

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Thais Botrel Reis

A MULHER E O CINEMA: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro

Belo Horizonte

2017

Thais Botrel Reis

A MULHER E O CINEMA: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Reis, Thais Botrel, 1993-

A mulher e o cinema [manuscrito] : representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro / Thais Botrel Reis. – 2017.
128 f. : il.

Orientador: Leonardo Alvares Vidigal.

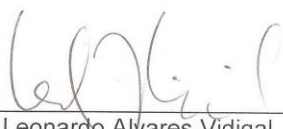
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

1. Cinema Brasileiro – Aspectos Sociais – Teses. 2. Feminismo e cinema – Teses. 3. Cinema brasileiro – História – Teses. I. Vidigal, Leonardo Alvares, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.430981

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **THAÍS BOTREL REIS** Número de Registro **2015666090**

Título: “A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro”



Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Mariana Mól Gonçalves – Titular – UNA



Profa. Dra. Carlá Ludmila Maia Martins – Titular – UNA

Belo Horizonte, 29 de março de 2017.

AGRADECIMENTOS

Tenho recebido apoio de muitas pessoas em minha ainda breve trajetória acadêmica. Agradecerei a cada uma delas pessoalmente; porém, para efeito de registro, aqui também o faço.

Agradeço à minha mãe Tânia Mara, a meu pai José Mauro e a meu irmão Leandro pelo apoio essencial nos estudos e na vida e pelo sempre presente incentivo ao saudável equilíbrio entre trabalho e repouso.

A toda minha família, minhas amigas e amigos, por cada palavra e cada abraço.

À Lorrana e à Mahiba, pelas dúvidas relacionadas a estatísticas e à língua inglesa, e à Melissa, pelos conselhos.

Ao Lucas, por todo o cuidado e carinho.

Ao meu orientador Leonardo Vidigal, por estar sempre presente (mesmo à distância) e disposto a ajudar e pela compreensão nos momentos difíceis.

A Carla Maia, Mariana Mól e Ana Lúcia Andrade, pelas importantes observações e críticas ao meu trabalho no exame de qualificação e na banca de defesa.

A todas as professoras e professores que tenho e tive, por incitarem a busca pelo conhecimento crítico e por serem motivo de minha admiração pelo ofício.

Às deusas e aos deuses que sempre se fizeram presentes em minha vida.

RESUMO

O presente trabalho visa a um estudo sobre a representação feminina em filmes brasileiros feitos neste século, partindo de uma problematização do modo como essa representação ocorre no cinema dominante.

A mulher aparece tradicionalmente nos filmes como personagem submissa e/ou objetificada. Isso tem mudado, ainda que lentamente, sobretudo com a influência do movimento feminista, que levantou e levanta questões acerca da visão falocêntrica socialmente constituída e aceita; as relações de poder imbuídas de misoginia e machismo; as definições patriarcais de que o espaço público convém mais ao homem e o privado, à mulher; e mostrou a importância de temas como a prostituição, o casamento, a maternidade, a divisão de papéis sexuais, os direitos das mulheres, entre muitos outros.

Essas questões refletiram no cinema, tanto com relação ao aumento da participação feminina no mercado de trabalho quanto na temática dos filmes. Ademais, a representação da mulher também tem se mostrado uma questão fundamental nas discussões fílmicas. Autoras como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Teresa de Lauretis relacionam essa questão a uma possível diferenciação entre olhares socialmente construídos e transmitidos através das escolhas estéticas da diretora ou do diretor.

Tendo isso em mente e reconhecendo a importância das investidas feministas em direção à desconstrução do olhar tradicionalmente objetificador perpetuado no cinema *mainstream*, este trabalho propõe investigar filmes do atual cinema brasileiro, especialmente os dirigidos por mulheres, fomentando a problematização da representação feminina no cinema a partir de ideias introduzidas pelas autoras mencionadas.

Palavras-chave: *feminismo; representação feminina; cinema brasileiro; empoderamento feminino.*

ABSTRACT

This dissertation aims at a study on the female representation in Brazilian films made in this century, starting from a problematization of how this representation occurs in dominant cinema.

Traditionally in films, women appear as submissive and/or objectified characters. It has changed, though slowly, especially under the influence of the feminist movement, which has raised and still raises questions about the socially constituted and accepted phallogocentric view; power relations imbued with misogyny and machism; the patriarchal definitions that the public space suits men and the private suits women better; and it has also showed the importance of topics such as prostitution, marriage, motherhood, the division of gender roles, women's rights, etc.

These questions have reflected on the film industry, concerning the increase in female participation as well as the themes in films. In addition, the representation of women has also showed itself as a fundamental matter to film debates. Authors such as Laura Mulvey, E. Ann Kaplan and Teresa de Lauretis relate this issue to a possible differentiation between socially constructed points of view, transmitted through the director's aesthetic choices.

Taking this into consideration and also recognizing the importance of feminist advances towards deconstructing the traditional male gaze perpetuated in dominant cinema, this dissertation purpose is to explore Brazilian films recently made, mainly the ones directed by women, fomenting the problematization of female representation on cinema through ideas formerly proposed by the mentioned authors.

Key-words: feminism; female representation; Brazilian cinema; female empowerment.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.01 – Diretoras de longas-metragens feitos no Brasil até 1969.....	35
Tabela 3.01 – Relação de longas-metragens dirigidos por mulheres no Brasil entre 1995 e 2016.....	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.01 – Almyer Steves em <i>Aitaré da Praia</i> (1927).....	31
Figura 1.02 – Lia Torá em <i>Charlie Chan Carries On</i> (1931).....	32
Figura 2.01 – Screenshot de <i>Qualquer Gato Vira-Lata</i> (2011).....	51
Figura 2.02 – Screenshot de <i>Qualquer Gato Vira-Lata</i> (2011).....	51
Figura 2.03 – Screenshot de <i>Qualquer Gato Vira-Lata</i> (2011).....	51
Figura 2.04 – Screenshot de <i>Qualquer Gato Vira-Lata</i> (2011).....	51
Figura 2.05 – Screenshot de <i>Transformers</i> (2007).....	56
Figura 2.06 – Screenshot de <i>Transformers</i> (2007).....	56
Figura 2.07 – Screenshot de <i>Transformers</i> (2007).....	56
Figura 2.08 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.09 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.10 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.11 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.12 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.13 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.14 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.15 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.16 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	58
Figura 2.17 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	59
Figura 2.18 – Screenshot de <i>Até que a Sorte nos Separe 3</i> (2012).....	59
Figura 2.19 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	60
Figura 2.20 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	60
Figura 2.21 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	60
Figura 2.22 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	61
Figura 2.23 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	61
Figura 2.24 – Screenshot de <i>Loucas pra Casar</i> (2015).....	61
Figura 2.25 – Screenshot de <i>Vai que Dá Certo</i> (2013).....	62
Figura 2.26 – Screenshot de <i>Vai que Dá Certo</i> (2013).....	62
Figura 3.1.1 – Screenshot de <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	85
Figura 3.1.2 – Screenshot de <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	85
Figura 3.1.3 – Screenshot de <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	88
Figura 3.1.4 – Screenshot de <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	89

Figura 3.1.5 – <i>Screenshot de Que horas ela volta? (2015)</i>	91
Figura 3.1.6 – <i>Screenshot de Que horas ela volta? (2015)</i>	91
Figura 3.1.7 – <i>Screenshot de Que horas ela volta? (2015)</i>	92
Figura 3.2.1 – <i>Screenshot de S.O.S. Mulheres ao Mar (2014)</i>	100
Figura 3.2.2 – <i>Screenshot de S.O.S. Mulheres ao Mar (2014)</i>	100
Figura 3.2.3 – <i>Screenshot de S.O.S. Mulheres ao Mar (2014)</i>	101
Figura 3.2.4 – <i>Screenshot de S.O.S. Mulheres ao Mar (2014)</i>	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 FEMINISMO E CINEMA.....	12
1.1 A trajetória do feminismo.....	12
1.2 O feminismo no Brasil.....	21
1.3 O início de um cinema feito por mulheres.....	24
1.4 A mulher no início do cinema brasileiro.....	27
2 O FEMININO E O MASCULINO NO CINEMA.....	40
2.1 O cinema enquanto objeto de análise.....	40
2.2 A representação feminina no cinema <i>mainstream</i>.....	45
2.3 O olhar feminino.....	70
3 O CINEMA BRASILEIRO E AS MULHERES NA ATUALIDADE.....	77
3.1 <i>Que horas ela volta?</i>, de Anna Muylaert	82
3.2 <i>S.O.S. Mulheres ao Mar</i>, de Cris D'Amato.....	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

INTRODUÇÃO

A presença feminina no cinema brasileiro, tal como ocorre em escalas mundiais, ainda hoje é demasiado menor que a masculina. Apesar de na atualidade muitas mulheres assumirem posições chave no cinema, alguns executivos da indústria cinematográfica, como Barbara Corday¹ e Howard Rodman², argumentam que muitos homens se sentem mais confortáveis trabalhando com e recebendo ordens de outros homens, e que os estúdios de cinema são em sua tradição uma cultura masculina (TREMILLS, 2005).

Após o nascimento do cinema na transição do século XIX para o século XX, o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por uma mulher só foi produzido em 1930. *O Mistério do Dominó Preto*, uma ficção, foi dirigido por Cléo de Verberena e é considerado o primeiro filme brasileiro a ser dirigido por uma mulher. Até 1969, apenas 10 mulheres entre uma maioria masculina dirigiram filmes no Brasil. Através da influência de movimentos feministas, cada vez mais diretoras apareciam e aparecem no mercado cinematográfico com filmes de temas variados, muitas vezes relacionados à situação da mulher em sociedade. A luta feminista representa um longo processo de transformação que começou há séculos e ocorre ainda hoje. Embora atualmente os direitos das mulheres sejam mais bem reconhecidos em teoria, os costumes sociais e as tradições impedem que eles se efetivem de forma satisfatória.

Em um contexto de luta, as mulheres passam a participar cada vez mais ativamente na busca por um cinema que rompa com as convenções do cinema *mainstream*, tradicionalmente imbuído de uma visão sexista. O cinema, enquanto produto midiático, artístico e comercial, possui a capacidade de influenciar positiva e/ou negativamente a espectadora e o espectador, de desconstruir e de reafirmar preconceitos e estereótipos construídos ao longo do tempo na sociedade. Por esse motivo, é importante considerar como as personagens são mostradas em tela, como a visão da(o) cineasta pode influir no assunto tratado, como os elementos fílmicos são combinados entre si e qual efeito isso causa na mensagem que o filme irá transmitir. Tendo isso em mente, este trabalho propõe um estudo sobre a mulher no cinema brasileiro, buscando estabelecer relações entre questões sociais e os modos de representação da figura feminina em tela. O trabalho visa, assim, ao fomento da

¹ A primeira mulher a ser presidente da *Columbia Pictures* e uma das fundadoras da *Hollywood Women's Political Committee*.

² Vice-presidente da *Writers Guild of America West*, professor e *former chair* da Divisão de Roteiro na *USC School of Cinematic Arts* e diretor artístico no Laboratório de Roteiros do *Sundance Institute*.

problematização do modo como a mulher é representada no cinema, fazendo uso de ideias de autoras como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Teresa de Lauretis.

O movimento feminista trouxe à tona questionamentos que refletiram no cinema e, mais além, permitiram que o próprio cinema se tornasse um espaço de discussão das diversas questões que começavam a ser incorporadas aos debates teóricos. Dessa forma, como seria possível abordar um tema tal como a mulher no cinema sem considerar a influência do feminismo? Por isso, no primeiro capítulo, faremos um resgate dos principais pontos históricos relacionados à mulher em sociedade, buscando entender a importância do questionamento e do rompimento dos papéis sexuais.

No segundo capítulo, estudaremos o modo como se dá a representação da figura da mulher no cinema *mainstream*, com base em uma discussão iniciada por Laura Mulvey sobre o prazer visual no cinema narrativo, a escopofilia e a psicanálise. Buscamos utilizar, sobretudo, autoras mulheres como fundamento para a discussão, porém grande parte dos estudos feitos por mulheres a respeito da representação feminina tem como objeto de análise o cinema *mainstream* ou o cinema clássico. Sendo assim, procuramos também estabelecer alguns pontos em comum entre o *mainstream* e os atuais filmes brasileiros de maior público. Ademais, no segundo capítulo estudaremos questões relacionadas a uma possível diferenciação entre o olhar masculino e o olhar feminino socialmente constituídos, fomentando questões propostas por variadas autoras acerca da existência de uma estética feminista.

No terceiro capítulo, analisaremos cenas de dois filmes brasileiros: *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, e *S.O.S. Mulheres ao Mar*, de Cris D'Amato, buscando estabelecer relações entre as obras e as ideias teóricas propostas nos demais tópicos. Muylaert e D'Amato são mulheres que têm estado presentes na lista de filmes brasileiros mais vistos no Brasil, com obras bem variadas. Em se tratando de uma discussão de caráter feminista, é interessante abordar filmes com olhares diferentes e que tenham chegado a um público variado de mulheres. Escolher filmes semelhantes que apenas ilustrem uma teoria específica não parece tão proveitoso à discussão quanto a escolha de filmes divergentes que possam tanto confrontar quanto dialogar com a teoria. A intenção, portanto, é analisar obras em que não necessariamente se identifique uma temática feminista, mas que apresentem elementos que possibilitem um movimento de progressão no que diz respeito à desconstrução de papéis sexuais tradicionais. Sendo assim, através da análise de elementos e recursos expressivos em cada um dos filmes, buscaremos aplicar e refletir sobre questões apresentadas pelas autoras escolhidas.

Temos em vista a importância de uma participação igualitária entre os sexos na concepção de um cinema mais inclusivo e representativo socialmente, e também a importância do questionamento da representação da mulher na indústria cinematográfica. Sendo assim, faz-se importante reconhecer as questões sociais e históricas que permeiam a luta feminina e feminista e problematizar a objetificação do corpo feminino no cinema, para que então possamos analisar as especificidades de cada obra.

1 FEMINISMO E CINEMA

1.1 A trajetória do feminismo

Mais de 30 anos após o nascimento do cinema se passaram antes que a primeira mulher assumisse a direção de um longa-metragem no Brasil. Antes de 1970 só temos registro de 10 diretoras³. Em pouco mais de 70 anos de cinema brasileiro, houve menos diretoras que nas décadas que se seguiram – a partir dos anos 1970 surgem nomes como Ana Carolina, Tizuka Yamasaki, Tereza Trautman, Lenita Perroy, Rose Lacreta, Helena Solberg, Maria do Rosário Nascimento e Silva, Lúcia Murat, Adélia Sampaio (primeira cineasta negra brasileira), Ítala Nandi, Carla Camurati, Tata Amaral, Sandra Werneck, Laís Bodanzky, Anna Muylaert, entre muitas outras.

Sob a influência de movimentos sociais feministas, muitas dessas diretoras aparecem no mercado cinematográfico com filmes cujos temas trabalham a situação da mulher em sociedade, com personagens femininas⁴ notáveis. O movimento feminista, “ao lado da crescente entrada das mulheres no mundo público, questionou categorias de significação e explicação sociais amplamente aceitas, mostrando sua dimensão falocêntrica” (RAGO, 2001, p. 61). O feminismo também “forçou a incorporação das reivindicações colocadas na agenda pública e obrigou a sociedade a perceber e discutir a ‘questão feminina’” (*idem*). Essas questões tanto refletiram no cinema quanto o próprio cinema tornou-se um espaço para questionar as divisões de papéis sexuais, o patriarcado e o falocentrismo, as definições tradicionais de gênero, a misoginia e inúmeras outras questões referentes à luta das mulheres.

O feminismo como movimento é mais popularmente conhecido por sua emergência nos séculos XIX e XX, conjuntamente a outros movimentos de libertação, porém sua origem vem de muito antes. A luta feminista tem suas raízes no passado e representa um longo processo de transformação que começou há séculos e ainda hoje está ocorrendo. Ainda que atualmente os direitos das mulheres sejam mais “abstratamente reconhecidos, um longo

³ Com relação a longas-metragens filmados no Brasil. São elas: Cléo de Verberena, Gilda de Abreu, Carmem Santos, Graça Mello, Maria Basaglia, Carla Civelli, Zélia Costa, Sonia Shaw, Valkíria Salvá e Rosa Maria Antuña.

⁴ Inicialmente, devemos adiantar aqui que a utilização do termo “feminino” em nosso estudo refere-se à mulher enquanto indivíduo em si. Assim, ao dizermos “personagem feminina”, referimo-nos simplesmente a uma personagem do sexo feminino – e não a uma personagem que apresenta características socialmente atribuídas às mulheres (como a delicadeza, a vaidade e a fragilidade, erroneamente consideradas em sociedade como “características femininas”).

hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta” (BEAUVOIR, 1970, p. 14). Social, política e economicamente os homens encontram-se em vantagem histórica, revestindo-se “de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens” (*idem*, p. 15).

Na Grécia antiga, as mulheres, assim como os escravos⁵, eram submissas e destinadas a tarefas manuais desvalorizadas pelo homem livre – além da reprodução e criação de filhos, produziam alimentação, fiação, tecelagem, entre outras atividades ligadas diretamente à subsistência do homem. Enquanto isso, as atividades ligadas ao pensamento, ao conhecimento do mundo, tal como valorizadas na civilização grega, eram dominadas pelo homem livre. As poucas mulheres que tinham acesso a essas atividades eram as *hetairas*, mulheres que, além de sexo, ofereciam companhia aos homens. Sua educação, diferente das outras mulheres que não tinham acesso à prática intelectual, objetivava fazer delas companhias aprazíveis para os homens. (ALVES; PITANGUY, 1985). Entre as cortesãs livres havia também as *auletrides*, que, através da dança e da flauta, conseguiam sustentar-se, sem, entretanto, equivalerem-se socialmente ao homem livre (BEAUVOIR, 1970).

Simone de Beauvoir reúne citações de homens conhecidos da época: “[a] melhor mulher é aquela de quem os homens menos falam” (Péricles *apud* BEAUVOIR, 1970, p. 111); “[o] escravo é inteiramente desprovido da liberdade de deliberar; a mulher a possui, mas fraca e ineficiente” (Aristóteles *apud* BEAUVOIR, 1970, p. 112). Já Menandro escreveu “[h]á muitos monstros na terra e no mar, mas o maior de todos é ainda a mulher” (Menandro *apud* BEAUVOIR, 1970, p. 112). Menandro escrevia comédias e, ainda que tenha escrito sobre a mulher em tom cômico, não deixa de mostrar o quanto a misoginia era intrínseca ao homem grego.

Na civilização romana, a mulher era submetida, assim como filhos, escravos e servos, às vontades do homem livre, seja pai, marido ou ágnato paterno (BEAUVOIR, 1970). Em 195 d.C, quando mulheres protestavam ao Senado Romano contra o fato de terem de se locomover a pé devido à exclusão feminina do uso de meios de transporte público, o senador Marco Pórcio Catão se pronunciou:

Lembrem-se do grande trabalho que temos tido para manter nossas mulheres tranquilas e para refrear-lhes a licenciosidade, o que foi possível enquanto as leis nos

⁵ Em *A Política*, Aristóteles diz que a natureza da mulher é diferente da do escravo; entretanto, nas suas palavras fica visível que quem detém a superioridade sobre ambos é primeiro o homem (branco/livre). Aristóteles cita Homero, falando de como cada família seria “governada pelo mais velho como que por um rei”: “Cada um, senhor absoluto de seus filhos e de suas mulheres’(...)” (Homero *apud* Aristóteles, 2011, p. 21) – como se a mulher fosse posse do homem.

ajudaram. Imaginem o que sucederá, daqui por diante, se tais leis forem revogadas e se as mulheres se puserem, legalmente considerando, em pé de igualdade com os homens! Os senhores sabem como são as mulheres: façam-nas suas iguais, e imediatamente elas quererão subir às suas costas para governá-las. (Marco Pórcio Catão *apud* ALVES; PITANGUY, 1985, p. 14).

Apesar de, tanto quanto na Grécia antiga, a mulher ter de se sujeitar ao homem, na sociedade romana ela estaria teoricamente mais integrada à sociedade – em vez de ser relegada ao gineceu, permanecia no centro da residência, exercia influência sobre os escravos e os filhos e podia ser considerada como coproprietária dos bens do marido. A mulher romana passava com o tempo a adquirir certa emancipação e a revelar sua importância. Em alguns casos era herdeira, poderia se casar e divorciar conforme sua vontade, e algumas se opunham à maternidade, manifestando-se mais solidamente (BEAUVOIR, 1970). Ainda assim, as leis não discutiam diretamente seus direitos e os satíricos passavam a criticá-las por seus modos:

A romana da antiga República tem um lugar na terra, mas continua de mãos atadas em consequência da falta de direitos abstratos e de independência econômica; a romana da decadência é o tipo da falsa emancipada que não possui, no mundo de que os homens são concretamente os donos, senão uma liberdade inócua: é livre ‘para nada’ (BEAUVOIR, 1970, p. 117).

Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), pesquisadoras e militantes no movimento feminista, apresentam em contraposição à relação de sujeição da mulher romana ao homem as relações sociais existentes nas sociedades tribais na Gália e na Germânia, onde mulheres e homens atuavam conjuntamente na guerra, na agricultura, na pecuária, nos Conselhos Tribais e nas construções. Ao longo da história existem outros exemplos, como os Iroqueses e Hurons – sociedades nas quais não havia a sujeição de um sexo a outro nas tarefas e discussões –, além de outras tribos ao redor do mundo que desmistificam o pensamento torpe, porém comum, de que a submissão da mulher ao homem trata-se de um destino natural, universal e irrevogável.

A ideologia cristã passou também a repercutir na situação social da mulher. Os evangelhos retratam-na como naturalmente dependente do homem e por vezes concedem-lhe certa honra quando há sua submissão ao domínio da Igreja. São Paulo escreve aos Coríntios:

Ora, se é vergonhoso para a mulher ter os cabelos cortados ou a cabeça rapada, então que se cubra com um véu. Quanto ao homem, não deve cobrir sua cabeça, porque é imagem e esplendor de Deus; a mulher é o reflexo do homem. Com efeito, o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; nem foi o homem criado para a mulher, mas sim a mulher para o homem (1 Coríntios 11:6-9).

Tal é a visão demonstrada em muitos dos livros evangelhos. Já no Pentateuco, em Levítico, a virgindade da mulher é louvada e desejada, repudiando-se prostitutas, viúvas e mulheres que não se submetiam à religiosidade, enquanto nada se fala da virgindade masculina. Segundo a visão apresentada nos evangelhos, a mulher, para ser honrada, deveria manter-se em castidade e ser obediente – primeiro ao pai e, após o casamento, ao marido.

São Paulo demonstra em diversos de seus livros a visão machista que iria perpetuar-se por longos séculos em sociedades cristãs⁶. Em carta a Timóteo, ele volta a falar da inferioridade da mulher com relação ao homem: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva” (1 Timóteo 2:11-13).

Textos de religiosos do cristianismo influentes da época, como Tertuliano e Santo Ambrósio, além de São Paulo, evidenciam a visão de teor misógino adotada pela sociedade na época. Beauvoir (1970) observa que, a partir da imposição do celibato aos padres com Gregório VI, foi ainda mais incutido à mulher um caráter nocivo, mostrando-a ao mesmo tempo como um ser abjeto e como tentação ao pecado.

O costume de contar socialmente com a sujeição da mulher ao homem estendeu-se pela Idade Média. No período dos merovíngios e carolíngios as leis “protegem” as mulheres, porém apenas enquanto propriedade do homem livre e enquanto reprodutora:

Tratá-la de prostituta sem o provar, é uma injúria que se paga quinze vezes mais caro do que qualquer insulto a um homem; (...) apertar a mão ou o braço de uma mulher casada acarreta uma multa de quinze a trinta e cinco soldos; o aborto é proibido sob pena de multa de cem soldos; o assassinio de uma mulher grávida custa quatro vezes o de um homem livre; uma mulher que deu provas de fecundidade vale três vezes um homem livre, mas perde seu valor quando não pode mais ser mãe; se desposa um escravo é posta fora da lei e os pais são autorizados a matá-la (BEAUVOIR, 1970, p. 120).

Ainda que as relações de poder na política e direitos sociais na época fossem baseadas em uma suposta dependência e fraqueza femininas, as leis indicavam aos poucos uma maior acessibilidade das mulheres nas diversas profissões. Muitas assumiam os negócios da família na ausência do homem, este frequentemente envolvido em viagens ou em guerras. Apesar de continuarem se concentrando em atividades como costura, tecelagem e alimentação,

⁶ Mas não somente em sociedades cristãs. Não questionamos aqui as religiões cristãs em si, tampouco as qualidades espirituais dos religiosos mencionados. A menção aos evangelhos objetiva demonstrar o quanto nossa sociedade, com ideais embasados na bíblia cristã, é influenciada pela visão machista que já existia antes do cristianismo e que se solidificou ao longo da história através de reafirmações como as presentes nos evangelhos.

inúmeras mulheres passavam a assumir tarefas que envolviam legislação e contabilidade, atuando também nas corporações de ofício (ALVES; PITANGUY, 1985).

Com a decadência do sistema feudal, o suserano começou a perder seus privilégios, que frequentemente envolviam o poder de decisão no casamento dos vassallos, o poder sobre os bens de seus vassallos e vassallos, entre outras vantagens conectadas à tutela. A mulher, assim como o homem, aos poucos se via livre da obrigação econômica do feudo, que passou a ser um simples patrimônio. A mulher passava a ter, na teoria, os mesmos direitos que o homem, podendo ser herdeira, comandar exércitos e governar, porém sua subordinação permaneceu como costume útil aos homens, e o marido continuava a ser socialmente entendido como um tutor de sua esposa (BEAUVOIR, 1970). Embora com salário sempre inferior ao do homem, mulheres passaram a assumir profissões antes prioritariamente masculinas (ALVES; PITANGUY, 1985). Ainda assim, Beauvoir (1970) ressalta que a situação da mulher variava entre as classes – na classe de trabalhadores, a opressão econômica amenizaria as desigualdades entre os sexos, enquanto entre nobres e burgueses era exigido da mulher um recato silencioso.

Não obstante, algumas mulheres da época passavam aos poucos a ter maior acesso à cultura e à educação. Nomes como Blanche de Navarre, Béatrice de Valentinois e Aliénor d'Aquitaine destacam-se entre os poetas (BEAUVOIR, 1970). Assumiram posições notáveis que antes eram consideradas estritamente masculinas algumas mulheres soldados, como Joana d'Arc, e pensadoras, como Christine de Pisan, primeira mulher a receber indicação a poetisa oficial da corte, podendo ser considerada uma das primeiras feministas devido a seu “discurso conscientemente articulado em defesa dos direitos da mulher” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18). Alves e Pitanguy (*idem*) mencionam registros de quinze mulheres que estudaram e exerceram a medicina no século XIV em Frankfurt, e outras que se formaram em Bolonha em direito e em medicina.

Não podemos deixar de mencionar a perseguição que se seguiu durante esse período conhecida como “caça às bruxas”, fruto da ideologia religiosa que retrata a mulher – como Eva, considerada responsável pela queda de Adão – como instigadora do pecado. Milhares de mulheres foram torturadas e assassinadas sob pretexto de serem bruxas e, assim, possuírem conhecimentos que fugiam do que era entendido pelo homem, sendo a natureza feminina como um todo vista como algo dotado de malefícios. Alves e Pitanguy (1985) reúnem algumas frases proferidas por um dos inquisidores da época:

Leonard de Vair, inquisidor, assim descreve, em 1583, a menstruação (...): ‘Mensalmente elas se enchem de elementos supérfluos e o sangue faz exalar vapores que se elevam e passam pela boca, pelas narinas e outros condutos do corpo, lançando feitiços sobre tudo que elas encontram’. (...) ‘Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino’, diz Jacques Sprenger, inquisidor e teórico da demonologia’ (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 24).

Adiante, o período renascentista mostrou-se uma época propícia ao despertar de personalidades marcantes. Nas artes surgem nomes como Isabel de Luna e Catarina di San Celso. As mais privilegiadas eram as rainhas, cujo poder soberano independia de seu sexo: Isabel, a Católica, Catarina de Médici e Isabel da Inglaterra são exemplos. Com o passar das décadas, a independência da mulher começava a aumentar, assim como sua liberdade. Entretanto, os costumes mantinham parte da visão já tradicional da mulher como um ser de capacidades inferiores às do homem; seu trabalho continuava a ser menos remunerado e o acesso feminino à educação ainda era excessivamente menor que o masculino (BEAUVOIR, 1970).

O Renascimento, enquanto período em que ocorreu uma maior valorização da ciência, do conhecimento e do trabalho como ferramenta de transformação do mundo, permitiu que, tanto em seu apogeu quanto nos períodos que viriam a seguir, os níveis de instrução intelectual se elevassem. É penoso observar, porém, que, enquanto a formação intelectual masculina se desenvolvia, a presença da mulher nas universidades e escolas continuava inferior:

[E]m 1790, na Diocese de Rouen, por exemplo, a relação entre escolas para meninos e para meninas é de 4 por 1. Tal defasagem se dá não somente em termos quantitativos como também no que se refere à qualidade do ensino ministrado. O currículo das meninas enfatizava o aprendizado das prendas domésticas e sua escolarização não as preparava para o ensino superior, que, aliás, sequer lhes era acessível (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 28).

É nesse contexto que começaram a surgir as primeiras vozes femininas registradas pela história moderna que dariam início ao que viria a ser o feminismo enquanto movimento político. Os séculos XVII e XVIII, no período da Revolução, carregaram ideais que ansiavam por mudanças na organização social, tanto na América quanto na Europa (ALVES; PITANGUY, 1985).

Na França, mulheres, que agora participavam mais ativamente do processo de revolução, dirigiam-se à Assembleia, reivindicando mudanças na legislação, que até então concedia ao marido direitos sobre a esposa e seus bens. Em “Os Direitos da Mulher e da Cidadã”, texto de 1791 escrito por Olympe de Gouges, a autora afirma: “ ‘Diga-me, quem te

deu o direito soberano de oprimir o meu sexo?’ (...) ‘Esta Revolução só se realizará quando todas as mulheres tiverem consciência do seu destino deplorável e dos direitos que elas perderam na sociedade’ ” (Olympe de Gouges *apud* ALVES; PITANGUY, 1985, p. 34).

Acusada de haver esquecido as qualidades próprias ao sexo feminino e de ter tentado ser um homem de Estado, Olympe de Gouges foi sentenciada à guilhotina. Pouco tempo depois a participação da mulher nas ações⁷ do período revolucionário passou a ser reprimida. Um decreto da Assembleia Nacional de 1795 exprime:

‘Decreta-se que todas as mulheres se retirarão, até ordem contrária, a seus respectivos domicílios. Aquelas que, uma hora após a publicação do presente decreto estiverem nas ruas, agrupadas em número maior que cinco, serão dispersadas por força das armas e presas até que a tranquilidade pública retorne a Paris’ (*apud* ALVES; PITANGUY, 1985, p. 35).

A repressão da participação feminina na vida pública vai de acordo com as ideias de Rousseau – um dos mais fundamentais ideólogos da Revolução –, que defendia que a mulher seria destinada à maternidade e ao homem, e que este, ao contrário da mulher, pertenceria naturalmente ao mundo externo. A França, que até então estava à frente de outros países no que diz respeito à luta feminista, teve com o Código Napoleônico um atraso na discussão política sobre os direitos das mulheres. De acordo com o regimento, enquanto a mulher deveria ser obediente ao marido e poderia ser condenada à clausura por ter cometido adultério – se o marido a matasse durante um flagrante, a lei o eximiria –, o homem era sujeito apenas a uma simples multa se levasse uma prostituta à residência onde sua esposa habitava (BEAUVOIR, 1970).

Durante a Revolução e o período de consolidação do capitalismo entre os séculos XVIII e XIX, enquanto as mulheres da classe operária iam à luta por mudanças constitucionais, muitas mulheres burguesas permaneciam em seus lares, ludibriadas pelos privilégios de sua classe. Lamentavam ter os bens subordinados ao marido, entretanto sua emancipação poderia enfraquecer a burguesia, o que colocaria em risco suas vantagens econômicas (BEAUVOIR, 1970).

A produção manufatureira e, subseqüentemente, fabril, aliada à introdução progressiva das máquinas, fez com que o trabalho antes realizado em casa fosse transferido para as fábricas. Mulheres e crianças competiam mão-de-obra com homens em jornadas de trabalho exaustivamente longas. Em Paris, os salários masculinos correspondiam a pouco

⁷ As mulheres participavam de inúmeros eventos da Revolução, organizavam clubes políticos, escreviam manifestos e mobilizavam-se contra a carestia (BRANCA; PITANGUY, 1985).

mais que o dobro do que as mulheres ganhavam para fazer o mesmo serviço; a indústria de calçados em Massachusetts pagava também o dobro para os homens, assim como a indústria do papel na Alemanha (ALVES; PITANGUY, 1985).

Surgem então líderes operárias, ao exemplo de Flora Tristan e Jeanne Deroin, que defendiam a importância da educação feminina e de sua organização para defender seus direitos. A essência da teoria socialista começava a ser discutida a partir de análises das relações mantidas no sistema capitalista, e pensadores como Friedrich Engels e August Bebel passavam a relacionar a sujeição da mulher ao homem à existência da propriedade privada. (BEAUVOIR, 1970).

Se, por um lado, a indústria explorava a mão de obra dos trabalhadores, sobretudo de mulheres e crianças, por outro, admitiu em grande escala a participação da mulher no trabalho. Contudo, suas condições de trabalho eram terríveis, trabalhando entre 14 e 18 horas diárias. Somente em 1874 a lei interveio, proibindo que as menores trabalhassem em horário noturno, que tivessem direito ao descanso nos domingos e feriados e que seu tempo de trabalho fosse limitado a 12 horas diárias. Às maiores, apenas lhes foi restringido o trabalho em pedreiras e minas. Ao longo das décadas que se passaram, a situação do trabalho feminino foi se modificando, determinando períodos de descanso antes e após o parto, melhorias nas condições sanitárias, diminuição da jornada de trabalho, entre outras determinações relevantes à luta das mulheres (BEAUVOIR, 1970).

O progresso no que diz respeito ao enfraquecimento do poder marital deu-se de modo mais veloz na América do Norte, onde o capitalismo viria a dominar com facilidade, e mais lentamente na França, atrasada pela influência do Código Napoleônico. Com o desenvolvimento do industrialismo, o movimento em prol da libertação feminina passou a atingir maiores proporções, agora tanto entre as operárias quanto entre a burguesia:

Em consequência do rápido desenvolvimento da civilização industrial, a propriedade imobiliária recua ante a propriedade mobiliária: o princípio da unidade do grupo familiar perde parte de sua força. A mobilidade do capital permite a seu detentor possuir e dispor de sua fortuna em vez de ser por ela possuído. Através do patrimônio é que a mulher se achava substancialmente presa ao marido; abolido o patrimônio encontram-se eles somente justapostos e os próprios filhos não constituem laço de solidez comparável à do interesse (BEAUVOIR, 1970, p. 158).

Seguiu-se no século XIX, em um período também de conscientização da sujeição do negro ao branco e da escravidão como ato atroz – o que futuramente traria para a discussão a condição da mulher negra – a luta pelo sufrágio universal, que viria a dissociar a distinção de renda do direito ao voto (ALVES; PITANGUY, 1985). O que se entendia por “sufrágio

universal” a princípio, entretanto, referia-se ao voto masculino, não considerando, portanto, o sufrágio feminino, cuja luta foi ainda mais longa. Depois de discussões e do envolvimento de milhões de mulheres na luta pelo sufrágio, estendeu-se o termo. Hubertine Auclert cria, na década de 1880, o jornal *La Citoyenne* (A Cidadã) e o grupo *Suffrage des Femmes* (Sufrágio das Mulheres) (BEAUVOIR, 1970).

A luta pelo sufrágio estendeu-se por sete décadas nos Estados Unidos e na Inglaterra. No primeiro país, após inúmeras Convenções dos Direitos da Mulher, petições às Assembleias Estaduais e ao Congresso Nacional e a prisão de diversas sufragistas, o direito ao voto foi concedido à mulher em 1920. Na Inglaterra, cinco décadas após Stuart Mill ter apresentado ao Parlamento uma proposta de direito de voto às mulheres, que continuaram lutando nos anos que seguiram, surgiam as *suffragettes*, militantes do movimento sufragista que faziam uso de danos a bens e propriedades materiais de modo a atrair atenção para a condição da mulher na política. O direito de voto feminino no país foi concedido às mulheres maiores de idade apenas em 1928 (ALVES; PITANGUY, 1985).

