menciona, a este propósito, o facto destas personagens espelharem, de facto, o próprio estado de independência de De Havilland, ao ser, no momento em que o filme foi realizado, uma atriz *freelancer* (AMADOR, 2015: 29).

Ainda assim, tal como sucedido com *Só Resta uma Lágrima*, as gémeas Collins não revelam total independência do ponto de vista amoroso: se é certo que são financeiramente independentes, além de que aparentam viver bem sem

namorado ou companheiro, também é verdade que Ruth necessita de se apaixonar por um homem, o psiquiatra Scott Elliot (Lew Ayres), o herói do filme, para que seja resgatada da manipulação de Terry (e, provavelmente, aquando do final feliz, passará a ser sustentada por ele).

Apesar de, sob o meu ponto de vista, *Espelhos D'Alma* revelar-se um *thriller* bastante agradável e revelador de uma *performance* satisfatória por parte de De Havilland, este recebeu opiniões mistas (AMADOR, 2015: 30). A própria atriz, citada por Amador, também se revelou recentemente pouco entusiasmada com este projeto, afirmando que Terry “era tão obscura e tão malvada que interpretá-la foi uma experiência extremamente dolorosa”⁶ (AMADOR, 2015: 30, tradução nossa) que não quis jamais repetir. De facto, Terry, encarnando a pura maldade e manipulação, tem muito pouco de ambíguo (por oposição a Jody) e, se não se tiver em conta a irmã “boa”, Ruth, não há quase nada de semelhante entre a imagem de De Havilland e aquela.

4.3. *Tarde demais* e Catherine Sloper

Analisarei, agora, *Tarde demais*, o mais interessante e conhecido filme de entre os protagonizados por De Havilland após se ter tornado *freelancer*. Neste melodrama, a atriz dá vida a uma personagem (Catherine Sloper) que, até certo ponto na narrativa, vai um pouco ao encontro das donzelas por ela interpretadas durante o seu contrato com a *Warner Bros*. Mais do que aquelas, Catherine é uma jovem terna (o facto do filme ser de época faz com que a semelhança seja ainda maior). No entanto, esta jovem, ao invés das donzelas de outrora, não resulta atraente para a maioria das personagens que a rodeiam. Catherine é extremamente tímida, sem qualquer capacidade para socializar, com uma beleza pouco ortodoxa (foram utilizados métodos de maquilhagem para tornarem De Havilland menos atraente) e sem nenhum talento que a faça destacar-se. O seu único dote parece ser mesmo a sua riqueza material. *Tarde Demais* conta a história de como essa jovem desinteressante começa a desenvolver uma relação amorosa com o sofisticado e sedutor Morris Tondseen (Montgomery Clift), que pode ou não ser um mero “caça-fortunas”. O filme nunca chega a esclarecer ao espectador quais são os verdadeiros propósitos de Morris ao tentar casar com Catherine (ao longo do filme, a audiência pergunta-se se ele está realmente apaixonado pela jovem ou se simplesmente quer ficar com a fortuna que ela herdará do seu pai, o *snob* doutor Mr. Sloper, interpretado por Ralph Richardson), mas revela qual é o desfecho da relação entre os dois. Numa das cenas mais emblemáticas da carreira de De Havilland, a sua

⁶ No original: “Terry...was so dark and so evil that playing her was an extremely painful experience for me—one I would never, ever, want to repeat.”

personagem, desconfiada de Morris e já tendo sido, por ele, profundamente magoada, decide fazê-lo acreditar que o perdoou e que está disposta a dar-lhe uma segunda oportunidade, para, no final, ignorá-lo, trancando-lhe literalmente a porta e deixando-o “plantado” à entrada. Enquanto ele chama, em vão, o seu nome, Catherine, segurando uma lamparina como se fosse uma tocha, sobe triunfalmente a escadaria que dá acesso aos seus aposentos para nunca mais o voltar a ver. A par da lamparina, o vestido branco que Catherine usa parece ser, também, dotado de simbolismo, ao poder significar o seu “casamento” com o estado inalterável de solteira (MILLER, 2013: 276). O desfecho do filme, embora sendo o mais mordaz, não é o único a revelar que Catherine já não é a jovem inocente e simplória do início do filme. De facto, assim como em *Só Resta uma Lágrima*, a sua personalidade vai-se alterando ao longo da narrativa, dando lugar a uma mulher magoada, amargurada e rancorosa. E, ainda que o espectador seja levado a compreendê-la e a colocar-se, pelo menos quase sempre, do seu lado, Catherine revela-se, em certos momentos, claramente cruel (mais do que Jody), defeito com o qual ela própria se chega a definir (como quando, por exemplo, sabendo que o seu pai está a morrer, se recusa, calma e convictamente, a ir despedir-se dele). Catherine mostra-se bastante mais negativa que Jody e é dotada de uma amargura que não tem relação com a imagem de De Havilland. Porém, essa transformação por ela sofrida, essa forte atenuação de inocência e simplicidade vai, a meu ver, ao encontro da imagem que De Havilland adquiriu ao tornar-se *freelancer*. É interessante observar que, embora *Tarde demais* dê a conhecer uma personagem que traduza a imagem de estrela da atriz (gentil, amigável mas igualmente dura e impetuosa), a sua personalidade não se revela tão rica quanto a de Jody por apresentar os seus dois lados (agradável e obscuro) de um modo mais fragmentado.



