

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LARISSA DANIELLE CAVATON DA SILVA

**O OLHAR FEMININO NO CINEMA:
A Mulher sem Cabeça de Lucrecia Martel**

Uberlândia- MG
2020

LARISSA DANIELLE CAVATON DA SILVA

**O OLHAR FEMININO NO CINEMA:
A Mulher sem Cabeça de Lucrecia Martel**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes Visuais, do Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami

Uberlândia- MG
2020

LARISSA DANIELLE CAVATON DA SILVA

**O OLHAR FEMININO NO CINEMA:
A Mulher sem Cabeça de Lucrecia Martel**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes Visuais, do Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami

Aprovado em 22 de dezembro de 2020.

Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dr^a. Clarissa Monteiro Borges
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Me^a. Maria Carolina Rodrigues Boaventura

Às mulheres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Rosemir Cavaton, minha mãe, que sempre me carregou em seus braços, apesar das dificuldades enfrentadas por uma mulher solteira. Ela sempre buscou dar o seu melhor para minha educação e formação individual. Sou eternamente grata por ela ter me ensinado e me guiado nos momentos mais difíceis.

Agradeço aos meus avós, por, também, estarem sempre ao meu lado, nunca me deixando desanimar nos estudos. Ao meu pai, por toda contribuição e preocupação comigo demonstrada ao longo da vida.

Agradeço ao professor Paulo Mattos Angerami, por todo o conhecimento compartilhado na produção dessa pesquisa. As trocas de informação sobre fotografia, os ensinamentos sobre químicos e, se não fosse ele me incentivando os estudos em Cinema na minha mobilidade nacional, talvez eu não estivesse aqui falando sobre esse tema.

Agradeço à minha amiga Magale que, quando eu estava insegura com a minha pesquisa, me mostrou sempre o melhor caminho a seguir. Sou eternamente grata pela paciência e ensinamentos.

Agradeço à professora Clarissa Monteiro Borges e ao professor Paulo Buenoz, por toda bagagem e reflexões, que me proporcionaram, ao longo da graduação, e que foram essenciais em meu crescimento enquanto sujeito mulher e artista.

Agradeço a FACOM- UFBA por ter proporcionado ensinamentos sobre cinema e que foram fundamentais para a pesquisa deste trabalho. Aos meus amigos baianos Roberta Mutte, Ricardo Pereira e ao Gabriel que me abraçaram quando cheguei na Bahia, compartilhando conhecimento e referências sobre cinema. Agradeço a Ludmilla e Raquel, por terem dividido comigo mais do que os espaços comuns da casa, mas também experiências, vergonhas, choros e os pores do sol na praia.

Agradeço a Ana Claudia Mateus, Ananda Figueiral e Leticia Ferrucci, mulheres que sempre estiveram ao meu lado nos últimos cinco anos, distante ou perto, pela amizade sincera, as experiências vividas e pelos puxões de orelha. Como também por todos os incentivos e por sempre acreditarem em meu potencial.

Agradeço a Bárbara Ferreira, minha veterana, por também ter me guiado neste trabalho, no que colaborou com textos que foram pertinentes na pesquisa, como também com as nossas conversas sobre cinema e as personagens femininas.

Agradeço ao Patrick Mundim, que quando conheci, na Atlética das Artes, me abraçou e nunca mais largou. Um amigo que sempre acreditou em minhas potencialidades. As trocas nesses anos foram essenciais para o que sou hoje.

A moradia estudantil me proporcionou amizades que levarei comigo a vida inteira. Ana Claudia, Yasmine Landi, Maria Paula Rubim, Elaine Carmona, Larissa Rezende que dividiram comigo momentos eternos. Sei que sempre poderei contar com vocês mesmo distante. Agradeço também as amizades que o SESI me proporcionou, mulheres que me conhecem desde criança e ainda marcam presença em meu dia.

A universidade possibilitou amizades, que espero carregar comigo e momentos que proporcionaram risadas, conversas construtivas e incentivos às nossas potencialidades individuais, assim, agradeço aos colegas e amigos Callison Alves, Jéssica Caldeira, Mila Soares, Pedro Cookies, Eduardo Felipe, Humberto Torres, Alissa Cicarelli, Francisco Roque, Nathalia Rotta, Milene Franco, Rafael Rattis, Amanda Tagliaro, Joyce Brandão, Ricardo Augusto, Caroline Augusta, Juao Aquino, Larissa Ribeiro, Giovanna A. Couto, Vinicius Guimarães, Ana Carolina Barros, Lais Martins.

antes eu não falava,
por vergonha de falar e falar coisa errada;
antes eu não falava, por vergonha de falar.
quando eu queria falar, a mente e o corpo tremiam,
a voz ficava embargada, nervosa.
dentro de mim era um tremelique todo.

falava rápido quando falava e ficava sem fôlego,
achando que ninguém tinha entendido nada, porque eu mesma não entendia
nada. saía com pressa, como se tivesse algum compromisso a cumprir.
na fala, o compromisso de ser firme.
não sei de onde veio essa vergonha de falar.
todo mundo deveria poder falar o que pensa.

deve ter sido porque desse lado aqui há séculos temos de falar manso.
uma fala meio censurada, porque se é mulher,
ou nem falar.
deve ter raiz lá naquele episódio da Odisseia de Homero onde disseram à
Penélope que discursos são coisas de homens.
mandaram-na calar a boca em um salão cheio de homens.

eu,
eu ainda tenho vergonha de falar,
mas hoje me reservo ao direito de falar porque se eu não falar,
vão falar por mim, e isso eu não aceito e nem quero,
pra mim nem para as minhas, pra todes.

Yanna Duarte- Página do Instagram Mais que meu corpo

RESUMO

A representatividade da mulher proposta pelo olhar feminino, no cinema dominante, faz-se necessária, para reconfigurar ideologias da sociedade patriarcal. Este trabalho apresenta um filme, que exemplifica a construção da mulher, sob a perspectiva do olhar feminino, bem como a importância de maior inserção das mulheres no mercado cinematográfico, para validar a representatividade e identidade feminina nos filmes produzidos no cinema. Propõe-se, assim, apresentar reflexões sobre os papéis femininos nas produções fílmicas, a partir dos questionamentos de teóricas feministas do cinema e, também, as contribuições do Movimento Feminista nos estudos sobre a mulher sujeito. Para o alcance do objetivo referido, é proposta a análise do filme *A Mulher sem Cabeça* (2008) da diretora Lucrecia Martel, cuja trama nos possibilita a discussão sobre a construção social da mulher.