Já no Brasil, onde o movimento não assumiu a mesma mobilização que nos EUA e Inglaterra, lideraram movimentos neste sentido mulheres como a professora Deolinda Daltro, que fundou em 1910 no Rio de Janeiro o Partido Republicano Feminino, e Bertha Lutz, que fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher – futura Federação Brasileira pelo Progresso Feminino – em 1919. Ambos os casos colocaram em discussão o direito das mulheres ao voto. Juvenal Lamartine, na época presidente do Estado do Rio Grande do Norte, incluiu em 1927 na constituição estadual um artigo que permitia que as mulheres votassem. Em todo o Brasil, o debate se intensificou e o direito de sufrágio se estendeu por 10 estados do país até 1932 – ano em que Getúlio Vargas veio a afirmar em decreto-lei o direito feminino ao voto (ALVES; PITANGUY, 1985).

O sistema político e social nos diversos países em que a luta feminista vinha ocorrendo passou aos poucos a absorver e reconhecer a cidadania da mulher. Ao passo que a importância feminina no trabalho se afirmava com a chegada de mais uma guerra, ao final desta houve a reafirmação do papel materno e doméstico da mulher com a volta do homem ao trabalho, sobretudo nos países diretamente envolvidos na batalha (ALVES; PITANGUY, 1985). Como acontecia nos séculos anteriores às conquistas feministas que vinham ocorrendo, a participação externa da mulher nos diversos campos profissionais ainda era vista na época como suplementar ao trabalho masculino. A mentalidade machista que se reafirma ao longo da história ainda se mostrava forte na metade do século XX.

Nessa época já era visível a construção constante de uma teoria feminista. Surgiam obras de autoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet e Juliet Mitchell, que abordam aspectos históricos, antropológicos, ideológicos e psicológicos, entre outros, a respeito da condição da mulher na sociedade patriarcal. O movimento feminista passava a incorporar diversas frentes de luta, abrangendo temas como a saúde da mulher, a ideologia, a sexualidade, a violência, a formação profissional e a participação no mercado de trabalho. Discutia-se também o sistema patriarcal e a ilegitimidade do reducionismo biológico – que trata as mulheres como naturalmente dependentes e passivas –, apresentando em contraposição as relações de poder como fruto de processos históricos.

Na década de 1960 passou a haver uma maior mobilização contra a discriminação racial e o colonialismo, e a favor da luta pelos direitos de minorias. Neste momento também se ergueu com mais vigor o feminismo como “movimento de massas que passa a se constituir, a partir da década de 70, em inegável força política com enorme potencial de transformação social” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 58).

É neste contexto que as mulheres passavam cada vez mais a participar ativamente na construção de um cinema que rompe com a linguagem hollywoodiana clássica, esta imbuída de um olhar tradicionalmente masculino (MULVEY, 1983). Sob a influência do movimento feminista, muitas diretoras apareceram no mercado cinematográfico, sobretudo na França e nos EUA, e depois também no Brasil, com filmes cujos temas trabalhavam a situação da mulher em sociedade. O movimento feminista trouxe à tona questionamentos que refletiram no cinema e, mais além, permitiram que o próprio cinema se tornasse um espaço de discussão das divisões de papéis sexuais, do patriarcado e do falocentrismo, bem como de inúmeras questões que começavam a ser incorporadas nos debates feministas.

1.2 O feminismo no Brasil

Conforme visto, o direito de sufrágio só se estendeu legalmente por todo o país no começo da década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas. Entretanto, apesar de sua importância simbólica, ainda havia algumas restrições para o exercício do voto, que só foi plenamente aplicado com a Constituição de 1946⁸.

⁸ Brasileiras lutam pela igualdade de direitos. **Portal Brasil**. 16 fev 2012. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/02/brasileiras-lutam-pela-igualdade-de-direitos>> Acesso em 26 jan 2016.

Nos anos que seguiram à legalização do direito ao sufrágio na década de 1930, devido ao caráter autoritário do Estado Novo, a possibilidade de mobilizações populares reivindicatórias foi contida. Apenas a partir de 1945, com a restauração da democracia, as campanhas populares voltavam a surgir. Ainda que estas não tivessem um cunho exatamente feminista, a presença da mulher na vida pública tornava-se mais visível. Além disso, a partir do golpe militar de 1964, apesar do desencorajamento de movimentos populares, muitas mulheres participaram de manifestações de oposição ao regime (ALVES; PITANGUY, 1985).

Ainda que os ideais feministas difundidos após o golpe militar tenham influência dos eventos que ocorreram na Europa e nos EUA em décadas próximas, no Brasil uma porção considerável dos grupos feministas estava relacionada a grupos de cunho político que contestavam e faziam oposição à ditadura militar e que por vezes apoiavam-se em ideias marxistas. A ideologia feminista comporta variadas linhas de manifestações e, no caso do Brasil, ao apresentar-se conjuntamente a um movimento que contestava o governo militar vigente na época, “[c]ausou impacto tanto no plano das instituições sociais e políticas, como nos costumes e hábitos cotidianos, ao ampliar definitivamente o espaço de atuação pública da mulher, com repercussões em toda a sociedade brasileira” (SARTI, 2004, p. 36).

Cynthia Sarti (2004) ressalta que a militância feminista surge nessa época como uma consequência da oposição feminina à ditadura, que, com seu caráter opressor, levou a uma reação áspera por parte de mulheres e homens. A presença feminina na luta contra o sistema militar no governo evidenciou a transgressão ao que era socialmente esperado das mulheres, que passaram a ocupar lugares de ação tradicionalmente atribuídos aos homens, assumindo também “um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, ‘comportando-se como homens’, pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento” (SARTI, 2004, p. 37). A militância feminista, portanto, foi fundamental e fortaleceu a luta contra um sistema marcado por uma repressão violenta aos que a ele se opunham – repressão esta que atingiu sexualmente diversas militantes torturadas, deixando sua marca desumana na história do país.

Alves e Pitanguy (1985) identificam alguns exemplos que demonstram a vitalidade de um movimento que se tornava cada vez mais forte: o Movimento Feminino pela Anistia, fundado em São Paulo em 1975, Ano Internacional da Mulher, quando foi também promovida, no Rio de Janeiro, uma semana de debates sobre *O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira*. Deste encontro se originou o *Centro da Mulher Brasileira*, “que constitui um marco no sentido de se propor a atuar enquanto organização especificamente feminista” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 72). Na época, começavam

também a surgir grupos, folhetos e jornais que se dedicavam à reflexão, à informação e à instrução de mulheres, como o *Brasil-Mulher*, o *Nós Mulheres* e o *Mulherio*, jornais feministas dirigidos especificamente ao público feminino⁹. Esses são apenas exemplos da crescente presença feminina na vida pública, assim como as conquistas políticas e profissionais que sucederiam ao direito ao voto.

Tendo Juvenal Lamartine incluído em 1927 na constituição estadual do Rio Grande do Norte um artigo que permitia que as mulheres votassem (ALVES, PITANGUY, 1985), a primeira mulher a ser votada para um cargo executivo no Brasil foi Alzira Soriano, eleita prefeita de Lajes (RN) em 1929 com 60% de votos, permanecendo apenas por um ano no cargo¹⁰. Em 1934, temos a paulista Carlota Pereira de Queirós, primeira mulher a ser eleita deputada federal; e Antonieta de Barros, no mesmo ano, primeira mulher negra a ser deputada estadual, em Santa Catarina. No Senado, a primeira a ocupar um cargo na república foi Eunice Michiles ao final da década de 1970. Em 1986, temos Iolanda Fleming, vice, como a primeira mulher a governar um estado brasileiro, ainda que não tenha sido eleita diretamente. A primeira mulher eleita governadora foi Roseana Sarney, no Maranhão, em 1994. Em 2010 temos a primeira presidente do Brasil, Dilma Rousseff. A esfera política é apenas uma dentre as diversas frentes de luta do feminismo, mas ainda assim reflete um longo período de disputa pelos direitos das mulheres, marcado por conquistas difíceis, porém sólidas.

Ao longo dos anos as discussões feministas vêm ganhando força, e passaram a abordar tanto questões relativas à participação da mulher na política e no mercado de trabalho, quanto questões como a saúde – causando impacto na área da medicina –, a orientação sexual, a identidade de gênero, as diferenças entre a mulher negra e a mulher branca, o reconhecimento de determinados privilégios sociais, o direito sobre seu próprio corpo e o empoderamento feminino. Essas temáticas, entre outras diversas, levaram ao entendimento de que “[a]s questões que tangem mais diretamente o feminismo, como a relação da mulher com o homem, a sexualidade, o casamento como meio de vida e o significado e a vivência da maternidade, são experiências com fortes marcas culturais” (SARTI, 2004, p. 44). Ainda que o feminismo de modo geral objetive trazer mudanças positivas para a mulher, devemos reconhecer também a importância das mais diversas bandeiras feministas. É evidente que as

⁹ LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista*. **Portal Vermelho**. 8 mar 2012, disponível em < <http://www.vermelho.org.br/noticia/177459-1>> Acesso em 26 jan 2016.

¹⁰ Direito de voto feminino completa 76 anos no Brasil. **FOLHA de S. Paulo**. 24 fev 2008. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2008/02/367001-direito-de-voto-feminino-completa-76-anos-no-brasil-saiba-mais-sobre-essa-conquista.shtml>> Acesso em 26 jan 2016.

JUSTE, Marília. 82 anos antes de Dilma, Alzira Soriano abriu espaço feminino no Executivo. **G1**. 02 nov 2010. Disponível em < <http://g1.globo.com/politica/noticia/2010/11/80-anos-antes-de-dilma-alzira-soriano-abriu-espaco-feminino-no-executivo.html>> Acesso em 26 jan 2016.

experiências sociais, as oportunidades, as dificuldades e as situações por que passam as mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres brancas, mulheres assexuais, mulheres transexuais, mulheres cis, são diferentes entre si. São diferentes também as experiências da mulher europeia e da mulher brasileira. Reconhecer, portanto, não somente o contexto histórico de nosso país, mas também a identidade híbrida do movimento feminista faz-se necessário para o entendimento da situação da mulher em sua condição social e cultural específica.

1.3 O início de um cinema feito por mulheres

Em meio a questões como essas, mundialmente algumas mulheres começaram aos poucos a participar na construção de um cinema que romperia com o olhar clássico. No começo do cinema, as mulheres estavam mais presentes como atrizes; nas décadas seguintes, algumas ingressavam em funções como montagem e roteiro. Nomes como Alice Guy-Blanché e Germaine Dulac, na França, Lois Weber e June Mathis, nos EUA, e Anna Hofman-Uddgren, na Suécia, surgiam em meio a centenas de homens presentes no mercado de trabalho do cinema. Dorothy Arzner, entre as décadas de 1920 e 1940, foi uma das poucas mulheres a se fixarem na indústria de cinema norte-americana na época¹¹. Nas décadas de 1940 e 1950 mulheres como Maya Deren, Margareth Booth e Ida Lupino se estabelecem no cinema como realizadoras, editoras, atrizes e/ou produtoras.

Em 1966 já surgiam filmes como *A Entrevista*, curta-metragem da brasileira Helena Solberg que reuniu relatos de mulheres sobre questões como o casamento, os padrões de beleza e a vida em sociedade, e *Pequenas Margaridas*, de Vera Chytilová, longa-metragem tcheco que mostra duas jovens que, reconhecendo o caos que reina no mundo, resolvem ir contra as convenções sociais de submissão feminina. O filme se mostra subversivo, tanto com relação à linguagem fílmica quanto com relação à trama¹². Ainda em 1968, começavam a surgir curtas-metragens como *Up Against The Wall Ms. America* e *Jeanette Rankin Brigade*, filmes que documentavam movimentos feministas emergentes no EUA. No mesmo ano, foi produzido no Vietnã *A Day of Plane Hunting*, curta-metragem que mostra o papel de mulheres vietnamitas na guerra. Em 1969, também no Vietnã, um filme de caráter semelhante

¹¹ GALE, Thomson. Dictionary of Women Worldwide: 25,000 Women Through the Ages. Farmington Hills: 2007. Disponível em: <<https://www.highbeam.com/doc/1G2-2588801152.html>> Acesso em 20 jan 2016.

¹² SHAVIRO, Steven. **Pequenas Margaridas**. Tradução de Arthur Imbassahy. Revista Usina, 18 ago 2014. Disponível em <<http://revistausina.com/2014/08/16/pequenas-margaridas/>> Acesso em 27 jan 2016.

é lançado, *Women of Telecommunications Station #6*, e, nos EUA, *She's Beautiful When She's Angry*¹³.

Em 1971, o San Francisco Newsreel produz o média-metragem *The Women's Film*, dirigido por Louise Alaimo, Judy Smith e Ellen Sorren¹⁴. O filme documenta a vida de diferentes mulheres nos EUA, no contexto de um emergente movimento feminista, e mostra diálogos de trabalhadoras, esposas e donas de casa sobre o modo como veem a opressão feminina. Nos anos seguintes surgem filmes como *Janie's Jane* (1972) e *Inside Women Inside* (1978), filmes de média-metragem que não apenas documentam a situação da mulher nos EUA da época, como também mostram sua luta diária por seus direitos.

Na França, Marguerite Duras dirigia *Nathalie Granger*, filme de 1972 em que as protagonistas raramente emitem sons – pouco se ouve de suas vozes, seu caminhar ou de suas atividades que desempenham no espaço de casa. O som das personagens, interpretadas por Lucia Bose e Jeanne Moureau, contrasta com a entrada de Gerard Depardieu em cena, quando tudo passa a ser audível e barulhento. A diretora, que também escreveu para a *Cahiers du Cinéma*, mostra assim sua preocupação com “essa linha reta da vida de todas as mulheres, esse silêncio da história das mulheres” (DURAS, 1988, p. 171).

Na mesma década, temos também na França *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, e *Réponse de Femmes* (1975), de Agnès Varda. O primeiro filme, com tempo de duração superior a três horas, mostra a vida de Jeanne em longas cenas de suas tarefas diárias, como cozinhar, engraxar sapatos, organizar a casa e prostituir-se: “O filme opera, ao sublinhar cada gesto, mesmo o mais banal, uma certa crise da representação: somos levados ao limite do que vemos. É certo que todos nós já vimos uma mulher cozinhar antes, mas em *Jeanne* é como se realmente a víssemos pela primeira vez” (MAIA; MESQUITA, 2012, p. 46-47). O filme, trabalhando com longas descrições de cada gesto, propõe “uma experiência temporal que nos lembra, a todo tempo, de nossa condição de espectadores – e se já não podemos, dela, retirar prazer, podemos apenas *suportá-la*” (*idem*, p. 47). Já o filme de Agnès Varda é um curta-metragem que mostra algumas mulheres respondendo a questões relativas à condição de ser mulher na sociedade. Discutem-se temas como a maternidade, a beleza, a visão masculina e os direitos das mulheres. É um filme que se apresenta ao mesmo tempo como manifesto e como instrumento didático. Dois anos depois,

¹³ Os filmes encontram-se disponíveis para compra online na América do Norte, no catálogo do Third World Newsreel. Disponível em: <<http://www.twn.org/catalog/subjects/SubjectIndex.aspx?subjid=264&subjname=Women%27s%20Studies%20Collection>> Acesso em 22 jan 2016.

¹⁴ Internet Movie Database (IMDb). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0235063/>> Acesso em 22 jan 2016.

Varda lança *L'une chante, l'autre pas* (1977), filme sobre a vida de duas mulheres em suas batalhas diárias em uma época histórica de luta feminista na França.

Em 1977 temos também *La nouba des femmes du Mont Chenoua*, filme algeriano dirigido por Assia Djebar, que registra a memória de mulheres da Argélia. Em 1982, Marleen Gorris dirige na Holanda *Uma Questão de Silêncio*, longa-metragem que protagoniza três mulheres suspeitas de roubo. Em 1989, *Surname Viet Given Name Nam*, da vietnamita Trinh T. Minh-ha reúne entrevistas com mulheres em um contexto de enorme desigualdade de sexos no Vietnã.

Nos anos seguintes tornou-se cada vez mais frequente a presença das mulheres tanto no plano documental de sua luta quanto no protagonismo de filmes de ficção. Filmes como *A Maçã* (Samira Makhmalbaf, 1998), *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994) e *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2007), embora muito distintos entre si, são, cada um a seu modo, exemplos de obras que expõem questionamentos acerca da sociedade patriarcal e das situações enfrentadas pelas mulheres na luta pelo reconhecimento de seus direitos.

Filmes como esses instigaram novas reflexões a respeito da mulher no cinema, tanto enquanto cineasta quanto como figura representada em tela. Paralelamente à crescente presença feminina no mercado cinematográfico, surgem também diversas teóricas e críticas do cinema, como Laura Mulvey, Claire Johnston, Pam Cook, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis e Pauline Kael, entre muitas outras. As autoras discutem temas variados, como a presença do olhar masculino na linguagem narrativa convencional, a construção de ideologias através do cinema, a representação feminina nos filmes e a possibilidade de um cinema alternativo feito por mulheres, como sugerido por Mulvey e Johnston. Questiona-se se esse cinema seria dotado de uma estética singular, própria das mulheres. Sobre isso, Silvia Bovenschen diz:

Existe uma estética feminina? Certamente há, se está se falando sobre *percepção estética* ou *modos de percepção sensorial*. Certamente não, se está se falando sobre uma variante incomum de produção artística ou sobre uma teoria de arte meticulosamente construída. A quebra das mulheres com as leis formais e intrínsecas de determinado meio, a libertação de sua imaginação — isso é imprevisível para uma arte com intenções feministas (BOVENSCHEN, 2001, p. 283)¹⁵.

¹⁵ “Is there a feminine aesthetic? Certainly there is, if one is talking about *aesthetic awareness* and *modes of sensory perception*. Certainly not, if one is talking about an unusual variant of artistic production or about a painstakingly constructed theory of art. Women's break with the formal, intrinsic laws of a given medium, the release of their imagination — these are unpredictable for an art with feminist intentions.”

Enquanto Bovenschen questiona uma possível estética feminina na arte como um todo, Mulvey propõe um cinema alternativo feito por mulheres que questione o prazer visual da linguagem clássica para então possivelmente conceber outra linguagem do desejo, e Johnston apresenta um *contracinema* que questione as representações da realidade. Teresa de Lauretis, por sua vez, acredita que o objetivo do cinema feito por mulheres não deve mais ser a quebra da visão masculina, mas a efetivação de outra visão:

O plano do cinema de mulheres, portanto, não é mais aquele de destruir ou quebrar a visão centrada no homem, revelando seus pontos cegos, suas lacunas ou seu recalque. O esforço e desafio agora é como efetuar outra visão: construir outros objetos e sujeitos de visão, e formular as condições de representação de outro sujeito social (LAURETIS, 1985, p. 163)¹⁶.

Como é possível perceber, as diversas autoras têm pensamentos que distinguem entre si em alguns aspectos, porém todas discutem a necessidade de um olhar que difira da linguagem do cinema dominante, tradicionalmente imbuída de uma visão masculina. Nesse sentido, têm sido grandes os esforços de diferentes cineastas – tanto no cinema mundial quanto no cinema brasileiro – em direção à construção de um cinema não mais pautado sob um olhar masculino.

1.4 A mulher no início do cinema brasileiro

Através das primeiras filmagens na baía da Guanabara, das exposições que começavam a ocorrer no país e da formação inicial de um quadro artístico e técnico composto por diversos estrangeiros devido ao considerável fluxo imigratório, o cinema brasileiro começava a se formar. Entre esses primeiros anos, considerando também as produções que aos poucos passavam a existir não somente no Rio e em São Paulo, mas também em Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, e as tentativas iniciais de criação de leis de apoio ao cinema nacional¹⁷, podemos encontrar uma semelhança: a mulher pouco participa.

¹⁶ “The project of women’s cinema, therefore, is no longer that of destroying or disrupting man-centered vision by representing its blind spots, its gaps or its repressed. The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject.”

¹⁷ Um resumo mais completo sobre essas diversas fases do início do cinema brasileiro pode ser encontrado em: BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. In: _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 19-41.
GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

No início, com as primeiras filmagens em 1897/98 e os primeiros filmes de ficção que começavam a surgir por volta de 1906, predominavam filmes que documentavam eventos e acontecimentos cotidianos, sobretudo no Rio de Janeiro. A chegada de trens, de navios, os batalhões do exército e as danças apareciam com frequência nesses primeiros registros fílmicos. As equipes técnicas ainda eram em sua totalidade compostas por homens, mas, através dos filmes narrativos que começavam a ganhar espaço, muitas atrizes embarcavam na nova arte que aos poucos ia se consolidando.

Ainda assim, a participação da mulher nesse período inicial é restrita a papéis que desde então a mostram em posição sujeita ao homem. Vemos logo no início figuras como a virgem inocente, que, coberta por um véu, tem sua inocência valorizada, e a matriarca, que, sendo mãe de família, não pode transparecer sua sensualidade. Lucilene Pizoquero (2011) faz uma breve análise da representação feminina em alguns curtas-metragens do período silencioso do cinema nacional. O primeiro dentre os citados pela autora, *Reminiscências*, cujas primeiras filmagens, em Belo Horizonte, datam de 1909, mostra a família Junqueira e o casamento de um de seus membros. Pizoquero observa que, embora o vestuário feminino mais curto, mostrando o colo e os braços, evidencie desde já um aparente “afrouxamento dos costumes tradicionais” (PIZOQUERO, 2011, p. 143), os padrões patriarcais mostram-se presentes nas imagens documentadas:

A primeira imagem centra-se em torno do patriarca Junqueira. É da sua família que o filme fala através das cartelas: do pai e do filho sucessor. A morte dos dois homens da família aparece documentada no texto do filme. Na cena do casamento a matriarca veste negro, sinal da viuvez, como a indicar, mesmo que pela ausência, a presença masculina. A seleção e o arranjo das imagens são inequívocos, falam do patriarcado *tout court* (PIZOQUERO, 2011, p. 143).

Trata-se, assim, de um filme documental que reflete costumes patriarcais presentes na sociedade da época. A autora fala também de *Em família – reminiscências do passado: 1910-1914*, filme que se encontra incompleto, realizado no Rio de Janeiro, e que mostra imagens de algumas famílias e seus casamentos. Aqui, ao contrário das roupas que deixam a pele aparente, mulheres e crianças aparecem com vestimentas que, ao imitarem a burguesia europeia, mostram-se inadequadas ao clima tropical, evidenciando a presença de uma moda imposta às e seguida pelas mulheres da alta sociedade. O filme mostra também uma mulher negra cuidando de um dos filhos da família de brancos, o que, em conjunção com a paisagem rural, com as vestimentas e o cerimonial religioso, indica, para Pizoquero, sinais

da escravidão e do período imperial. Enquanto isso, as vestes da noiva retratam os costumes tradicionais e o véu cobrindo seu rosto reforça a ideia de preservação da inocência feminina.

Já em *Caça à raposa* (1913), filmado em São Paulo, é possível ver amazonas e cavaleiros em “um evento esportivo da alta sociedade paulistana” (*idem*, p. 145), o que mostra a participação feminina crescente nesses eventos. As amazonas, entretanto, trajam saias longas e, diferentemente dos homens, sentam-se nos cavalos de lado, com as pernas juntas, o que dificulta sua condução. Pizoquero identifica aqui uma diferença com relação aos outros dois filmes: as mulheres (brancas, devemos atentar) não aparecem aqui “cuidando de crianças, casando-se ou acompanhadas de seus maridos. Ao contrário, são mostradas conversando com os homens, tomando café, montando e patrocinando o evento. As tomadas em panorâmicas horizontais contribuem visualmente para assegurar este estatuto” (*idem*, p. 148-149). A estudiosa identifica no filme também uma mulher cujo vestuário se assemelha ao das feministas das décadas de 1910 e 1920, mulher esta “vestida de terno escuro, camisa branca com colarinho aberto, gravata frouxa e cabelos curtos” (*idem*, p. 147), não portando o comum vestido de gala, tampouco chapéus enfeitados com flores.

Ainda que essas representações pertençam a uma época em que a linguagem cinematográfica ainda estava se desenvolvendo e mostrem, sobretudo, registros de acontecimentos reais, são elas evidências de uma sociedade onde a mulher é vista de modo muito diferente do homem. Não obstante, o cinema desde então já começava a se mostrar uma importante ferramenta de reafirmação e “de difusão de costumes e modismos (...). No que respeita a representação o que vemos é o relato de um modo de vida. As famílias, como as retratadas nos filmes, queriam alinhar-se com a modernidade das primeiras décadas do novo século e para isso recorreram aos filmes” (*idem*, p. 149).

Nos registros sobre os filmes feitos no Brasil nos primeiros anos podemos perceber que as equipes técnicas eram, em sua totalidade, masculinas. Apenas no ano de 1908, início do que Paulo Emílio (1996) chama de idade do ouro¹⁸, vemos surgirem os primeiros nomes femininos com atrizes¹⁹ como Inês Cruzetta, em *Os Guaranis*²⁰, Claudina

¹⁸ “Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade do ouro do cinema brasileiro (...). Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. (...) Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte” (GOMES, 1996, p. 11).

¹⁹ Sobre elas, foi feito um cruzamento de dados nas seguintes fontes para confirmação das informações aqui presentes: Base de Dados *Online* da Cinemateca Brasileira, disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>, acesso em 28 mar 2016; NETO, Antonio Leão da Silva. *Dicionário de Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro*. 2ª Edição Revisada e Ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010; QUEIROZ, Eliana de O. (Coord. de pesquisa). *Guia de Filmes Produzidos*

Montenegro²¹, Mina d'Iris, em filmes como *Beijos de Amor*, *O Funil* e *Um Colegial Numa Pensão*²², Adelaide Coutinho, Aurélia Delorme²³, Pepa Delgado, em *Sô Lotero e Siá Ofrásia com seus Produtos na Exposição*²⁴, Mercedes Villa, em *Triunfo de Nero*²⁵ e Ismênia Mateus Cataldi²⁶.

A maioria dessas atrizes vinha do teatro, muitas eram estrangeiras e pouco se sabe sobre suas vidas. Adelaide Coutinho, por exemplo, veio de Portugal; Mercedes Villa, da Espanha; Ismênia Mateus, do Chile; outras são de nacionalidade incerta. A grande participação de estrangeiras no elenco pode ser considerada um reflexo do grande fluxo migratório, que trouxe também diversos técnicos às equipes (GOMES, 1996). Aos poucos as brasileiras começavam também a atuar nos filmes, a exemplo da já citada Aurélia Delorme e de Abigail Maia, ambas nascidas no Rio de Janeiro, esta última tendo atuado no curta-metragem de 1912 *A Vida do Barão do Rio Branco* e no longa *O Guarany*, de 1920, entre outros nos anos posteriores.

Nessa época temos também Iracema de Alencar, Amélia Oliveira, Cinira Polonio, Lola Lys, Eva Schnoor e Araci Cortes. Algumas não levaram a carreira no cinema adiante, como é o caso da fluminense Cinira Polonio, com *A Sertaneja* (1924, filme desaparecido), da paulista Eva Schnoor²⁷, que atuou no longa-metragem *Barro Humano* (1929), e da mineira Lola Lys, que participa de *Thesouro Perdido* (1927). Outras vêm de outras áreas para o cinema, como é o caso de Amélia Oliveira e Iracema de Alencar, atrizes de teatro e de novela de rádio, e de Araci Cortes, cantora que participou de *Iaiá* (1929).

no *Brasil Entre 1897 e 1910*. Primeiro Fascículo da Série Filmografia Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.

²⁰ Curta-metragem lançado em 14 de setembro de 1908, feito a partir da filmagem da pantomima circense de mesmo nome, de Benjamin de Oliveira, ator que, segundo documentos citados em um fascículo publicado pela Embrafilme (1984), sendo negro, representava com o rosto pintado de branco.

²¹ Claudina Montenegro é citada no elenco de diversos curtas-metragens, como *Duo da Africana*, *Farfalla (Valsa de Concerto)*, *Duo dos Paraguas*, *Educando de Sorrento* e *A Mascote*, entretanto são em sua maioria filmes cuja nacionalidade não é comprovada.

²² Do qual participaram também Mademoiselle Bobinette, Norah Daly, Mademoiselle Fougère, Luci Murger e Henriette Leblond (esta também presente em *O Funil*).

²³ Adelaide Coutinho e Aurélia Delorme são mencionadas por algumas fontes no elenco de *O Comprador de Ratos*, filme lançado em 25 de junho de 1908, e posteriormente em *Um Cavaleiro Deveras Obsequioso*, curta-metragem de 1909.

²⁴ Curta-metragem lançado em 25 de agosto de 1908.

²⁵ Longa-metragem de ficção. Sem informações sobre data de lançamento.

²⁶ Algumas fontes a incluem no elenco de *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, curta-metragem considerado a primeira comédia a ser feita no Brasil. A atriz participou nos anos seguintes em filmes como *Dueto do Trovador*, *A Viúva Alegre* e *Paz e Amor*, entre outros.

²⁷ Na base de dados *online* da Cinemateca Brasileira há registro de que Eva Schnoor tenha também atuado em *Saudade* no ano seguinte, mas se trata de um filme inacabado de Adhemar Gonzaga; e em *Três Contra o Mundo*, projeto também inacabado de Mário Peixoto e Gonzaga.

Outras atrizes da época foram Irene Rudner, Almery Steves, Rilda Fernandes e Lia Torá. Irene Rudner, descendente de alemães nascida em São Paulo, atua em diversos filmes ao longo da década de 1920 e, sobretudo, 1930, entre eles *Iracema* (1931) e *O Caçador de Diamantes* (1933). Almery Steves (figura 1.01), pernambucana, atua em poucos filmes, como *Retribuição* (1924), *Aitaré da Praia* (1927) e *O Destino das Rosas* (1930). Os dois primeiros filmes foram produzidos pela Aurora-Film, durante o Ciclo do Recife, período em que diversos filmes foram realizados na capital pernambucana. Rilda Fernandes, também pernambucana, atua em *Jurando Vingar* (1925) e em *Aitaré da Praia* junto a Steves.

Lia Torá, por sua vez, tendo nascido no Rio de Janeiro, vai para Hollywood, onde atua em diversos filmes. Torá aparece não apenas como atriz, mas também como argumentista em *The Veiled Woman* (1929) e *Alma Camponesa* (1929), e como possível produtora em *Maria Bonita* (1929). Nessa época, Torá funda a *Brasilian Southern Cross Productions*²⁸, através da qual poucos filmes são produzidos. Os primeiros filmes “falados” começavam a ser feitos em Hollywood e a atriz participa então da versão em espanhol de *Charlie Chan Carries On* (figura 1.02), lançada em 1931 pela Fox. Sua carreira em Hollywood não vai muito além e a atriz volta a aparecer em um único filme décadas depois, em *As Confissões de Frei Abóbora* (1971), como participação especial.



Figura 1.01 - Almery Steves em *Aitaré da Praia* (1927)

²⁸ Mencionada por Silva Neto (2010), aparece como companhia produtora em pouquíssimos filmes na base de dados *online* da Cinemateca Brasileira. Algumas informações adicionais são encontradas em <<http://hollywoodoblivion.com/tag/brasilian-southern-cross-productions-tec-art-studios/>>, acesso em 28 mar 2016.



Figura 1.02 - Lia Torá em *Charlie Chan Carries On* (1931)

É visível que, desde o início, as mulheres atrizes que mais se destacavam apresentavam um padrão de beleza que viria a dominar o cinema também nas décadas seguintes, sendo em sua grande parte jovens, com pele clara e corpo esguio. Além disso, apareciam com frequência em papéis românticos, como personagens dependentes e, em algum nível, submissas aos homens, fato que, além de retratar o ideal de beleza feminina da época, também o alimentava, visto que a equipe técnica era sempre formada por homens, trazendo aos filmes um olhar masculino que predominaria no cinema por muito tempo.

É possível que mulheres tenham trabalhado conjuntamente na produção dos primeiros filmes, porém só um estudo histórico detalhado poderia dizer. Os registros sobre os filmes das primeiras décadas, quando disponíveis, mostram-se incompletos e com informações divergentes em cada um. Podemos dizer, entretanto, que, enquanto as equipes técnicas eram compostas por homens, muitos nomes femininos já se encontravam presentes nos elencos. Alguns poucos filmes também já mostravam figuras femininas lutando por si ou, senão, fora do padrão submisso, se considerarmos apenas o enredo²⁹, como em *Noivado de Sangue*, filme de 1909, com Helena Cavallier, Julieta Pinto e Albertina Ramirez no elenco, cuja história é baseada em um crime ocorrido em São Paulo, onde uma professora havia degolado seu *ex-amásio*³⁰; ou em *O Nono Mandamento*, filme também de 1909 que mostra uma mulher que trai seu marido com um padre e, após julgamento, perde a posse de sua filha; ou em *A Mulher do Chiqueiro*, de 1913, baseado na história de uma mulher cujo marido a havia encarcerado durante anos ao descobrir seu adultério. O filme mostra a mulher vivendo

²⁹ Não há como analisar outros aspectos fílmicos devido à inacessibilidade ao material.

³⁰ Conforme consta na descrição presente no Primeiro Fascículo da Série Filmografia Brasileira, lançado pela Embrafilme (1984).

em companhia de porcos em um chiqueiro, fato que, depois de descoberto, revoltou a população³¹.

Em filmes não-ficcionais, por sua vez, embora a mulher estivesse presente em tela, o foco era sempre a figura masculina, a exemplo do já mencionado *Reminiscências*, e também dos filmes feitos para registrar a morte de Orsina Francioni da Fonseca, primeira esposa do presidente Hermes da Fonseca – dentre os filmes feitos em seu funeral, todos têm em seu título “Ex.^{ma} Esposa do (...)” no lugar de seu nome Orsina, como o “Funerais da Ex.^{ma} Esposa do Senhor Presidente da República”, de 1912, não mencionando sequer o nome da mulher..

Quanto às equipes, apenas a partir de 1910 vemos aparecerem os primeiros nomes femininos nos registros. Nesse ano temos *Paz e Amor*, filme em que Teresinha Chierini aparece na autoria da coreografia. No ano seguinte, Sra. M. Fornazzari aparece em função semelhante, na autoria dos bailados presentes em *A Serrana*. Em 1914, M. C. Alba³² aparece como contrarregra em *O Crime dos Banhados*, longa-metragem de ficção filmado em Pelotas (RS), filme desaparecido. Já em 1915, temos Rosina Cianelli, possivelmente a primeira mulher cinegrafista registrada nos créditos de um filme. Em *Uma Transformista Original* (filme desaparecido), opereta filmada em Barbacena (MG), Rosina aparece nos créditos como cinegrafista ao lado de Paulo Benedetti³³. Em 1916, Mademoiselle Gauthiers assume a autoria dos bailados em *Perdida*. Era muito comum peças teatrais e operetas serem filmadas na época, mas, ainda que não se tratem exclusivamente de obras feitas para o cinema, já demonstram uma crescente (porém lenta) participação feminina no meio.

Novamente, devido aos registros incompletos e de difícil acesso, é complicado determinar com precisão quem foram de fato as pioneiras em cada uma das funções técnicas. Muitos dos nomes já mencionados aparecem em apenas uma ou em poucas produções. Algumas mulheres vinham de diferentes nacionalidades e pouco se sabe sobre quem foram. É possível também que muitas fizessem parte de produtoras que existiam na época, porém é difícil dizer. Por exemplo, a *família Lambertini* aparece como produtora em filmes como *O Grito do Ipiranga* e *Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai*, ambos de 1917, e nomes como Emma Lambertini, Vitória Lambertini e Luísa Lambertini integram o elenco. Sem a

³¹ As informações sobre o enredo dos filmes foram tiradas dos três fascículos da Guia de Filmes da Série Filmografia Brasileira, da Embrafilme, e do catálogo *online* da Cinemateca Brasileira.

³² Entretanto, o nome M. C. Alba não aparece em outras produções, deixando difícil determinar se se trata de fato de uma mulher ou de um homem de sobrenome Alba.