Imagens 2 e 3: De uma jovem doce e inocente a uma mulher dura e sinistra. Fonte: Imagens retiradas de <https://www.imdb.com/title/tt0041452/mediaindex>.

Foi visto como, em *Só Resta uma Lágrima* e *Espelhos D'Alma*, De Havilland encarna mulheres financeiramente independentes, que não estão sob o domínio da autoridade masculina. *Tarde demais* obedece a este mesmo padrão, mas de um



modo diferente. Ao longo de grande parte do filme, Catherine é uma rapariga completamente dominada pelo seu pai, emocional e financeiramente (é certo que o mesmo acontece com Jody no início de *Só Resta uma Lágrima*, mas, enquanto esta ajuda ativamente o seu pai na *drugstore*, a herdeira é completamente passiva, sendo que a sua única atividade consiste em bordar em casa). Apesar da jovem acreditar que aquele nutre carinho por ela e do facto da protagonista ter uma necessidade quase doentia de chamar a sua atenção e de ter a sua aprovação para tudo, a verdade é que Mr. Sloper sente pena e vergonha da sua descendente. Para ele, Catherine não tem, ao invés da sua falecida mãe, beleza física, inteligência nem talento para coisa nenhuma. Quando descobre que Catherine está seriamente apaixonada por Morris, Mr. Sloper mostra-se descrente face às boas intenções do jovem e decide viajar até Paris com a sua filha para que ela se esqueça dele. Não surtindo efeito, e vendo que os dois estão a planear casar-se, Mr. Sloper decide deserdar Catherine. No calor de uma discussão, ele revela o desprezo e vergonha que sente pela sua filha, o que a deixa amargurada para sempre. Pouco tempo depois, Catherine descobre que o seu pai está doente e que não viverá muito mais tempo (este facto, como já disse, não leva a protagonista a resolver a briga com ele). A herdeira, após a morte de Mr. Sloper, torna-se imensamente rica (e, já fora da “sombra” do seu pai, financeiramente independente), mas igualmente amarga, cínica e solitária. Este breve resumo da história do filme faz-nos concluir que, ao contrário das personagens vividas no início da sua carreira, Catherine, ainda que inicialmente dominada por uma figura masculina, e encontrando-se perfeitamente confortável com a tradição patriarcal (MILLER, 2013: 267), acaba por deixar de viver a sua condição de subordinada (torna-se, no fim, a dona suprema da sua casa). Outra conclusão a ser retirada é o facto de que, diferentemente de Jody e das gémeas Terry e Ruth (mulheres trabalhadoras que ganhavam o seu dinheiro por meio de um emprego), a avultada quantia monetária de Catherine provém de uma figura masculina. É também possível concluir que, ao contrário das personagens anteriores, Catherine não manifesta a sua independência na esfera pública, não desafiando o poder masculino. Ela torna-se independente apenas na sua própria casa, fechando-se no seu pequeno espaço privado, sem relação com o mundo exterior (MILLER, 2013: 270).

Apesar do que aqui é considerado, devo frisar que é completamente notório o seu poder e sua postura autoritária após a morte do pai: as ordens que dá à sua empregada, Maria (Vanessa Brown), e a sua voz mais pausada e grave (que contrasta completamente com o tom trémulo do início) são denunciadores da sua nova frieza e distanciamento para com tudo e todos. Ainda que Catherine se torne independente e castigue Morris no final, é claro para o espectador que a herdeira não será uma mulher feliz. A sua felicidade não se concretiza pela sua independência financeira mas apenas através de uma companhia amorosa



masculina. Foi visto como *Só Resta uma Lágrima* e *Espelhos D'Alma* mostram uma ambiguidade em relação à independência amorosa da mulher (Ruth, ainda que vivesse bem sem estar enamorada por nenhum homem, termina o filme junto de um novo amor, e Jody, ainda que permaneça solteira, só atinge a felicidade suprema por iniciar uma relação saudável e próxima com o seu filho). *Tarde demais* não mostra qualquer ambiguidade em relação a isso, havendo uma carga negativa intensa proveniente do estado de solidão amorosa de uma mulher (devo frisar que, mesmo antes de conhecer Morris, o que a levará a viver um estado depressivo exponencialmente carregado, Catherine revela constantemente uma complacente tristeza em não conviver com ninguém, em não experimentar aventuras amorosas).

Relembremo-nos da ideia defendida por Mulvey de que a personagem feminina, no cinema, é alvo de impulsos sádicos por parte do homem (MULVEY, 2005: 65). Em *Tarde demais* é a personagem feminina e não a masculina que concede a derradeira punição. Todavia, como disse, não se trata de um castigo verdadeiramente compensatório, pois Catherine não irá viver feliz com o seu sadismo (sinceramente, é bastante perceptível que será ainda mais desafortunada que Morris).