Palavras-chave: Cinema; Olhar Feminino; Representatividade Feminina; A Mulher sem Cabeça

ABSTRACT

The representativeness of women proposed by the female gaze is necessary to reconfigure ideologies of the patriarchal society in the dominant cinema. This work presents a film that exemplifies the construction of women, from the perspective of the female gaze, as well as the importance of greater insertion of women in the cinematographic market to validate the representativeness and female identity in films. Thus, reflections on the feminine roles in film productions are presented, departing from the questions of feminist theorists of cinema and, also, the contributions of the Feminist Movement in studies on the female subject. In order to achieve the aforementioned objective, an analysis of the film *The Headless Woman* (2008) by director Lucrecia Martel is proposed. The plot of the movie makes it possible to discuss the social construction of women.

Keywords: Cinema; Female Gaze; Female representativeness; *The Headless Woman*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Juan Miguel se despedindo de Verónica.....	48
Figura 2 - Verónica agarra Juan Miguel.....	49
Figura 3 - Juan Miguel comenta sobre a pintura no quarto do hotel.....	49
Figura 4 - Verónica se tranca no banheiro e toma banho vestida.....	50
Figura 5 - Funcionária do hospital preenchendo a ficha.....	51
Figura 6 - Veró dando assistência ao menino.....	51
Figura 7 - Empregada doméstica de Verónica liga para um táxi.....	53
Figura 8 - Empregada doméstica de Verónica liga para um táxi.....	53
Figura 9 - Verónica sentada, de costas, na recepção do seu consultório.....	53
Figura 10 - Verónica e Marco observam o carro.....	55
Figura 11 - Juan Miguel tenta beijar Verónica.....	56
Figura 12 - Candita pergunta à Verónica se ela gosta dela.....	57
Figura13 - Verónica, Tia Lala e Josefina assistem vídeos da família.....	57
Figura 14 - Tia Lala faz algumas perguntas à Verónica.....	58
Figura 15 - Verónica tenta responder as perguntas de Tia Lala.....	58
Figura 16 - Verónica responde a mudança do seu cabelo à Josefina.	59
Figura 17 - Verónica responde a mudança do seu cabelo à Josefina.	59
Figura 18 - Josefina comenta sobre a mudança da cor do cabelo de Verónica.....	59
Figura 19 - Verónica recebe elogio sobre pintar seu cabelo de loiro.....	61
Figura 20 - Verónica dirigindo na estrada do canal.....	61
Figura 21 - Verónica fazendo radiologia de sua cabeça.	62
Figura 22 - Vista da janela do carro enquanto chove.	63
Figura 23 - Funcionária do hospital comenta sobre a água da chuva no cabelo de Verónica.....	65
Figura 24 - Verónica quando não tem água no banheiro.....	65

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1. A MULHER SUJEITO	19
1.1 Contextualização histórica: Movimento Feminista e suas contribuições.....	19
1.2 Gênero: Diferenças sociais X Diferenças biológicas.....	23
CAPÍTULO 2. MULHERES E CINEMA	27
2.1 Cadê as mulheres?	27
2.2 O imagético do feminino no cinema dominante	29
2.3 Teoria Feminista do Cinema	36
2.4 O olhar feminino.....	40
CAPÍTULO 3. A MULHER SEM CABEÇA	27
3.1 Resumo do filme	45
3.2 Metodologia de análise fílmica: <i>A Mulher sem Cabeça</i> (2008)	46
3.3 Análise	47
3.3.1 Narrativas.....	48
3.3.1.1 Encontro com o masculino.....	48
3.3.1.2 Os que servem e os que são servidos.....	50
3.3.1.3 A apatia da protagonista.....	52
3.3.1.4 O regaste da memória do acidente.....	54
3.3.1.5 Beleza de Verónica.....	55
3.3.1.6 Josefina e seu papel ativo nos diálogos.....	57
3.3.2 Recursos narrativos.....	60
3.3.2.1 O apagamento da expressão.....	60
3.3.2.2 A distração.....	62
3.3.2.3 Culpa dissolvida.....	63

3.3.2.4 A espera do espectador.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
FILMOGRAFIA	73

APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa teve como ponto de partida uma indignação pessoal surgida, enquanto cursava disciplinas de cinema no curso, de Produção em Comunicação e Cultura na Universidade Federal da Bahia (FACOM- UFBA), pelo programa de mobilidade acadêmica nacional.

Durante esse período na UFBA, cursei quatro matérias, sendo elas, Argumento e Roteiro, Semiótica, História do Cinema e Cinema Internacional. Nas três matérias de cinema, ao longo das aulas, notava que poucas diretoras eram citadas, sendo essas apenas as que já possuíam algum reconhecimento dentro do mercado cinematográfico.

Um fato notável na disciplina Cinema Internacional é que o docente trabalhava com vários filmes, durante o semestre, e, no decorrer dos debates sobre os enredos, a maioria das mulheres presentes na turma se incomodavam com o modo como determinadas personagens femininas eram retratadas. Atrelado a isto, outras produções que já assisti provocaram o mesmo incômodo em mim.

Ademais, a construção social do indivíduo, caracterizada pelo conjunto de valores, regras, papéis que são determinados a um gênero, de acordo com categorias sociais impostas em suas práticas (ARAÚJO, 2005, p.43), quando particularizada para a minha existência, sofrem questionamentos sobre modelos, padrões impostos pela sociedade, no momento em que tive acesso aos ensinamentos preconizados pelo Movimento Feminista. Para chegar às constatações a respeito dos modelos femininos existentes no cinema e da necessidade de se identificar uma amostra condizente com a minha identidade influenciada pelo movimento feminista, fez-se necessário assistir a vários filmes e indagar sobre as personagens femininas, considerando a premissa de que todos os filmes fossem protagonizados e dirigidos por mulheres.

Como instrumento de estudo central foi escolhido o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008) dirigido e roteirizado por Lucrecia Martel. A trama é sobre Verónica, uma dentista, que, em virtude de um acidente de carro, sofre um processo de lapso de memória, o que possibilita reflexões sobre a construção social da mulher e os lugares que são dados a ela. Quando me encontro na posição de espectadora, Verónica pode ser considerada como um presente, porque fico muito feliz de poder ver, em um filme, uma ruptura da personagem em relação a outros papéis assistidos anteriormente. O

filme provoca inquietações e incita o espectador a algumas indagações: Quem é Verónica? O que realmente aconteceu com ela?