³³ As informações diferem em uma fonte secundária utilizada no fascículo da Embrafilme e no catálogo *online* da Cinemateca, fonte tal que informa que Benedetti cinegrafou acompanhado também de sua esposa, Antonieta Benedetti, e sua cunhada Rosinha (e não Rosina).

especificação de quais membros da família produziram de fato os filmes, não há como saber se as mulheres participaram ou não de outras funções além do elenco.

Nessa mesma época temos também os primeiros filmes com personagens travestis. Entretanto, já nesse tempo a feminilização de uma pessoa vista como homem pelas pessoas era tratada como ridícula e risível. Ainda hoje existem muitas questões problemáticas a respeito de como as travestis são retratadas pela mídia, que frequentemente as reduz a um mero *homem vestido de mulher*, tratado quase sempre como cômico e desajeitado. Em *A Estrangeira*, de 1914, Guilherme Alegre aparece como Lyda Fiorelli, uma travesti que, conforme descrição disponível no Guia de Filmes da Série Filmografia Brasileira, da Embrafilme, *ilude* (palavra utilizada na descrição) um conde, fazendo-o se apaixonar por ela até o momento do *enfim sós* (*idem*). Embora não seja esse o foco de nosso estudo, é interessante também considerar que a transposição dos papéis sexuais determinados socialmente é desde há muito tempo tratada como algo ridículo.

Entre 1920 e 1930 existem algumas eventuais aparições de nomes femininos nos créditos dos filmes. Carmen Jullien, em 1921, cinematografa, ao lado de Marcel, a cerimônia de batismo da filha de ambos – trata-se, entretanto, de uma filmagem caseira. Em 1923 Pandorita França, atriz brasileira, produz *A Filha do Milionário*, longa-metragem feito em Berlim, na Alemanha. Segundo a fonte no Guia de Filmes da Embrafilme, Pandorita haveria fundado a companhia produtora *De França Film Nuz* na mesma época. Em 1924, Geisa Bôscoli assume a assistência de câmera em *Amor de Apache*, Carmen Santos aparece como produtora de *A Carne*³⁴ e, no ano seguinte, Maria T. Masotti é assistente de produção em *Corações em Suplício*. São esses os nomes de que se tem registro nas equipes técnicas. Ademais, a participação feminina foi mais frequente no elenco dos filmes na época. Vez ou outra aparecia também algum filme sobre determinada personalidade, como é o caso de *Sua Majestade, a Mais Bela* (1923), sobre Zezé Leone, a primeira rainha da beleza brasileira (que precede as *misses*), e *História de uma Alma* (1925), filme baseado nos manuscritos autobiográficos de Santa Tereza de Lisieux. Um dos cinejornais da época, *Rossi Atualidades*, tem entre os assuntos descritos em sua edição n° 28 *o feminismo em São Paulo*. Fora isso, pouco se tem notícia de mulheres na equipe e de temas femininos no cinema brasileiro nessa época.

A participação feminina continuou percentualmente marginalizada até mesmo depois do primeiro filme brasileiro dirigido por uma mulher, que só foi produzido em 1930. *O*

³⁴ Uma das fontes informantes no Guia informa que o filme não chegou a ser exibido por *não satisfazer as exigências estéticas de Carmen*.

*Mistério do Dominó Preto*³⁵ foi dirigido por Cléo de Verberena e é considerado o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por uma mulher. Durante os anos 1940, temos duas diretoras, Gilda de Abreu, com *O Ébrio* (1946) e *Pinguinho de Gente* (1949), e Carmem Santos, com *Inconfidência Mineira* (lançado em 1948, tendo iniciado sua produção em 1938). Na década de 1950, novamente, Gilda de Abreu, com *Coração Materno* (1951), e Graça Mello, em *Mar sem Fim* (lançado em 1956), uma codireção com Marcos Margulíes; e as italianas Maria Basaglia, com o *Pão que o diabo amassou* (1958) e *Macumba na alta* (lançado em 1959), e Carla Civelli, com *É um caso de polícia!* (1959). Nos anos 1960, quatro diretoras: Zélia Costa, com *As testemunhas não condenam* (1962), Sonia Shaw, com *Samba Sexy* (1963), Rosa Maria Antuña, com *Solo*, documentário de 1969, e Valkíria Salvá, que co-dirige *Como Vai, Vai Bem?* com outros diretores em 1968. Para organizar as informações, segue a tabela:

Ano	Título do Filme	Diretora
1930	<i>O Mistério do Dominó Preto</i>	Cléo de Verberena
1946	<i>O Ébrio</i>	Gilda de Abreu
1948	<i>Inconfidência Mineira</i>	Carmem Santos
1949	<i>Pinguinho de Gente</i>	Gilda de Abreu
1951	<i>Coração Materno</i>	Gilda de Abreu
1956	<i>Mar sem Fim</i>	Graça Mello e Marcos Margulíes
1958	<i>Pão que o diabo amassou</i>	Maria Basaglia
1959	<i>Macumba na alta</i>	Maria Basaglia
1959	<i>É um caso de polícia!</i>	Carla Civelli
1962	<i>As testemunhas não condenam</i>	Zélia Costa
1963	<i>Samba Sexy</i>	Sonia Shaw
1968	<i>Como Vai, Vai Bem?</i>	Valkíria Salvá, entre outros diretores ³⁶
1969	<i>Solo</i>	Rosa Maria Antuña

Tabela 1.01 – Diretoras de longas-metragens feitos no Brasil até 1969.

A lista³⁷ se refere apenas a longas-metragens, ou seja, filmes com tempo de duração superior a 60 minutos. Temos também alguns curtas-metragens dirigidos por mulheres na época, como, por exemplo, *Rosa Rosae* (1968), de Rosa Maria Antuña, e *A Entrevista*, curta-metragem documental dirigido por Helena Solberg em 1966 e que se tornou uma das mais importantes referências da influência do pensamento feminista na produção

³⁵ Segundo informações que constam na base de dados *online* da Cinemateca Brasileira, o filme só foi lançado no ano seguinte.

³⁶ Carlos Alberto Abreu, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Chutorlanscy, Alberto Salvá e Paulo Veríssimo.

³⁷ As informações foram tiradas da base de dados *online* da Cinemateca Brasileira.

nacional. O filme foi o primeiro dirigido por Solberg, que nos relata³⁸ que, durante 1964, equipada de um gravador Nagra emprestado que ela havia aprendido a operar, entrevistou mais de 50 mulheres da classe média com idade entre 18 e 30 anos, entrevistas estas que abordavam temas como o sexismo, o sexo, o casamento, o significado da virgindade e a submissão da mulher ao homem.

O filme obteve financiamento junto à CAIC (Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica), com a ajuda de Glauber Rocha, e contém a participação de Mário Carneiro na fotografia e Rogério Sganzerla na montagem. Solberg diz também que as mulheres cujos áudios foram gravados não quiseram ter sua imagem exposta no filme. A cineasta, então, teve a ideia de filmar o ritual de uma mulher preparando-se para o casamento. Enquanto a noiva arruma seu cabelo, é maquiada e veste as roupas brancas, ouvimos em *voice over* falas que se opõem ao ideal romântico do casamento e desconstruem o papel da mulher submissa e “pura”. A imagem e o som se contradizem. Solberg relata também que a mulher que faz o papel da noiva no filme, sua cunhada Glória Solberg, durante as gravações sentiu-se impelida a dar também sua opinião sobre o assunto abordado. Dentre as mulheres que dão seu depoimento, Glória é a única que permite que sua imagem seja exposta. Ao final do filme, temos então a imagem de Glória sendo entrevistada por Helena.

O filme na época atraiu atenção de muitas pessoas, motivo pelo qual diversas mulheres procuraram Helena para pedir que suas vozes fossem cortadas da obra. Ainda assim, o filme tornou-se um importante instrumento que viria a evidenciar o pensamento e a luta das mulheres da geração, que vinha se intensificando cada vez mais.

Com as diretoras que surgiam depois, ficava cada vez mais evidente uma crescente participação feminina nas diversas funções do mercado cinematográfico brasileiro. Entre 1961 e 1970, a porcentagem de filmes³⁹ dirigidos por mulheres era de 0,68%. Isso significa que, para cada filme dirigido por mulher no Brasil, aproximadamente 146 filmes foram dirigidos por homens. A partir da década de 1970, a participação percentual feminina começou a aumentar. Entre 1971 e 1980, para cada filme dirigido por mulheres, aproximadamente 55 filmes foram dirigidos por homens – ou seja, 1,77% foram dirigidos por mulheres. Na década de 1980 essa porcentagem foi para 3,27% e, na década de 1990, para 11,35%. Na última década, entre 2001 e 2010, 15,37% dos filmes foram dirigidos por

³⁸ Em um seminário realizado na UFMG em 2015, com participação da cineasta.

TAVARES, Mariana. Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo. In: SEMINÁRIO HELENA SOLBERG: DO CINEMA NOVO AO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO, 2015, Belo Horizonte. **Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: É Tudo Verdade (It's All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary Film Festival), 2014.

³⁹ Filmes longa-metragem, com duração igual ou superior a 60 minutos.

mulheres – ou seja, 1 filme dirigido por mulher para cada 5 ou 6 dirigidos por homem. É um aumento significativo desde a década de 1960, porém a porcentagem é ainda baixa.

Um panorama semelhante pode ser observado em outras funções, como na fotografia, no roteiro e na produção. Nos anos 1960, a porcentagem de mulheres no roteiro e na produção (produção, direção de produção e produção executiva) era igual à porcentagem na direção, ou seja, 0,68%, enquanto na fotografia (fotografia, direção de fotografia e câmera) foi 0%. A participação percentual feminina na produção cresceu com mais rapidez, passando para 2,77% nos anos 1970, 4,17% nos anos 1980, 13,50% nos anos 1990 e 23,71% nos anos 2000. Na criação de roteiros, o crescimento foi menor, mas também gradativo, chegando a 13,78% nos anos 2000. Na fotografia, entretanto, até a década de 1990 a participação de mulheres se manteve inferior a 1%, subindo para apenas 3,19% na primeira década do século XXI (ALVES, 2011)⁴⁰.

Entre os primeiros filmes dirigidos por mulheres até a década de 1960 e nosso atual século, surgiram diversos nomes femininos⁴¹ de significativa importância no cinema nacional. Além de Helena Solberg, que dirigiu diversos outros filmes relacionados à mulher depois de *A Entrevista*, temos também Ana Carolina, Tizuka Yamasaki, Leila Diniz, Ana Maria Magalhães, Adélia Sampaio, Tereza Trautman, Carla Camurati, Suzana Amaral, Lúcia Murat, Tata Amaral, entre muitas outras. Ana Carolina Teixeira Soares dirigiu seu primeiro curta-metragem em 1968, ano em que também foi continuísta em *As Amorasas*, de Walter Hugo Khouri. Seu primeiro longa-metragem, *Getúlio Vargas*, é um documentário de 1974. Nos anos seguintes dirigiu também, entre outros, três longas-metragens que abordam aspectos da vida feminina: *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Tizuka Yamasaki, por sua vez, trabalhou em funções variadas, como assistente de direção, cenógrafa e produtora executiva, antes de estreiar na direção de *Gaijin – Caminhos da Liberdade* (1980), longa-metragem sobre a imigração de japoneses para o Brasil. Em 1983 dirigiu *Parahyba Mulher Macho*, filme baseado na história da poetiza Anayde Beiriz. Yamasaki já dirigiu mais de 15 longas-metragens e telenovelas desde seu início no cinema.

Leila Diniz, embora não tenha trabalhado na equipe técnica dos filmes, foi atriz em diversas obras, como *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), e ajudou, com sua personalidade forte e ousada, a trazer à tona assuntos relacionados ao corpo, ao

⁴⁰ As informações se originam de um estudo de grande relevância de Paula Alves em seu Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais na Escola Nacional de Ciências Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em que a autora apresenta um estudo da evolução da participação feminina em funções como direção, produção, fotografia e roteiro de longas-metragens brasileiros entre 1961 e 2010.

⁴¹ As informações relacionadas aos nomes que seguem foram tiradas da base de dados *online* da Cinemateca Brasileira.

comportamento feminino e à liberdade sexual⁴². Ana Maria Magalhães começou como atriz e, em 1976, roteirizou, produziu e dirigiu o curta-metragem *Mulheres de Cinema*, documentário de 38 minutos que fala a respeito da participação profissional feminina em diferentes épocas do cinema brasileiro. Dirigiu também outros curtas e longas-metragens de temas variados nos anos seguintes. Já Adélia Sampaio é considerada a primeira brasileira negra a dirigir um longa-metragem, *Amor Maldito* (1984), filme com duas protagonistas mulheres. A mineira, além de ter dirigido alguns curtas-metragens, aparece em funções variadas em outros filmes, como produtora, produtora executiva, argumentista e roteirista.

Temos também Teresa Trautman, que começou na década de 1970 dirigindo filmes como *Curtição* (1971) e *Os Homens Que Eu Tive* (1973), entre outros, e Suzana Amaral, que tem em seu portfólio filmes como *Minha Vida, Nossa Luta* (1979), sobre uma organização de mulheres e crianças em uma comunidade na periferia, e *A Hora da Estrela* (1985), baseado na obra de mesmo nome de Clarice Lispector. Lúcia Murat também é uma figura importante no cinema brasileiro, tendo dirigido *Que Bom Te Ver Viva* (1989), obra sobre mulheres torturadas na época da ditadura militar no Brasil, entre diversos outros longas-metragens nos anos seguintes. Tata Amaral dirigiu vários curtas-metragens a partir da década de 1980, filmando seu primeiro longa-metragem em 1996, *Um Céu de Estrelas*, sobre uma mulher que decide romper seu relacionamento e buscar suas próprias vontades. Nessa época, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1994), dirigido por Carla Camurati, ganha destaque, tornando-se um marco na retomada da produção do cinema nacional. É importante ressaltar que a época da Retomada tenha sido iniciada simbolicamente através de uma obra feminina cuja distribuição foi feita de forma totalmente independente por Camurati.

Esses são apenas alguns dentre os inúmeros nomes que marcaram a história do cinema brasileiro. Conforme podemos ver, a participação de mulheres crescente no mercado cinematográfico foi e tem sido de grande importância na ocupação de espaços antes inteiramente masculinos, possibilitando também novos olhares sobre diferentes temáticas, muitas vezes relacionadas ao universo feminino. Ainda assim, essa desproporção, aliada a questões sociais e históricas, gerou impactos nos modos de representação do feminino e do masculino nesse meio. O cinema e suas técnicas foram se desenvolvendo cada vez mais ao longo dos anos, de tal modo que se convencionou uma narrativa pautada no prazer visual. A narrativa convencional, que encontrou no cinema hollywoodiano sua perpetuação, assume uma forma que reafirma ideologias dominantes da indústria cinematográfica (MULVEY,

⁴² Vide <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/barriga-libertaria>>, acesso em 21 jul 2016; <<http://educacao.uol.com.br/biografias/leila-diniz.jhtm>>, *idem*.

1983) e, como produto artístico/comercial construído dentro de uma sociedade fundada em bases patriarcais, possui a capacidade de reproduzir comportamentos nesta presentes. Tendo isso em vista e considerando que esta indústria é tradicionalmente composta por uma maioria masculina desde seus primórdios, faz-se importante fomentar a reflexão a respeito da presença e da representação femininas nesta área que se tornou um rico objeto de análise nas discussões feministas.

2 O FEMININO E O MASCULINO NO CINEMA

2.1 O cinema enquanto objeto de análise

Desde seu surgimento ao final do século XIX, o cinema aos poucos se tornou objeto de estudo e análise de diferentes campos do conhecimento, como a História, a Psicanálise e a Antropologia. Mais que isso, passou também a desenvolver-se conjuntamente a essas áreas, incentivando o surgimento da Antropologia Visual, por exemplo, que tem como uma de suas obras pioneiras o trabalho dos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson (BARBOSA; CUNHA, 2006), com *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), livro que se originou de um estudo de campo em Bali, na Indonésia, entre 1936 e 1939, de onde se originaram também mais de 20 mil fotografias e 7 quilômetros de rolos de filme. Os dois estudiosos, mais que apenas pesquisar os costumes, procuravam entender os balineses, suas relações e as regras culturais através de registros visuais de seus gestos, seus olhares, seus movimentos.

Os pesquisadores, entretanto, inicialmente não levaram em conta uma questão que viria a ser discutida com o desenvolvimento do campo da análise fílmica. Até aí ainda se acreditava em uma possível objetividade do registro visual, motivo que incentivou Mead e Bateson a utilizarem a fotografia e o filme como elementos essenciais de seu estudo (BARBOSA; CUNHA, 2006). Porém, com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e da análise fílmica, a câmera aos poucos deixou de ser entendida como mero instrumento de registro. O mesmo aconteceu com o som, a montagem, as cores, o figurino, os planos, elementos audiovisuais de um modo geral, que começaram a ser compreendidos como recursos expressivos integrantes de um complexo discurso audiovisual que viria a se mostrar como um rico objeto de análise. A complexidade do registro cinematográfico, bem como seu caráter subjetivo, então, passavam a ser objetos de reflexão e debate.

Os primeiros escritos teóricos sobre o cinema apareceram ainda em suas primeiras décadas de existência, indo contra aos que não reconheciam o caráter artístico e duradouro da nova arte. Inicialmente surgiram nomes como Vachel Lindsay, Hugo Munsterberg e Riccioto Canudo, que tentavam entender o cinema e sua capacidade documental e narrativa. Muitos textos também se preocupavam em diferenciar o cinema do teatro:

Inúmeros ensaios desse período (1912-25) diferenciavam em altas vozes o cinema do teatro. A maioria afirmava que, pelo fato de o cinema em sua infância ter sido economicamente obrigado a registrar desempenhos teatrais, ele nunca superara o

teatro na busca de sua própria essência. A vanguarda dos anos 1920 salientou as qualidades musicais, poéticas e, sobretudo, oníricas inerentes à experiência cinematográfica (ANDREW, 2002, p. 22).

Esses primeiros escritos dão origem ao vasto campo de pesquisa da teoria do cinema. Preocupados em compreender o fenômeno que surgia, buscar sua essência e posteriormente descobrir suas possibilidades e encontrar modos de desenvolver essa nova arte, pesquisadores e curiosos aventuravam-se a escrever sobre o cinema. Se, por um lado, surgiam nomes que evidenciavam cada vez mais as amplas possibilidades dentro da teoria do cinema, por outro se daria início também à prática jornalística voltada ao cinema, seja em forma de comentários, revisões ou críticas superficiais, muitas vezes focadas em explicar a trama presente na tela. Carrière (2006) relata que, desde o começo do cinema, era comum a figura de um “explicador” – como era dito na Espanha –, pessoa que ficava, durante todo o filme, ao lado da tela, explicando o que acontecia. Essa prática desapareceu na Espanha na década de 1920 e persistia na África ainda em 1950. É de se imaginar que tenham havido figuras semelhantes à do explicador em outros lugares do mundo, visto que o cinema mostrou-se ser uma linguagem nova à qual muitos ainda não estavam habituados.

De modo similar à figura responsável por explicar os filmes simultaneamente à sua exibição, apareceriam também os comentários e as críticas em jornais e revistas. Em sua maior parte, entretanto, tratavam-se de observações superficiais, tais como ainda hoje são muito comuns, sobretudo em jornais e *sites*, textos que detalham o enredo do filme, falam de orçamento, de atrizes e atores, e que lançam julgamentos ocasionalmente pessimistas sobre um ou outro ponto do filme que tenha deixado a desejar. Entretanto, a teoria do cinema e a análise fílmica permitiram e permitem que se enxergue muito além disso. Ao longo das décadas surgem vários nomes importantes para o desenvolvimento da teoria do cinema, uma teoria a princípio formativa, dividida em dois principais períodos segundo Dudley Andrew:

O primeiro foi entre 1920 e 1935, quando toda a classe intelectual se conscientizou de que o cinema (especialmente o cinema mudo) era não apenas um fenômeno sociológico de importância extraordinária, mas uma poderosa forma artística com os mesmos tipos de direitos e responsabilidades que qualquer outra. (...) O segundo período principal da teoria formativa do cinema começou no início da década de 1960 e ainda está se desenvolvendo. Esse período retira sua força do interesse acadêmico burguês pelo cinema. Nossas salas de aula estão repletas de jovens pedindo para conhecer os segredos do cinema (ANDREW, 2002, p. 72-73).

Concomitantemente, desde o surgimento dos movimentos de liberação feminina, muitas mulheres passaram a questionar e a estudar a representação da sexualidade da mulher

na pintura, na literatura e nos meios audiovisuais a partir de uma combinação entre teoria e ideologia, diferenciando-se da crítica dominante. As primeiras críticas feministas faziam uso de análises sociológicas para explorar os papéis assumidos pela mulher nas artes; depois, a semiologia e a psicanálise se fizeram presentes em seus estudos, de modo que se passou a questionar não só o papel da arte como forma de expressão, mas também o modo como se cria o significado nas obras e, mais especificamente, nos filmes (KAPLAN, 1995) – não se tratava mais apenas de uma análise do *conteúdo* em si, mas também da construção da *forma* como processo de significação.

A semiologia e a psicanálise foram dois campos que se mostraram importantes fontes de reflexões para a teoria do cinema e, sobretudo, para a análise fílmica. Já na década de 1970, Laura Mulvey publicou seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, versão ampliada de um trabalho que havia sido apresentado em 1973 na Universidade de Wisconsin. Mulvey utiliza a fase do espelho de Lacan em comparação com o processo de reconhecimento da imagem pelo espectador, fazendo uso também de conceitos como a escopofilia para demonstrar “o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 1983, p. 437).

É importante destacar que a psicanálise não funciona aqui com o mesmo objetivo a que Freud se propõe – em vez de se apresentar como instrumento de investigação da psique humana no geral, funciona antes como estudo de relações presentes no patriarcado. Esta sociedade patriarcal, por sua vez, não apenas reproduz uma estrutura familiar que provoca traumas edipianos (KAPLAN, 1995), como também é de onde nasceram meios artísticos (como cinema, televisão, literatura) através dos quais o inconsciente individual e social pôde se revelar. Dessa forma, podemos analisar estruturas do patriarcalismo através de um instrumento que nele mesmo foi originado (MULVEY, 1983). Sendo assim, Mulvey busca entender a relação entre o cinema narrativo clássico e o prazer visual do espectador comum, que alcança certa satisfação através de uma habilidosa manipulação, pelo cinema dominante, das diversas técnicas de que a linguagem cinematográfica se dispõe.

Em contraponto a essa tradição narrativa do cinema *mainstream*, esta orientada por uma lógica de *o homem como dono do olhar*, Mulvey sugere uma espécie alternativa de cinema em que a destruição do prazer visual poderia ser utilizada como arma política. A autora quer

chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu (...). A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser

atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção (...), transcendendo formas já desgastadas ou opressivas (MULVEY, 1983, p. 439-440).

Claire Johnston irá levar essa ideia adiante, propondo o que chama de *contracinema*. Acreditando no filme como um produto ideológico, a autora critica o cinema em sua forma realista – um *cinema de não-intervenção* –, pois esta implicaria uma *subjetividade passiva* (KAPLAN, 1974, p. 52): “Qualquer revolucionário deve desafiar a representação da realidade: não é o suficiente discutir a opressão da mulher dentro do texto do filme: a linguagem do cinema/representação da realidade também deve ser questionada” (JOHNSTON, 1973, p. 29)⁴³.

Além das autoras já mencionadas, cada vez mais mulheres passaram e passam a escrever sobre o cinema e questionar os olhares tradicionais e papéis sexuais nos filmes. Teresa de Lauretis, por exemplo, coloca em questão uma possível estética feminina no cinema, partindo de uma questão mais geral anteriormente proposta por Silvia Bovenschen⁴⁴, tratando também do feminismo e da semiótica no cinema, enquanto Pam Cook e Claire Johnston pesquisam o trabalho de pioneiras como Dorothy Arzner, questionando o lugar da mulher no cinema.

Nomes como Maya Deren, Germaine Dulac, Patricia Erens, Julia Lesage, Pauline Kael, Molly Haskell, Joan Mellen, Marjorie Rosen, Christine Gledhill, Tania Modleski e Annette Kuhn, entre outras críticas e pesquisadoras, também se fazem presentes na história do cinema e se mostraram importantes para a reflexão cinematográfica. Algumas se preocupavam em pesquisar o histórico da imagem feminina no cinema, identificando estereótipos e padrões adotados no cinema *mainstream* para representar as mulheres; outras focaram em desenvolver reflexões críticas e teorias a respeito do modo como filmes traduzem ideias sexistas e de como o cinema dominante apresenta um olhar masculino em sua tradição. Se a princípio pouco se tinha registro de mulheres atuando na teoria fílmica, a partir de 1970 aparecem diversas autoras que, cada uma a seu modo, contribuíram enormemente na construção de uma extensa reflexão sobre o cinema e o feminino.

As autoras referenciadas no presente trabalho, assim como Mulvey, questionavam o cinema dominante, que seria o cinema em sua forma narrativa convencional, com histórias

⁴³ “Any revolutionary must challenge the depiction of reality: it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film: the language of the cinema/depiction of reality must also be interrogated”. Tradução nossa.

⁴⁴ Bovenschen se perguntou se haveria uma estética feminina na arte de modo geral, mas não tratou especificamente do cinema.

com início, meio e fim, uma trama bem definida e com impacto dramático, sendo os filmes moldados de acordo com as convenções da indústria cinematográfica e de caráter comercial – tendo em Hollywood seus melhores exemplos. Reconhecemos, entretanto, que esse cinema clássico hollywoodiano apresenta ao longo de sua história diversas fases com características próprias a cada uma delas. Ainda assim, a linguagem fílmica, o uso de recursos expressivos, as escolhas estéticas e o que mais diga respeito à forma da obra são moldados nos filmes *mainstream* atuais com base em convenções que se reafirmaram e se tradicionalizaram ao longo da história. Esse cinema dominante assume a forma que tem por precisar satisfazer os desejos do espectador comum (KAPLAN, 1995) – este pertencente a uma sociedade patriarcal –, e é essa a forma que se provou funcionar para satisfazê-lo e, com isso, gerar lucro na indústria cinematográfica. Sendo assim, ao falarmos de cinema dominante, cinema *mainstream*, referimo-nos ao cinema moldado às convenções do mercado, sobretudo no que diz respeito à forma fílmica (visual e sonora).

O reflexo da forma aderida por esse cinema pode ser visto também em filmes brasileiros de sucesso comercial. Embora as condições de produção sejam específicas a cada país, a linguagem convencional perpetuada por Hollywood, tamanho seu poder de atração de público, exerce influência sob as produções nacionais. Filmes feitos e/ou distribuídos através da Globo Filmes – companhia brasileira de grande alcance de público no país –, por exemplo, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), assumem uma forma mais dinâmica, com trama, clímax e pontos de tensão bem definidos, de certa forma semelhantes a filmes de ação hollywoodianos no que se refere às escolhas de recursos expressivos na direção. Filmes de comédia brasileiros também se espelham em convenções formais adotadas no cinema *mainstream* internacional, como *De Pernas pro Ar* (2010), *A Mulher Invisível* (2009) e *Loucas pra Casar* (2015), que se assemelham às comédias hollywoodianas atuais com relação ao estilo de narrativa, progressão de trama e apresentação e construção de personagens.

Sendo assim, apesar das autoras utilizadas neste trabalho escreverem com base no cinema hollywoodiano, sua discussão é estendível aos filmes que exemplificaremos no presente capítulo, visto que assumem as convenções a que as autoras dirigem suas críticas – como, por exemplo, movimentação de câmera dirigida ao corpo da atriz em momentos de apresentação da personagem, plano de reação do(s) personagem(ns) masculino(s) admirando a mulher quando ela entra em cena, câmera lenta ressaltando movimentos corporais em momentos de contemplação erótica, iluminação destacando a pele da personagem, entre outros elementos convencionados para apresentar a mulher como objeto erótico essencial ao prazer visual do espectador. São essas as escolhas formais problematizadas pelas autoras aqui

referenciadas, escolhas estas que se fazem presentes em muitos filmes nacionais. Dessa forma, embora elas falem do cinema hollywoodiano, estenderemos a problematização a filmes brasileiros que apresentem semelhanças.

2.2 A representação feminina no cinema *mainstream*

A aplicação da semiologia e da psicanálise no estudo do cinema por autores como Laura Mulvey e Christian Metz foi significativa na construção de uma lógica que pudesse entender os processos de reconhecimento e identificação do espectador com o filme. Ademais, desde que os movimentos de liberação feminina se fizeram presentes, cada vez mais mulheres passaram a questionar a representação da mulher nas artes. Inicialmente exploravam os papéis assumidos por mulheres na pintura, na literatura e no cinema através de análises sociológicas (KAPLAN, 1995), e depois passaram também a teorizar sobre os modos de criação de significado na arte e nos filmes, mostrando que, assim como o conteúdo transmitido pela narrativa deve ser analisado, a construção artística e fílmica, bem como sua forma, detêm igual importância no processo de significação.

A psicanálise freudiana e lacaniana, sobretudo no que diz respeito ao falo ser considerado símbolo de poder, causa certa rejeição entre muitas feministas. A ideia psicanalítica de castração, por exemplo, – ideia esta de suma importância no raciocínio desenvolvido pelos psicanalistas – tem a mulher como vítima, marcada pela ausência de um falo, sendo, portanto, um ser incompleto. Sua existência perante o homem como submissa simboliza, para a criança, uma ameaça de castração, evidenciada pelo fato de não possuir um pênis:

O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos na meia luz do imaginário. A mulher, dessa forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Enquanto o herói protagonista permite que o espectador se identifique, a mulher aparece tradicionalmente em um papel exibicionista, como objeto sexual que interrompe o

fluxo da ação para contemplação erótica tanto dos personagens em tela quanto do espectador. A narrativa mostra o herói como ativo na medida em que é ele quem toma as rédeas da história, fazendo os acontecimentos avançarem, e a mulher como objeto erótico que, congelando o tempo em sua *condição de “para-ser-olhada”* (MULVEY, 1983), torna-se fetiche para o espectador. O filme, fazendo uso de planos que destacam o corpo feminino, nos mostra o modo como a mulher deve ser olhada no próprio espetáculo.

Ademais, a sexualidade no sistema patriarcal é construída de modo a buscar o prazer nas relações de domínio/submissão. Nos gêneros mais comerciais de filmes existe uma celebração da ação masculina, apresentando o homem como ativo e a mulher como passiva: “Designada ao lugar de objeto (ausência), ela [a mulher] é depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nesta posição, seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação” (KAPLAN, 1995, p. 47). Enquanto o protagonista devolve ao espectador homem seu ego espelhado em sua melhor forma, à mulher é apresentada apenas uma figura impotente cuja razão de existir no filme gira em torno do homem. Desse modo, a mulher aparece como portadora de significado (referente à sua posição de objeto erótico), mas não produtora de significado, posição que fica então como pertencente ao homem.

Se a psicanálise provém de ideias que tomam por base o falo como símbolo de poder, por que então poderia ela ser uma ferramenta útil em um estudo de caráter feminista? Em uma primeira instância, é preciso considerar que a psicanálise aqui pode ser utilizada apenas como ponto de partida para uma reflexão, e não como meio portador de definições necessariamente verdadeiras sobre a psique humana de um modo cultural e historicamente generalizado. Considerando isso, podemos então perceber que, na atual sociedade patriarcal – derivada de processos históricos específicos e de uma organização industrial e social que estrutura as famílias de tal forma que a mulher é submetida ao poder do homem –, traumas edipianos estão presentes e são também recorrentes em sua literatura ocidental, sendo a psicanálise derivada desse mesmo patriarcalismo impregnado no inconsciente social. Ann Kaplan (1995) mostra a possibilidade de uma

ideia de que os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais (principalmente aquelas formas do final do século XIX que perduraram até o nosso século) exigiram a imediata criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essas estruturas restritivas (KAPLAN, 1995, p. 44).

Kaplan considera também que os filmes *mainstream*, em parte, “tomaram a forma que tomaram para satisfazer desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX (uma organização que produz traumas edipianos)” (KAPLAN, 1995, p. 45), o que faz da psicanálise um instrumento essencial no entendimento desses desejos e também das posições que assumem homens e mulheres tais como refletidas nos filmes. Assim, podemos então estudar estruturas do patriarcalismo através de um instrumento que ele mesmo originou (MULVEY, 1983). Nesse sentido, se a psicanálise é uma ferramenta analítica criada com base em um sistema patriarcal, é possível utilizá-la no entendimento de um meio (o cinema) que trabalha com signos e formas provenientes desse mesmo sistema e que reflete os desejos e o inconsciente patriarcais.

A partir disso, Mulvey (1983) observa que o cinema, sendo um sistema de representação relativamente avançado, incita questões sobre os modos como o inconsciente social pode constituir a visão e o prazer visual. A autora trata especificamente do prazer escopofílico – o prazer no ato de olhar, ou mesmo de ser olhado –, mas é interessante também ressaltar que, como no cinema imagens e sons estão sempre conectados, juntando-se a elementos variados e recursos expressivos para constituir a diegese e a *mise-en-scène*, o prazer visual estará sempre associado a uma construção que não é apenas visual, devendo os demais elementos também ser analisados.

Dito isso, podemos perceber na linguagem convencional, que se perpetuou através do cinema de Hollywood, “uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 1983, p. 439). O cinema alternativo, por sua vez, abre espaço para que possa existir um cinema militante, que desafie a ordem do cinema dominante – estética e politicamente. Mulvey resalta que sua intenção não é “uma rejeição moralista desse cinema”, mas, sim, “chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” (*idem*). A autora sugere também que é exatamente através dessa reação contrária às obsessões e premissas do cinema dominante que o cinema alternativo deveria começar a ganhar forças.

Claire Johnston trabalha com essa noção e propõe o que chama de *contracinema*, criticando a subjetividade passiva (KAPLAN, 1974) de um cinema dominante que pouco ou nada intervém nos questionamentos sociais, tampouco desafia a representação da realidade. O *contracinema*, nesse sentido, deveria ter um caráter revolucionário, assumindo o potencial de produto ideológico do filme. Enquanto isso, deve-se também entender que a opressão feminina dentro do enredo de um filme precisa, sim, ser questionada, mas igualmente questionada tem de ser a linguagem utilizada, bem como a representação da realidade

(JOHNSTON, 1973). A composição e duração dos planos, ângulo e movimento de câmera, cores, trilha sonora, todos são recursos expressivos que dizem respeito não somente à estética, mas também ao posicionamento do cineasta frente ao conteúdo transmitido, evidenciando que a forma do filme é parte integrante da construção de significados.

Para ilustrar o modo como a escolha de recursos expressivos pode influir na criação de significados dentro do filme, podemos citar o caso do *travelling* de *Kapò*, filme de 1960 dirigido por Gillo Pontecorvo. O longa-metragem tem como tema o holocausto e mostra as dificuldades enfrentadas por algumas mulheres em um campo de concentração. Em determinado momento do filme, uma das prisioneiras se joga contra a cerca de arame farpado eletrificado e morre. Pontecorvo filma a cena com um *travelling* para frente, de modo a re-enquadrar o corpo morto em um contra-plongée, deixando a mão da atriz sobre a cerca ganhar certo destaque. Desse modo, o acontecimento adquire um tom de espetáculo, dramatizando a desagradável morte da prisioneira de uma forma estética que contradiz a gravidade do assunto (o holocausto). Jacques Rivette, crítico e realizador francês, polemizou ao escrever um texto contestando a escolha de Pontecorvo, texto em que diz que

“o homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para frente para re-enquadrar o cadáver em contra-plongée, tendo o cuidado de inscrever exatamente a mão elevada num canto de seu enquadramento final, esse homem não há direito além do mais profundo desprezo” (RIVETTE, 1961, p. 54)⁴⁵.

O filme trata de uma história de amor que acontece dentro do campo de concentração, o que seria também uma questão a ser analisada. Entretanto, a crítica de Rivette se dirige especialmente ao modo como o diretor se posiciona frente a determinado assunto, e não ao enredo em si. O ponto de vista – o tom, a nuance, a posição assumida – de um cineasta é exprimido através de suas escolhas de posicionamento e movimentação de câmera, do recorte de situações, a construção de diálogos e enredo, entre variados elementos estilísticos. No caso de *Kapò*, o diretor escolheu retratar a morte em um campo de concentração de uma forma estilizada, o que não condiz com a situação: “Há coisas que não devem ser abordadas a não ser no temor e no tremor; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor?” (*idem*, p. 55)⁴⁶.