Antes de expor as minhas conclusões, queria focar-me ainda na aparência de duas personagens aqui analisadas: Jody e Catherine. Para a encarnação destas duas personagens, o aspeto físico convencionalmente belo de De Havilland não só não é explorado como é manipulado de modo a diminuí-lo. Como já havia referido, em *Tarde demais*, por razões de caracterização e para desagrado de De Havilland, a atriz foi alvo de um processo para a tornar fisicamente mais feia (HIGHAM, 1984: 145). Em *Só Resta uma Lágrima*, ainda que possa ser uma opinião demasiado pessoal, De Havilland não está tão ortodoxamente atraente quanto nos seus filmes com Flynn. É certo que, devido ao argumento do próprio filme, a atriz tem de parecer mais velha do que realmente é. Não obstante, nas cenas iniciais, quando interpreta a ainda jovem Jody, o seu aspeto físico não é tão agradável quanto em *O Capitão Blood* ou *As Aventuras de Robin dos Bosques*. Se se tiver em conta *A Cova da Serpente*, o filme em que participou entre *Só Resta uma Lágrima* e *Tarde demais*, a sua beleza física é ainda mais reduzida. Esta questão do frágil aspeto físico leva-me a lembrar a tese de Mulvey de que a personagem feminina é passiva e explorada como um objeto erótico. Partindo deste princípio, notemos, então, que, quando De Havilland encarna personagens ativas como Catherine e Jody, a sua beleza tem de ser “sacrificada” em nome da independência das personagens. Isto aponta também para a ideia enraizada por Hollywood de que uma atriz, para ser considerada talentosa e desempenhar papéis de maior densidade dramática, não pode aparecer “demasiado” bonita (pois assim ninguém considerará que se trata de uma atriz verdadeiramente talentosa).

5. Conclusão

No decorrer deste ensaio, procurei, inicialmente, revelar o contraste existente entre a imagem de estrela de De Havilland construída pela *Warner Bros.* (mulher gentil) e a sua atitude politicamente ativa ao processar vitoriosamente aquele estúdio. Numa segunda parte, mostrei como os seus primeiros filmes realizados após findo o contrato com a *Warner Bros.* revelam a possível nova imagem da atriz aos olhos do público: gentil, educada mas também independente e determinada. Afinal, diferentemente das *damsels in distress* dos filmes com Flynn, De Havilland, aquando do seu estado de *freelancer*, passa a encarnar mulheres mais complexas, dotadas de dureza e independência.

Estou seguro de que o presente ensaio acrescenta conhecimento plenamente válido e útil à área dos *star studies*, campo académico que, infelizmente, depara-se, ainda, com a escassa informação focada numa estrela em concreto. De Havilland é, a meu ver, uma das mais ricas de ser analisada e, com este meu trabalho, acredito ter deixado esse facto claramente evidente.

Para finalizar, queria ainda dizer que creio que este meu trabalho contribuirá para uma crescente admiração e interesse gerais por esta atriz que, a meu ver, nos brindou com algumas das melhores interpretações dramáticas na história do cinema.

Referências

AMADOR, Victoria. **Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl.** *Eye Magazine*, vol. 25, n. 6, p. 24-67, 2015.

CRAVENS, Hamilton. **Great Depression: people and perspectives.** 1st ed. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2009.

DYER, Richard. **Las estrellas cinematográficas:** historia, ideología, estética. Tradução: Anna Buyreu Pasarisa. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2001. Obra originalmente publicada em 1979.

ESPELHOS d'alma. Direção: Robert Siodmak. Produção: Nunnally Johnson. EUA: International Pictures, 1946.

HIGHAM, Charles. **Olivia and Joan:** a biography of Olivia de Havilland and Joan Fontaine. 1st ed. United Kingdom: New English Library Ltd, 1984.

MCLEAN, Adrienne L. **Being Rita Hayworth:** labor, identity, and Hollywood stardom. 2nd ed. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

MILLER, Gabriel. **William Wyler**: the life and films of Hollywood's most celebrated director. 1st ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2013.

MONTEIRO, Maria João. **Olivia de Havilland processa FX pela forma como foi retratada em Feud**. Público, 1 julho 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/07/01/culturaipilon/noticia/olivia-de-havilland-processa-fx-pela-forma-como-foi-retratada-em-feud-1777627>. Acesso em: 10 maio 2018.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: THORNHAM, Sue. **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. p. 58-69. Obra originalmente publicada em 1999.

NEHME, Farran Smith. Silk and steel: the life of Olivia de Havilland. **Sight & Sound**, vol. 26, n. 7, 2016. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/silk-steel-life-olivia-de-havilland>. Acesso em: 10 maio 2018.

SNAPE, John. **California Labor Code 2017**. 1st ed. California: Snape Legal Publishing, 2017.

SHINGLER, Martin. **Star studies: a critical guide**. 1st ed. London: British Film Institute, 2012.

SÓ resta uma lágrima. Direção: Mitchell Leisen. Produção: Charles Brackett. EUA: Paramount Pictures, 1946.

TARDE demais. Direção e produção: William Wyler. EUA: Paramount Pictures, 1949.

Submetido em 11 de setembro de 2018 / Aceito em 09 de abril de 2019