Para a análise do filme, o objeto central da pesquisa, é abordada a importância da representatividade feminina em contraposição à presença de discursos que transmitem uma ideologia da cultura patriarcal, branca e capitalista, portanto, o olhar masculino do cinema dominante.

O olhar masculino está enraizado na cultura visual e determina como as personagens são apresentadas e vistas pelos espectadores. O termo *male gaze*¹(olhar masculino) foi postulado por Laura Mulvey, tendo em vista que, na indústria cinematográfica, a maioria das funções nas produções eram exercidas por homens brancos e heterossexuais. Este olhar, na prática, é marcado por narrativas onde as mulheres são representadas hiperssexualizadas como objetos de provocação e desejo ou facilmente manipuladas.

É válido destacar que o cinema é um conjunto de códigos linguísticos que fomenta discursos, “o filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p.51). Como instrumento de análise, a Teoria Feminista do Cinema foi significativa para o questionamento dos papéis femininos representados em Hollywood, com destaque para grandes autoras, como Ann Kaplan e Laura Mulvey, que apontam a questão do olhar masculino na produção cinematográfica. Além disso, foram relevantes as contribuições do próprio Movimento Feminista na contestação dos papéis que são atribuídos às mulheres socialmente, na busca de igualdade e na luta contra as violências de gênero.

Em suma, para a análise do filme *A Mulher sem Cabeça* (2008) foi necessário, primordialmente, distinguir Verónica das personagens predominantes no cinema, a partir de um olhar feminino, que busca mostrar as subjetividades femininas e os problemas de gênero que as cercam. Deste modo, a análise partiu da interpretação sócio-histórica², usando mecanismos da linguagem cinematográfica³, para compreender as instâncias narrativas, demonstrando os aspectos da construção social da mulher.

¹ Termo cunhado no artigo *Prazer e Cinema Narrativo* publicado no ano de 1975 pela teórica feminista do cinema Laura Mulvey.

² VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.

³ MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Braziliense, 2011.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apresentar o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), para exemplificar uma produção cinematográfica realizada sob a perspectiva do olhar feminino, mostrando a importância de ser protagonizada e dirigida por mulheres, e criar um contexto de presença e representatividade feminina, que contribua para a desconstrução do modelo predominante estereotipado baseado na hegemonia branca, patriarcal e capitalista. Este objetivo se desdobra ao trazer o recorte do mesmo filme, no momento em que a protagonista, por ter sofrido uma amnésia temporária, age atendendo aos comandos das pessoas com as quais ela se depara, constituindo-se em uma analogia de como se dá a construção social da mulher. Para a realização deste trabalho foi adotada a metodologia baseada em análises fílmicas e pesquisas bibliográficas.

No decorrer da história do cinema, essa representação aparece ligada a uma determinação histórico-social, que coloca a mulher na condição de mera personificação de um modelo pré-estabelecido. O “cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação.” (LAURETIS, 1993, p.99). O cinema dominante é representado, sobretudo, pela indústria cinematográfica hollywoodiana, que detém a maioria das salas de cinema mundialmente e, em suas narrativas fílmicas, veem-se presentes papéis femininos, que propagam um emblema sobre as mulheres, definindo-lhes ideais, valores e comportamentos.

Além da questão de papéis femininos delimitados, sob uma ótica pré-concebida, vale observar a pouca valorização da mulher no papel de direção. O documentário de Mark Cousins, *A História do Cinema: Uma Odisseia* (2011), como demonstrado pelo título, discorre sobre a história do cinema, com entrevistas de diretores, roteiristas e atores, trazendo alguns exemplos de filmes que foram importantes para a trajetória deste. Entretanto, são inexpressivas as breves entrevistas com as diretoras, enquanto as atrizes são citadas e até entrevistadas, por serem o principal objeto do olhar do desejo masculino.

Atrelado a isso, alguns filmes, que servirão de exemplos neste trabalho, demonstram o olhar masculino⁴, elemento firmado no meio social que determina como as personagens são representadas e vistas pelos espectadores. Tal constatação decorre da análise de um filme que expõe o olhar feminino, na fuga da perspectiva que predomina no cinema dominante, em que é notável a presença de papéis femininos estereotipados refletindo a nossa sociedade.

O olhar feminino busca mostrar subjetividades, temáticas e reais identidades presentes nas personagens, como também na presença de mulheres na produção dos filmes. Vale considerar a premissa de que a realização de filmes e dos roteiros, sob esse ponto de vista, não seja baseada em estereótipos e nem em subjetividades masculinas. A representatividade feminina se mostra significativa quando é considerado que um meio de comunicação propaga ideologias sobre as mulheres. Portanto, é relevante um regaste das mulheres na história do cinema para expor que existe um cinema que se afasta do padrão proposto. Considera-se que esse ponto de vista é uma desconstrução do olhar masculino. Assim, o olhar feminino pode estar presente em enredos criados e produzidos por qualquer gênero, em que pese a importância de sua maior equidade nas produções.

Apesar de a cultura ocidental contemporânea ser multifacetada e sofrer transformações, ao longo do tempo, observa-se que as características das personagens femininas continuam quase estagnadas (KREUTZ, 2018, n/p), constatando-se transformações, a partir de reivindicações em movimentos sociais, que questionaram o papel da mulher na sociedade, ao longo dos anos.

A crítica de cinema e diretora norte-americana Ann Kaplan traz, por volta dos anos 70, uma avaliação sobre a temática em voga no presente trabalho. Em sua obra intitulada *A Mulher e o Cinema*⁵, a autora aborda como as personagens femininas são representadas, a partir de um olhar masculino, ao longo da história do cinema: a sexualidade da mulher como ameaça ao ser masculino, presente nos filmes *noir*; a inocência e os feitos das mulheres como dona de casa e o seu entorno, a personagem feminina, cuja predominante característica que a personifica, dentro de um filme, é

⁴ MULVEY, Laura. (2008). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

⁵ KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados Da câmera*. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.

seu caráter sexual. Todas, enfim, representadas sob o ponto de vista da subjetividade masculina, como a autora justifica:

Não para negar que a mulher tem uma história própria que pode, até certo ponto, ser redescoberta, mas para demonstrar que em termos de narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos assumem uma imagem de que têm *status* “eterno” que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo- mas se arranhamos a superfície, lá está, o modelo conhecido (KAPLAN, 1995, p.17).