⁴⁵ “[L]’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris”. Tradução nossa.

⁴⁶ “Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement; la mort en est une, sans doute; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur?” Tradução nossa.

É o caso de filmes que, apesar de tratarem de temas pesados como o holocausto, apresentam fotografias tão visualmente agradáveis que a desagradabilidade e a crueldade contidas no assunto passam a ser subjugadas, como se um filtro estético fosse adicionado ao assunto de modo a tornar o trágico apazível. Algo semelhante ocorre quando há a romantização de relações abusivas com, por exemplo, homens mais velhos e moças menores de idade, ou a romantização de personagens com fortes transtornos mentais ou condições psicológicas do espectro autista, por exemplo – a romantização aqui se refere ao ato de fantasiar um assunto que, na realidade, é dotado de uma complexidade maior do que grande parte dos filmes *mainstream* dá conta de abordar e, por isso, geralmente foca no divertimento da trama, subjugando a importância e a seriedade do assunto. Existem diferentes casos em que isso funciona na narrativa como ponto de partida para um engajamento maior do espectador, e outros tantos em que a simplificação do tema diminui sua importância frente aos outros elementos fílmicos. Cabe ao cineasta saber utilizar os recursos de que dispõe de modo a evitar possíveis equívocos éticos. As escolhas estilísticas, de elementos e recursos expressivos devem ser sempre pensadas em conjunção com o assunto abordado no filme e as questões éticas e morais que o cercam.

Pensando em filmes brasileiros como exemplo do modo como a linguagem influi na criação de significados dentro do filme, neste caso reafirmando um discurso presente também na narrativa, podemos citar *Qualquer Gato Vira-Lata* (2011, de Tomás Portella e Daniela de Carlo), longa-metragem que atingiu grande público no país. O filme fala de como Tati (Cleo Pires) conhece Conrado (Malvino Salvador), professor de Biologia que defende uma tese de que a conquista amorosa entre mulher e homem na sociedade é mais efetiva quando feita de modo semelhante a alguns casos do reino animal. Conrado ensina Tati a reconquistar seu ex-namorado Marcelo (Dudu Azevedo) através de atitudes como ignorá-lo em uma festa, deixá-lo tomar o primeiro passo, manter-se reservada e demorar em atender a seus telefonemas. Em suma, Tati deve deixar de demonstrar seus sentimentos, indo contra sua vontade, para conquistar o homem. No início do filme, o professor fala de sua tese em sala de aula, onde algumas alunas mostram-se indignadas com seu machismo. A possível crítica acaba aí, quando Conrado diz que seus argumentos se baseiam na teoria evolucionista e que não há como contestar o que diz a biologia. O questionamento das alunas, que surgem como esperança para quebrar o machismo presente no filme, morre antes mesmo de poder se desenvolver. A cena existe como que para afirmar que, mesmo sabendo-se do machismo presente no enredo, o filme seguirá despretensiosamente.

Depois de algumas lições de Conrado sobre o modo como Tati deveria se portar na conquista de um homem – o que por si só já reproduz um pensamento machista –, com cenas em que os personagens falam das mulheres como propriedade do homem (utilizando, por exemplo, termos como “ex-mulher”⁴⁷ para se referir a uma ex-esposa) e a sexualização de Cleo Pires em tomadas que dirigem a atenção do espectador para seus movimentos corporais, chegamos ao momento em que a linguagem mais reafirma o discurso presente na narrativa: a câmera lenta no momento em que Tati, já tendo passado todas as etapas dos ensinamentos de seu guru, desce as escadas do prédio para ir a um jantar romântico com seu ex-namorado. Nesse momento, a ideia machista presente no enredo se afirma com mais força que antes: a mulher, depois de aprender com um homem como deveria se portar na conquista, finalmente se transforma em uma mulher desejável e desejada – a câmera lenta dirige toda a atenção do espectador e dos personagens homens ao movimento corporal da atriz. Esse plano começa como um enquadramento de plano americano em contra-plongée com movimento para frente e em leve câmera lenta, mostrando a atriz sair do prédio e parar acima na escada, momento em que a câmera também interrompe seu movimento, terminando com um plano médio. A iluminação ressalta o brilho de sua pele morena e de seu vestido de seda, e nesse momento há o corte para a reação dos dois homens presentes no ambiente, individualmente, contemplando-a. A atriz desce a escada ainda em câmera lenta e o tempo volta a decorrer normalmente quando ela se encontra ao fim da escada com o ex-namorado, que a espera para entrar no carro.

Diferentemente do *travelling* em *Kapò*, a linguagem utilizada não contradiz o assunto abordado, mas, sim, o reafirma. Ambos são exemplos de como a linguagem transmite conteúdo significativo ao filme, mas, no caso de *Qualquer Gato Vira-Lata*, comédia com sucesso relativamente grande no país, o problema se estende devido à reafirmação de um pensamento machista que contribui para que a mulher seja objetificada. Quando Tati passa pelo processo de mudança e se torna desejável, o contra-plongée em câmera lenta conforme descrito (figuras 2.01 a 2.04), seguido da reação dos homens, apenas evidencia o que Mulvey identifica como o tradicional papel exibicionista destinado às mulheres no cinema: “Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua

⁴⁷ Dizer que alguém é “mulher” de tal homem já evidencia machismo por tratar da figura da mulher como propriedade. Do mesmo modo que se fala que um homem é “o marido de fulana”, e não “o homem de fulana” para designar cônjuge, não se deve falar “mulher de fulano”. O termo “ex-mulher” é ainda mais pejorativo, visto que o prefixo “ex-“ associado à palavra “mulher” supõe que a mulher perdeu sua posição como tal ao deixar seu posto como esposa. Embora o termo ainda seja amplamente utilizado, reflete a visão patriarcal da mulher como propriedade do homem e por isso deve ser problematizado.

aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’” (MULVEY, 1983, p. 444).



Figuras 2.01 a 2.04 - *Qualquer Gato Vira-Lata*, cena em que Tati desce as escadas do prédio para encontrar-se com o ex-namorado. A cena começa com um plano americano em um leve contra-plongée com movimento para a frente, enquadrando por fim (figura 2.03) a atriz que para acima na escada para contemplação dos personagens. Nesse momento vemos em outro plano a reação dos dois homens em cena, e um corte seco volta para a atriz andando em câmera lenta (figura 2.04).

A narrativa utilizada nas atuais comédias brasileiras como a citada demonstra um cinema que se construiu na zona de influência do estilo hollywoodiano, cujo encanto que atrai a massa de espectadores resulta, de certo modo, “da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual”, através da qual, “[i]ncontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (*idem*, p. 440). Retornando à escopofilia, Mulvey, embasando-se nos escritos de Freud, utiliza o termo para se referir ao “ato de tomar outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (*idem*, p. 440-441), ato este tomado como fonte de prazer. A autora trabalha com a escopofilia ativa e menciona também a possibilidade de relacioná-la a um autoerotismo através do qual o prazer visual seria transferido por analogia.

A escopofilia ativa tal como abordada por Mulvey está relacionada ao voyeurismo, que se faz presente na sala escura do cinema. As convenções adotadas pelo cinema dominante permitem a existência de universos herméticos onde histórias paralelas se desenvolvem. No

momento em que uma dessas histórias (um filme) é exibida, não somente os espectadores encontram-se isolados uns dos outros pela escuridão da sala do cinema, como também essa escuridão e a forma de narrativa convencional levam o espectador a ter a sensação de que aquele universo existe indiferentemente de sua presença. Isso dá a ele a impressão de estar espreitando um mundo particular, o que incentiva suas fantasias voyeurísticas e o colocam em uma posição onde, tendo seu exibicionismo reprimido, o espectador projeta seu desejo no personagem. A escopofilia então vai a um nível além no momento em que o prazer visual é transferido ao outro por analogia, processo que Mulvey (1983) e Metz (1980)⁴⁸ relacionam ao estádio do espelho, processo de reconhecimento de sua imagem no espelho pelo qual a criança entre aproximadamente 6 e 18 meses de idade passa, conforme descrito por Lacan (1998). Nessa etapa a criança

distingue no espelho os objetos familiares da casa e também o seu objeto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo a sua própria imagem. É daí que a identificação primária (a formação do Eu) extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem (...). Portanto, o Eu da criança forma-se por identificação com o seu semelhante, e isto simultaneamente em dois sentidos, metonímico e metafórico: o outro ser humano que está no espelho, o reflexo próprio que é o corpo e que o não é, que se lhe assemelha. A criança identifica-se consigo própria como objeto (METZ, 1980, p. 55-56).

Nesse momento, a capacidade motora da criança não alcança suas aspirações físicas, o que a leva a um “feliz reconhecimento de si mesma, no sentido em que ela imagina a sua imagem-espelho mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo” (MULVEY, 1983, p. 442). Esse reconhecimento, portanto, leva a criança a receber sua imagem superior como um ideal de seu ego, momento que irá antecipar para a criança a experiência de reconhecimento no cinema. Este, então, funcionaria aqui tal como um espelho, mas, tendo o espectador passado de antemão pela experiência do espelho quando criança, o filme já se encontraria na ordem do simbólico:

[O] espectador sabe que existem objetos, que ele próprio existe como sujeito e que se torna um objeto para outrem; ele conhece-se e conhece o seu semelhante; já não é necessário que esta semelhança lhe seja literalmente *descrita* na tela; como o era no espelho da sua infância. (...) [O] exercício do cinema pressupõe que esteja ultrapassada a indiferenciação primitiva do Eu e do Não-eu (METZ, 1980, p. 56).

⁴⁸ O texto de Mulvey utilizado é o de 1983, entretanto sua primeira versão data de alguns anos antes do livro de Metz.

A identificação não é mais, em sua forma primária, uma necessidade; entretanto, o cinema narrativo convencional depende da artimanha de uma identificação contínua entre espectador e o que está presente em tela (METZ, 1980). Essa identificação faz-se visível no caráter antropomórfico que esse cinema apresenta. Os enquadramentos, as histórias, as convenções de planos e angulação, tudo direciona a atenção à forma humana: “Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo” (MULVEY, 1983, p. 442).

No momento em que há a identificação do espectador com a forma humana que se faz presente em tela, ocorre também uma breve “suspensão do ego” (*idem*), proporcionando no espectador o esquecimento de seu mundo tal como percebido pelo Eu:

[O] cinema possui estruturas de fascinação bastante fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça. A sensação de esquecer o mundo da forma em que o ego subsequentemente veio a percebê-lo (Eu esqueci quem eu sou e onde eu estava) é nostalgicamente remissente daquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem (MULVEY, 1983, p. 442).

Se no cinema dominante, conforme suas convenções adotadas, o sujeito se encontra isolado pela escuridão que lhe dá acesso a um universo hermético, surge então a questão sobre a localização desse Eu, agora já formado (não mais uma criança). Reconhecendo o semelhante na tela e perdendo temporariamente a noção de localização de seu Eu – este ausente na tela, mas dotado de percepções sensoriais –, o espectador irá, tal como definido por Metz (1980), se encontrar em posição de sujeito onipercepcionante. Esse sujeito espectador sabe que não faz parte do que é percebido, mas que se encontra presente através de sua percepção: “sei que percebo o imaginário (e é por isso que as suas extravagâncias, se necessário extremas, não me inquietam seriamente) e sei que sou eu que o percebo” (METZ, 1980, p. 58).

Interessante é observar que, se o sujeito tem a noção de ser/estar dotado de uma percepção própria de um mundo imaginário (mundo este que, em suas convenções, trabalha com o prazer visual em primeira instância), as *extravagâncias* desse mundo não o afetam conforme o afetariam se fossem reais devido a essa mesma *suspensão do ego* que lhe atinge em um momento inicial. E, se há uma breve suspensão do ego, podemos pensar na possibilidade de que esse lapso evidencie a presença do *id*, parte da estrutura psíquica que representa os impulsos e desejos do prazer e da necessidade:

É fácil ver que o ego é aquela parte do id que foi modificada pela influência direta do mundo externo (...). Além disso, o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio do prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade (FREUD, 1923, p. 17).

Sendo assim, esse mundo imaginário que faz uso de determinadas convenções cujo habilidoso desenvolvimento depende da manipulação do prazer visual (no caso dos filmes, necessariamente ligado a outros elementos não visuais, como a trilha sonora, que trabalham em conjunção com o visual) possibilita não apenas que o espectador se fascine e se identifique com o objeto em tela pelo reconhecimento de seu semelhante, como também permite que o sujeito busque e satisfaça seus desejos escopofílicos pelo voyeurismo. De um ou outro modo, o desejo se faz presente: “Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo” (MULVEY, 1983, p. 443). O que Mulvey observa aqui é que esse desejo de que se apropria o cinema dominante tem como referência a situação que lhe originou primariamente no início de suas experiências de vida: “seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo de castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza esse paradoxo” (*idem*).

Entendida já na psicanálise como um ser passivo, incompleto por não possuir um falo e ameaçador por representar a ameaça de castração, a mulher conforme retratada no cinema *mainstream* aparece aqui também frequentemente como passiva, não somente através do enredo, mas através da utilização de uma linguagem que trabalha com um prazer visual derivado de uma relação que se estabelece entre feminino-passivo e masculino-ativo (MULVEY, 1983). Tradicionalmente mulheres de determinados padrões de beleza são codificadas como objetos eróticos em papéis exibicionistas, seja através de personagens que intencionalmente demonstram erotismo ou através de personagens que, embora assumam uma postura ingênua, também se encontram em uma “condição de ‘para-ser-olhada’” (*idem*, p. 444). Desde o início do cinema e do que viria a ser convencionalizado em sua linguagem narrativa tradicional, com *closes* e tipos de iluminação que, combinados aos demais elementos físicos, ressaltavam a figura da mulher como delicada e admirável, até a atual indústria fílmica em seu caráter comercial, que utiliza recursos variados para exaltar a sensualidade feminina, a mulher é apresentada como objeto erótico cuja presença no filme narrativo habitual é essencial para que o espetáculo seja visualmente prazeroso ao espectador comum. Frequentemente encontramos nos filmes que seguem as convenções tradicionais planos que

focam em partes específicas do corpo feminino, como os seios, a virilha, o quadril, planos em que as personagens aparecem em posições fetichizadas, planos em que a câmera desliza pelo corpo da atriz ou em que a iluminação destaca a pele radiante no decote ou na cintura; enfim, recursos expressivos como movimentação de câmera, iluminação, foco, enquadramento, angulação, figurino, câmera lenta e vento direcionado aos cabelos da atriz, entre outros, são utilizados com frequência em filmes narrativos convencionais para ressaltar a figura feminina como objeto erótico desejável.

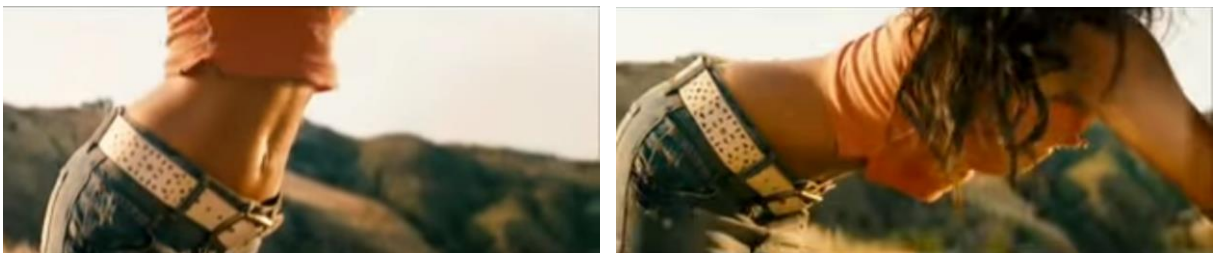
Enquanto isso, as tomadas utilizadas para ressaltar a sensualidade masculina mostram, na maior parte das vezes, apenas o peitoral forte e iluminado do homem e ocasionalmente relances de suas nádegas, sem que recursos como angulação sexualmente sugestiva, câmera lenta e movimentação direcionada ao corpo do ator sejam utilizados. Existe aí uma clara diferença na codificação do erótico feminino que constantemente coloca a mulher em uma posição de objeto a ser contemplado. Não obstante, sua presença em tela também funciona frequentemente num sentido que entra em conflito com o ritmo da história, de modo a suspender temporariamente o fluxo de ações para que se efetue a contemplação de seu erotismo (MULVEY, 1983). Essa contemplação ocorre de dois modos: pelos personagens em tela, que despertam pela mulher sentimentos como paixão, entusiasmo e perturbação; e pelo espectador na sala escura, cujo olhar fixo interage harmoniosamente com o olhar da câmera e do personagem. No momento em que a mulher é colocada em tela em enquadramentos que ressaltam seu corpo, sua pele, seus movimentos e sua sensualidade, havendo aí sua objetificação, “o olhar fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa”, de forma que “o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma ‘terra de ninguém’ fora de seu próprio espaço e tempo” (MULVEY, 1983, p. 445).

Podemos citar aqui a famosa cena de *Transformers*, longa-metragem de grande bilheteria lançado em 2007 e dirigido por Michael Bay, em que Megan Fox se inclina sobre o carro estragado para olhar seu motor. Após encontrar Mikaela (Megan Fox) andando sozinha pela estrada, Sam (Shia LaBeouf) oferece-lhe carona em seu carro. A jovem aceita e, pouco tempo depois, o carro estraga e os dois param para conferir o motor. Mikaela então se inclina sobre o carro para olhar o que pode estar errado com o automóvel. Nesse momento, a câmera faz um movimento circular na altura do quadril da atriz, que ganha destaque na tela. Um pouco ao fundo, Sam olha diretamente para seu corpo (figura 2.05) e hesita distraído ao responder Mikaela quando ela fala sobre o problema do carro. Essa ação evidencia o que Mulvey observa sobre a combinação harmoniosa entre o olhar do personagem masculino e o

olhar do espectador – nesse caso, não apenas o ponto de destaque visual no plano é o quadril da personagem (pela movimentação de câmera, o ângulo, o foco e a luminosidade), como também o olhar do personagem masculino e sua hesitação reafirmam que aquele é um momento de contemplação sexual. Há ainda o corte para um novo plano, em que a câmera desliza pelo corpo da atriz, começando pela coxa, subindo pelo quadril, tórax, até chegar à face da atriz, e volta novamente para o quadril, enquanto a atriz fala algo sobre o carro (figuras 2.06 e 2.07). Essa movimentação é como um plano subjetivo do ponto de vista do personagem, e o fato da câmera deslizar pelo corpo de Megan Fox enquanto ela fala, sendo que seu rosto não aparece no começo e nem no final do plano (apenas no meio, quando a câmera mostra sua face rapidamente e depois volta a deslizar pelo corpo), evidencia a objetificação sexual da figura feminina e mostra que a importância naquele momento é a contemplação erótica apenas, e não o que a personagem está falando ou fazendo dentro do contexto da narrativa. É como se o fluxo do tempo diegético parasse por alguns instantes para que a contemplação pudesse ser efetuada, criando, “[a]o invés da verossimilhança com a tela, (...) um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone” (MULVEY, 1983, p. 445).

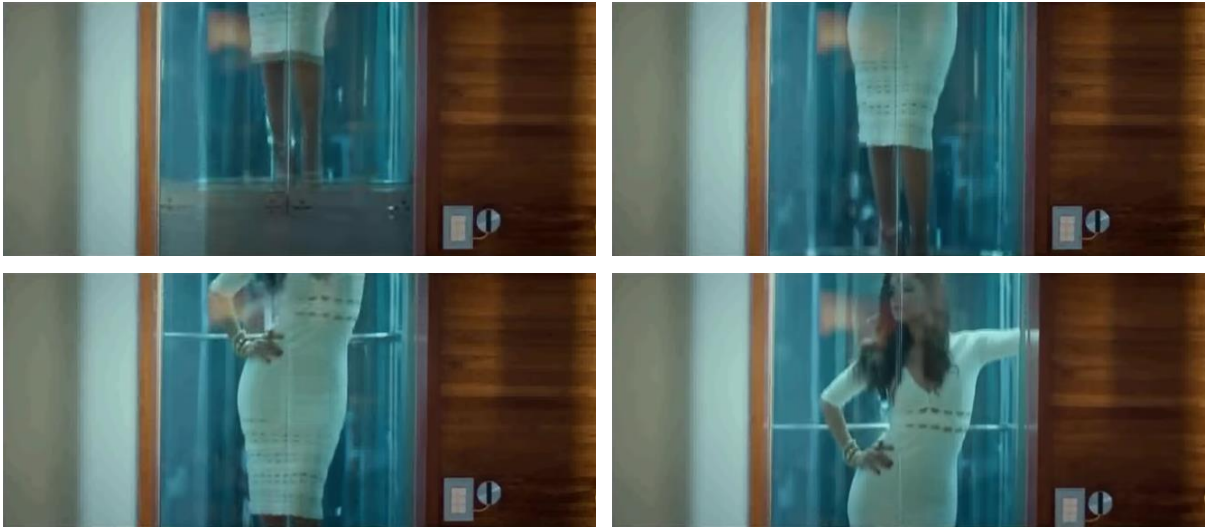


Figura 2.05



Figuras 2.06 e 2.07

Algo semelhante acontece em filmes brasileiros como *Até que a Sorte nos Separe 3* (Roberto Santucci e Marcelo Antunez, 2012), *Loucas pra Casar* (Roberto Santucci, 2015) e *Vai que Dá Certo* (Maurício Farias, 2013). São filmes de grande público no Brasil, sendo que o primeiro teve outras duas produções antes e o terceiro conta com uma continuação já lançada no país. Em *Até que a Sorte nos Separe 3* – após, nos dois primeiros filmes da sequência, a esposa (Danielle Winits no primeiro e Camila Morgado no segundo) do protagonista (Leandro Hassum) assumir o papel da loira fútil dotada de pouca inteligência, estereótipo comum em filmes de comédia –, vemos um momento de contemplação erótica clara logo na primeira metade do filme, quando o personagem principal conhece a mãe (Emanuelle Araújo) de um jovem (Bruno Gissoni) que o havia atropelado. De modo semelhante ao exemplo anterior (*Transformers*), a câmera aqui acompanha o corpo da atriz, revelando seu rosto ao final. Chegando à casa da personagem, o protagonista admira os objetos valiosos que nela se encontram: carros caríssimos, esculturas, piscina, decorações únicas. E, então, a personagem de Emanuelle Araújo se apresenta, também como um objeto de contemplação. Primeiro, com uma câmera fixa, porém que pega seu corpo de baixo para cima devido ao movimento de chegada do elevador onde a personagem se encontra, ressaltando sua postura e as curvas de seu corpo em um vestido colado (figuras 2.08 a 2.11), em conjunção com uma trilha sonora que acentua o impacto dramático. Então, há um corte para outro plano, desta vez mostrando a personagem sair do elevador em câmera lenta, com um *tilt* que sobe pelo corpo da atriz, dando destaque a seu movimento corporal (figuras 2.12 a 2.15). Depois, corta para a reação do protagonista observando a cena, ao lado de sua esposa e sua filha, ambas levemente desfocadas (figura 2.16). Outro corte leva a um primeiro plano da atriz, ainda em câmera lenta e com movimento para cima em contra-plongée (figuras 2.17 e 2.18).



Figuras 2.08 a 2.11



Figuras 2.12 a 2.15



Figura 2.16



Figura 2.17



Figura 2.18

Enquanto isso, em *Loucas pra Casar*, vemos três mulheres que fazem de tudo para conquistar um mesmo homem (Márcio Garcia). Temos os estereótipos da mulher realizada profissionalmente (Ingrid Guimarães), porém frustrada por não ter um marido; da santinha que guarda seus pensamentos para si própria e faz de tudo para agradar (Tatá Werneck) o homem; e da loira sexualmente ativa (Suzana Pires). No filme ocorre a sexualização da mulher em cenas como o *pole dance* numa casa de shows, que mostra *closes* de partes do corpo de Suzana Pires enquanto ela dança, com uma iluminação que ressalta o brilho de sua pele (figuras 2.19 a 2.21), e a objetificação da mulher em posição de empregada que satisfaz os desejos do homem (figuras 2.22 a 2.24). O objetivo da vida das três mulheres é se casar com o homem e, embora ele pareça trair todas, isso não impede que elas se humilhem e passem por cima de suas próprias vontades para tentar agradá-lo. Ao final descobrimos que

todas as mulheres são personalidades diferentes de uma única personagem que sofre de um transtorno mental. O enredo em si demonstra uma submissão grande da mulher ao homem, visto que tudo que acontece gira em torno do ato de tentar ser a mulher perfeita para fazer com que o personagem de Márcio Garcia queira se casar com ela.



Figuras 2.19 e 2.20



Figura 2.21



Figuras 2.22 e 2.23



Figura 2.24

Em *Vai que Dá Certo*, por sua vez, os protagonistas são todos homens e a história gira em torno de suas aventuras na tentativa de um assalto que lhes traria muito lucro. Em determinado momento da história, a personagem Jaqueline (Natalia Lage) aparece para solucionar um problema que eles causaram: ela precisa seduzir um homem rico enquanto os assaltantes invadem a casa deste. A mulher, então, persuadida pelos ladrões, liga para o homem rico para marcar um encontro, sendo observada pelos assaltantes (figura 2.25). Sua razão de existência no roteiro se resume a oferecer seu corpo a um homem contra sua própria vontade (figura 2.26) enquanto os outros homens executam a tarefa mais importante na narrativa.



Figuras 2.25 e 2.26

O modo como a mulher aparece nos três filmes exemplificados evidenciam o machismo hoje ainda presente no cinema nacional. Assim como observado por Mulvey (1983) a respeito da contemplação erótica que interrompe o fluxo diegético, em *Até que a Sorte nos Separe 3* a mulher é colocada em posição de objeto sexual através da utilização do movimento de câmera e do *tilt* revelando a personagem em câmera lenta. Em *Loucas pra Casar*, as tomadas que ressaltam as curvas e as fantasias utilizadas pelas mulheres reforçam a ideia da mulher perfeita, que deve ser submissa, sexualmente atraente e agradável para o homem. Já em *Vai que Dá Certo*, a mulher é colocada de lado, mal aparecendo na trama, e quando aparece é para resolver um problema através de suas capacidades sexuais. Na tela ela é mostrada somente ao lado de homens, que a cercam e a persuadem às suas vontades.

Outro ponto que Mulvey observa em seus estudos é que esse mesmo desequilíbrio sexual visível na relação feminino-passivo e masculino-ativo que configura a personagem feminina como objeto erótico influencia também a estrutura da narrativa fílmica. Sendo a mulher portadora de significado – e não produtora –, de acordo com a ordem patriarcal dominante na história social e suas estruturas psíquicas, “a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual”, hesitando o homem “em olhar para o seu semelhante exibicionista” (MULVEY, 1983, p. 445). A narrativa então funciona de um modo que “sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história” (*idem*). O filme, já representando um olhar masculino que objetifica a mulher, é também estruturado a partir de uma figura masculina principal, cujas características e modos de aparição em tela (através dos diversos recursos expressivos da linguagem cinematográfica) diferem do objeto erótico e representam o ego ideal do espectador em seu estado mais completo. O personagem masculino, então, tem a capacidade de controlar os acontecimentos de uma forma que o espectador não poderia na realidade, tal como no estádio do espelho a criança se via no reflexo de modo superior à sua própria experiência corporal.

Enquanto isso, à mulher, cujo papel designado é o de objeto, “depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo”, resta apenas a possibilidade de que seu prazer seja “construído em torno de sua própria objetificação” (KAPLAN, 1995, p. 47). Em uma posição frequentemente submissa, a personagem feminina aparece como impotente, reforçando uma ideia de inutilidade (*idem*), ou, senão impotente, aparece como um ser cuja fonte essencial de persuasão e importância resta sobre sua aparência física. Mesmo nos recentes filmes de super-heróis em que a mulher começa a aparecer como figura fundamental e independente, sua sensualidade não deixa de ser uma peça importante na construção do filme, como acontece com a *Víúva Negra* (Scarlett Johansson) em *Os Vingadores* (2012). E ainda assim, em muitos casos, devido à sua postura de poder, a personagem passa então a ser vista como uma figura masculinizada, como é o caso, por exemplo, da Imperatriz Furiosa (Charlize Theron), em *Mad Max: Fury Road* (2015). Isso se deve à relação socialmente estabelecida entre mulher-submissão e homem-dominação. Se uma mulher assume uma posição dominante e passa a controlar as ações no filme, sem necessariamente fazer uso de sua sensualidade para tal, ela é vista como masculina, “[q]uase sempre perdendo (...) as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou” (KAPLAN, 1995, p. 51).

Trata-se de um equívoco derivado de uma visão sexista assumir que determinadas características sejam naturalmente femininas e outras, masculinas. Podemos perceber que nossa história social e cultural encontra-se

profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas (...). Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (através dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas e porque o seu desejo detém o poder/ação enquanto o da mulher não) (KAPLAN, 1995, p. 52).

A mulher, a partir das investidas do movimento feminista, ocasionalmente assume na representação papéis outrora masculinos, porém para tal Kaplan acredita que o homem então muitas vezes assume a posição que antes era da mulher, para que assim a estrutura seja mantida. O que a autora observa aqui é o predomínio de um modelo de domínio e submissão não somente como convenção social historicamente presente, mas também como fonte de excitação e prazer. Salvo exceções de fetiches que se desenvolvem a partir de uma posição

dominante feminina – e mesmo nessa condição a mulher não se livra necessariamente de uma aparição como uma figura louvável dotada de grande sensualidade –, a imagem da mulher em tela é altamente sexualizada, independente do que essa mulher esteja fazendo, falando, ou do tipo de situação em que ela esteja.

Recentemente podemos ver entre os filmes *mainstream* obras como *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) e *Ghostbusters* (2016), ambos de franquias que já existiam previamente, porém agora com personagens mulheres como protagonistas. Rey (Daisy Ridley), do primeiro filme, e Holtzmann (Kate McKinnon), Abby (Melissa McCarthy), Patty (Leslie Jones) e Erin (Kristen Wiig), as quatro do segundo, são personagens inteligentes, que não ficam no superficial comum e que, sobretudo, não são sexualizadas. Vemos aqui um esforço em direção à criação de personagens fora do olhar tradicionalmente objetificador e por este motivo devemos reconhecer a importância de filmes como estes. Ainda assim, tratam-se de exceções e, além de serem obras dirigidas por homens e apresentarem uma equipe majoritariamente composta por homens, têm seus problemas – por exemplo, Patty em *Ghostbusters* é a única protagonista negra e também a única das caça-fantasmas que não é uma cientista graduada. Embora o esforço exista, deve-se também problematizar seu conteúdo e considerar que filmes como esses, que evitam a objetificação do corpo feminino, ainda são uma pequena parcela frente à maioria que propaga o olhar tradicional no cinema dominante.

Outro ponto destacado por Mulvey e Kaplan é o fato de que “a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa” (KAPLAN, 1995, p. 54). Na cultura patriarcal, do ponto de vista masculino, a mulher evoca a ameaça de castração percebida na infância, ameaça esta da qual o inconsciente do homem encontra duas formas de se livrar:

a preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (...); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (MULVEY, 1983, p. 447).

No primeiro caso, trata-se de um voyeurismo cujo prazer se inicia na culpa – diretamente ligada à castração –, passando então ao ato de manter controle sobre a pessoa culpada (no caso, a figura feminina). Já no segundo caso trata-se da escopofilia fetichista. A transformação da figura representada em fetiche é evidenciada no culto à figura da estrela tal

como no *star system* (MULVEY, 1983). A estrela é geralmente um símbolo de sedução colocado em um patamar elevado de contemplação e funciona primeiro como objeto erótico para o olhar masculino, mas também como representação de uma beleza padrão a ser visada por muitas mulheres. E, se em alguns casos existe o duo de estereótipos da mulher pura e da mulher provocante, a *star* passa a representar uma fatalidade baseada na sedução e no que é entendido por feminilidade:

sedução intencional, construída para provocar uma espécie de identificação nas espectadoras femininas que as levasse em direção à sua feminilidade. Assim, no cinema, (...) a feminilidade tornou-se sinônimo de atração sexual. A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema como se fossem sua própria identidade (RODRIGUES, 2014, p. 29).

Ana Lucília Rodrigues, pesquisadora na área de psicanálise e cinema, lista em seu artigo de 2014 *Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas* a evolução da figura da estrela ao longo das décadas no cinema dominante. No início, explorava-se a figura da virgem inocente, como Mary Pickford, da mulher expressiva, como Francesca Bertini, e da exótica fatal, como Theda Bara. No período que se deu entre guerras prosseguiu-se a arquetipização dessas personalidades nas personagens femininas, que se misturavam com a figura da *femme fatale*. Nas décadas de 1930 e 1940 passavam também a ser produzidos diversos filmes para audiências femininas, filmes geralmente centrados em protagonistas mulheres e que tratavam de questões consideradas como pertencentes ao universo feminino. Embora dessem voz aos conflitos vividos pelas mulheres, esses filmes “mostram repetidamente personagens passivas ou patéticas e apelam ao sofrimento empático das espectadoras” (RODRIGUES, 2014, p. 30).

A partir da introdução do sistema sonoro, surgem muitos filmes musicais, que “retratam a mulher substituindo sua atividade devaneante ou sua interiorização reflexiva pela irrupção do canto e da dança”, resgatando “a teatralidade das personagens femininas em uma combinação explícita dos tipos hegemônicos” (*idem*, p. 32). Ao mesmo tempo, essa teatralidade comum à fase silenciosa do cinema se atenua nos demais tipos de filme; os estereótipos se fazem presentes nas mais diversas transmutações, porém a vampe, a virgem e a amorosa se apresentam de forma cada vez menos caricata. A partir de 1940 e 1950 ganham atenção as *pin-ups*, que muitas vezes adotavam “um erotismo desinibido, natural e juvenil, marcado por decotes, o *strip-tease* das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir, danças”, e exibiam também um erotismo que valorizava o corpo e suas curvas, suas pernas,

“uma sexualização do olhar e da boca num *sex appeal* lúdico”, tornando-se uma “mulher-objeto”, definida por atrativos eróticos em excesso” (*idem*, p. 34).

Com a reafirmação dos movimentos feministas que se seguiram, a condição feminina passava a aparecer continuamente como tema social e político. Filmes com mulheres “reais” começavam a ser mais frequentes, assim como a presença feminina no mercado cinematográfico. Ainda assim, a *star* conforme existia não desapareceu, mas se transformou. As tentativas de suicídio e as pressões por que passaram atrizes como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, a espetacularização de sua vida pessoal e a valorização midiática de excessos e polêmicas evidenciaram a transformação da *star* como “sonho de existência e metáfora do desejo” em “um curioso objeto de consumo” (*idem*, p. 35). O que a autora ressalta aqui é que a figura da estrela contemporânea não mais obedece a uma personalidade pré-determinada, mas se adequa às oportunidades. A estrela deixa de ser apenas uma mera representação do desejo e passa a ser também um objeto de consumo cultuado em uma tentativa de saciar um fetiche escopofílico que se criou na sociedade patriarcal. A figura da mulher é vendida e venerada através dos mais variados produtos da indústria – de propagandas de cerveja a *reality shows*, de capas de revista com fotos manipuladas para ressaltar o brilho da pele e as curvas aos diversos ângulos e enquadramentos utilizados no cinema para destacar o corpo feminino.

Nesse processo de transformação da mulher em objeto de consumo, tipos físicos específicos são favorecidos. Cultua-se determinado tipo de pele, de cabelo, de pernas, características determinadas que constroem um padrão de beleza incapaz de contemplar senão uma ínfima quantidade de espectadoras. A falta de uma representatividade abrangente marginaliza características físicas e de personalidade que, embora comuns a muitas pessoas, deixam de ser consideradas belas ou mesmo aceitáveis por não corresponderem ao corpo representado nas telas, nas revistas, nas propagandas e nas mais diversas expressões artísticas e midiáticas dominantes. Um exemplo radical da figura feminina como objeto de consumo e sua capacidade de influência na sociedade pode ser encontrado ao observarmos a indústria de beleza da Coreia do Sul, onde ídolos do K-pop (que corresponderia ao estilo *pop* na Coreia) realizam cirurgias plásticas com grande frequência para adquirirem o visual popularmente desejado. Se um novo conjunto de K-pop surge, por mais que o talento também seja indispensável, é imprescindível que a aparência dos membros seja trabalhada – e, para isso, a cirurgia plástica é uma opção comum. Enquanto isso, fãs de famosas e de famosos do K-pop seguem seus ídolos na busca por um visual de beleza padrão. Procedimentos comuns entre jovens, que geralmente ganham de presente de formatura dos pais ou juntam seu próprio

dinheiro para tal, são o levantamento da pálpebra e a injeção de parte da gordura das pernas ou dos braços na face.