Lauretis (1993) aponta que as representações femininas não devem ser únicas, a partir de um estereótipo de identidade, mas sugere que mostrem as multifaces do ser feminino.

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira o espectador, termo de uma série de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisível, uma unidade estável de “consciência”, mas o termo de uma série notável de proposições ideológicas (LAURETIS, 1993, p.98).

Para identificar e promover a análise das características apontadas pelas autoras citadas acima, foram assistidos a vários filmes, protagonizados por uma mulher e que tenham sido aprovados no teste de Bechdel. Esse teste foi criado em 1985 pela cartunista Alison Bechdel, que, em sua obra “*Dykes to watch out for*”, mensura perspectivas sobre gênero das personagens no discurso cinematográfico. Em uma das tiras de cartum, uma personagem fala que só assiste filme se forem atendidos os seguintes requisitos, e esses ficaram sendo apontados para o teste de Bechdel.

Para um filme passar no citado teste, os requisitos necessários são: ter duas personagens femininas nomeadas, que essas duas conversem entre si e, por último, que o assunto de qualquer tópico da conversa delas não seja um homem. A lista que contém os filmes aprovados e reprovados é pública⁶. Acrescente-se que o referido teste não determina a aprovação ou reprovação de eventuais conteúdos sexistas, entretanto, promove mudança quanto à maneira como são vistas as personagens na comunicação e no cinema.

⁶ Disponível no site: <http://bechdeltest.com/>.

Diante do exposto, faz-se necessário: escolher e analisar um filme que mostra como as mulheres são representadas no cinema, sob um ponto de vista feminino; e, escolhido um filme, de preferência dirigido por uma mulher, cuja protagonista seja mulher, analisar a construção dessa personagem, partindo de uma interpretação sócio-histórica, com o uso de mecanismos narrativos e expressivos do cinema, propostos por Vanoye e Goliot-Lété (2012) e Martin (2011).

O filme escolhido como objeto de estudo central da pesquisa foi *A Mulher sem Cabeça* (2008) da diretora e roteirista argentina Lucrecia Martel. O enredo é sobre a personagem Verónica. No início da trama, Veró, seu apelido, está dirigindo em uma estrada do canal da cidade, atropela alguma coisa e bate a cabeça. Após essa cena, ela sofre de um lapso na memória e esquece sua identidade, sua família, sua profissão, apresentando comportamentos estranhos. A personagem é conduzida pelo seu meio social em um processo de redescoberta da sua identidade. Martel por meio dos diálogos e usos de códigos de linguagem, nos apresenta alguns mecanismos da construção social da mulher. Desse modo, este trabalho visa analisar esse filme a partir das questões que serão apresentadas sobre a mulher sujeito e o cinema, a partir da observação da presente autora e o objeto central da pesquisa.

CAPÍTULO 1. A MULHER SUJEITO

1.1 Contextualização histórica: Movimento Feminista e suas contribuições

O Feminismo é um movimento social e político que, protagonizado por mulheres que, desde a sua origem, reivindica igualdades dos direitos entre os homens e mulheres, que os valores femininos ganhem significados e que sejam importantes para a construção de um equilíbrio na sociedade, indo contra as manifestações do machismo e as violências de gênero. Portanto, um movimento que busca uma igualdade social, política e jurídica.

O movimento teve suas origens por volta do século XIX, influenciado pela Revolução Francesa e reivindicações da época. Tais mudanças fizeram com que as mulheres se questionassem sobre seus papéis na sociedade, daquele período em que a principal função era servir à casa e à família. Também ocorreu, no mesmo período, o Movimento Sufragista⁷, no qual algumas escritoras e principalmente as mulheres inglesas, lutaram para garantir a participação feminina nas eleições, por mais igualdade e melhores condições de trabalho.

Além disso, essa participação era voltada somente para um público feminino específico, conseqüentemente, essas reivindicações do Movimento Sufragista somente incluíam as mulheres brancas, enquanto as mulheres negras eram excluídas. No mesmo momento, também ocorreu um movimento das mulheres pela abolição da escravatura, com lutas pela liberdade e o fim do racismo sobre as pessoas pretas (FRANCHINI, 2017, n/p). Não obstante, houve um movimento por parte das mulheres brancas contra o movimento abolicionista, o argumento para tal, foi que os homens negros se conseguissem a tão sonhada liberdade poderiam intimidar essas mulheres em relação aos seus direitos e liberdades. Esse acontecimento histórico, com as reivindicações do Movimento Sufragista e, o abolicionista, é qualificado como a primeira onda do feminismo.

⁷ O Movimento Sufragista é um movimento muito amplo que ocorreu em vários países por uma luta das mulheres pelo direito do sufrágio (voto). Naquela época todo o poder de voto estava sobre o direito dos homens. Assim, muitas mulheres perceberam que podiam participar de um movimento democrático. (FRANCHINI, 2017, n/p).

Vale ressaltar que o Feminismo não é um movimento constante nem que abarque todas as mulheres. No decorrer dos anos, as fases do feminismo foram denominadas de “ondas”. Cada onda é caracterizada por reivindicações e protagonistas diferentes. Assim, o movimento é variável, mas propõe, principalmente, o combate ao machismo, incluindo questões de classe, gênero e raça.

Deste modo, a primeira onda é demarcada pelo liberalismo⁸ e o universalismo⁹ (FRANCHINI, 2017, n/p). As mulheres defendiam que deveriam existir oportunidades iguais entre homens e mulheres, quanto aos estudos, trabalhos e participação política. Ao lado do movimento liberal, surgiram mulheres que baseavam suas ideias em teorias socialistas/marxistas, pautando uma análise de classe social com foco nas mulheres operárias. A primeira onda do Movimento Feminista se caracteriza por indagações em relação aos papéis passivos e submissos que são impostos às mulheres.

O movimento da segunda onda desencadeou-se no início da década de 60 até os anos 90 (FRANCHINI, 2017, n/p). Nesse período, a luta pela igualdade se intensificou devido ao enfraquecimento do modelo da família patriarcal, o começo do trabalho da mulher fora de casa e a possibilidade do controle de fertilidade. Foi neste momento que começaram a surgir os primeiros estudos sobre a mulher sujeito e a relação da sua condição com o meio social, quando foram empregadas algumas teorias para o entendimento sobre a opressão feminina.