De forma semelhante, a figura popular feminina em variadas partes do mundo é adotada como símbolo de beleza a ser almejada. Atrizes como Jennifer Lawrence, Angelina Jolie, Megan Fox, Scarlett Johansson e Jennifer Aniston, e as brasileiras Bruna Marquezine, Ísis Valverde, Carol Castro, Camila Queiroz, Alinne Moraes e Juliana Paes assumem com frequência papéis em obras audiovisuais e cinematográficas que as exaltam e as objetificam. Recursos como *close-ups*, enquadramentos em ângulos que destacam partes específicas do corpo, movimentação de câmera, iluminação, entre outros como citados nos exemplos de *Qualquer Gato Vira-Lata* e *Transformers*, são utilizados conjuntamente em representações da mulher como bela, sensual, marcante e desejável. E se, por um lado, é bom ter personagens femininas independentes, fortes e notáveis – como Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence em *Jogos Vorazes*, 2012), Viúva Negra (Scarlett Johansson em *Os Vingadores*, 2012) e Carolina Castilho (Juliana Paes em *Totalmente Demais*, telenovela da Rede Globo exibida em 2015-2016) –, por outro não podemos negar que ainda assim há a sexualização das atrizes e que as representações midiáticas favorecem apenas um determinado tipo de beleza feminina: entre as mais famosas e desejadas atrizes vemos apenas mulheres de pele clara (e vez ou outra morena), cabelos lisos ou levemente ondulados, de cintura fina, anca e seios volumosos e traços finos. Ocasionalmente destacam-se atrizes negras como Taís Araújo, ou atrizes gordas como Melissa McCarthy, mas os papéis que assumem são diferentes daqueles que as atrizes no padrão de beleza adotado pela mídia assumem.

Assim como acontece no exemplo citado da Coreia do Sul e sua indústria de beleza, o padrão midiático de beleza do ocidente influencia muitas mulheres a mudarem seu corpo. Ao tornar a mulher de pele clara, cabelo liso, cintura fina e seios/traseiro avantajados como a mais alta expressão da beleza feminina, as representações artísticas e midiáticas dominantes e os diversos produtos audiovisuais a que temos acesso diariamente contribuem para a perpetuação de um estereótipo de beleza irrealista que não apenas faz com que as mulheres fora do padrão sintam-se deslocadas pela falta de representatividade, como também incentiva uma competição de beleza que não pode ser saudável. Nesse sentido, o cinema, enquanto meio de expressão inserido em um contexto midiático, tem a capacidade de contribuir positiva e/ou negativamente na construção de uma representatividade em suas obras. Se o que se vê em tela, nos principais papéis, é sempre um corpo magro, lustroso, cabelos lisos, seios fartos e pele branca, grande parte das mulheres não estará sendo representada.

Nesse momento podemos perceber algumas questões a respeito da espectadora feminina que ficam à margem na abordagem psicanalítica de alguns autores. Se, por um lado, é possível utilizar a psicanálise para entender a relação entre o cinema dominante e o prazer visual do espectador homem através de técnicas que brincam com a escopofilia e as fantasias voyeurísticas de modo que se torna possível a esse espectador projetar seu prazer no ator em tela por analogia, por outro devemos reconhecer que, sendo a psicanálise um instrumento criado primariamente por homens dentro de uma estrutura patriarcal do século XIX – e que em vista disso reflete a visão patriarcal da mulher como deficiente por não possuir um falo, este um símbolo de completude e poder –, esse instrumento não pode contemplar corretamente, em sua abordagem freudiana e lacaniana, a mente da espectadora feminina. Ann Kaplan cita mulheres que se opuseram à teoria psicanalítica aplicada ao cinema, como Julia LeSage, Ruby Rich, Lucy Arbuthnot e Gail Seneca⁴⁹. A autora cita também uma mesa-redonda que ocorreu ao final da década de 1970⁵⁰, em que

algumas mulheres externaram sua insatisfação com teorias que eram, elas mesmas, originariamente desenvolvidas por homens, e com preocupações de mulheres em como fomos vistas/colocadas/posicionadas pela ordem dominante masculina. Julia LeSage, por exemplo, defende que o uso da crítica lacaniana tem sido destrutivo ao reificar a mulher “numa posição infantil na qual o patriarcado quis vê-la”; para LeSage, a estrutura lacaniana estabelece “um discurso que é totalmente masculino” (KAPLAN, 1995, p. 55).

Kaplan cita um artigo em que Arbuthnot e Seneca analisam *Os homens preferem as louras*, com Marilyn Monroe e Jane Russell, e utilizam o relacionamento entre as duas como exemplo de personagens femininas marcantes que serviriam de modelo para uma possível identificação prazerosa da espectadora. Ainda que tenha sua importância, essa visão pode ser problemática na medida em que ignora a construção fílmica, que neste caso mostra as personagens como objetos do olhar masculino (KAPLAN, 1995).

Ainda assim, Arbuthnot e Seneca levantam a questão de que a desconstrução da linguagem utilizada no cinema convencional não destrói apenas o prazer do espectador, mas também o da espectadora (KAPLAN, 1995). Esse problema em um primeiro instante se relaciona de modo destoante à noção de *contracinema* que Claire Johnston propõe ao criticar a subjetividade passiva (KAPLAN, 1974) e à possibilidade de um cinema alternativo se fortalecer através de reações contrárias às obsessões do cinema dominante, tal como

⁴⁹ Muitos dos textos escritos por autoras como essas, entretanto, são de difícil acesso, o que torna complicado analisar seus pontos de vista detalhadamente.

⁵⁰ Precisamente em 1978, porém não há mais informações sobre essa reunião.

defendido por Mulvey (1983); entretanto introduz-se aí a questão referente ao prazer e à fascinação da espectadora feminina por filmes que, como já visto, utilizam uma linguagem construída sob um olhar masculino que permite e encoraja a objetificação da mulher:

Elas [Arbutnot e Seneca] apontaram com precisão um paradoxo no qual, sem perceber, as críticas de cinema feministas haviam ficado presas, qual seja, a nossa fascinação por filmes hollywoodianos, muito mais do que por, digamos, filmes de vanguarda, porque nos dão prazer; mas ficamos desconfiadas (e com razão) ao admitir até que ponto tal prazer advém da identificação com a objetificação. Nossa posição de “para-serem-olhadas” como objeto do olhar (masculino) passou a ser sexualmente prazerosa (KAPLAN, 1995, p. 58).

Nesse momento surge a necessidade de um cinema que, tendo a mulher como espectadora (e não necessariamente o homem), construa filmes que satisfaçam a ânsia pelo prazer, ao mesmo tempo em que evitem e desconstruam a repressão das identificações presentes no cinema dominante. Se, por um lado, o prazer do espectador masculino em posição de domínio sobre a figura da mulher pode ser explicado pela psicanálise freudiana e lacaniana, por outro, o prazer da espectadora feminina não poderia, devido à natureza patriarcal desse instrumento, ser justificado com base nas mesmas premissas adotadas – a saber, o complexo de castração e o estádio do espelho –, pois estas se baseiam na figura da mulher como um ser incompleto e subordinado, o que reflete uma visão proveniente de uma sociedade cujo desenvolvimento histórico está intimamente ligado ao patriarcalismo, ao sexismo e ao machismo. Analisar a espectadora sob tal percepção é limitar a mulher a uma visão pré-determinada que a enquadra não como ser pensante capaz do mesmo que outro qualquer, mas como sujeito subjugado cujas ações e modo de ser e pensar restringem-se ao que dela é esperado pela sociedade.

Dito isso, devemos então reconhecer as condições da mulher durante o processo histórico que nos trouxe à versão atual de nossa sociedade. Desde as relações de submissão entre mulher e homem presentes nas civilizações grega e romana, passando pela influência dos textos de religiosos do cristianismo, a Idade Média e a caça às bruxas, o Renascimento, as diversas revoluções que se deram, a disputa pelo sufrágio universal, conforme estudado, até a atualidade, a história feminina é repleta de luta e resistência contra uma visão patriarcal que subjuga as mulheres ao poder dos homens em uma tentativa de nos manter influenciadas por suas vontades. Sendo assim, embora muitas mulheres lutem contra isso, ainda muitas se encontram sob influência do patriarcado e dos reflexos que este trouxe ao nosso modo de pensar, de vestir e de agir. Criou-se aí um sentimento de necessidade de ser admirada, de ser

reconhecida e de ter suas qualidades valorizadas – necessidade comum ao ser humano de modo geral, porém para as mulheres é nutrida com mais frequência uma noção de que ser admirada e reconhecida tem como requisito básico enquadrar-se em determinados padrões de beleza e de comportamento. E o cinema, enquanto produto midiático/artístico, é dotado da capacidade de influenciar a espectadora positiva e/ou negativamente, tanto reafirmando quanto desconstruindo a visão do patriarcado, dependendo da narrativa e da construção fílmica – motivo pelo qual faz-se importante discutirmos, analisarmos e problematizarmos os modos como as personagens e a história são mostradas em tela.

2.3 O olhar feminino

Se, por um lado, vemos que os filmes que seguem um modelo baseado na linguagem utilizada no cinema hollywoodiano apresentam esse olhar masculino que objetifica a figura feminina, por outro surge a dúvida se poderia então haver um *olhar feminino*. Nas discussões sobre este assunto, é comum surgirem e se misturarem conceitos como *olhar feminino*, *estética feminina* e *cinema de mulher*, porém entre eles existem diferenças. O termo *cinema de mulher* é, ainda que controverso, utilizado em alguns debates para se falar de um cinema feito por e para mulheres; entretanto, seu uso pode parecer pejorativo ou, senão, restritivo. Pejorativo porque definir *cinema de mulher* implica assumir que o Cinema tal como existe em sua totalidade é dos homens. O cinema sempre foi e ainda é composto por uma maioria de homens, de fato, e sua forma convencional foi construída sob um olhar tradicionalmente masculino, porém diferenciar *cinema* e *cinema de mulher* é aceitar que o Cinema seja masculino. Não obstante, o termo *cinema de mulher* indica uma restrição no sentido de que este seria então um cinema possível de ser definido por características bem determinadas e em comum. Muitos filmes feitos por mulheres têm, sim, semelhanças entre si, porém reduzi-los a uma categoria única significaria sua limitação a características específicas que passariam, daí, a ser esperadas de filmes de cineastas femininas no geral. Se um homem faz um filme sobre um personagem masculino, não o chamamos de “cinema de homem” ou de “cinema masculino”; por que então diferenciaríamos um “cinema de mulher”? O fato é que muitas mulheres fazem cinema – muitas fizeram ao longo da história e possivelmente outras tantas fizeram sem que seus nomes fossem registrados na história – e suas obras abrangem os mais diversos assuntos, temáticas e estéticas. Trata-se de *Cinema*.

Se ainda assim existe uma necessidade de discussão de um cinema feito por mulheres, pensado por e para mulheres, com temáticas que dizem respeito ao universo feminino ou que priorizam protagonistas femininas, então uma melhor definição seria *cinema de empoderamento feminino*. O empoderamento feminino diz respeito à liberdade de escolha da mulher sobre assuntos que envolvem sua própria vida, seu próprio corpo, seu presente e seu futuro. É algo diretamente relacionado ao poder de participação das mulheres social, cultural e politicamente. A mulher empoderada reconhece que é direito seu decidir, por exemplo, se quer ter um filho, se quer se casar, qual profissão seguir, o que vestir e o que fazer com seu corpo, entre muitas outras questões que tradicionalmente são pré-definidas pela sociedade patriarcal. O ato de empoderar-se leva a mulher à consciência de que ela pode decidir por ela mesma e que a luta por seus direitos é um ato político de grande importância para a desconstrução do machismo presente na sociedade. O *cinema de empoderamento feminino*, então, apoiando-se em questões afins, prezaria por um maior protagonismo feminino nas equipes e nas telas, visando a uma maior visibilidade da mulher e de sua condição na sociedade.

Da mesma forma que utilizar um termo restrito como *cinema de mulher* se mostra problemático, falar de uma *estética feminina* implica restringir diferentes estéticas utilizadas por mulheres produtoras de conteúdo fílmico a uma estética específica. Aqui vale a pena retomar a citação de Silvia Bovenschen:

Existe uma estética feminina? Certamente há, se está se falando sobre *percepção estética* ou *modos de percepção sensorial*. Certamente não, se está se falando sobre uma variante incomum de produção artística ou sobre uma teoria de arte meticulosamente construída. A quebra das mulheres com as leis formais e intrínsecas de determinado meio, a libertação de sua imaginação – isso é imprevisível para uma arte com intenções feministas (BOVENSCHEN, 2001, p. 283)⁵¹.

Enquanto não é possível pensar em uma estética feminina que diga respeito a um conjunto de produções artísticas com características meticulosamente definidas, por outro lado é possível pensar em um *olhar feminino*, que estaria relacionado ao que Bovenschen chama de *percepção estética*. Assim como o olhar masculino deriva de um processo histórico

⁵¹ “Is there a feminine aesthetic? Certainly there is, if one is talking about *aesthetic awareness* and *modes of sensory perception*. Certainly not, if one is talking about an unusual variant of artistic production or about a painstakingly constructed theory of art. Women’s break with the formal, intrinsic laws of a given medium, the release of their imagination – these are unpredictable for an art with feminist intentions”. Tradução nossa.

que privilegia o homem e, por isso, dá a ele uma visão de privilegiado⁵², o olhar feminino também deriva de um processo histórico específico, tal como estudado no primeiro capítulo.

A subordinação da mulher perante o homem, desde o início presente e comum na sociedade, encontrou nas mais diversas formas de expressão cultural, religiosa, artística, midiática e política modos de se reafirmar. O patriarcado e os problemas que dele derivaram – machismo, sexismo, banalização do assédio e a destituição do poder da mulher sobre seu próprio corpo são exemplos – penetraram a memória social feminina de tal forma que mesmo a mulher ainda não empoderada tem de lidar diariamente com os aspectos patriarcais da sociedade, seja na infância (ao receber de presente bonecas e bebês para cuidar e tendo seu desejo de brincar de carrinho com os meninos reprimido porque *isso não é coisa de menina*), na adolescência (ao ser instruída a não mostrar seu corpo demais e a não fazer sexo por ainda não estar casada) ou na vida adulta (sendo cobrada pelos familiares a se casar e ter filhos, para não *ficar para titia*). Durante sua vida a mulher passa também por outras situações, como assédio verbal nas ruas, a desigualdade de salário com relação ao homem, sua desvalorização moral pelas pessoas ao saber que ela não é mais virgem, ou que se divorciou, ou que teve um filho sem estar casada, enfim, diariamente a mulher é subjugada a uma visão tradicional reafirmada através dos séculos, visão esta que objetifica seu corpo, valoriza um sexo em detrimento de outro, sustenta a divisão de papéis sexuais e tolera a repressão feminina.

A memória social influencia nossa percepção, sendo seus reflexos visíveis no modo como a sociedade hoje se comporta. Desse modo, não apenas a visão masculina e a feminina são diferentes – pelas diferentes experiências tidas enquanto sujeitos sociais –, como também a visão de cada mulher é única, de acordo com a experiência de cada uma:

A relação entre história e os chamados processos subjetivos (...) não é uma questão de tomar a verdade na história como uma entidade objetiva, mas de encontrar a verdade da experiência. Evidentemente, esse tipo de imediatismo experiencial tem a ver com as próprias história e autoconsciência da mulher (Helen Fehervary *apud* LAURETIS, 1985, p. 166)⁵³.

Teresa de Lauretis, ao citar Fehervary, mostra que o cinema feito por/para mulheres teria a capacidade de articular e trabalhar mais a fundo o fato de nossas histórias e consciência serem diferentes em cada uma de nós, e é aí que reside a força desse cinema.

⁵² Aqui existem diferenças entre a visão do homem negro e a visão do homem branco devido a questões sociais e históricas, porém não levaremos o assunto adiante, pois este não é o foco da discussão.

⁵³ “The relationship between history and so-called subjective processes (...) is not a matter of grasping the truth in history as some objective entity, but in finding the truth of the experience. Evidently, this kind of experiential immediacy has to do with women’s own history and self-consciousness”. Tradução nossa.

Somos mulheres e temos algo em comum – nossa memória social é repleta de luta e resistência –, porém a história de cada uma é diferente (uma mulher branca, cisgênero, heterossexual, não tem o mesmo lugar de fala de uma mulher negra, de uma mulher lésbica, de uma mulher transexual, por exemplo) e o cinema dominante não tem, em sua tradição, a capacidade de contemplar toda essa diferença de forma real e justa, visto que é prioridade nesse cinema o corpo objetificado de mulheres dentro de um padrão de beleza que ele próprio fortificou. Já um cinema de empoderamento feminino, sabendo articular nossas diferenças, “pode nos ajudar a criar algo além para sermos” (LAURETIS, 1985, p. 166)⁵⁴, algo que não seja um corpo objetificado ou, então, que não seja um padrão a ser seguido.

Indo nessa direção, muitas cineastas buscam imagens desestetizadas de mulheres, no sentido de imagens que questionam a forma e não dão espaço para a fetichização do corpo como no cinema dominante. De fato, no cinema de empoderamento feminino, mais se fala de uma *desestetização* do que de uma estética:

a maioria dos termos através dos quais nós falamos da construção do sujeito social feminino na representação cinematográfica leva em sua forma visual o prefixo “de-“ para sinalizar a desconstrução, ou a desestruturação, senão destruição, da própria coisa a ser representada. Falamos da desestetização do corpo feminino, da dessexualização da violência, da desedipização⁵⁵ da narrativa (*idem*, p. 175)⁵⁶.

É assim que Lauretis responde à questão de Bovenschen sobre a suposta existência de uma estética feminina – as expressões e as discussões desenvolvidas no cinema de empoderamento feminino, tanto artisticamente quanto teoricamente, levam não a uma *estética feminina* única, mas a uma *desestética feminista*. O termo parece interessante na medida em que aponta para a impossibilidade de uma estética única definida a partir da produção artística das mulheres, ao mesmo tempo em que sinaliza um esforço feminista em direção à desconstrução de uma ideologia dominante do cinema, esta pautada em uma estetização da figura feminina que prioriza o prazer visual da objetificação.

Nesse sentido, o termo *estética* funcionaria tanto como algo referente ao que é belo quanto num sentido mais amplo, referindo-se à política das formas. A *desestética feminista* tal como proposta por Lauretis, portanto, seria, em uma primeira instância, a

⁵⁴ “That, how, and why our histories and our consciousness are different, divided, even conflicting, is what women’s cinema can analyze, articulate, reformulate. And, in so doing, it can help us create something else to be”. Tradução nossa.

⁵⁵ N/A: relativo ao Complexo de Édipo.

⁵⁶ “[M]ost of the terms by which we speak of the construction of the female social subject in cinematic representation bear in their visual form the prefix ‘de-’ to signal the deconstruction or the destructuring, if not destruction, of the very thing to be represented. We speak of the deaestheticization of the female body, the desexualization of violence, the deoedipalization of narrative”. Tradução nossa.

negação do belo, a negação de determinado tipo de composição (audio)visual tradicional e entendida como bela. Em um segundo momento, a desestética poderia passar a indicar a quebra não somente desse belo, mas também de qualquer ideia pré-concebida a respeito das formas cinematográficas. Neste caso, estaria então relacionada ao ato de negar as regras formais da teoria do cinema, desconstruindo elementos utilizados nos mais diversos estilos fílmicos. De um ou outro modo, a desestética de Lauretis aponta em direção à negação de uma forma (ou de formas) determinada(s), o que possibilitaria a problematização dos usos de recursos expressivos e a conseqüente ressignificação da figura da mulher dentro do contexto fílmico.

Hilde Hein (1990), por sua vez, discute a possibilidade de se falar em uma *estética feminista*, diferenciando o termo de *estética feminina*. Segundo a autora, uma estética refere-se a um estilo de produção que pode ser distinguido, e uma estética feminista, além de ter características próprias, incorporaria também uma teoria estética de cunho feminista. Enquanto isso, embora *feminista* e *feminina* sejam termos correlacionados, há entre eles grandes diferenças, um sendo relacionado à luta pela igualdade de direitos desencadeada, sobretudo, por movimentos de mulheres e o outro, ao que diz respeito, de modo mais abrangente, à mulher. Falar em uma estética feminina é problemático porque isso forçaria a unicidade de algo que abrange diversos pensamentos, estilos e definições. Além disso, na medida em que sua afirmação toma o *feminino* como expressão naturalmente interiorizada, reforça um dualismo que é indemonstrável na realidade – dualismo este que divide homem e mulher como as únicas variáveis da identidade de gênero. Homem e mulher são construções sociais, e não propriamente naturais, tal como indicado por Simone de Beauvoir – “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Dito isso, é inegável que exista um *olhar feminino* (que admite, porém, uma grande diversidade derivada das diferentes situações sociais em que cada mulher se encontra), não por motivos de uma suposta *natureza feminina*, mas, sim, por toda a memória social feminina, impregnada de um patriarcalismo que ainda se faz presente na sociedade. Devido a este último, embora muitos filmes feitos por mulheres prezem pelo empoderamento feminino, podemos ver também em alguns casos uma reafirmação dos padrões acatados na mídia dominante devido a seu alto grau de influência no imaginário social. Retomemos aqui o exemplo de *Qualquer Gato Vira-Lata*, filme co-dirigido por Daniela de Carlo⁵⁷. O filme, conforme nossa análise, reforça o machismo presente na sociedade, mostrando a personagem

⁵⁷ O filme conta com diversas mulheres na equipe técnica em funções como roteiro, produção e figurino.

Tati transformar-se na mulher desejada pelos personagens homens. Sendo assim, embora a co-diretora seja mulher, o filme (que apresenta nos créditos um diretor principal homem e alguns produtores homens) reproduz a visão masculina. Vemos aqui a importância de, além de buscar uma equipe técnica com mais representatividade feminina, incentivar o diálogo sobre o empoderamento e a construção de uma visão crítica acerca do olhar no cinema.

Lauretis, tendo em vista as questões a respeito do olhar feminino, coloca a pergunta: “que indicadores formais, estilísticos ou temáticos apontam para uma presença feminina atrás da câmera?” (LAURETIS, 1985, p. 158)⁵⁸ e reflete sobre a questão a partir de *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Akerman, que mostra os gestos cotidianos da personagem filmados em longos e duradouros planos, mostrando demorada e minuciosamente suas ações. O que chama atenção aqui não é apenas o enredo, mas *o que é mostrado e como é mostrado*. Lauretis observa que as imagens no filme de Akerman, os movimentos, os olhares e os silêncios são “lucidamente e inequivocamente apreendidos” (*idem*, p. 160)⁵⁹. O olhar da câmera mantém-se a uma distância tal que permite que a personagem flua em seu espaço com naturalidade, sem fragmentar suas ações, exatamente para deixá-la absorta em seus afazeres tal como no cotidiano. Mais que isso, o filme constrói um espaço que não é definido apenas pelo que está no campo diegético da narrativa, mas também pelo “espaço crítico de análise, um horizonte de possíveis significados que inclui ou estende à espectadora” (*idem*)⁶⁰.

E o filme tem a mulher como *espectadora* – ao ressaltar isso, Lauretis indica que o espaço visual e simbólico é construído de forma que as identificações presentes no filme são femininas, se não feministas. A diretora trabalha o filme de forma a ir contra as convenções estabelecidas no cinema, convenções estas que são masculinas, construídas sob um olhar masculino. Para pensar na subversão dessas convenções, então, Lauretis sugere que a ênfase da questão não seja propriamente o artista atrás da câmera, mas o cinema como um todo e como uma tecnologia social: “devemos desenvolver nosso entendimento da implicação do cinema em outros modos de representação cultural, e suas possibilidades tanto de produção quanto de contraprodução de visão social” (*idem*, p. 162)⁶¹. Para isso, o trabalho conjunto entre a discussão teórica e as aplicações na prática se faz necessário. Avaliar nossas condições históricas, nossas criações culturais, nossas ações, nossos filmes, é um passo necessário na luta, e o feminismo não somente trouxe essas questões à tona como também mostrou a

⁵⁸ “[W]hat formal, stylistic or thematic markers point to a female presence behind the camera?” Tradução nossa.

⁵⁹ “(...) lucidly and unmistakably apprehended here”. Tradução nossa.

⁶⁰ “(...) the film’s space is also a critical space of analysis, an horizon of possible meanings which includes or extends to the spectator”. Tradução nossa.

⁶¹ “[W]e must develop our understanding of cinema’s implication in other modes of cultural representation, and its possibilities of both production and counterproduction of social vision”. Tradução nossa.

importância de se pensar a relação entre o sujeito/objeto e a realidade histórica e social; mais além, identificou a mulher como sujeito social, receptora e produtora de significado, sujeito este de grande influência no processo cultural. Aqui, Lauretis passa a defender que o objetivo do cinema feito por/para mulheres não é mais (ou não somente) quebrar a visão centrada no masculino, mas efetivar uma nova visão, formulando novas condições de representação. A autora destaca também a importância do cinema *para* mulheres, e não apenas *feito por* mulheres. É importante agora considerar os processos históricos inerentes à condição feminina e incorporar a visão feminista ao processo cinematográfico, seja em um cinema alternativo, seja no cinema de entretenimento como um possível *contracinema* – “uma estratégia política feminista deve reivindicar, em vez de evitar, o uso do filme como uma forma de cultura de massa” (*idem*, p. 163)⁶².

O olhar feminino, portanto, é fruto da experiência da mulher enquanto sujeito participante de uma sociedade que reproduz discursos patriarcais. Sua percepção social é influenciada por estes e também pelos reflexos da resistência feminina ao patriarcado. A mulher enquanto espectadora pode vir a se empoderar ao ser incentivada por um discurso que desconstrua sua objetificação; e enquanto produtora de conteúdo cinematográfico ela detém um lugar de fala que o cinema *mainstream*, em sua tradição masculina, não possui. Enquanto podemos, porém, falar em um olhar feminino, não é possível definir uma estética feminina, mas possivelmente uma (des)estética feminista baseada na desestetização da figura da mulher. Nesse sentido, o cinema de empoderamento feminino possui a capacidade de reinventar o espaço narrativo, de alterar as formas de representação convencionais e de construir espaços de discurso antes apagados ou inexistentes (*idem*).

Tendo em mente essas questões, analisaremos no capítulo seguinte filmes feitos por mulheres no Brasil no presente século XXI, buscando refletir sobre questões relativas à representação feminina dentro de cada um deles, identificar semelhanças e diferenças com relação aos filmes já mencionados neste capítulo, apresentar alternativas aos filmes que adotam o olhar tradicional sobre a figura da mulher e examinar possíveis indicadores formais que possam apontar, reformulando a questão de Lauretis, uma possível presença feminina *e/ou feminista* atrás da câmera.

⁶² Teresa de Lauretis diz isso em um resumo da visão de Claire Johnston sobre as possibilidades do *contracinema*. “(...) in Claire Johnston’s non-formalist view of women’s cinema as counter-cinema, a feminist political strategy should reclaim, rather than shun, the use of film as a form of mass culture”. Tradução nossa.

3 O CINEMA BRASILEIRO E AS MULHERES NA ATUALIDADE

Vimos que a representação da mulher no cinema é predominantemente construída sob um olhar tradicional masculino que se perpetuou nos filmes *mainstream*. Essas representações, entretanto, com influência das lutas das mulheres ao longo das décadas e da crescente participação feminina no mercado cinematográfico, têm sido questionadas e, a partir disso, mudanças têm ocorrido, ainda que lentamente. O cinema dominante aos poucos incorpora em sua tela personagens femininas menos superficiais, mais presentes e independentes – a exemplo de Rey (em *Star Wars: O Despertar da Força*, 2015), Patty, Abby, Holtzmann e Erin (*Ghostbusters*, 2016) e, no cinema nacional, tentativas de personagens independentes como Alice Segretto (Ingrid Guimarães em *De Pernas pro Ar*⁶³) e Hortência (Dani Calabresa em *A Esperança é a Última que Morre*⁶⁴). Ainda assim, nos dois últimos casos, embora sejam protagonistas que batalham por si mesmas para vencer seus desafios, ainda são frequentemente objetificadas, retratadas superficialmente ou mesmo estereotipadas.

Vimos também que não apenas a história e o enredo são importantes nesse sentido, mas também os elementos fílmicos – visuais, sonoros e diegéticos – são essenciais na construção do filme e, portanto, na representação das personagens. E se, por um lado, o cinema tem suportado mulheres protagonistas independentes nos enredos, por outro, essas protagonistas ainda não são representadas, em grande parte dos filmes, de modo real, socialmente abrangente e com profundidade psicológica. Ademais, embora a participação feminina no cinema seja crescente, ainda é percentualmente menor que a masculina. Entendendo, a partir disso, a necessidade de uma presença maior de mulheres tanto em tela quanto na criação de conteúdo fílmico, assim como de filmes que possam desconstruir a repressão nas identidades presentes no cinema e subverter as convenções de sua linguagem, analisaremos filmes nacionais feitos por mulheres e que, de algum modo, possam contribuir para nossa reflexão acerca do olhar e da representação feminina. Para isso, levaremos em conta as seguintes questões: (1) o enredo, a temática e a história da(s) personagem(s); (2) os diálogos, a trilha sonora e os sons; (3) enquadramento, movimentação e angulação da câmera em conjunção com demais elementos, como iluminação e duração dos planos. A partir desses itens, levaremos também em consideração o modo como cada personagem é apresentada em

⁶³ Alice é uma mulher trabalhadora que, junto à sua amiga Marcela (Maria Paula Fidalgo), torna-se bem sucedida no ramo do comércio de brinquedos eróticos. O filme é de 2010, dirigido por Roberto Santucci, e sua continuação foi lançada em 2012.

⁶⁴ Hortência é uma jornalista que luta para tornar-se âncora do jornal televisivo local. O filme é de 2015, dirigido por Calvito Leal.

cada filme, sua relação com as(os) demais personagens, o desenvolvimento de sua personalidade conforme o filme progride e o modo como o corpo feminino aparece em tela.

Como falamos nos tópicos anteriores sobre a forma fílmica, as escolhas estéticas e os recursos expressivos, agora, mais que somente entender a história, buscamos estudar *como* essa história é contada – quais são as escolhas formais da cineasta na construção do filme? Quais são os enquadramentos, a iluminação, a angulação e a movimentação da câmera, a trilha sonora, os sons e as nuances da edição escolhidos para compor o filme? Como o corpo feminino é mostrado em tela e até que ponto a espectadora pode se identificar com essa representação? Tendo isso em vista, podemos também refletir se (e como) essas escolhas apresentam uma alternativa que difira do cinema *mainstream*.

A escolha de filmes para análise se deu com base nas listas de longas-metragens brasileiros dirigidos por mulheres e com maior público no país nos últimos anos. Entre os filmes mais vistos na última década, de acordo com os relatórios do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA – Ancine)⁶⁵, estão obras como *Xuxa e o Mistério de Feiurinha* (Tizuka Yamasaki, 2009), *Meu Passado me Condena* (Júlia Rezende, 2013), *S.O.S. Mulheres ao Mar* (Cris D'Amato, 2014), *Linda de Morrer* (Cris D'Amato, 2015) e, em uma lista⁶⁶ sobre filmes lançados no ano de 2016, temos *É fada!* (Cris D'Amato) ocupando a posição de 5º filme mais visto no ano, *Um namorado para minha mulher* (Júlia Rezende) em 7º, *Mãe só há uma* (Anna Muylaert) em 21º, *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira) em 37º, *Travessias* (Salette Paulina Machado Sirino) em 38º e *Amores Urbanos* (Vera Egito) em 40º. Ou seja, até outubro de 2016, semelhantemente ao que pode ser visto nos anos anteriores, dentre os quarenta filmes mais vistos do ano, apenas seis foram dirigidos exclusivamente por mulheres.

Isso é também um reflexo da porcentagem de mulheres que dirigem longas-metragens no país atualmente. Nos últimos 10 anos, a média de filmes dirigidos por mulheres, dentre o total de filmes de longa metragem brasileiros lançados, fica em torno dos 15%. Segue a tabela com dados a partir de 1995 para comparação. Para cálculo de porcentagem considerou-se uma casa decimal.

⁶⁵ Disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm> Acesso em 28 out 2016.

⁶⁶ *Idem*. As posições são referentes à pesquisa feita pelo OCA em outubro de 2016.

Ano	Total de lançamentos ⁶⁷	Dirigidos por mulheres ⁶⁸	Dirigidos por mulheres (%)	Mulher(es) co-direção ⁶⁹	Mul. dir. + co-dir. (%) ⁷⁰
1995	14	2	14,2	0	14,2
1996	18	5	27,7	0	27,7
1997	21	5	23,8	0	23,8
1998	23	4	17,3	2	26
1999	28	1	3,5	1	7,1
2000	23	2	8,6	1	13
2001	30	8	26,6	1	30
2002	29	6	20,6	0	20,6
2003	30	7	23,3	0	23,3
2004	49	3	6,1	2	10,2
2005	46	12	26	1	28,2
2006	71	11	15,4	1	16,9
2007	78	11	14,1	1	15,3
2008	79	9	11,3	3	15,1
2009	84	14	16,6	1	17,8
2010	74	12	16,2	5	22,9
2011	100	15	15	7	22
2012	83	19	22,8	3	26,5
2013	129	21	16,2	5	20,1
2014	114	11	9,6	4	13,1
2015	129	19	14,7	10	22,4
2016	143	29	20,2	2	21,6

Tabela 3.01 – Relação de longas-metragens dirigidos por mulheres no Brasil entre 1995 e 2016.

Como é possível observar, o percentual de mulheres na direção de longas-metragens brasileiros, no recente período, nunca passou dos 30%. Esse valor, além disso, se mostra um pouco instável, a exemplo da variação entre 2012, em que 26,5% dos filmes contaram com ao menos uma mulher na direção, e 2014, em que 13,1% foram dirigidos por mulheres, metade da porcentagem do outro ano. De um ou outro modo, a participação de mulheres na direção é incrivelmente baixa. De 1395 longas-metragens brasileiros lançados em aproximadamente duas décadas, apenas 226 foram dirigidos exclusivamente por mulheres. O que significa que, sendo 50 co-dirigidos por mulheres, 1119 foram dirigidos exclusivamente por homens, uma quantidade cinco vezes maior que a dos filmes feitos por mulheres.

Quanto ao público, apenas parte dos anos apresenta ao menos um filme dirigido por mulher na lista de 10 filmes de maior público. Em 2006, 2008 e 2012, por exemplo,

⁶⁷ Número total de longas-metragens brasileiros lançados, de acordo com relatórios da ANCINE (2016).

⁶⁸ Número de longas-metragens brasileiros dirigidos exclusivamente por mulheres.

⁶⁹ Número de longas-metragens brasileiros com ao menos uma mulher na co-direção, junto a um ou mais homens.

⁷⁰ Porcentagem total de longas-metragens dirigidos, exclusivamente ou não (em caso de co-direção com homem), por mulheres.

nenhum filme feito por mulher esteve no *top 10* anual. Por outro lado, no período anterior à presente década, alguns filmes tiveram um público considerável, superior a um milhão, como foi o caso de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati, público estimado de 1,2 milhão), *O Noviço Rebelde* (1997, Tizuka Yamasaki, público estimado de 1,5 milhão) e *Xuxa Requebra* (1999, Tizuka Yamasaki, público estimado de 2 milhões). Depois desse ano, apenas em 2009 um filme dirigido exclusivamente por mulher⁷¹ viria a ter público superior a 1 milhão. *Xuxa em O Mistério de Feiurinha* (Tizuka Yamasaki, 2009) alcançou 1,3 milhão de espectadores. Em 2011, *Qualquer Gato Vira-Lata*, em que Daniela de Carlo assina a co-direção (sendo a direção, porém, considerada de Tomás Portella), atingiu um público de 1,1 milhão. De 2013 até o presente ano, pelo menos um filme dirigido por mulher aparece, anualmente, na lista de 5 mais vistos, geralmente com público superior a 1 milhão. Em 2013, *Meu Passado Me Condena*, dirigido por Júlia Rezende, teve um público de 3,14 milhões, ficando em 3º lugar na lista de filmes brasileiros mais vistos no país. Em 2014, *S.O.S. Mulheres ao Mar*, de Cris D'Amato, ficou em 4º lugar, com público de 1,7 milhão. Em 2015, a continuação do filme de Júlia Rezende, *Meu Passado Me Condena 2*, também dirigido por ela, ficou em 3º lugar da lista, com 2,6 milhões de espectadores. No mesmo ano, *S.O.S. Mulheres ao Mar 2*, de D'Amato, ficou em 6º, com público de 1,6 milhão. A posição abaixo na lista é ocupada por outro filme da mesma diretora, *Linda de Morrer*, com 900 mil espectadores. Em 10º lugar, temos *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, com um público de quase meio milhão.

Aqui cabe também mencionar que filmes com temática adolescente dirigidos por mulheres aparecem, com certa frequência, na lista de filmes brasileiros mais vistos. Por exemplo, em 2010 o longa-metragem *As Melhores Coisas do Mundo*, de Laís Bodanzky, cineasta bastante conhecida no país, ficou em 8º lugar na lista de filmes de maior público (todos os 7 primeiros foram dirigidos por homens), com 300 mil espectadores. Em 2011, *Desenrola*, de Rosane Svartman, apareceu em 9º, com 330 mil espectadores. Em 2014, *Confissões de Adolescente – O Filme*, co-direção de Cris D'Amato com Daniel Filho, teve 816 mil espectadores, aparecendo em 8º lugar. O público registrado nos relatórios da Ancine é de acordo com o número de ingressos vendidos, entretanto é possível observar que filmes assim são, com frequência, disponibilizados em canais não-oficiais do Youtube e apresentam grande número de visualizações. O filme de Rosane Svartman, por exemplo, está disponível

⁷¹ Em 2000 *Xuxa Popstar* (Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki) alcançou 2,3 milhões de espectadores; e em 2004 *Cazuza – o Tempo Não Para* (Sandra Werneck e Walter Carvalho) teve um público superior a 3 milhões.

no Youtube com mais de 1 milhão de visualizações⁷². Problematizar esse público que não é contabilizado pela Ancine não é nosso foco aqui, porém reconhecemos a importância desse questionamento.

Embora tenhamos diferentes exemplos, ainda é incomum muitos filmes brasileiros ultrapassarem um público de 1 milhão no país. Com exceção de filmes estrangeiros, geralmente apenas filmes amplamente divulgados e/ou que mantenham alguma relação de distribuição com a Globo Filmes conseguem chegar nessa marca. Obras de grande público, por estatística, atingem camadas mais amplas da população, e em se tratando de uma discussão de caráter feminista é interessante abordar filmes que tenham chegado a um público de mulheres mais variado. Sendo assim, analisaremos filmes de grande público que tenham sido dirigidos por mulheres. A intenção é analisar obras em que não necessariamente se identifique uma estética assumidamente feminista, mas que apresentem elementos que possam despertar o questionamento entre as mulheres. A fim de diversificar os estilos, porém, evitaremos escolher para a análise filmes que adotem uma linguagem muito semelhante (os filmes de Cris D'Amato e Júlia Rezende, por exemplo, cineastas cujos filmes aparecem com frequência na lista de mais vistos, adotam um estilo de narrativa muito semelhante). Sendo assim, analisaremos: (1) *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, filme que, embora assuma um ritmo diferente dos filmes brasileiros de maior sucesso de público e embora tenha sido lançado em aproximadamente 100 salas (ANCINE, 2015), alcançou um público maior que o dobro do público de filmes que foram lançados em mais de 200 salas⁷³; (2) *S.O.S. Mulheres ao Mar*, de Cris D'Amato, diretora que tem estado presente nos últimos anos nas listas de filmes mais vistos no país com diferentes obras por ela dirigidas, e tendo ambos o primeiro filme e sua continuação alcançado público superior a 1,5 milhão. A obra de Muylaert e a de Cris D'Amato são essencialmente diferentes entre si, entretanto é nessa diferença que podemos levantar questões variadas acerca de divergentes tipos de representação da mulher. De resto, escolher filmes que somente ilustrem a teoria aqui levantada não parece o melhor caminho para uma discussão proveitosa. Sendo assim, propomos a análise de filmes que tenham atingido uma parcela considerável de público (e, assim, de mulheres) e que, mesmo

⁷² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VzC8A9JKvYc>> Acesso em 1 nov 2016.

⁷³ No 3º semestre de 2015, o filme havia sido lançado em 91 salas e alcançado um público de 374 mil, enquanto filmes como *Divã a 2* e *Entrando numa roubada* (lançados o primeiro três meses antes e o segundo uma semana após *Que horas ela volta?*) teriam sido lançados em 315 e 240 salas respectivamente, alcançando porém um número menor de espectadores, o primeiro 164 mil e o segundo 131 mil (ANCINE, 2015). Um relatório de 2016 registra que, enquanto os dois últimos filmes não atingiram público maior que o registrado em outubro de 2015, *Que horas ela volta?* atingiu, depois do lançamento, 177 salas e um público de 493 mil (ANCINE, 2016).

através das diferenças de estilos entre si, apresentem elementos que contribuam para o desenvolvimento de nossas observações teóricas.

3.1 *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert

Que horas ela volta?, longa-metragem de ficção de Anna Muylaert, foi lançado em 2015. A temática do filme são as relações entre empregada doméstica, patroa, patrão e os filhos. Val (Regina Casé), nordestina, mudara-se para São Paulo para poder trabalhar e enviar dinheiro para sua filha, Jéssica (Camila Márdila), que ficara em sua terra natal aos cuidados de uma conhecida. O filme acontece anos depois, quando Jéssica, já há 10 anos sem ver sua mãe, vai para São Paulo para prestar vestibular. Val trabalha há muitos anos para Dona Bárbara (Karine Teles) e José Carlos (Lourenço Mutarelli), cujo filho, Fabinho (Michel Joelsas), que também pretende prestar vestibular, foi criado por Val, babá e empregada doméstica da família. Quando Jéssica vai para São Paulo, surpreende-se com a relação entre a mãe e sua patroa – embora Val more na casa dos patrões e seja considerada “da família” (como Dona Bárbara diz), não pode utilizar as áreas de lazer, comer à mesma mesa ou, em alguns casos, a mesma comida. Por outro lado, Fabinho é muito mais próximo de Val, que esteve presente em toda sua infância, do que de sua própria mãe. O filme nos mostra essas relações a partir dos questionamentos de Jéssica, que se recusa a ser tratada como subordinada aos patrões de sua mãe.

Interessa-nos saber, tendo em vista a reflexão a respeito do olhar e da representação da mulher no cinema, como a diretora constrói as personagens, as relações entre elas e com o espaço que habitam. A apresentação da personagem principal, por exemplo, prediz muito de sua situação enquanto mãe e empregada doméstica/babá. O filme tem início com um plano geral da área externa de lazer da casa, com uma piscina, um grande jardim ao redor, cadeiras e brinquedos infantis espalhados. Vemos Val, toda vestida de branco, ajudar o menino Fabinho a entrar na piscina. “Nada comigo?”, ele pergunta, sendo respondido com um “eu, nadar? E eu tenho maiô pra nadar?” – frase esta que descobriremos no decorrer do filme que é a desculpa utilizada por Val para negar qualquer convite à piscina que façam a ela ou à sua filha, pois, sendo empregada e filha de empregada, não podem desfrutar do mesmo lazer de seus patrões. Enquanto Fabinho brinca sozinho, Val agora aparece de costas para a câmera, sentada numa cadeira, longe das cadeiras que compõem o jardim, fato que já antecipa sua

relação com o espaço que habita – ela mora lá, porém não pode usufruir de tudo. Ela fala ao telefone com sua filha. Através do diálogo de Val, primeiro com Fabinho e depois com sua filha ao telefone, além do figurino e das ações, o filme nos resume, já neste primeiro momento, informações básicas do enredo: Val trabalha como babá de Fabinho, com quem parece ter uma relação próxima e de grande carinho, e vive longe de sua filha. Os pais de Fabinho parecem ausentes, visto que o menino pergunta sobre a mãe – “que horas ela volta?” – e não tem uma resposta concreta de Val. Nas próximas cenas, há uma grande elipse temporal, mostrando que a babá passa a trabalhar como empregada doméstica na mesma casa, tendo Fabinho agora já se tornado jovem. Essa cena de apresentação da personagem, ainda assim, é essencialmente importante na compreensão do contexto em que Val se insere. O plano geral fixo mostra a mulher cuidando de um filho que não é seu, enquanto sua própria filha está longe. Ao se sentar de costas para a câmera e de frente para o jardim com cadeiras e piscina, vemos Val apenas contemplar o espaço a seu redor, já que dele não pode usufruir. Ela se coloca, por um momento, em posição de espectadora daquele lugar, sentada em uma cadeira que se encontra longe das outras – vazias, porém inocupadas e não-ocupáveis por ela.

Ao longo do filme encontraremos elementos-chave na construção dessa relação entre protagonista, demais personagens e espaço habitado. Elementos como o jogo de xícaras que Val dá de presente à Dona Bárbara, a piscina, que não pode ser usada por empregados da casa, o sorvete que a empregada e sua filha não podem comer, a mesa em que não podem se sentar, a bandeja que Val quebra, entre muitos outros, aparecem em pontos importantes no filme. Dentre os enquadramentos utilizados, alguns são recorrentes, sofrendo leves variações quando determinados personagens estão em cena. Muylaert repete alguns planos em tempos diferentes do filme, construindo aos poucos uma intensa relação entre personagens e cenário. A diretora faz uso de planos que mostram os personagens a certa distância, geralmente na altura do olhar, utilizando apenas em casos específicos *closes* e (contra) *plongées*. Analisaremos essas especificidades em cenas determinadas, considerando ângulo, movimentação de câmera, sons, tipo de plano, elementos recorrentes e diálogos, para então refletirmos sobre a presença feminina em tela e o modo como a diretora trabalha as questões referentes às personagens.

Após o início do filme, vemos Val realizar suas tarefas domésticas a todo instante. Ela faz ações como limpar a casa, acordar Fabinho e Carlos, servir as refeições, colocar roupas no varal, conversar com Fabinho e obedecer às ordens da patroa e do patrão. Em determinado momento, ela recebe uma ligação de sua filha, que diz que está indo para São Paulo (cidade onde Val habita) para fazer vestibular. Após tentar conversar com Dona

Bárbara algumas vezes – pois a mulher está sempre ocupada e não parece se importar muito com o que Val tem a dizer –, a empregada consegue enfim o aval para que sua filha fique na casa dos patrões até as duas encontrarem um lugar melhor. Quando a jovem chega, Val a apresenta a Carlos, Bárbara e Fabinho, que logo começam a lhe fazer perguntas a respeito do vestibular e do curso que quer fazer – Arquitetura –, comentando em seguida sobre a grande concorrência pelas vagas na faculdade que Jéssica almeja.

Em seguida, inicia-se uma cena (localização no filme: 33m43s a 35m04s) que nos mostra um plano-sequência que começa com Jéssica, Carlos e Val andando devagar pela sala de estar. Jéssica observa ao redor e comenta que a casa tem algo de modernista. Bárbara, sentada ao sofá enquanto mexe no celular, ouve a menina e diz a Val que sua filha é inteligente. Carlos pede um copo de água à funcionária, que vai buscar. Jéssica vai em direção à estante de livros e, puxando um dos livros, sem entanto o retirar da prateleira (figura 3.1.1), diz que queria muito lê-lo. Fabinho pergunta se ela tem tempo para ler outras coisas sem ser relacionadas ao vestibular e ela diz que gosta de ler. Carlos diz que ela pode pegar o livro e lhe chama para ver a piscina, com Fabinho indo junto também. Carlos olha para trás, onde está Val, e pede a ela que acenda a luz da piscina. Ela acende e depois volta. Ficam os quatro – Bárbara permanece no sofá, fora de tela – olhando para a piscina (figura 3.1.2), elemento que se mostrará de grande importância à frente no filme. Fabinho comenta então que também gosta de ler. A cena toda, filmada em um único plano, com movimentação de câmera para acompanhar o andar dos personagens, mostra uma tentativa de diálogo de Fabinho com Jéssica e, também, uma lenta aproximação de Carlos com relação à menina, evidenciada pelo seu andar acompanhando-a, seu olhar que segue o corpo dela de baixo a cima quando ela se apoia na estante de livros e pela trilha sonora, que assume um estilo voltado para um *blues* suave, com notas baixas confluindo com notas mais altas. O plano único permite que acompanhem a movimentação dos personagens e, de algum modo, a direção de seus olhares, porém sem ser de forma didática. Não temos, por exemplo, um primeiro plano de Carlos olhando para o corpo da menina, tampouco um plano que acompanhe seus movimentos corporais, o que seria comum em filmes como os mencionados no capítulo anterior, que colocam o corpo feminino como objeto a ser contemplado. Aqui, a câmera apenas acompanha o movimento dos personagens no espaço como um todo, sem cortes e sem ênfase em qualquer ação, apenas sugerindo, através da trilha sonora e das atuações, um estranho interesse de Carlos pela menina (que virá a se tornar ainda mais claro em outras cenas). Ainda assim, o foco da cena não deixa de ser Jéssica, que, com sua postura e seu modo de falar seco e direto,

mostra-se uma personagem imponente. Val fica em um segundo plano, apenas atendendo aos pedidos do patrão.



Figura 3.1.1



Figura 3.1.2

A cena aqui se mostra de grande importância para refletirmos sobre o modo como as escolhas estéticas da diretora se diferenciam do olhar tradicional do cinema dominante. A linguagem convencional utiliza, conforme visto nos exemplos do capítulo anterior, como *Qualquer Gato Vira-Lata*, *Loucas pra Casar*, *Até que a Sorte nos Separe 3* e *Transformers*, planos que focam o corpo feminino e, através de movimentação de câmera, velocidade da imagem e iluminação, salientam suas curvas, seu reluzir e seus movimentos. Esses planos são geralmente acompanhados de um ou mais planos de reação do(s) homem(ns) presente(s) em cena, cujo olhar ativo, retomando a análise de Laura Mulvey (1983), interage de modo

harmonioso com o olhar do espectador, este direcionado através da câmera. A presença da mulher suspende momentaneamente o fluxo da história para que tanto o personagem homem quanto o espectador possam contemplar seu erotismo. No filme de Anna Muylaert, entretanto, embora exista um claro interesse de Carlos por Jéssica, não existe um momento em que se façam presentes planos que objetifiquem o corpo feminino ou que foquem a reação do homem em sua contemplação.

Neste momento, temos uma possibilidade do que Mulvey havia indicado como uma reação contrária às obsessões do cinema dominante. Uma trilha sonora inicia a cena em um leve ritmo de *blues*, enquanto a câmera acompanha o lento andar de Fabinho e Carlos atrás de Jéssica durante o início da conversa. Então, a câmera repousa sobre os três, agora em frente à estante, em ângulo frontal e a uma distância que os enquadra em um plano conjunto. Embora fique subentendida a contemplação de Carlos sobre Jéssica, as escolhas estéticas não se dão de modo didaticamente óbvio tal como no cinema dominante. Muylaert, ao contrário de como é feito neste, não fragmenta o momento e os olhares, tampouco foca o corpo feminino ou a reação do homem ao admirá-lo. Um único plano, com a câmera distante, cores escuras e fraca iluminação engloba toda a ação. Vemos Carlos correr o olhar pelo corpo de Jéssica por um momento muito breve, perceptível apenas sob um olhar mais atento. Depois desse momento, seus demais olhares se restringem ao rosto da menina. Ao evitar o didatismo do cinema dominante (que fragmentaria a ação, mostrando a figura feminina e, então, o olhar do homem sobre ela em planos separados), trabalhando com leves nuances que não intencionam explicitar se o interesse de Carlos por Jéssica é erótico ou não, fica visível aqui a evidência de uma possível estética/desestética feminista. Desestética, tal como tratado por Lauretis, por negar a tradicional composição audiovisual que objetifica o corpo feminino e é entendida como bela no contexto industrial; e estética por, em se tratando da forma, indiciar um caminho alternativo à representação do corpo da mulher. O cinema dominante fragmentou e fragmenta o corpo feminino em muitos planos, com muitos detalhes e em diferentes ângulos, apropriando-se de sua imagem conforme convenha ao prazer visual do espectador. Nesse sentido, a possível estética feminista evidenciada nesta cena do filme de Muylaert caminharia na direção oposta, não mais fragmentando o corpo feminino, mas mostrando-o como algo inteiro, indissociável e pertencente apenas àquela mulher que vemos em tela. Isso não significa que uma estética feminista excluiria o uso de *closes* e planos detalhes, mas que estes não mais seriam utilizados com o mesmo propósito que comumente o são. Ainda assim, evitar a ordinária fragmentação do corpo da mulher se mostra uma alternativa ao tradicional olhar objetificador.

Além das escolhas estéticas, outro fator que trabalha conjuntamente em direção a uma desconstrução da posição submissa da mulher em detrimento da posição ativa masculina é a própria personagem Jéssica, seu modo de falar e sua postura corporal. A jovem, ao contrário de muitas representadas no cinema dominante, não está sempre a sorrir – sendo o sorriso comumente visto como bons modos para as mulheres –, tampouco demonstra falsa simpatia. Jéssica diz o que pensa, não se submete às vontades alheias e, ao mesmo tempo em que tem uma postura curvada (novamente ao contrário de muitas personagens em filmes *mainstream* que se mostram com o andar e a coluna bem alinhados), parece inteiramente confortável com seu próprio corpo. Seu olhar é sempre fixo, suas falas são diretas, quase bruscas, e na personagem não há qualquer hesitação. Dessa forma, Jéssica aparece aqui como representação da mulher empoderada, ciente de sua luta e de seus direitos. A construção de uma personagem assim no filme é mais um indício de uma possível estética feminista. Jéssica é uma personagem imponente, cujo aparecimento não interrompe o fluxo da história (mais uma vez, ao contrário do que ocorre no cinema dominante, em que mesmo um breve aparecimento de uma figura feminina causa a interrupção no fluxo de ações, conforme observado por Mulvey, 1983), mas o altera, causando impacto na vida de todos os demais personagens.

Quando Jéssica chega à casa dos patrões de Val, onde esta também mora, a ordem da casa se desestabiliza. A jovem se porta de modo natural, sentando-se à mesa para comer, aceitando o que lhe oferecem e inserindo-se em lugar de hóspede do local, o que incomoda, sobretudo, Bárbara, que, embora diga a Val que a empregada é “da família”, visto que trabalha na casa há mais de dez anos, é perceptível que ela o diz apenas por dizer. A patroa parece ficar cada vez mais desconfortável com a presença constante de Jéssica em sua casa e passa a fazer comentários irônicos como “sua filha adorou a geleia” e “é por isso que o sorvete do Fabinho acaba” quando a menina come algo da geladeira. Val a repreende nessas situações e a jovem, por sua vez, passa a questionar a posição da mãe como submissa às regras (não-verbalmente acordadas) dos patrões. Eventualmente, Bárbara chega ao ponto de pedir que Jéssica não se hospede mais no quarto de hóspedes, mas, sim, no quatinho de Val junto a esta; e, posteriormente, que a jovem não entre na casa, senão na cozinha e na área de serviço, onde fica o quarto de Val. Jéssica questiona todas essas determinações, interrogando também por que ela e a mãe não podem comer a mesma comida, sentar à mesma mesa ou utilizar o mesmo espaço que os demais moradores da casa. Quando Jéssica é confinada a um espaço restrito da residência, a menina junta suas roupas na mala e, gritando com a mãe sobre

o fato dela aceitar assumir essa posição inferior e submissa, abandona o local à noite, sozinha e na chuva.

Val permanece na casa, porém reflexos dos questionamentos de sua filha a levam a um momento único e simbólico no filme. Algumas cenas anteriores, Jéssica havia sido proibida de usar a piscina – Val a diz que nunca havia nadado lá e que não poderiam nadar porque a piscina era dos patrões. Algum tempo depois que a jovem abandona a casa, Val, durante a noite, entra escondida na piscina e liga para a filha para contar esse feito (localização da cena no filme: 87m35s a 90m38s). Um plano enquadra a mulher entrando na piscina parcialmente vazia pela escadinha. A fraca iluminação, o silêncio e a trilha sonora em piano com notas melancólicas trabalham em conjunção na construção de um significado profundo à cena. Andando pela piscina (figura 3.1.3), Val pega o celular e liga para sua filha, desejando-lhe boa noite e fazendo barulho com a água para Jéssica ouvir e adivinhar onde a mãe está. A aparente melancolia que invade o início da cena é quebrada através da voz de Val, que parece feliz e fala de modo animado com a filha (figura 3.1.4). A cena representa o reconhecimento da empregada de que existe algo além para si, que ela não precisa se submeter sempre às vontades dos patrões, e indica também um momento de grande felicidade para ela, ao saber que sua filha está bem após ter ido embora da casa.



Figura 3.1.3



Figura 3.1.4

Aqui, mais uma vez as escolhas estéticas se mostram uma alternativa ao cinema dominante. A cena é dividida em apenas dois planos, ambos com a câmera fixa: o primeiro, geral, mostra Val entrando na piscina, andando um pouco pela água e iniciando a conversa com Jéssica através do celular; o segundo, plano americano, tem início quando, depois de conversar um pouco com a filha, Val a diz para adivinhar onde ela está, fazendo então barulho com a água para que a filha possa ouvir do outro lado da linha. Muylaert aqui faz um movimento inverso ao que é feito no cinema dominante – em que comumente se salienta o drama de uma personagem através de primeiros planos ou *closes*, para depois mostrar um plano com a câmera mais distante e, assim, deixar a personagem sozinha em suas próprias emoções antes de cortar para uma nova cena –, primeiro utilizando um plano geral para mostrar a maior parte da ação de Val e, só então, cortando para um plano americano em uma tentativa de nos aproximar das emoções da personagem. Ao fazer isso, Muylaert parece estabelecer uma relação de grande respeito para com o momento pessoal de Val, algo que normalmente não é trabalhado no cinema dominante. Vemos, à distância, uma mulher adentrar a piscina, espaço que lhe fora negado por anos e que, somente agora através dos questionamentos de Jéssica, personagem empoderada, Val decide explorar. É um momento único em sua vida e com grande simbolismo, representando o reconhecimento de que sua posição naquela casa não precisa ser mais aceita de modo inquestionável e submisso. Somente depois de algum tempo, a cineasta escolhe cortar para um plano americano para que possamos ver com mais clareza suas expressões faciais enquanto tenta falar baixo ao conversar com Jéssica (pois a piscina se encontra abaixo da janela do quarto dos patrões). A câmera aqui é fixa, em ângulo frontal, e, embora ainda mantenha certa distância, conseguimos ver com

clareza suas expressões e seus movimentos. Mais uma vez, Muylaert mostra a personagem por inteira, sem fragmentá-la em um momento de grande sentimentalidade para a trama.

Os únicos sons que ouvimos são o barulho da água, uma leve trilha sonora em piano e a voz de Val – de resto, apenas silêncio. A trilha sonora traz um tom melancólico à cena, o que contrasta com sua fala alegre ao celular e reforça o caráter dramático da cena. O barulho da água é volumoso, o que salienta o simbolismo da piscina, lugar antes inatingível para a empregada. As escolhas de planos e de sons trabalham aqui juntas na criação de um momento íntimo para Val, que ela escolhe dividir apenas com sua filha, responsável pelo incentivo ao questionamento das normas da casa, e Muylaert respeita esse momento ao evitar a aproximação em demasia com a câmera.

A relação respeitosa que se estabelece entre câmera e personagem vem a se reafirmar algumas cenas à frente, quando Val mostra a Jéssica uma fotografia 3x4 que achara no meio dos livros da menina, perguntando a ela quem é a criança na imagem. O plano inicial enquadra Val arrumando alguns enfeites num cômodo que ainda não havia aparecido no filme (localização da cena no filme: 92m26s a 95m25s). Ela comenta que aquele lugar é melhor que o outro que havia tentado alugar anteriormente com ajuda de Raimunda, amiga de Val, e entendemos então que a mulher está arrumando aquele lugar para que possa viver com sua filha. Ela conversa com Jéssica, que, fora de campo, não lhe responde. Em determinado momento, um movimento de câmera revela a menina sentada à mesa. Val percebe que Jéssica ainda está brava com ela por sua postura submissa frente às afrontas de Bárbara e a jovem se retira, indo em direção à varanda, seguida pela mãe (figura 3.1.5). A transição para um primeiro plano das duas conversando nos dá acesso a um momento íntimo que vem a culminar num diálogo emocional. Jéssica lhe diz que sofreu muito, quando criança, porque a mãe aparecia com pouca frequência em casa, levando presentes para ela, porém logo se ausentando para poder trabalhar mais. A menina também pergunta por que ela ficara dez anos sem a visitar. Val não explica exatamente o que aconteceu, mas diz que era uma situação complicada, relacionada também ao pai de Jéssica, e pede que a menina entenda o seu lado. A mulher sai de tela por um tempo e volta com a foto 3x4 que achara entre os livros de Jéssica, perguntando quem é aquele menino (figura 3.1.6). A jovem sai, indo em direção ao banheiro, e então depois de um corte temos um plano dela lavando seu rosto enquanto chora (figura 3.1.7). Quando a mãe insiste na pergunta sobre quem é o menino da foto, Jéssica responde, com dificuldade, que o menino se chama Jorge, dizendo: “é meu filho”. Preocupada, Val quer saber por que Jéssica não lhe contou, por que ela o deixou no nordeste para ir para São Paulo e se ela não o traria com ela. Jéssica, nervosa, porém ainda chorando, responde que não

poderia ter contado isso porque estava sem falar com Val há muito tempo, e que levaria o menino para São Paulo com ela assim que desse. O diálogo se mostra importante para esclarecer algumas coisas que ficaram soltas na narrativa e agora passamos a entender que Jéssica havia deixado, ainda criança, de falar com a mãe por sentir-se rejeitada com sua ausência frequente, enquanto seu pai deixara de falar com a filha há alguns anos por causa de sua gravidez. A menina, embora tenha criticado a mãe por deixá-la longe, agora percebe que teve que fazer o mesmo com seu filho por causa do vestibular. A escolha de planos mais fechados nos leva a um momento íntimo entre mãe e filha que nos faz perceber um contexto social complexo em que a personagem está inserida – sem ajuda de seus pais e solteira, Jéssica teve seu filho ainda adolescente, realidade comum a muitas brasileiras.



Figura 3.1.5



Figura 3.1.6



Figura 3.1.7

Novamente a escolha de recursos expressivos se dá com respeito por parte da cineasta. Ao contrário das outras duas cenas mencionadas, aqui a câmera assume uma distância menor, aproximando-se das personagens ao início do diálogo. Então, mantém-se fixa, mostrando mãe e filha em um ângulo lateral. O plano enquadra as duas na varanda, com postes, fios e casas embaixo. Ouvimos o diálogo com clareza e os barulhos da rua ao longe, indefinidos. Trata-se de um momento íntimo entre as duas, que, após mais de uma década separadas, estabelecem afinal uma conversa sobre os conflitos por que passaram. Aqui, com o filme chegando ao fim, e já tendo a protagonista passado pelo momento simbólico de reconhecimento dos questionamentos sociais instaurados pela filha, a câmera finalmente se aproxima para mostrar um diálogo mais emotivo. Ainda assim, a cineasta evita nesta hora um ângulo frontal, mostrando mais uma vez seu respeito pela situação, da qual somos apenas espectadoras(es) e a qual é compartilhada apenas entre mãe e filha. Ao cortar para Jéssica chorando no banheiro, também vemos a personagem por um ângulo lateral, o que novamente impede que suas expressões faciais sejam reveladas ao todo. Ao não inserir-se entre as personagens, tampouco desvendar por completo suas expressões ou explicar na totalidade o passado entre as duas, temos a impressão de que a história se estende para além do que nos é apresentado. Esse “além”, entretanto, pertence apenas às duas mulheres – a nós, espectadoras(es), são fornecidas apenas informações básicas para que possamos supor o que possa ter acontecido.

O cuidado de Muylaert de não invadir o espaço pessoal das personagens, de não explicitar toda a sua história – deixando a impressão de que são personagens mais complexas do que o que podemos ver – e de não fragmentar seus corpos e seus olhares, ao contrário do

que é feito no cinema dominante, são evidências de uma possível estética feminista. Esta, assim, não apenas trabalharia a desconstrução das convenções do cinema *mainstream* como também caminharía em direção a um maior apreço da mulher como uma figura inteira, completa e complexa, não mais dependente da aprovação do olhar masculino, tampouco submissa ou depositária de desejos eróticos. Embora o filme não trabalhe assumidamente o tema da mulher, podemos ver aqui seu protagonismo através de personagens únicas, independentes e retratadas com grande respeito pela câmera.

Temos aqui, portanto, um filme que tem como foco uma personagem que representa muitas outras mulheres marginalizadas na sociedade, empregadas domésticas, mães, com condições financeiras complicadas e, ainda assim, que não deixam de lutar diariamente. Val é uma personagem complexa, que apresenta uma história dura em que o pai de sua filha dificultava a comunicação entre as duas – o motivo não fica claro e pouco se fala nesse homem, que representa muitos casos reais de abandono paterno (sabemos que, mesmo com a mãe ausente, quem criou Jéssica não foi seu pai, mas uma mulher chamada Sandra) e cujo nome é desconhecido. Sua figura é uma incógnita e a menção a ele na história não serve senão para complementar a narrativa. O personagem inexistente simboliza no enredo algo comum na vida de muitas mulheres que, em uma sociedade que assume a mulher como alguém fadado à maternidade, muitas vezes têm de cuidar dos filhos sozinhas, sendo com frequência marginalizadas socialmente. Val representa essas muitas mulheres, tendo que se afastar da infância de sua filha para poder dar a ela o sustento financeiro necessário. Em consequência de seu trabalho, Val esteve mais presente na vida de um filho que não era seu, estabelecendo ainda assim uma ligação forte com ele, Fabinho.

A personagem principal se mostra humilde, conformada com seu lugar naquela casa onde habita há anos, porém da qual não pode desfrutar verdadeiramente. Val está sempre presente na cozinha, na área externa, na sala de jantar, no corredor dos quartos, entretanto sempre em posição de servir e jamais de desfrutar do ambiente. Na cozinha, Val aparece somente em pé e jamais se senta à mesa; na área externa, está sempre de passagem ou à espera de alguma ordem, salvo no início do filme em que ela se senta para observar Fabinho, criança, nadar; na sala de jantar, Val está frequentemente com algo à mão, seja retirando pratos ou os servindo; e no corredor, na fraca iluminação, a empregada parece invisível, silenciosa e cuidadosa para não incomodar quem estiver nos quartos. Anna Muylaert demonstra enorme domínio dos recursos expressivos e na exploração das diversas camadas espaciais do cenário no filme, mostrando Val sempre em movimento nesses espaços que não pertencem a ela, mas dos quais é ela quem cuida. Os únicos momentos em que a mulher se dá ao luxo de descansar

são quando ela está em outros ambientes, como no plano em que ela descansa sentada perto aos varais ou quando ela está em seu quarto. É sempre um descanso curto, em locais não exatamente confortáveis, e somente nós temos acesso a esses momentos. Val é sempre a pessoa que ouve, que recebe e cumpre ordens, e não que é ouvida, tampouco servida. Em seus breves momentos de pausa, nenhum outro personagem a acompanha – quando ela sai com sua amiga para ir a um barzinho, logo a amiga a deixa sozinha –, e então vemos através da câmera um lado de Val que ninguém dentro do filme vê. O único momento em que Val se senta de fato a uma mesa é ao final do filme, quando ela, agora em sua nova casa, livre de suas tarefas de empregada doméstica, vê-se disponível para fazer o que ela quer – no caso, cuidar de sua filha e seu neto. Agora ela não mais ocupa o lugar exclusivo de servir e é, pela primeira vez, servida por Jéssica.

Jéssica, por sua vez, questiona as imposições implícitas dos patrões à sua mãe e que a ela própria se estendem por ser filha da empregada. Quando criança, longe fisicamente de sua mãe, preferiu afastar-se também emocionalmente dela. Seu passado, do qual pouco se fala, traz uma ideia de grande complexidade para sua personagem. Sua idade não fica clara no filme, porém é possível inferir que ela tenha por volta de dezoito anos. Sendo assim, teve seu filho ainda jovem, sem apoio de seu pai (que parou de falar com ela) e de sua mãe (que não sabia da gravidez). O pai da criança de Jéssica também é uma figura invisível, sobre o qual nada se fala, o que mais uma vez representa a realidade para muitas mulheres brasileiras. Jéssica é uma personagem real, com um passado difícil e pais ausentes e, ainda assim, demonstra curiosidade, esperteza e um considerável esforço para conquistar o que deseja. É através de sua chegada que as relações que se mantêm na casa passam a sofrer alterações – Bárbara explicita seu lado rude, Val afinal se demite, Fabinho fica mais próximo da mãe depois que descobre que Jéssica passou à sua frente no vestibular e Carlos passa a se mostrar um homem inconveniente. Jéssica questiona a função ocupada por sua mãe na casa e se recusa a assumir posição semelhante. O modo como a personagem afeta a história é reforçado por uma sutil desestabilização nos planos que a câmera assume a partir de sua chegada. Se antes tínhamos planos mais centralizados nas ações e nas personagens, quase sempre frontais, com a presença de Jéssica a câmera passa a admitir outros ângulos, *plongées* e *contra-plongées*, sem necessariamente centralizar as personagens em tela. Essa mudança traduz o efeito da presença de Jéssica na história: ao impor-se com sua personalidade segura de si, questionar algo que se tomava por comum e aceitar favores que lhe eram oferecidos senão “por educação”, Jéssica desestabiliza o percurso das ações. Seu passado é duro e ainda assim a jovem é uma personagem resistente, segura e intensa, em nada fragilizada.

Por outro lado, Bárbara, Fabinho e Carlos aparecem de forma um pouco caricata na narrativa. A patroa inicialmente se mostra uma pessoa gentil, porém indícios de sua personalidade rude, autoritária e apática logo aparecem. Ela não se lembra do nome da filha de Val, que trabalha para ela há anos; muda de assunto quando esta lhe conta algo sobre seu passado relacionado ao pai de Jéssica; bate a porta de seu quarto infantilmente quando Carlos lhe diz que a filha da empregada ficará no quarto de hóspedes; e contrata alguém para esvaziar a piscina quando Jéssica entra nela, alegando falsamente que um rato havia entrado em contato com a água. Bárbara representa a típica patroa exigente, porém situações como as mencionadas, reforçadas pela atuação dramática e pelas escolhas expressivas da cineasta, contribuem para que haja aí um exagero característico de uma representação caricata. Quanto a Fabinho, o personagem não é mais que um típico adolescente privilegiado, sem preocupações e responsabilidades, cujos pais o deixam fumar (desde que pouco) maconha. O jovem chega da escola e vai nadar com os amigos, é criado e servido pela empregada e com ela estabelece uma ligação aparentemente mais forte do que com sua própria mãe. Quando não consegue passar no vestibular, seus pais pagam a ele uma viagem de seis meses para fazer um intercâmbio na Austrália. Algo assim acontece com frequência na realidade, porém Fabinho é mostrado aqui como um personagem plano, raso, sem qualquer complexidade. Semelhantemente, Carlos assume uma postura descompromissada, fazendo o papel de marido submisso – o que pode ser interessante enquanto tentativa de quebrar o estereótipo de homem provedor, porém em um rápido diálogo descobrimos que a fortuna não é de Bárbara, mas de uma herança deixada para Carlos – e folgado, que dorme até tarde e é servido com frequência pela empregada. Seu interesse por Jéssica beira ao ridículo, passando primeiro por uma situação abusiva em que tenta beijar o pescoço da menina e, depois, por um pedido de casamento insensato. Enfim, Bárbara, Fabinho e Carlos são três personagens estereotipados que representam uma característica família de condições financeiras e sociais privilegiadas.