A segunda onda do movimento feminista é tratada como feminismo radical, em que é pautado na teoria que aborda as condições de exploração no sexo feminino e das suas funções reprodutivas.

⁸ s.m 1 doutrina cujas origens remontam o pensamento de Locke (1632-1704), baseada na defesa intransigente da liberdade individual, nos campos econômicos, político, religioso e intelectual, contra ingerências excessivas e atitudes coercitivas do poder estatal 2. qualidade ou caráter do que é mesmo, ou do que tem ou denota largueza do espírito 3. comportamento pródigo, liberalidade 4. tendência a defender para o indivíduo ou para uma nova geração a liberdade de questionar e rejeitar doutrina ortodoxas e dogmas, se considerados contrários à razão ou a moralidade, e de aplicar métodos comuns de interpretação histórica à Bíblia e outros textos sagrados. 1. ECON. aplicação das doutrinas do liberalismo clássico à economia, que se exprime em preferência por mercados competitivos, pelo livre jogo das forças econômicas no regime de livre concorrência e pela repulsa a qualquer forma de intervenção do Estado na vida econômica, em obediência ao princípio de que a lei da oferta e da procura é a única que deve incluir sobre a produção, o consumo e o mecanismo dos preços (HOUAISS,2001).

⁹ s.m 1 Doutrina ou crença que afirma que todos os homens estão destinados a salvação eterna, em virtude da bondade de Deus. 2 Caráter do que é universal, universalista; universalidade 3. tendência de tornar o universal uma religião, uma ideia, um sistema, etc, fazendo com que se dirija ou abranja a totalidade e não um grupo particular 4. opinião dos que só reconhecem como autoridade o assentimento universal (HOUAISS,2001).

Também, em decorrência das opressões às quais eram submetidas, na segunda onda surgiu o ideal da coletividade entre as mulheres. Dessa forma elas perceberam que com a união de todas conseguiriam gerar alterações na sociedade, como propõe Gubernikoff (2016):

Os marginalizados carregam em si a possibilidade de transformação. O que não é só o reconhecimento das suas identidades, mas também que esse processo de transformação se introduza no conjunto da sociedade - que muitas vezes pode significar uma ameaça para a continuidade do processo social (GUBERNIKOFF, 2016, p.32).

Um ponto que demarcou e que iniciou a segunda onda foi uma movimentação de protestos em oposição ao concurso de Miss Estados Unidos nos anos de 1968 e 1969. Alguns grupos como o *The Redstockings* e o *New York Radical Feminists*, indagaram que esses concursos dispõem as mulheres como objetos e que de certa forma, isso disseminaria a imagem da mulher hiper idealizada (FRANCHINI, 2017, n/p). Além de se tratar de um padrão de beleza imposto para outras mulheres, o que acarretou o levantamento da questão sobre o empoderamento feminino.

Os debates sobre as diferenciações biológicas e sociais surgem nesse momento. Discutem-se como as características intrínsecas biológicas definem papéis sociais. Predominavam os questionamentos de como as mulheres eram submissas e oprimidas por outro sujeito, sempre figurando em uma situação pior do que a dos homens, e a resposta estava no próprio sexo, como aponta Franchini (2017):

a própria capacidade reprodutiva. A mulher desde sempre esteve atrelada, social e economicamente, à sua função reprodutiva, e o patriarcado, assim como o capitalismo, consiste essencialmente, também, na exploração dessa capacidade (FRANCHINI, 2017, n/p).

Beauvoir (2009) em sua obra *O Segundo Sexo* traz uma análise sobre as mulheres na sociedade, na qual aborda aspectos históricos, psicológicos e biológicos. Assim, a autora parte de uma teoria existencialista de que a mulher não nasce, mas “se torna mulher” que conduz essa questão em um dado contexto a partir do ponto de vista do materialismo histórico. Ela discorre sobre o tema como:

O direito paterno substitui-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher a seu clã. É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas ou hetairas, é polígamo. A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a

mulher vinga-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica. A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais, mas essa libertação exige a entrada de todo o sexo feminino na atividade pública (BEAUVOIR, 2009, p. 71).

Beauvoir (2009) também aponta que as mulheres buscam ser reconhecidas como os homens são na sociedade:

Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: pretenderam criar um campo de domínio feminino — reinado da vida, da imanência — tão somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso. O que elas reivindicam hoje é serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade (BEAUVOIR, 2009, p. 82).

Como indicado anteriormente, mesmo com as diferenças existentes entre as mulheres sobre os aspectos culturais, algo as uniam, a opressão do sexo (FRANCHINI, 2017, n/p). Essa condição demonstrou que na pornografia havia exploração da mulher, como também na prostituição e, que essa violência sexual é uma das formas de manutenção do poder masculino. Do mesmo modo, há exploração da mulher dentro do ambiente familiar, na maternidade e no casamento:

Contudo, engendrar, aleitar não são atividades, são funções naturais; nenhum projeto nelas se empenha. Eis por que nelas a mulher não encontra motivo para uma afirmação ativa de sua existência: ela suporta passivamente seu destino biológico. Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo (BEAUVOIR, 2009, p. 81).

A terceira onda feminista surge no início da década de 90, como uma resolução para as falhas que a segunda onda possuía. Período que, para além desse acontecimento, foi marcado por grandes transformações sociais, como a queda do Muro de Berlim, o desmantelamento das ditaduras da América Latina e o imperialismo cultural estadunidense.

Nesta fase, os termos adquiridos na segunda onda, como a união/irmandade entre as mulheres e os estereótipos vinculados a elas sofrem uma ruptura, surgindo com a terceira onda, um movimento em que os estereótipos se apresentam interligados às políticas transversais do gênero, como referido a seguir por Franchini (2017):

A terceira onda nesse sentido é pós-estruturalista e não acredita em significados fixos ou intrínsecos a palavras, símbolos ou instituições, buscando, antes, estudar performances dentro de contingências. Tanto gênero quanto categorias biológicas, portanto, por exemplo, seriam construções sociais, pois fruto de ciências enviesadas pelo olhar masculino (FRANCHINI, 2017, n/p).