Embora em uma primeira instância essa representação caricata possa parecer uma imperfeição derivada de um exagero nas atuações e reforçada pelas escolhas expressivas da cineasta, em um segundo momento é possível perceber o caráter caricato como uma forma de crítica escolhida pela diretora do filme para retratar relações comuns e frequentes em nossa sociedade. Anna Muylaert demonstra um grande domínio da forma, fazendo uso de sutis mudanças de enquadramento, ângulo e iluminação para reafirmar ideias já presentes no filme. A presença de elementos como o jogo de xícaras de presente, o pote de sorvete, a piscina, a bandeja de prata que Val estraga e mesmo Meg, a cachorra – que nunca aparece interagindo com qualquer morador da casa senão Val –, no roteiro já são o suficiente para incitar a ideia

não só de distanciamento social, mas também da aspereza e a indiferença de Bárbara com relação a Val e à sua vida pessoal. Se Muylaert, entretanto, escolhe ainda uma atuação marcada para a patroa, o patrão e seu filho, além de planos e cortes que intensificam determinadas posturas, então fica clara sua intenção em criar uma representação caricata para esses personagens, que passa então a funcionar como forma de crítica.

Bárbara vocifera e é rude em variados casos, Fabinho se mostra descompromissado com as responsabilidades e Carlos tenta se aproximar de Jéssica de um modo inconveniente. Apenas Val, Jéssica e as outras empregadas parecem ter uma personalidade mais desenvolvida, sem superficialidades. Em muitos filmes, tanto brasileiros quanto estrangeiros, e no geral em produções audiovisuais brasileiras, sobretudo telenovelas, são as empregadas quem são representadas de forma caricata ou, senão, estereotipada, sem grande desenvolvimento psicológico ou emocional. Aqui, entretanto, Anna Muylaert faz uma troca que, se comparada com as demais produções brasileiras, soa como uma crítica não apenas social, mas também aos modos de representação adotados no cinema convencional: não são mais os patrões ou seus filhos que assumem o protagonismo ou o foco da narrativa, mas, sim, as empregadas, suas filhas, suas histórias de vida. Em *Que horas ela volta?*, a superficialidade é restrita a personagens que, em outras obras, comumente protagonizariam toda a ação; enquanto isso, toda a complexidade, desenvolvimento de personalidade ao longo da história, arco dramático e centro de ação se destina à empregada e à sua filha.

Aqui é possível comparar o filme de Muylaert a *Casa Grande*, longa-metragem de Fellipe Gamarano Barbosa lançado em 2015, cujo foco são os conflitos de um adolescente pertencente a uma família burguesa, tal como Fabinho. Inicialmente, uma das cenas do filme mostra uma das empregadas da casa jantando em silêncio na cozinha, sozinha, enquanto seus patrões jantam na mesa da sala de jantar. Nesse momento, o filme parece assumir um tom de crítica, porém logo em seguida passamos a acompanhar os dilemas do adolescente Jean, que, como Fabinho, frequenta o quartinho da empregada quando não consegue dormir. A diferença aqui, porém, é crucial: Fabinho vê Val como uma pessoa especial que lhe cuidou a vida toda, enquanto Jean vê uma das empregadas (a que é branca, magra e que usa *shorts*) como uma mulher sexualmente desejável. No desfecho de *Casa Grande*, o adolescente transa com a empregada, que, ao final, permanece deitada nua na cama enquanto Jean senta-se à beira da janela para fumar um cigarro. Ao contrário do filme de Anna Muylaert, o longa-metragem dirigido por Fellipe Barbosa assume uma postura elitista e machista, afinal tratando a empregada como um objeto de satisfação pessoal para o adolescente burguês. *Que horas ela volta?*, entretanto, traz à tona durante todo o filme questões sociais complexas que envolvem

não apenas as classes, mas também as mulheres e seus conflitos dentro de uma sociedade patriarcal.

A câmera no filme de Muylaert demonstra imenso respeito com relação ao corpo feminino, sem utilizar ângulos ou movimentação que destaquem determinadas partes do corpo ou movimentos corporais, ao contrário do filme de Fellipe Barbosa e dos demais filmes mencionados no capítulo anterior. Embora contenha na narrativa um personagem, Carlos, que nutre desejos pela jovem Jéssica, *Que horas ela volta?* jamais objetifica o corpo da mulher. Nos momentos em que Carlos observa a menina, a câmera se mantém à distância, sem destacar qualquer característica física da personagem (como na cena em que, ao ser apresentada aos cômodos da casa, ela pega um livro na prateleira da sala enquanto Carlos e Fabinho a olham), ou, então, mostra apenas Carlos a olhando atentamente (enquanto eles conversam durante o almoço, ou enquanto ela está na cozinha e ele a observa através da porta da sala de jantar, por exemplo). Além da não-objetificação, o corpo feminino em tela é real, fora de um padrão de beleza estipulado socialmente e que é adotado em boa parte das telas. Val, Bárbara, Jéssica, Edna e Raimunda têm um corpo comum, algumas com gorduras salientes nos braços, outras com a postura um pouco oblíqua, enfim, personagens normais, que, entretanto, não são mostradas através dos comuns recursos utilizados no cinema para exaltar a figura feminina. Dessa forma, o filme permite uma identificação mais real entre espectadora e personagens. Ao recusar a se adaptar a padrões presentes na indústria cinematográfica e que carecem de uma ampla representatividade feminina, o filme reforça seu caráter mais real e possibilita a identificação de diferentes mulheres com as diferentes personagens. As escolhas estéticas de Muylaert, desde as atrizes até os tipos de planos, enquadramentos e iluminação, criam um espaço narrativo que, ao mesmo tempo em que dialoga com o cinema narrativo *mainstream* (utilizando determinados *closes* e primeiros planos para destacar emoções, ou cortes mais frequentes para dinamizar mais a cena, por exemplo), também apresenta alternativas a convenções nele adotadas, sobretudo com relação ao corpo feminino, motivo pelo qual o filme se torna de grande importância para nosso debate acerca da representação da mulher no cinema.

3.2 *S.O.S. Mulheres ao Mar*, de Cris D'Amato

S.O.S. Mulheres ao Mar foi estreado em 2014 e teve sua continuação lançada no ano seguinte, sendo ambos os longas-metragens dirigidos por Cris D'Amato. O filme tem como protagonista Adriana (Giovana Antonelli), cujo marido a troca por outra mulher logo no início da narrativa. Ela descobre que os dois irão embarcar em um cruzeiro para a Itália e, junto à sua empregada e sua melhor amiga, embarca no mesmo navio. A partir daí, Adriana tenta espionar o ex-marido, fazendo também armadilhas contra sua nova namorada para que o homem queira terminar sua atual relação e reatar o casamento. Durante a viagem no navio acontecem muitas situações comumente presentes em filmes de comédia e comédia romântica brasileiros, como a revelação de um segredo sobre a vida de alguma personagem, a descoberta de uma nova paixão – frequentemente acompanhada de uma decepção que irá se resolver no desfecho –, conversas constrangedoras, personagens estereotipadas e o aligeiramento de feitos que, na realidade, poderiam ser tensos.

Diferentemente do filme de Anna Muylaert, o longa-metragem de Cris D'Amato assume códigos de uma narrativa pautada no cômico e em situações embaraçosas para as personagens. *S.O.S. Mulheres ao Mar* apresenta também um estilo que tem estado com grande frequência em telas de cinema no país. Interessa-nos, portanto, analisar a obra de acordo com esses códigos e, tendo em mente as reflexões acerca da representação feminina no cinema, estudar o modo como a diretora constrói as personagens, as relações entre si e com o espaço fílmico, semelhantemente ao que foi feito no tópico anterior.

No início do filme, as três personagens principais são apresentadas: Adriana, a protagonista, que trabalha em sua própria casa como tradutora de filmes pornográficos; Dialinda (Thalita Carauta), empregada doméstica de Adriana, personalidade alegre e descontraída; e Luíza (Fabíula Nascimento), amiga/irmã de Adriana, maliciosa e que gosta de flertar com as pessoas. A cena de apresentação de Luíza (localização no filme: 3m38s a 4m53s) a coloca, de início, como uma personagem independente, em posição de dominadora e não da habitual mulher submissa que vemos nas telas. A cena se inicia com um plano detalhe de uma mão com unhas pintadas apertando os braços musculosos de um homem. Um movimento de câmera revela Luíza passando por trás desse homem, percorrendo seu corpo com a mão enquanto anda. Ela passa então por trás de outro homem, também apertando seus braços enquanto olha para seu corpo musculoso, e um corte para um plano mais aberto mostra que ela está em uma praia (figura 3.2.1). Alguns homens estão alinhados para que ela os

observe. Luiza pede para os dois primeiros ficarem no local e, quando chega perto do terceiro, ela se comunica através de um pequeno microfone junto a um fone de ouvido que a acompanha em uma das orelhas, reclamando para alguém na outra linha. Então, dirigindo-se ao terceiro homem, a mulher diz que ele não tem nada a ver com jogador de vôlei, por estar acima da idade e do peso. O homem pergunta se ele pode fazer figuração e ela o deixa. Aqui já é possível entender que aquilo se trata de seu trabalho – ela está selecionando atores para algum comercial ou obra audiovisual. O celular de Luiza toca e ela o atende; enquanto isso, passa a mão pelo corpo de um quarto homem sem camisa, sorrindo para ele. Sua conversa ao telefone é uma mistura de italiano com espanhol. Ela desliga e reclama com o homem ao seu lado, dizendo que está “fazendo um comercial na gringa” e o produtor é chato e não aceita nenhuma das mulheres sugeridas por ela como atriz. Seu celular toca novamente enquanto a mulher reclama e ela atende, em seguida mudando de cena.

O modo como o diálogo entre Luiza e os homens é filmado dá destaque à sua posição imponente – é ela quem está contratando os homens para algum filme ou comercial, enquanto eles apenas ficam parados e ela passa as mãos nos peitorais para analisar o porte físico de cada um –, porém descontraída – suas expressões faciais indicam que ela não está sendo totalmente profissional e que está demonstrando ter atração sexual por alguns dos homens ao sorrir maliciosamente enquanto os acaricia. A cena já a introduz como uma personagem maliciosa e ativa, ao mesmo tempo em que, ao contrário de muitos filmes como os mencionados em capítulos anteriores, coloca o corpo masculino à disposição da mulher.

A cena serve para introduzir a personalidade maliciosa e galanteadora de Luiza, que se mostra uma personagem importante para nossa discussão na medida em que assume um papel comumente destinado aos homens. Quem aparece aqui como objeto erótico não é mais a mulher, mas o homem. Estão todos parados, sem camisa, para que Luiza os analise e passe a mão em seus corpos conforme queira. A câmera passeia brevemente, no início, pelo peitoral de um dos homens, mostrando então, com um movimento, a reação de Luiza. Depois que passa por mais alguns homens, aceitando ou negando sua participação na produção, a mulher para e atende o celular. A câmera então enquadra um novo homem sem camisa, de costas, com Luiza à sua frente olhando para ele enquanto fala ao celular. A feição da mulher muda, abrindo um sorriso malicioso, e há aqui um corte para um breve plano médio do homem sem camisa (figura 3.2.2) antes de cortar para um primeiro plano de reação de Luiza (figura 3.2.3).



Figura 3.2.1



Figura 3.2.2



Figura 3.2.3

As escolhas estéticas se fazem de modo muito similar a como é feito no cinema dominante – afinal, trata-se de um filme popular feito com propósitos comerciais –, porém temos aqui uma diferença. O corpo masculino aparece como objeto erotizado, depositário dos desejos de Luiza. A reação que vemos é a dela, uma mulher, olhando para o corpo do personagem assim como os homens há muito olham para o corpo feminino em inumeráveis filmes. Ao colocar uma mulher em posição ativa, com uma personalidade independente e em um lugar comumente ocupado por homens, Cris D’Amato tenta inverter os papéis. Esse ato é importante para nossa discussão porque, embora coloque a mulher em uma posição de domínio, traz à tona a questão proposta por Laura Mulvey (1983) a respeito de um cinema alternativo que transcenda a forma já desgastada do cinema *mainstream*, visto que este apresenta uma tradição narrativa orientada pela lógica do *homem como dono do olhar*. O que D’Amato faz aqui é nada mais que utilizar a mesma linguagem convencionalizada no cinema dominante, apenas trocando as posições geralmente destinadas à mulher e ao homem. Como consequência, essas escolhas estéticas apenas reforçam uma forma já perpetuada e que tradicionalmente é utilizada para objetificar o corpo. Embora se trate de uma inversão de papéis necessária, a cineasta não vai além, e o que sobra para a espectadora (ou o espectador) é uma história contada como qualquer outra dentro de uma lógica dominante do cinema, que assume a objetificação do corpo (no caso, independente do gênero sexual) como algo aceitável.

Em uma das cenas à frente no filme, Cris D'Amato faz novamente esse movimento de troca de papéis, colocando o trio de mulheres em posição de admiradoras do corpo masculino por um breve momento. As três estão sentadas na área externa do navio quando um marinheiro passa por elas e temos um plano de reação de Luiza e um plano de reação de Dialinda, separadamente, ambas olhando de modo malicioso para o homem. Vemos, então, um plano detalhe das nádegas do marinheiro, seguido de outro plano de reação de Dialinda. A sequência é interessante na medida em que coloca o homem mais uma vez em uma posição geralmente ocupada pela mulher no cinema – a de objeto erótico. O plano detalhe de suas nádegas é semelhante a planos utilizados no cinema para salientar as curvas femininas, com a diferença de que o homem está completamente vestido, o plano dura poucos segundos e logo as mulheres voltam a conversar. A mudança temporária no fluxo de ações aqui se dá de modo diferente aos demais filmes mencionados no capítulo anterior. Conforme observado por Mulvey (1983), a presença feminina em tela no cinema dominante funciona com frequência num sentido que, entrando em conflito com o ritmo da história, suspende temporariamente o fluxo de ações para que o espectador (e o personagem em tela, com quem o olhar entra em sincronia) possa contemplar seu erotismo. Aqui, entretanto, a aparição masculina não funciona como suspensão temporária da ação, mas, sim, como complemento narrativo para reforçar a personalidade maliciosa de Luiza, que está sempre flertando com os homens. Nesta cena específica, observamos também o interesse de Dialinda, que em outra cena virá a dizer que precisa encontrar um namorado. Ademais, as três mulheres estão sempre conversando sobre os homens – que, portanto, não aparecem apenas como objeto de contemplação, mas, sobretudo, como a motivação principal das personagens. Sendo assim, embora o filme tente inverter em determinados momentos os papéis sexuais, a crítica não se desenvolve completamente.

Aqui cabe observar que, se as personagens estão sempre, ou quase sempre, conversando sobre os homens, se são estes a motivação e o que impulsiona os conflitos e a resolução do conflito central no filme, então a obra pode ser reprovada no que é chamado de Teste de Bechdel. Em 1985, a cartunista Alison Bechdel apresentou, em um de seus quadrinhos, uma personagem que dizia que apenas assistiria a filmes que contemplassem três regras: (1) ter pelo menos duas mulheres (2) que falem entre si (3) sobre algo que não seja um homem⁷⁴. Desde então, as condições têm sido utilizadas por feministas em debates acerca da representação feminina no cinema. O teste, embora reprove muitos filmes, não exclui a

⁷⁴ O quadrinho pode ser encontrado em <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94202522>>, acesso em 20 jan 2017.

possibilidade de que a obra retrate as personagens de modo superficial, objetificada ou sexista. Ainda assim, em *S.O.S. Mulheres ao Mar*, as personagens estão a todo o tempo conversando sobre os homens, tramando para conquistá-los ou, nos raros momentos em que não o estão, o assunto não rende mais que alguns segundos. Por outro lado, em *Que horas ela volta?*, as mulheres pouco falam sobre os homens e, quando o falam, não é de modo direto (como quando Val conta a Bárbara que não via sua filha há dez anos, mencionando apenas brevemente que o pai de Jéssica havia contribuído para o afastamento entre mãe e filha). No filme de Anna Muylaert, as mulheres estão sempre falando de assuntos diversos; na obra de Cris D'Amato, entretanto, isso não ocorre.

Embora o Teste de Bechdel não possa mostrar se um filme em sua totalidade assume ou não uma representação plausível da figura feminina, sua aplicação é válida na medida em que confirma o modo superficial como as mulheres são retratadas em *S.O.S. Mulheres ao Mar*. Ademais, a competição feminina é altamente utilizada na narrativa para que Adriana seja mostrada como a personagem justa e inteligente e Beatriz, namorada do ex-marido daquela, como a vilã que só pensa em sua aparência física. Dessa forma, o filme não apenas reforça convenções do cinema *mainstream*, como também falha em sua tentativa de inversão de papéis, mostrando as mulheres de forma superficial e em posição de rivais em uma competição cujo objetivo é ficar com um homem que mal parece se importar com elas.

Não obstante a diretora tente inverter os papéis em um primeiro momento, mais à frente no filme uma das cenas coloca Dialinda em uma posição de objeto a ser admirado (localização da cena no filme: 38m49s a 39m41s). Vemos Dialinda andando pelos salões do navio, com sapato de salto-alto, um vestido curto e brilhante, óculos escuros e o cabelo preso em um rabo de cavalo liso (figura 3.2.4). Seu cabelo, nas cenas anteriores, aparece naturalmente crespo, porém agora ela usa uma extensão com fios lisos que havia comprado na loja do navio. As pessoas ao seu redor a olham, admirando-a, e ela se assenta em uma das poltronas, chamando o garçom. A música e os olhares – e, assim, um pouco do *glamour* que envolve a personagem – cessam no momento em que ela levanta a mão para o garçom e pede: “um *drinks*”. A personagem no filme é frequentemente utilizada como escape cômico e aqui não é diferente: os olhares e a trilha sonora somente a acompanham no momento em que ela desfila pelo navio e cessam assim que a personagem abre a boca para falar (sem concordância).

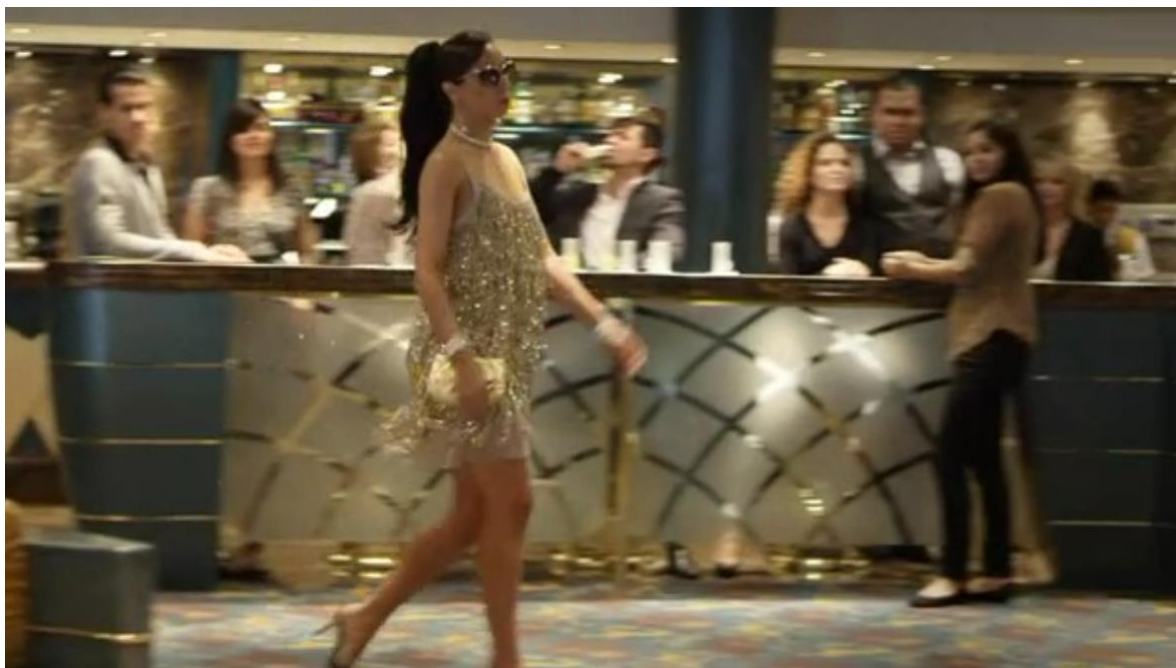


Figura 3.2.4

O plano de Dialinda chegando ao bar do navio é seguido de dois planos de reação de homens presentes no local (o primeiro, com dois figurantes a olhando; o segundo, com um personagem que posteriormente fará par romântico com a mulher). Não temos um plano que saliente ou foque partes de seu corpo, porém ainda assim a construção cênica leva a atenção à figura da mulher. Os figurantes param o que estão fazendo para poderem contemplá-la, o que a coloca em posição de objeto a ser admirado. Dessa forma, embora Cris D'Amato tente apresentar uma inversão de papéis em cenas anteriores, sobretudo através de Luiza, aqui há o reforço à mulher na *condição de para-ser-olhada*, conforme conceituado por Mulvey (1983). Além disso, as escolhas apontam também para o escárnio de Dialinda. A trilha sonora, o movimento da câmera e os olhares, em conjunção com seu figurino brilhoso, dão um caráter glamoroso à personagem, porém acabam abruptamente assim que a mulher abre a boca e inicia sua fala. Desta cena em diante, Dialinda assume um visual diferente do que havia usado em cenas anteriores, agora utilizando vestidos brilhosos ou espalhafatosos, salto-alto, acessórios variados e a extensão de cabelo liso. Ao associar o *glamour* à mudança para um cabelo liso, e não mais crespo (que é o natural da personagem), reforça-se aqui um padrão de beleza que trata o crespo como desagradável. Além disso, a escolha de cessar, assim que ela inicia sua fala, os elementos expressivos que lhe trazem *glamour* dá a impressão de que sua contemplação só pode ocorrer enquanto a mulher se mantém calada.

Sendo assim, embora Cris D'Amato faça um movimento em direção a uma possível inversão de papéis em determinadas cenas, o questionamento não vai adiante. Dialinda assume uma posição de personagem cujo escárnio potencialmente preconceituoso (ao colocar uma empregada doméstica, mulher marginalizada, para falar com uma discordância verbal/nominal exagerada e ter sua elegância atrelada à mudança do cabelo crespo ao liso) visa ao alívio cômico. Luiza, por sua vez, assume uma postura independente, mas ainda assim tem nos homens sua motivação. Enquanto isso, Adriana insiste em uma competição acirrada com Beatriz para reconquistar um homem que não a quer. A mulher aqui aparece de modo superficial, quase sempre conversando sobre homens apenas, estes representando a motivação de toda a trama. Embora Cris D'Amato realize uma tentativa de troca de papéis que se faz importante na medida em que coloca a mulher, através da figura de Luiza, em uma posição comumente ocupada por homens, as escolhas estéticas apenas reafirmam convenções do cinema dominante, de forma que a crítica não se solidifica. As mulheres aparecem, ainda, sob uma ótica superficial.

O final do filme se apresenta como em muitos filmes de romance populares. A protagonista, após apaixonar-se por outro homem (André) além de seu ex-marido e começar a viver um romance – acompanhado de câmera lenta em alguns momentos e, em todas as cenas, de leves acordes no piano –, descobre algo sobre ele que a decepciona. Entretanto, após algum tempo, eles se re-encontram e, afinal, ficam juntos – agora não temos apenas os leves acordes no piano, mas também o soar do carrilhão. As demais personagens também parecem conseguir o que queriam: Dialinda agora tem um namorado e Luiza continua independente de uma figura masculina, embora passe a acreditar no amor através do que viu em Franco (um personagem que resiste a seus galanteios, dizendo amar sua esposa) – motivo pelo qual ela incentiva Adriana a ir atrás de André ao final do filme. Vemos três personagens femininas diferentes, com características distintas, porém todos os conflitos do filme giram em torno de suas relações com as figuras masculinas. Temos aqui, portanto, um filme que retrata relações amorosas e amigáveis, com foco em três mulheres diferentes. Diferentemente de *Que horas ela volta?*, entretanto, *S.O.S. Mulheres ao Mar* preza pelos diálogos em tom cômico e pelas situações constrangedoras por que passam as personagens. Enquanto no primeiro filme vemos as complexas relações entre protagonista, o ambiente em que habita, sua filha e os padrões através de enquadramentos que assumem uma câmera geralmente mais distante e fixa (senão com leves movimentos que apenas re-enquadram as personagens), com poucos cortes, neste segundo filme a câmera atua mais próxima às personagens, acompanhando-as de perto em

momentos de tensão ou instabilidade emocional, muitas vezes em movimento e com cortes constantes, sempre para reforçar ou reafirmar detalhes da narrativa.

Adriana é uma mulher impulsiva que age conforme suas emoções. Suas falas dão a entender que, para ficar com Eduardo durante os dez anos de casados, ela precisou renunciar a seu sonho de tornar-se escritora. O motivo não fica claro, porém retrata uma situação comum em relacionamentos: muitas mulheres se privam de suas vontades próprias em detrimento da vontade de seu marido ou namorado – o que está relacionado socioculturalmente à ideia de que a mulher existe para servir o homem, conforme estudado no primeiro capítulo. E é assim que a protagonista vem a explicar o que é o amor na cena da discussão entre ela e Eduardo no navio: amor “é passar dez anos da vida abrindo a mão da própria felicidade em detrimento da sua” – o que é uma visão muito problemática, visto que seria uma negação ao amor próprio. Adriana se mostra, portanto, uma personagem passional, disposta a fazer de tudo pelo homem de quem gosta, mesmo que isso signifique deixar seus sonhos de lado. Em todo o momento ela se mostra consideravelmente dependente da figura masculina. Na maior parte do filme, Adriana não desiste de ir atrás de Eduardo e, quando por fim parece aceitar que o relacionamento acabou, falando que agora está pronta para ser feliz, ela volta a se apoiar sob uma nova figura masculina, André. Quando se decepciona com este, a mulher finalmente vai atrás de seu sonho, tornando-se uma escritora, porém é exatamente essa parte da história que o filme omite. Trata-se de um romance comum cujo foco é o fim do relacionamento entre Adriana e um homem que não se importa com ela e o início de uma paixão entre a mulher e um novo homem. O potencial que o filme tinha de adentrar o mundo pessoal da escritora não se desenvolve e, por fim, temos acesso apenas à sua vida amorosa, o que parece uma representação superficial de uma mulher.

E, afinal, os homens por quem ela luta em nada parecem valer a pena. Temos, a princípio, Eduardo, que a trata friamente, jamais demonstrando carinho por Adriana, e que a troca por outra mulher; e depois André, que, embora seja simpático com a protagonista, sempre lhe dando atenção, também demonstra grande falta de respeito com sua noiva ao traí-la com Adriana, com quem o homem tampouco foi sincero, não revelando que estava em outro relacionamento. Pouco sabemos sobre a vida de Eduardo e André, senão suas profissões e o modo como tratam Adriana, o que contribui para a impressão de que esta está lutando por algo que não tem profundidade. E seu sonho, mesmo quando realizado, é colocado em segundo plano no enredo do filme, que foca, sobretudo, o romance. O ritmo acelerado da narrativa, os cortes variados, a grande quantidade de elipses temporais e a presença constante de música incidental para salientar a comicidade ou, em alguns casos, o romantismo, deixam

clara a intenção de entretenimento. Embora seja uma representação de algo que comumente acontece – a mulher deixar seus sonhos de lado por causa de um homem –, o filme evita a crítica e valoriza o desenvolvimento de situações com pretensão cômica.

Essa pretensão cômica vem a se desenvolver, sobretudo, através da figura de Dialinda. Diferentemente de *Que horas ela volta?*, aqui a empregada doméstica tem grande intimidade com a patroa, estando sempre presente e podendo ocupar o mesmo espaço que ela. Ainda assim, Dialinda fica de lado na maior parte dos diálogos decisivos, servindo senão como escape cômico: quando Luiza consola Adriana no dia seguinte ao término do relacionamento, ou quando as mulheres vão às compras na loja do navio, por exemplo, embora Dialinda esteja presente em cena ela apenas pontua situações de modo pretensiosamente cômico – e em sua maioria, caricato. Mesmo aparentando ter intimidade com Adriana e Luiza, a empregada a todo momento as chama de “dona” ou “senhora”, geralmente completando com alguma frase sem concordância verbal ou nominal. Seu modo de falar, suas roupas espalhafatosas e a trilha sonora que a acompanha em grande parte das vezes (uma versão da música *Show das Poderosas*, de Anitta) salientam sua personalidade caricata. A personagem representa, ainda que de modo dúbio, a mulher pobre marginalizada na sociedade. Quando Dialinda coloca uma extensão de cabelo liso e se veste com roupas brilhosas, que não a vimos vestir anteriormente, a construção cênica vem então a indicar um *glamour*: a personagem desfila atraindo olhares enquanto sua trilha sonora toca, cessando no momento em que a mulher abre a boca para falar alguma coisa (de forma errada ou com a pronúncia incorreta). Portanto, embora aqui a empregada, mesmo tendo intimidade com a patroa, seja marginalizada, o filme mais uma vez evita a crítica, utilizando Dialinda como escape de pretensão cômica através de sua caricaturização – “pretensão” porque se trata de um humor raso, que debocha de características exageradas de uma mulher que, através dos recursos mencionados, é representada de forma superficial e potencialmente preconceituosa.

Quanto à personagem Luiza, ela é a que mais se mostra independente de uma figura masculina. Enquanto Adriana se esforça para ir atrás de homens que a desrespeitaram em algum nível e Dialinda é motivada pela possibilidade de conseguir um namorado, Luiza se mostra mais independente no quesito emocional, aproximando-se dos homens apenas com propósito sexual e/ou profissional. Luiza é ativa, trabalhadora, maliciosa e autônoma, sendo dentre as personagens a mais próxima da ideia de mulher empoderada. Ainda assim, o filme não trabalha essa questão com propriedade e, afinal, acaba por relacionar a personalidade desapegada de Luiza à sua descrença no amor. Quando Franco se nega a ter relações sexuais com ela, a mulher o olha seriamente, dizendo que não acreditava no amor, pelo menos até

aquele momento. Logo em seguida, ela solta um grito histérico deitada em sua cama sozinha, o que reforça a importância da cena com Franco e seu efeito sob as emoções da mulher. Ao final do filme, Luiza, que agora não mais desacredita no amor, diz para Adriana ir atrás de André na sessão de autógrafos do novo livro da protagonista. Seu desapego, portanto, é tratado mais como consequência da descrença no amor do que como uma decisão consciente própria de sua independência.

Beatriz, por sua vez, de modo semelhante ao deboche feito com Dialinda, também é mostrada de forma caricata. A personagem é uma atriz que a todo tempo aparece como alguém que apenas se importa com aparências, suas roupas, maquiagens e seu peso. Quando Adriana diz que “não adianta nada só beleza e não ter conteúdo”, a protagonista, Luiza e Dialinda ficam observando Beatriz de longe e admirando seu corpo e seu cabelo enquanto ouvem Luiza listar feitos profissionais da atriz. Esta assume com frequência a posição de mulher feita para agradar o homem – mesmo estando dentro dos padrões de beleza sociais, Beatriz ainda se importa com seu peso, dizendo a Eduardo que quer ficar (mais) magra para agradá-lo. Enquanto isso, Adriana engaja em uma competição com a atriz, tentando mostrar-se a mulher ideal para o homem enquanto busca depreciar Beatriz. Em um primeiro momento, Adriana expõe publicamente a imagem da atriz em um filme pornográfico feito em seu passado oculto e, ao ápice da competição feminina, debocha da mulher no palco de um teatro com uma grande plateia, fazendo referência à cena do filme erótico para que todos riam de Beatriz. Aqui há o reforço de uma ideia comumente presente na sociedade patriarcal: a sexualidade feminina é levada a público de modo a desqualificar a mulher (enquanto a masculina é tratada como natural).

O filme, portanto, retrata uma competição feminina que é comumente presente na sociedade. As mulheres aqui não aparecem de forma altamente sexualizada como em muitos dos filmes já mencionados, porém a personalidade de cada uma não se desenvolve, ficando no superficial ou, então, no caricato. A partir disso, inicia-se uma competição entre Adriana e Beatriz para mostrar quem é a mulher ideal para Eduardo, competição esta utilizada como elemento de entretenimento pela cineasta. Em *S.O.S. Mulheres ao Mar 2* algo semelhante acontece: André precisa ir a um cruzeiro com sua ex-noiva a trabalho e Adriana, por ciúmes, embarca no mesmo navio. A partir daí, as duas começam uma disputa pela atenção de André, insistindo mais uma vez na temática da competição feminina como forma de entretenimento fílmico.

O filme, portanto, apresenta diversos problemas que dizem respeito a questões sociais que envolvem a mulher. O escárnio com Dialinda, a empregada pobre que fala errado,

a personalidade lasciva de Luiza como mera consequência de sua descrença no amor, a constante competição entre Adriana e Beatriz e o tratamento da sexualidade desta como algo publicamente risível estão presentes no filme não como crítica, mas como entretenimento. Embora a câmera na obra de Cris D'Amato evite a sexualização do corpo feminino, as escolhas de recursos expressivos da diretora contribuem para a atenuação dos acontecimentos e para o reforço de uma estética já há muito utilizada no cinema dominante. As escolhas estéticas de Cris D'Amato, os tipos de enquadramento, iluminação, nuances e trilha sonora criam um espaço narrativo característico de um cinema *mainstream* sem, ao contrário do filme de Anna Muylaert, questionar as convenções nele adotadas, colocando as mulheres em posições dependentes da figura masculina e utilizando a personalidade de cada uma e a rivalidade entre elas como base do entretenimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que horas ela volta? e *S.O.S. Mulheres ao Mar* são filmes essencialmente diferentes entre si. O primeiro conta a história de uma mulher marginalizada na sociedade, suas relações com os patrões e as mudanças que ocorrem com a chegada de sua filha, que passa a questionar a posição de subordinada assumida pela mãe. Ao tratar um tema complexo, colocando questionamentos sociais através das personagens complexas e assumindo uma câmera levemente distante e que evita qualquer sexualização do corpo feminino, o filme incentiva a problematização de questões relacionadas à posição da mulher pobre na sociedade. Enquanto isso, o segundo filme tem como objetivo principal o entretenimento através da narrativa sobre o trio de mulheres que embarca no navio, uma delas com o objetivo de reconquistar seu ex-marido. A câmera com frequência assume uma relação de proximidade com as personagens, muitas vezes fazendo uso de primeiros planos, sobretudo durante os diálogos, geralmente filmados em plano e contraplano. O ritmo acelerado do filme, as elipses temporais, as músicas incidentais variadas de acordo com o teor da cena, o uso de personagens caricatas e os numerosos diálogos trabalham em conjunção para criar uma ambientação descontraída, de caráter pretensiosamente cômico. Ambos os filmes têm suas questões problemáticas – por exemplo, a utilização, em ambas as obras, de personagens caricatas em posição de rivais das protagonistas como forma de agregar maior carga dramática a estas –, mas ainda assim são obras importantes no debate acerca da representação feminina.

Enquanto *Que horas ela volta?* assume uma posição crítica e trabalha personagens complexas, porém, *S.O.S. Mulheres ao Mar* se pauta sobretudo na caricaturização das mulheres e na competição entre elas como base do entretenimento. Ambos os filmes dialogam com o estilo narrativo do cinema *mainstream*, apresentando eventos interligados em uma cronologia clara e fazendo uso de recursos como cortes, elipses, *close ups*, *(contra)plongées*, trilha sonora e variações na iluminação para enfatizar momentos específicos na narrativa. O filme de Cris D'Amato, entretanto, mantém uma relação mais direta com as convenções do cinema dominante, sobretudo com as comédias brasileiras atuais de maior público. A diferença, ainda assim, entre *S.O.S. Mulheres ao Mar* e filmes como *Loucas pra Casar*, *Até que a Sorte nos Separe 3* e *Vai que Dá Certo*, por exemplo – filmes já mencionados –, com relação à representação feminina, é que no filme de Cris D'Amato a mulher assume uma posição de protagonista sem ser sexualizada. Nos demais filmes, conforme analisamos no capítulo anterior, temos planos variados de mulheres em posição de

para-ser-olhada, sendo representadas através de recursos como câmera lenta, vento nos cabelos, pele brilhante e movimentação de câmera centralizada nos movimentos corporais, com planos geralmente acompanhados de planos de reação do homem em cena. Ainda assim, embora *S.O.S. Mulheres ao Mar* evite a sexualização do corpo da protagonista, o filme evita também a quebra de padrões de beleza e reforça um preconceito com a personagem pobre através do escárnio de sua personalidade e de suas ações, além de incentivar a competição feminina ao utilizá-la como elemento básico de entretenimento na narrativa. Ademais, breves sequências que incluem planos de reação dos homens quando Dialinda anda pelo navio em seu vestido brilhante remetem à posição da mulher como objeto a ser admirado sem fazer uma crítica efetiva.