Além disso, existe uma movimentação que propõe a “liberdade individual de escolha” feminina, diante da pornografia e prostituição “saíram do espectro da violência para serem estudadas no espectro da sexualidade” (FRANCHINI, 2017).

Assim, a terceira onda surge para quebrar as definições essencialistas da feminilidade, por trazer estudos sobre teoria de gênero enquanto performance¹⁰ e as possíveis percepções das mulheres. É neste momento que os conceitos sobre interseccionalidade e transversalismo surgem como modo de entender as variáveis de opressão. Por conseguinte, essa fase traz a proposta do rompimento estabelecido pela hegemonia branca, que desconsiderava questões de gênero, de raça, classe e que expõe as diferenças dos espaços ocupados e vividos por cada mulher.

O Movimento Feminista se apresenta pertinente quanto às suas contribuições, para entender os processos das construções sociais dadas às mulheres, no que concebe estudos sobre esse sujeito, enquanto ser histórico e biológico. Apontamentos aqui demonstrados foram significativos na análise de algumas cenas do filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), ao trazer as questões do sujeito mulher à presença da personagem Verónica.

1.2 Gênero: Diferenças sociais X Diferenças biológicas

Segundo a definição tradicional, o vocábulo gênero se refere a “sexo”, masculino ou feminino, mas o movimento feminista da segunda onda deflagrou uma nova concepção desse, desvinculando o conceito de gênero da biologia ligada à

¹⁰ Judith Butler aponta sobre a performatividade de gênero em sua *Teoria Queer*. (FRANCHINI, 2017).

classificação científica dos seres. Dessa maneira, o gênero passa a ser entendido a partir das ciências sociais como a expressão que define os comportamentos e os padrões ligados à feminilidade e à masculinidade no meio social, pertencente ou relativo à sua representação. Assim, resulta no entendimento de construção da identidade do sujeito, como aponta Lauretis (1994):

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas com uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição vis-à-vis outras classes pré constituídas (LAURETIS, 1994, p. 211).

Uma desigual distribuição dentro desse meio é relacionada a fatores políticos e econômicos, nesta posição existem vários critérios que são determinantes na existência de cada gênero, sendo eles sexistas, racistas e classistas. Assim como Beauvoir (2009) escreve:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2009, p.99).

O masculino, segundo sua epistemologia, é “aquilo que é relativo ou pertencente ao animal macho, destinado só aos homens ou que se compõe só de homens” (HOUAISS,2001). Na gramática, “diz-se do nome que se pode antepor o artigo o, por oposição ao feminino, ao qual se antepõe o artigo a” (HOUAISS,2001). Voltando para a construção e o significado presente na esfera social, o gênero masculino é o relacionado ao homem e ao seu modo de comportamento construído socialmente, o detentor de poder nas suas relações, cuja identidade baseia-se no ideal de masculinidade, opressão e racionalidade.

O feminino também é “relativo a ou próprio da mulher. Relativo a ou próprio de fêmea” (HOUAISS,2001). Na biologia, o único ser capaz de procriar e, na gramática, é a palavra precedida pelo artigo “a”. Como tal, a construção social do que é ser feminino tem influência direta no comportamento da mulher. Porém estudos de gênero mostram que essa concepção está voltada para um pensamento masculino do que é o feminino, conforme apresentado por Beauvoir (2009):

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para defini-la. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 2009, p. 57).

A naturalização da percepção da mulher ligada à sua biologia só intensifica a desigualdade entre os sexos. O movimento feminista possui uma urgência da ruptura da questão do sexo biológico, em que postula o sexo social, na tentativa de entender, viabilizar a mulher e a identidade feminina. Como demonstra Lauretis (1994):

Por potencial epistemológico radical que quero dizer a possibilidade, já emergente nos escritos feminista dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com sociabilidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais, um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito portanto múltiplo de vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p.208).

Cada indivíduo está incorporado em um círculo social e isso o afeta diretamente. Em cada círculo existe uma cadeia hierárquica, que detém o poder, sendo este advindo do masculino sobre o feminino. Por fim, é natural a visão da hegemonia patriarcal e branca na sociedade, em que os indivíduos estão conformados com essa supremacia masculina, desequilíbrio esse muitas vezes nem percebido.

Saffioti (2001) salienta o conceito de gênero e sua importância para entender o outro. Perceber o que é ser mulher e o que a cerca, a partir do que ela é e da sua visão, como um estudo antropológico, faz-se necessário, para uma ruptura do ponto de vista do próprio gênero que possui os privilégios.

As relações de gênero refletem concepções de gênero internalizadas por homens e mulheres. “Eis porque o machismo não constitui privilégio de homens, sendo a maioria das mulheres também suas portadoras. Não basta que um dos gêneros conheça e pratique atribuições que lhes são conferidas pela sociedade, é imprescindível que cada gênero conheça as responsabilidades do outro gênero (SAFFIOTI apud CARLOTO, 2001,p.210).

No que diz respeito aos apontamentos referidos anteriormente, as reflexões sobre os estudos de gênero se fazem necessárias, para compreender as construções

dos indivíduos em relação ao meio em que vivem. Além disso, foram essenciais na observação do objeto central da pesquisa, no processo de reconstrução e reaprendizagem da personagem Verónica.

CAPÍTULO 2. MULHERES E CINEMA

2.1 Cadê as mulheres?

As primeiras projeções de imagem do cinema começaram a surgir no final do século XIX e, com as inovações da época, o cinema começou a progredir. Inventores de maquinários tiveram um papel especial nesse processo, com as suas pesquisas sobre projeções. A importância das mulheres foi significativa, nos primeiros anos do cinema, embora não esteja devidamente registrada nas publicações sobre a história da sétima arte.

O documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016), de Clara e Julia Kuperberg, expõe a importância das mulheres como atuantes na formação do cinema norte-americano, com um conjunto de várias entrevistas, que trazem informações sobre o cinema até os anos de 1920 e como as mulheres estavam participando, ativamente, em várias funções, na criação dos filmes. Devido ao caráter experimental e sem lucro, o cinema proporcionou trabalho para os judeus e mulheres. Vale ressaltar que, naquela época, não havia muito emprego para as mulheres; existiam trabalhos específicos para o gênero. Então, muitas viajaram para a Califórnia para trabalhar na área, assim, começaram a surgir os primeiros nomes que operaram no mercado cinematográfico.