Dessa forma, tendo em vista também as observações acerca dos olhares feminino/masculino constituídos através de experiências e vivências na sociedade, podemos pensar em uma possível resposta à pergunta de Teresa de Lauretis, reformulada: que indicadores formais e temáticos apontam para uma possível presença feminina e/ou feminista atrás da câmera? Vimos que existem olhares femininos variados – femininos porque as experiências, os julgamentos e a aceitação de uma pessoa entendida como mulher na sociedade diferem-se das experiências, dos julgamentos e da aceitação de uma pessoa entendida como homem, e variados porque a vivência de cada mulher se difere conforme sua classe social, sua etnia e seu contexto na sociedade. Vimos também que esses diferentes olhares femininos derivam não de uma causa biológica natural, mas de processos históricos e sociais específicos que colocaram a mulher em posições diferentes das ocupadas por homens. Entendemos, além disso, que o cinema é constituído de diversas variações, recursos e elementos estilísticos que, em sua forma *mainstream*, são utilizados de modo específico por cineastas (mulheres e homens). Sendo assim, embora possa ter um olhar feminino, não necessariamente a cineasta irá exprimir esse olhar no filme. A obra de Cris D'Amato, por exemplo, se assemelha em muito a comédias populares brasileiras atuais, muitas delas feitas por homens. Associar escolhas estéticas específicas a um olhar masculino implicaria dizer que obras feitas por mulheres poderiam apresentar/reproduzir um olhar masculino. E, se isso é possível, então identificar uma presença feminina atrás da câmera parece algo inexato.

Por outro lado, tomando como base o filme de Anna Muylaert, vemos a possibilidade de inferir uma presença *feminista* na concepção da obra. O cinema permite, através das escolhas expressivas, que a cineasta e o cineasta transmitam concepções ideológicas a respeito do objeto filmado, conforme vimos através de exemplos como o *travelling* no momento da morte da mulher em *Kapó*, de Gillo Pontecorvo. Em *Que horas ela*

volta? vemos a vida de uma mulher pobre que habita um espaço que não pertence a ela; através dos questionamentos de Jéssica, sua filha, a cineasta expõe críticas relacionadas à desigualdade social, à maternidade, à posição da mulher marginalizada na casa de seus patrões e ao abuso por parte de um homem mais velho que a menina. Jéssica é uma personagem empoderada que se aproxima de uma visão feminista na medida em que luta por seu espaço, busca insistentemente seus direitos e não aceita o que lhe impõem. Vemos, além de Jéssica, personagens independentes de uma figura masculina e que buscam resolver seus conflitos cada uma a seu modo. As escolhas estéticas de Muylaert salientam nuances nas relações entre as personagens e reforçam a relação entre elas e o espaço em que habitam, ao mesmo tempo demonstrando grande respeito da câmera pelo corpo feminino, o que identifica uma possível estética feminista, em que o corpo não mais apareceria como base de um prazer visual, mas como pertencente a um espaço fílmico complexo que não apenas incentiva a crítica social como também permite a identificação entre espectadora e mulheres reais em tela.

Com base no que foi estudado, podemos dizer que há a necessidade, em um primeiro momento, de valorizar e fomentar a participação feminina no cinema de modo crescente. As mulheres ainda assumem uma porcentagem pequena nas diversas funções técnicas do mercado cinematográfico e, quanto à sua presença em tela, ainda ocorre muita objetificação sexual, o que apenas reforça ideias machistas presentes na sociedade patriarcal. O cinema, enquanto produto midiático e artístico, detém um potencial considerável de reafirmar pensamentos, questionar e desconstruir normas e, assim, causar impacto na espectadora. Em um segundo momento, portanto, faz-se necessário não apenas uma maior presença feminina no cinema, mas também uma presença que lute por uma quebra do olhar tradicional masculino, que anseie por questionamentos e mudanças e que, assim, possa impactar de modo proveitoso na espectadora (e no espectador).

Quanto a isso, podemos, a princípio, distinguir dois tipos de espectadoras (sendo os dois as extremidades de uma possível escala): a espectadora passiva, que recebe o conteúdo e se sujeita à linguagem sem questionar; e a espectadora empoderada, não necessariamente ciente dos artifícios utilizados na linguagem, mas problematizadora do conteúdo transmitido, das imposições da sociedade e de seus direitos enquanto mulher. Uma não é mais capaz que outra, tampouco melhor ou superior em quaisquer aspectos. A diferença reside no reconhecimento de que o questionamento e a luta por seus direitos são necessários. Ambas procedem de um contexto sociocultural que, historicamente, incentiva a passividade feminina perante o homem. A primeira, entretanto, ainda não está ciente disso ou, se o está, não se importa em assumir o lugar a ela pré-determinado; já a segunda não consegue se contentar

com as imposições da sociedade e procura, da forma como lhe for possível, questionar a tradicional divisão de papéis sexuais, inclusive no conteúdo fílmico transmitido.

Os processos históricos que se deram não apenas colocaram a mulher em uma posição equivocadamente passiva, como também construíram um padrão de beleza que favorece uma rivalidade nociva a muitas mulheres. A espectadora passiva é e permanece passiva enquanto não tem o impulso de se desvencilhar do sentimento de obrigação de seguir os padrões impostos pela mídia e a sociedade. Ao dizer isso, é importante deixar claro que o problema não é exatamente querer seguir determinadas convenções de beleza e comportamento se a intenção da mulher for agradar a si mesma; porém segui-los numa tentativa de se enquadrar no que é esperado das mulheres pode ser nocivo na medida em que o encorajamento desses padrões pelos diversos meios de expressão, aqui incluso o cinema, leva muitas a não se sentirem representadas ou a ficarem insatisfeitas com sua aparência e seu modo de ser. De toda forma, a mulher não deve ser julgada por isso – o patriarcado e seus mais diversos artifícios de reafirmação é o responsável tanto pela criação da aparente necessidade de seguirmos os padrões de divisão de papéis sexuais, quanto pelo incentivo da rivalidade e da competição entre as mulheres. O exemplo citado da Coreia do Sul demonstra como a influência da mídia pode ser grande, levando milhares de jovens a procurarem por cirurgias plásticas para adaptarem-se ao padrão de beleza e não ficarem “para trás” na busca por uma aparência que todos admirem.

Como visto, a relação entre o espectador masculino e os personagens se difere da relação entre a espectadora feminina e os mesmos personagens: a personagem feminina é moldada sob uma visão masculina para que agrade o espectador masculino, e o personagem masculino deve representar o ego ideal desse espectador. Desse modo, as tomadas que mostram o porte do homem com músculos sobressalentes funcionam mais como exibição de masculinidade para o sujeito espectador do que para atrair a atenção da espectadora feminina. Para esta, sobra apenas a possibilidade de identificação com uma mulher objetificada. Daí se justifica a afirmação de Kaplan (1995) no que diz respeito à posição de *para-ser-olhada* ter se tornado, de certa forma, prazerosa. Ao olhar para a mulher em tela e constatar que ela é desejada, admirada e colocada em um patamar de beldade, a espectadora, caso se identifique com ela, sente que está sendo representada e que, portanto, pode ser admirada e considerada bela também. Enquanto isso, a espectadora que não se identifica com a personagem por falta de representatividade – pois em tela vemos uma maioria de mulheres com padrões físicos bem específicos – é marginalizada por não pertencer ao padrão dominante de beleza. Nesse momento muitas recorrem a cirurgias, dietas radicais e modificações não necessariamente

permanentes para que possam então se enquadrar no que a sociedade adota como aceitável e desejável.

Vemos aqui a importância do empoderamento feminino. A espectadora empoderada reconhece que, mesmo que seu corpo e sua aparência não estejam dentro do padrão definido, ela pode ser considerada bela. Trata-se de perceber que a ordem dominante desvaloriza a mulher em muitos aspectos, enquanto prioriza o homem e seus direitos. Essa espectadora em algum momento pode ter sido passiva, porém seu contato com as pessoas, sua história ou mesmo sua visão de vida, de algum modo, a levaram a questionar seus direitos, sua imagem e sua autoestima. O empoderamento feminino é também um processo de percepção de que a mulher deve ser livre para escolher seu próprio caminho: se quiser ser mãe, dona de casa, por exemplo, então seja, porém por vontade própria e não por sentimento de obrigação de seguir o molde esperado pela sociedade; se quiser, por outro lado, ser qualquer outra coisa, então seja. A mulher empoderada sabe que, apesar da sociedade ainda não reconhecer, existe uma luta diária para que seus direitos sejam assegurados; ela sabe que não precisa aceitar o que a ela lhe impõem por ser mulher. Nesse sentido, a espectadora empoderada vê a figura objetificada na tela e, embora possa ter o impulso de sentir prazer com essa imagem – pois fazemos parte de um processo histórico que naturaliza a submissão da mulher –, sabe que o questionamento se faz necessário.

A partir disso, podemos perceber que no cinema dominante o processo de identificação entre espectador e personagens e entre espectadora e personagens se dá de forma diferente, visto que, enquanto o espectador não apenas tem seu olhar representado pela câmera como também tem os personagens moldados à sua preferência visual, a espectadora vê sua semelhante objetificada em tela através de uma linguagem que prioriza o olhar masculino, tendo de se contentar com sua *condição de para-ser-olhada*. O espectador masculino tem em seu olhar “o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino” (KAPLAN, 1995, p. 54). Representado em tela pelo seu mais ideal ego e tendo seu voyeurismo incentivado pelas convenções, o homem não apenas olha, como também esse olhar representa poder. Enquanto isso, a mulher, em seu papel de espectadora passiva, objetificada, “recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele” (*idem*). Aí então vemos a importância do empoderamento, que passa a representar uma grande força feminina na luta contra a visão predominantemente masculina do cinema, a favor de nossos direitos e de uma representatividade mais presente.

Há quem defenda, sob um ponto de vista industrial, que o cinema deva primeiramente ser pensado enquanto produto comercial e, assim, buscar satisfazer numerosos

espectadores e suas fantasias. Nesse sentido, o cinema proporcionaria uma diversão que, livre de compromissos com a realidade e com as questões morais, éticas e sociais, funciona bem porque não apenas permite que o espectador satisfaça seus impulsos por meio de transferência, como também o livra de sua consciência moral – afinal, é “só um filme”. De fato, o cinema apresenta esse potencial de produto e se adéqua às necessidades e anseios da indústria, como podemos ver em Hollywood, Bollywood, e mesmo através da Globo Filmes no Brasil. Entretanto, negar sua capacidade de suscitar na espectadora e no espectador questões sociais, existenciais, morais, criativas e mesmo políticas implica ignorar todo o potencial transformador do cinema e assumir uma superficialidade grosseira que nada visa senão oferecer ao espectador um pouco de diversão em troca de lucro e popularidade. Ainda que seja essa a escolha do produtor ou do cineasta, não se devem subjugar eventuais questões morais que possam surgir, fazendo-se necessário questionar as decisões estilísticas e estéticas da obra, bem como seus significados dentro da narrativa.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A CAÇA à Raposa. Direção: [S.I.]. Operação de câmera: Antonio Campos. São Paulo: [S.I.], 1913. 1 negativo 35 mm (S.I.), p&b.
- A CARNE. Direção: Leo Marten. Produção: Carmen Santos. Rio de Janeiro: [S.I.], 1924. 1 negativo 35 mm (S.I.).
- A DAY of Plane Hunting. Direção: [S.I.]. Vietnam: Democratic Republic of Viet Nam, 1968. 1 filme (20 min), p&b.
- A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Rio de Janeiro: [S.I.], 1966. 1 filme (19 min), p&b.
- A ESPERANÇA é a Última que Morre. Direção: Calvito Leal. [?]: Downtown Filmes, 2015. 1 DVD (90 min), cor.
- A ESTRANGEIRA. Direção: [S.I.]. Operação de câmera: Luciano Segulier. Petrópolis: Zenith Filme, 1914. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- A FILHA do Milionário. Direção: [S.I.]. Produção: Pandorita França. Berlim: De França Film, 1923. 1 filme 35 mm (S.I.).
- A HORA da Estrela. Direção: Suzana Amaral. São Paulo: Embrafilme, 1985. [?] filmes 35 mm (96 min), cor.
- A MAÇÃ. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã; França: MK2 Productions, 1998. 1 DVD (86 min), cor.
- A MULHER do Chiqueiro. Direção: [S.I.]. Produção: Francisco Santos, Francisco Vieira Xavier. Pelotas: Guarani Filmes, 1913. 1 negativo 35 mm (S.I.), p&b.
- A MULHER Invisível. Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes; Warner Bros. Pictures; Globo Filmes; Lereby; YB Music, 2009. [?] filmes 35 mm (105 min), cor.
- A SERRANA. Direção: [S.I.]. Produção: [Francisco Serrador]. Rio de Janeiro: [Empresa F. Serrador & Cia], 1911. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- A SERTANEJA. Direção: Vitorio Verga. São Paulo: [S.I.], 1924. 1 filme 35 mm (S.I.).
- A VIDA do Barão do Rio Branco. Direção: [Alberto Botelho]. Rio de Janeiro: Foto-Cinematographia Brasileira, 1912. 1 filme 35 mm (48 min), p&b.
- AITARÉ da Praia. Direção: Gentil Roiz, Ary Severo, Jota Soares, Luiz Maranhão. Recife: [S.I.], [1925-1927]. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- ALMA Camponesa. Direção: Julio de Moraes. Hollywood: Metro Goldwyn Mayer, 1929. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.

- AMOR de Apache. Direção: [S.I.]. Operação de Câmera: Luis de Barros. São Paulo: Guanabara Filme, 1924. 1 filme 35 mm (S.I.).
- AMOR Maldito. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro: A. F. Sampaio Produções Artísticas; Gaivota Filmes, 1984. [?] filmes 35 mm (80 min), cor.
- AMORES Urbanos. Direção: Vera Egito. [?]: Europa Filmes, 2016. 1 DVD (115 min), cor.
- AS AMOROSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Columbia Pictures, 1968. [?] filmes 35 mm (104 min), p&b.
- AS CONFISSÕES de Frei Abóbora. Direção: Braz Chediak. Rio de Janeiro: [Ipanema Filmes], 1971. [?] filmes 35 mm (80 min), cor.
- AS MELHORES Coisas do Mundo. Direção: Laís Bodanzky. [São Paulo]: Warner Bros. Pictures, 2009. [?] filmes 35 mm (103 min), cor.
- AS TESTEMUNHAS não condenam. Direção: Zélia Feijó da Costa. Rio de Janeiro: G. Palmisano Produções Cinematográfica Ltda., 1962. [?] filmes 35 mm (90 min), p&b.
- ATÉ que a Sorte nos Separe 3. Direção: Marcelo Antunez; Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Paris Filmes, 2015. 1 DVD (106 min), cor.
- BARRO Humano. Direção: Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Paramount, 1929. [7-8] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- BEIJOS de Amor. Direção: [S.I.]. Produção: Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: Empresa Paschoal Segreto, 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Rio de Janeiro: Quanta Central de Produção, 1994. [?] filmes 35 mm (101 min), cor.
- CASA Grande. Direção: Fellipe Gamarano Barbosa. Rio de Janeiro: Imovision, 2014. 1 DVD (115 min), cor.
- CHARLIE Chan Carries On. Direção: David Howard. Hollywood: Fox Film, 1931. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b. Também intitulado: Eran Trece.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Katia Lund. Rio de Janeiro: Lumière Latin America, 2002. [?] filmes 35 mm (130 min), cor.
- COMO Vai, Vai Bem? Direção: Valkíria Salvá, Alberto Salvá, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Chutorianscy, Paulo Veríssimo, Carlos Alberto Abreu. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1968. [?] filmes 35 mm (80 min), p&b.
- CONFISSÕES de Adolescente – O Filme. Direção: Cris D’Amato; Daniel Filho. Rio de Janeiro: Columbia TriStar Buena Vista; Sony Pictures, 2013. 1 DVD (96 min), cor.
- CORAÇÃO Materno. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: União Cinematográfica Brasileira S.A., 1951. [?] filmes 35 mm (103 min), p&b.

CORAÇÕES em Suplício. Direção: Eugênio Centenaro. Guaranésia: Masotti Filme, 1925. [?] filme 35 mm (S.I.).

CURTIÇÃO. Direção: Teresa Trautman. São Paulo: I.N.F., 1971. [?] filmes 35 mm (S.I.).

DAS Tripas Coração. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrafilme, 1982. [?] filmes 35 mm (108 min), cor.

DE PERNAS pro Ar. Direção: Roberto Santucci. [Rio de Janeiro]: Downtown Filmes; Paris Filmes, 2010. [?] filmes 35 mm (97 min), cor.

DESENROLA. Direção: Rosane Svartman. [Brasil]: Elo Audiovisual; Downtown Filmes, 2011. 1 DVD (88 min), cor.

É fada! Direção: Cris D'Amato. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2016. 1 DVD (86 min), cor.

É um caso de polícia! Direção: Carla Civelli. [S.I.]: [Cine TV Filmes], 1959. [?] filmes 35 mm (80 min), p&b.

EM família – reminiscências do passado: 1910-1914. Direção: [S.I.]. Rio de Janeiro: [S.I.], 1910-1914. 1 negativo (S.I.), p&b.

FUNERAIS da Ex.^{ma} Esposa do Senhor Presidente da República. Direção: [S.I.]. [S.I.]: [S.I.], 1912. 1 negativo 35 mm (S.I.), p&b.

GAIJIN – Caminhos da Liberdade. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980. [?] filmes 35 mm (105 min), cor.

GETÚLIO Vargas. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1974. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.

GHOSTBUSTERS. Direção: Paul Feig. [EUA]: Sony Pictures, 2016. 1 DVD (116 min), cor.

HISTÓRIA de uma Alma. Direção: Eustórgio Vanderlei. Recife: Vera Cruz Filme, 1925. [?] filme 35 mm (S.I.).

IAIÁ. Direção: [S.I.]. Rio de Janeiro: Benedetti Filme, 1929. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

INCONFIDÊNCIA Mineira. Direção: Carmen Santos. Rio de Janeiro: Brasil Vita Filmes S.A., 1948. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.

INSIDE Women Inside. Direção: Christine Choy, Cynthia Maurizio. Nova York: Third World Newsreel, 1978. 1 filme (28 min).

IRACEMA. Direção: Jorge S. Konchin. São Paulo: [E. Pinho], 1931. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.

JANIE's Jane. Direção: Geri Ashur. Newark: [S.I.], 1972. 1 filme (S.I.).

JEANETTE Rankin Brigade. Direção: [S.I.]. [S.I.]: Third World Newsreel, 1968. 1 filme (8 min), p&b.

- JEANNE Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. França; Bélgica: [S.I.], 1975. 1 filme (201 min), cor.
- JOGOS Vorazes. Direção: Gary Ross. [EUA]: Lionsgate *et al*, 2012. 1 DVD (142 min), cor.
- JURANDO Vingar. Direção: Ary Severo. Recife: Aurora Filme, 1925. [?] filmes 35 mm (52 min), p&b.
- KAPÒ. Direção: Gillo Pontecorvo. [?]: Alta Films *et al*, 1960. [?] filmes 35 mm (118 min), p&b.
- L'UNE chante, l'autre pas. Direção: Agnès Varda. Oise, França: [S.I.], 1977. 1 filme (107 min), cor.
- LA FLACA Alejandra. Direção: Carmen Castillo. Chile: France 3; INA, 1994. 1 filme (57 min), cor.
- LA NOUBA des femmes du Mont Chenoua. Direção: Assia Djebar. Argélia: [S.I.], 1977. 1 filme (115 min), cor.
- LINDA de Morrer. Direção: Cris D'Amato. Rio de Janeiro: Fox Filmes do Brasil, 2015. 1 DVD (100 min), cor.
- LOUCAS pra Casar. Direção: Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2015. 1 DVD (108 min), cor.
- MACUMBA na alta. Direção: Maria Basaglia. São Paulo: Art Films, 1959. [?] filmes 35 mm (81 min), p&b.
- MAD Max: Fury Road. Direção: George Miller. [Namíbia; África do Sul; Austrália]: Warner Bros., 2015. 1 DVD (120 min), cor.
- MÃE só há uma. Direção: Anna Muylaert. [?]: Vitrine Filmes, 2016. 1 DVD (82 min), cor.
- MAR de Rosas. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. [?] filmes 35 mm (90 min), cor.
- MAR sem Fim. Direção: Graça Mello, Marcos Margulíes. São Paulo: Fama Filmes, 1956. [?] filmes 35 mm (76 min), p&b.
- MARIA Bonita. Direção: Julio de Moraes. Hollywood: Brazilian Southern Cross Productions, 1929. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- MATE-me por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. [?]: Imovision, 2016. 1 DVD (104 min), cor.
- MEU Passado me Condena 2. Direção: Júlia Rezende. [Portugal]: Paris Filmes, 2015. 1 DVD (105 min), cor.
- MEU Passado me Condena. Direção: Júlia Rezende. [?]: Downtown Filmes; Paris Filmes; Riofilme, 2013. 1 DVD (102 min), cor.

MINHA Vida, Nossa Luta. Direção: Suzana Amaral. São Paulo: Fundação Padre Anchieta; TV Cultura, 1979. 1 filme 16 mm (32 min), cor.

MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. [?] filmes 16 mm (38 min).

NATHALIE Granger. Direção: Marguerite Duras. [S.I.], 1973. 1 filme (83 min).

NOIVADO de Sangue. Direção: [S.I.]. Produção: Labanca, Leal & Cia. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1909. 1 filme 35 mm (21 min), p&b.

O CAÇADOR de Diamantes. Direção: Vittorio Capellaro. São Paulo: Paramount Pictures, 1933. [?] filmes 35 mm (85 min), p&b.

O CRIME dos Banhados. Direção: [S.I.]. Produção: Francisco Santos, Francisco Vieira Xavier. Pelotas: Guarani Filmes, 1913-1914. [4 filmes] 35 mm (S.I.), p&b.

O DESTINO das Rosas. Direção: Ary Severo. Recife: SPIA Filme, 1930. 6 filmes 35 mm (S.I.), p&b.

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: Cinédia S.A., 1946. [?] filmes 35 mm (131 min), p&b.

O FUNIL. Direção: [S.I.]. Produção: Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: Empresa Paschoal Segreto, 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

O GRITO do Ipiranga. Direção: [S.I.]. Produção: Família Lambertini. São Paulo: Ipiranga Filme, 1917. [?] filme 35 mm (145 min), p&b.

O GUARANI. Direção: [S.I.]. Produção: Alberto Botelho. Rio de Janeiro: Carioca Filmes; Empresa Brasileira Cinematográfica, 1920. 1 filme 35 mm (90 min), p&b.

O MISTÉRIO do Dominó Preto. Direção: Cléo de Verberena. São Paulo: Épica Filme, 1930. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.

O NONO Mandamento. Direção: [S.I.]. Produção: Labanca, Leal & Cia. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1909. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

O NOVIÇO Rebelde. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas, 1997. [?] filmes 35 mm (90 min), cor.

OS GUARANIS. Direção: [S.I.]. Produção: Labanca, Leal & Cia. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

OS HEROIS Brasileiros na Guerra do Paraguai. Direção: [S.I.]. Produção: Família Lambertini. São Paulo: [Ipiranga Filme], 1917. [10 filmes] [35 mm] (S.I.), p&b.

OS HOMENS preferem as louras. Direção: Howard Hawks. [Londres; Los Angeles]: Twentieth Century Fox, 1953. [?] filmes 35 mm (91 min), cor.

- OS HOMENS Que Eu Tive. Direção: Tereza Trautman. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes; Cinedistri Ltda.; Embrafilme, 1973. [?] filmes 35 mm (85 min), cor.
- OS VINGADORES. Direção: Joss Whedon. [EUA]: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. 1 DVD (143 min), cor.
- PÃO que o diabo amassou. Direção: Maria Basaglia. São Paulo: Fama Filmes S.A., 1958. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- PARAHYBA Mulher Macho. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. [?] filmes 35 mm (88 min), cor.
- PAZ e Amor. Direção: [S.I.]. Produção: William Auler. Rio de Janeiro: William & Cia, 1909-1910. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- PEQUENAS Margaridas. Direção: Vera Chytilová. Tchecoslováquia: Ustredni Pujcovna Filmu, 1966. 1 filme (74 min). Título original: Sedmikrasky.
- PERDIDA. Direção: [S.I.]. Rio de Janeiro: Guanabara Filme, 1916. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi. França; EUA: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (96 min).
- PINGUINHO de Gente. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: Cinédia S.A., 1949. [?] filmes 35 mm (105 min), p&b.
- QUALQUER Gato Vira-Lata. Direção: Tomás Portella; Daniela de Carlo. Rio de Janeiro: Buena Vista International, 2011. [?] filmes 35 mm (95 min), cor.
- QUE BOM Te Ver Viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1989. [?] filmes 35 mm (100 min), cor.
- QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. [Brasil]: Pandora Filmes, 2015. 1 DVD (112 min), cor.
- RÉPONSE de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe. Direção: Agnès Varda. França: Cine Tamaris, 1975. 1 filme (8 min), cor.
- RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Recife: Aurora Filme, 1924. [6 filmes] 35 mm (S.I.).
- ROSA Rosae. Direção: Rosa Maria Antuña. Belo Horizonte: [S.I.], 1968. 1 filme 16 mm (5 min), p&b.
- ROSSI Atualidades N° 28 (cinejornal). Direção: [S.I.]. São Paulo: Rossi Filme, 1923. 1 negativo 35 mm (S.I.).
- S.O.S. Mulheres ao Mar 2. Direção: Cris D'Amato. [?]: Universal Pictures, 2015. 1 DVD (100 min), cor.

- S.O.S. Mulheres ao Mar. Direção: Cris D'Amato. [?]: Miravista; Buena Vista, 2014. 1 DVD (96 min), cor.
- SAMBA Sexy. Direção: Sônia Shaw. São Paulo: Orbis Filmes, 1963. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- SHE's Beautiful When She's Angry. Direção: [S.I.]. [S.I.]: California Newsreel, 1969. 1 filme (17 min), p&b.
- SÔ Lotero e Siá Ofrásia com seus Produtos na Exposição. Direção: [S.I.]. Produção: Labanca, Leal & Cia. Rio de Janeiro: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- SOLO. Direção: Rosa Maria Antuña. [S.I.], 1969. [?] filmes 16 mm (70 min), p&b.
- SONHO de Valsa. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. [?] filmes 35 mm (96 min), cor.
- STAR Wars: O Despertar da Força. Direção: J. J. Abrams. [Reino Unido]: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2015. 1 DVD (136 min), cor.
- SUA Majestade, a Mais Bela. Direção: [S.I.]. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica Brasileira e Empresa D'Errico e Bruno, 1923. 5 negativos 35 mm (S.I.).
- SURNAME Viet Given Name Nam. Direção: Trinh T. Minh-há. [S.I.], 1989. 1 filme (108 min), cor.
- THE VEILED Woman. Direção: Emmett Flynn. Hollywood: Fox Film, 1929. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- THE WOMEN's Film. Direção: Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorren. [S.I.]: San Francisco Newsreel, 1971. 1 filme (40 min).
- THESOURO Perdido. Direção: Humberto Mauro. Cataguases: Edel Pereira, 1927. [?] filmes 35 mm (S.I.), p&b.
- TODAS as Mulheres do Mundo. Direção: Domingos de Oliveira. Rio de Janeiro: Difilm; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1966. [?] filmes 35 mm (86 min), p&b.
- TOTALMENTE Demais. Direção: [?]. Rio de Janeiro: Globo.TV, 2015-2016. [TV], cor.
- TRANSFORMERS. Direção: Michael Bay. [EUA]: Paramount, 2007. 1 DVD (144 min), cor.
- TRAVESSIAS. Direção: Salete Paulina Machado Sirino. [?]: Tigre Produções Cinematográficas, 2016. 1 DVD (82 min), cor.
- TRIUNFO de Nero. Direção: [Júlio Ferrez]. Rio de Janeiro: [S.I.], 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.
- TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures do Brasil; The Weinstein Company, 2007. [?] filmes 35 mm (118 min), cor.

UM CÉU de Estrelas. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Riofilme, 1996. [?] filmes 35 mm (80 min), cor.

UM COLEGIAL numa Pensão. Direção: [S.I.]. Produção: Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: Empresa Paschoal Segreto, 1908. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

UM NAMORADO para minha mulher. Direção: Júlia Rezende. [?]: Paris, 2016. 1 DVD (100 min), cor.

UMA QUESTÃO de Silêncio. Direção: Marleen Gorris. Holanda: [S.I.], 1982. 1 filme (92 min), cor.

UMA TRANSFORMISTA Original. Direção: [S.I.]. Produção: Paulo Benedetti. Barbacena: Ópera-Filme, 1915. 1 filme 35 mm (S.I.), p&b.

UP Against The Wall Miss America. Direção: [S.I.]. Atlantic City, New Jersey: Third World Newsreel Film Collective, 1968. 1 filme (8 min), p&b.

VAI que Dá Certo. Direção: Maurício Farias. Campinas: Elo Company; Imagem Filmes, 2013. 1 DVD (87 min), cor.

WOMEN of Telecommunications Station #6. Direção: [S.I.] Vietnam: Vietnamese People's Army Films, 1969. 1 filme (20 min), p&b.

XUXA e o Mistério de Feiurinha. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Play Arte, 2009. [?] filmes 35 mm (91 min), cor.

XUXA Requebra. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Xuxa Produções, 1999. [?] filmes 35 mm (82 min), cor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.
- ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 sob a perspectiva de gênero**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE, Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, 2011.
- ANCINE. **Informe de acompanhamento do mercado: Filmes e Bilheterias, Resultados de 2011**. [Rio de Janeiro], 2012.
- ANCINE. **Filmes Brasileiros e Estrangeiros Lançados – 2015**. [Rio de Janeiro], 2016.
- ANCINE. **Filmes Brasileiros Lançados – 1995 a 2015**. [Rio de Janeiro], [2015].
- ANCINE. **Informe de acompanhamento do mercado: Segmento de Salas de Exibição, 1º semestre de 2014**. [Rio de Janeiro], 2014.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução de Nestor Silveira Chaves, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- Base de Dados *Online* da Cinemateca Brasileira, disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>, acesso em 28 mar 2016
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2. ed, vol. II. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4. ed, vol. I. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. In: _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 19-41.

BÍBLIA. Português. A bíblia sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2011.

BOVENSCHEN, Silvia. Is There a Feminine Aesthetic?. In: HERMINGHOUSE, Patricia A.; MUELLER, Magda (org). **German Feminist Writings**. New York; London: Continuum, 2001, p. 278-284.

Brasileiras lutam pela igualdade de direitos. **Portal Brasil**. 16 fev 2012. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/02/brasileiras-lutam-pela-igualdade-de-direitos>> Acesso em 26 jan 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Catálogo do Third World Newsreel. Disponível em: < <http://www.twn.org/catalog/subjects/SubjectIndex.aspx?subjid=264&subjname=Women%27s%20Studies%20Collection>> Acesso em 22 jan 2016.

DIAS, R. de O. **O Mundo como Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

Direito de voto feminino completa 76 anos no Brasil. **FOLHA de S. Paulo**. 24 fev 2008. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2008/02/367001-direito-de-voto-feminino-completa-76-anos-no-brasil-saiba-mais-sobre-essa-conquista.shtml>> Acesso em 26 jan 2016.

DURAS, Marguerite. **Os olhos verdes**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FREUD, Sigmund. O Ego e o Id. In: _____. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, v. XIX, [19??].

GALE, Thomson. **Dictionary of Women Worldwide: 25,000 Women Through the Ages**. Farmington Hills: 2007. Disponível em: <<https://www.highbeam.com/doc/1G2-2588801152.html>> Acesso em 20 jan 2016.

GOLDENBERG, Mirian. Barriga libertária. **Revista de História**. 14 jun 2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/barriga-libertaria>> Acesso em 21 jul 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? In: _____. **Crítica de cinema no suplemento literário**, vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982, p. 286-291.

- HEIN, Hilde. The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 48, n. 4, edição de outono, 1990, p. 281-291. *Blackwell Publishing; The American Society for Aesthetics*, 1990.
- JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: ____ (ed.). **Notes on Women's Cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1973.
- JUSTE, Marília. 82 anos antes de Dilma, Alzira Soriano abriu espaço feminino no Executivo. **G1**. 02 nov 2010. Disponível em < <http://g1.globo.com/politica/noticia/2010/11/80-anos-antes-de-dilma-alzira-soriano-abriu-espaco-feminino-no-executivo.html>> Acesso em 26 jan 2016.
- KAPLAN, Ann. **Aspects of British feminist film theory: A critical evaluation of texts by Claire Johnston and Pam Cook**. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 2, 1974, p. 52-55.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 93-100.
- LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *Duke University Press: New German Critique*, n. 34, edição de inverno, 1985, p. 154-175.
- Leila Diniz. UOL Educação. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/leila-diniz.jhtm>> Acesso em 21 jul 2016.
- LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista*. **Portal Vermelho**. 8 mar 2012, disponível em < <http://www.vermelho.org.br/noticia/177459-1>> Acesso em 26 jan 2016.
- Lia Torá: Worst Timing Ever. **Hollywood Oblivion**. 22 set 2014. Disponível em <<http://hollywoodoblivion.com/tag/brasilian-southern-cross-productions-tec-art-studios/>> Acesso em 28 mar 2016.
- MACHADO Jr., Rubens. Passos e descompassos à margem. *Revista Alceu*, julho-dezembro de 2007, v. 8, n. 15, p. 164-172.
- MAIA, Carla; MESQUITA, Cláudia. **A mulher e a câmera**. Catálogo Fórum Doc 2012. Belo Horizonte: Ministério da Cultura/Filmes de Quintal/UFMG, 2012, p. 43-67.
- METZ, Christian. Identificação, espelho. In: _____. **O significante imaginário**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 52-69.

- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437-453.
- NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro**. 2ª Edição Revisada e Ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010
- PIZOQUERO, Lucilene. Representação da mulher em três filmes do período silencioso brasileiro. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 140-150.
- QUEIROZ, Eliana de O. (Coord. de pesquisa). **Guia de Filmes Produzidos no Brasil Entre 1897 e 1910**. Primeiro Fascículo da Série Filmografia Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.
- QUEIROZ, Eliana de O. (Coord. de pesquisa). **Guia de Filmes Produzidos no Brasil Entre 1911 e 1920**. Segundo Fascículo da Série Filmografia Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.
- QUEIROZ, Eliana de O. (Coord. de pesquisa). **Guia de Filmes Produzidos no Brasil Entre 1921 e 1925**. Terceiro Fascículo da Série Filmografia Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.
- RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógena**. São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 3, jul.-set. 2001, p. 58-66.
- RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrimo a “chanchada”**. Revista Fênix – História e Estudos Culturais, outubro-dezembro de 2005, vol. 2, ano II, n. 4.
- RIVETTE, Jacques. **De l’abjection**. Revista Cahiers du cinéma, junho de 1961, n. 120, p. 54-55.
- ROCHA, Glauber. Estética da Fome: In: Alberto Cavalcanti *et al.* Ensaios Fundamentais – Cinema. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011, p. 53-56.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Ana Lucília. Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (*star system*). In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília. **Cinema e psicanálise – Volume 5: História, gênero e sexualidade**. São Paulo: nVersos, 2014, p. 27-36.
- SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória**. Revista Estudos Feministas, maio-agosto 2004, p. 35-50.
- SHAVIRO, Steven. **Pequenas Margaridas**. Tradução de Arthur Imbassahy. Revista Usina, 18 ago 2014. Disponível em <<http://revistausina.com/2014/08/16/pequenas-margaridas/>> Acesso em 27 jan 2016.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: É Tudo Verdade (It's All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary Film Festival), 2014.

TAVARES, Mariana. Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo. In: SEMINÁRIO HELENA SOLBERG: DO CINEMA NOVO AO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO, 2015, Belo Horizonte. **Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: É Tudo Verdade (It's All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary Film Festival), 2014.

THE “BECHDEL Rule”, Defining Pop-Culture Character. National Public Radio, 2 set 2008. Disponível em <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94202522>> Acesso em 20 jan 2017.

TREMILLS, Kate. **Where have all the women gone?** In: Moving Pictures Magazine: Phoenix, v. 1, n. 3, jan.-fev. 2005, p. 42-46.

VIEIRA, J. L. **A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)**. In: RAMOS, Fernão. (Org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 165-166.