Nos primeiros anos do cinema, a linguagem dessa arte estava se formando, a partir de outras áreas culturais. Ainda não havia uma narrativa estruturada de cultura artística nos *vaudevilles*¹¹, na lanterna mágica e nas atrações de feira, como havia no teatro (COSTA In: MASCARELLO, 2011, p.24). As primeiras experimentações enquanto narrativa foram realizadas por uma mulher e não pelo mundialmente conhecido Georges Méliès. Alice Guy-Blaché foi uma das pioneiras do cinema francês e reconhecida como a primeira cineasta. Ela já dirigia filmes contando histórias. A teatralidade em seus filmes se fazia presente, nas cenas detalhadas pelo ponto de vista do personagem, a mostrar uma informação de narrativa.

¹¹ *Vaudevilles* foi um gênero cinematográfico voltado para o entretenimento teatral, popular nos anos de 1880, nos Estados Unidos (COSTA In: MASCARELLO, 2011, p.18).

Uma informação trazida no documentário das irmãs Kuperberg, pelo discurso de Cari Beauchamp¹² é que a metade dos filmes anteriores ao ano de 1925 foi produzida por mulheres, ou seja, já havia representatividade feminina atuante nos filmes e trabalhando atrás das câmeras, como roteiristas, diretoras e montadoras. Como também, na “Era de Ouro”, que consiste nos filmes que foram produzidos durante os anos 20 até os anos 60 do cinema hollywoodiano, há registro de filmes com mulheres no papel de direção, como Dorothy Arzner e Mary Pickford. Outro fato é que o cinema não era considerado um trabalho formal, por isso, a maioria dos que participavam ativamente eram mulheres. No final da década de 20, esse cenário muda, quando as produções aumentam, os estúdios ficam maiores, começam a prosperar, a participação masculina no cinema se torna mais ativa. Além disso, com a crise econômica de 1929, muitos homens começaram a trabalhar no cinema e, com a criação dos sindicatos, foram definidos os lugares das mulheres, logo, os papéis de direção e roteiro passam a ser predominantemente exercidos pelos homens em detrimento das mulheres (KUPERBERG, 2016). Por fim, nesse momento, o cinema é dominado pelos homens e as mulheres são invisibilizadas.

O documentário referido anteriormente expõe como a representatividade feminina já existia desde os primórdios do cinema e, que não é uma busca atual¹³ a contribuição das mulheres, embora o trabalho delas seja pouco valorizado ao longo da história. Apesar da participação da mulher, no início do cinema, as pesquisas demonstram ser pouco significativa, por meio dos dados apresentados a seguir por Kreutz (2018). Ela exhibe informações¹⁴ e debate por que o cinema hollywoodiano não demonstra muita importância para as narrativas femininas. As mulheres representam 10% dos roteiristas, 8% dos diretores, 2% dos diretores de fotografia, 24% dos produtores, 14% dos editores nas bilheterias norte-americanas de cinema do ano de 2017. Também, dentre as 250 maiores bilheterias, só 3% do total dos membros são

¹² Cari Beauchamp é historiadora e documentarista americana. Em um dos seus trabalhos ela fala da cineasta Frances Marion e sobre as mulheres no cinema hollywoodiano (KUPERBERG, 2016).

¹³ Virginia Woolf, uma das maiores escritoras inglesas, traz o ensaio *Um teto para todos*, que observa o feminismo na literatura. O ensaio é sobre dois artigos que a escritora leu em uma conferência em 1898 e que decidiu reuni-los para uma publicação, na qual debate sobre o tema “As mulheres e a ficção”. Enfim, o ensaio possui dois elementos pontuais, que são: a produção intelectual, artística e a relação com as condições materiais; e como é a representatividade das personagens num ponto de vista crítico. Por fim, a obra traz um modo de observar a literatura que nem todas as personagens representadas nas histórias, significa a representatividade feminina e que na maioria, a partir de uma visão masculina. (WOOLF, 2004).

¹⁴ KREUTZ, Katia. Mulheres no Audiovisual – uma reflexão. In: Academia Internacional do Cinema, 2018.

mulheres nas equipes de filmagem (fonte: Motion Picture Association of America/2017).

Além disso, as personagens femininas enquanto protagonistas, até o ano de 2017, só estavam presentes em 24% dos filmes (fonte: *Women and Hollywood*). No Brasil, esses dados não são diferentes. O cinema brasileiro da retomada (1995 a 2005) conta apenas com 18% de mulheres cineastas. Mesmo com o passar dos anos, os dados praticamente não variaram. No ano de 2017 as mulheres ainda somavam somente 16% dos cineastas (fonte: Ancine).

Portanto, é importante o regaste das mulheres nessa trajetória e mostrar que existe um cinema que busca sair de um padrão proposto pelo dominante, sobretudo por um olhar feminino, cuja perspectiva fomente a produção de filmes e roteiros que não sejam baseados em estereótipos e em subjetividades masculinas. Assim, a representatividade feminina se mostra importante, quando se considera que um meio de comunicação propaga ideologias sobre as mulheres.

2.2O imagético do feminino no cinema dominante

O cinema está presente em diversas regiões do mundo. Seus personagens, tanto os masculinos quanto femininos, são representados consoante a cultura local, no que concerne à origem das produções fílmicas. Neste trabalho, as características da personagem que servirá para objeto de análise são as do cinema dominante, sobretudo em filmes hollywoodianos, onde é sabido existir a predominância da cultura patriarcal pautada em um viés capitalista e na hegemonia branca.

A fase da história do cinema norte-americano conhecido como período clássico hollywoodiano, ou antiga Hollywood, diz respeito à faixa temporal que transita entre meados de 1917 e 1960. O período marcado pela consolidação de Hollywood como indústria cinematográfica e, assim, pela existência dos grandes estúdios, possui a construção narrativa de seus filmes como ponto crucial na concepção de sua linguagem.

Durante esse período, a indústria cinematográfica hollywoodiana se dividia entre oito grandes estúdios que formavam o *studio system*¹⁵, como esse modo de organização passou a ser conhecido. Estes dominavam boa parte do mercado cinematográfico norte-americano, sendo responsáveis pela produção dos filmes mais populares da época, pela consolidação do *star system*¹⁶, e configuravam um imaginário sobre o fazer cinematográfico, com narrativas que se tornaram referência para a linguagem fílmica. Alguns exemplos de filmes do *studio system* foram *Pacto de Sangue* (Billy Wilder, 1944); *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944) e, *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p.178).

Os filmes realizados no período da antiga hollywood e dentro desse sistema de produção comungavam de certas características estéticas. Bordwell (2005) descreve essas formas e mecanismos em seu ensaio¹⁷, onde elenca quais e como são as construções fílmicas que se enquadram nesse cinema.

Um ponto necessário para entender as construções fílmicas da antiga hollywood está relacionado à construção de personagens, em especial o desenvolvimento do protagonista, por ser o crucial agente causal da história e o principal objeto de identificação com o público (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.279). Essas histórias são descritas pelo teórico Bordwell (2005), quase como uma fórmula:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.278).

Esse encadeamento de acontecimentos causais gerenciados por um personagem e a definição da ação como a perseguição de um objetivo é próprio do formato narrativo das histórias canônicas, normalizado em nossa sociedade, possibilitando ser facilmente reproduzido (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.295).

¹⁵ O *Studio system* era composto pelos chamados *Big Five* ou *Majors*, e os *little three* ou *minors*. Os cinco primeiros eram a Warner Brothers, a 20th Century Fox, a RKO, a Paramount e a MGM, eles atuavam em todas as áreas de produção e comercialização dos filmes, inclusive da parte de exibição já que eles detinham suas próprias salas de cinema. Os *little three*, formados pela Universal, Columbia e United Artists, eram considerados estúdios menores por não possuírem suas próprias salas de cinema (SILVA, 2016).

¹⁶ *Star system* foi um sistema de contrato das estrelas do cinema de Hollywood (SILVA, 2016).

¹⁷ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005, 277-301p.

Hollywood, além de cumprir a função de entretenimento, ditava e propagava ideais e valores para a sociedade, assumindo papel de ferramenta social. Para tanto criou um sistema de política de recepção fílmica e venda, bem como uma fórmula de filmes por meio do uso de códigos de linguagem e com uma boa recepção dos espectadores, devido também a sua influência nas salas de cinema mundialmente.

Essas construções têm promovido padrões estéticos, moda e estilos de vida, tornando as estrelas do cinema em representações da sexualidade, símbolos de poder e de beleza. Assim, Hollywood não só disseminou uma expressiva produção de filmes, mas, também, ideologias e valores foram propagados pelo seu processo de comunicação. Assumiu um papel de pluralidade de discursos em sua produção de significados através dos filmes, portanto, é relevante a constatação da influência do cinema na formação e construção ideológica do sujeito e do corpo social (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68-69).

Com isso, os espectadores se identificam com o que está sendo narrado nos filmes, o que cria uma semelhança com a realidade do indivíduo que assiste. No que consiste ao processo de recepção-identificação do *star system*, como nos diz Gubernikoff (2009):

Esse fenômeno se explica em parte porque a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para a plateia, pois envolve a presença humana, ou seja, o ator. Nesse processo, o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo [...] essa manipulação intencional da linguagem audiovisual é aceita plenamente pelo público em geral, e seu objetivo principal é o de criar uma verossimilhança com a realidade, passar-se pelo mundo real (GUBERNIKOFF, 2009, p.68-69).

Outro forte traço da narrativa do cinema clássico é a linearidade, que dentro da estrutura causal deve encaminhar a trama para o seu final. A lógica é a da existência de um estado inicial equilibrado de coisas, que é desestabilizado em algum ponto da trama e que precisa ser restabelecido ao final, eliminando o elemento perturbador. Segundo Bordwell (2005) existem duas maneiras de entender como se dá o final clássico. A primeira consiste em entendê-lo como a conclusão lógica de um conjunto de eventos, no que diz respeito ao efeito final da causa inicial (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.279). A segunda, tendo em vista soluções de roteiro imotivadas e inadequadas, sugere que o final clássico não é tão decisivo do ponto de vista estrutural, surgindo como um ajuste arbitrário de um mundo desequilibrado, seguindo a lógica do final feliz, geralmente acompanhado por um beijo romântico do casal

heterossexual, que apresenta uma norma extrínseca e a resolução da trama com o oferecimento de uma “justiça poética” (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.279).

Por mais que os filmes clássicos hollywoodianos se organizassem dentro de uma linearidade causal, construída por estratégias de montagem que escondessem a feitura do filme, as suas configurações espaciais tendiam a ser construídas de maneira fiel à realidade das coisas. Do mesmo modo, a construção dos personagens nos filmes era psicologicamente desenvolvida na busca de uma demonstração real. A visão sobre o mundo era estabelecida de forma otimista, engendrada por músicas populares e por estrelas de cinema que viviam em um mundo perfeito construído pela lógica do *star system*. Por fim, a realidade hollywoodiana se apresentava idealizada, sem tocar diretamente em temas que mostrassem uma sociedade não virtuosa e problemática (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p.280).

No cinema, a identidade de determinadas personagens femininas foi criada segundo a subjetividade masculina. Era raro que os papéis femininos exercidos por essas personagens fossem significativos. O que observamos na sua maioria, é que giravam em torno de uma trama voltada para a realidade predominantemente masculina.

Esse contexto reafirma o corpo feminino como objeto de consumo. Assim, as narrativas fílmicas se transformam, concebendo sujeitos masculinos como núcleo dos roteiros, responsáveis por conduzi-los. Logo, as personagens femininas ficam sob uma ótica subjetiva do masculino, servindo como objeto para chamar a atenção dos espectadores, realidade presente em muitos filmes, como evidenciado no uso de cenas em *close-up* nas atrizes, “em que a beleza do corpo feminino era empregada para interromper o andamento da narrativa [...] dos quais emanava um poder mágico e erótico” (STAM, 2003, p.197). Um exemplo é a atriz Marilyn Monroe, difundida como um ícone do cinema de Hollywood. Essa situação é presente no filme *Quanto mais quente melhor* (1959) de Billy Wilder.

Outro exemplo seria a trama de uma mulher separada do marido voltada para que a personagem feminina busque a reconquista dele. Um outro modelo típico feminino, que mostra uma ótica subjetiva, é quando a mulher é a tradicional dona de casa, que nada pode fazer de diferente além das tarefas domésticas e satisfazer os desejos de seu marido, enquanto ele se mantém alheio às demandas da casa assumindo, dessa forma, uma relação de poder diante de sua esposa.

Já o filme *Uma Linda Mulher* (1990) do diretor Garry Marshal, uma comédia romântica, é sobre uma prostituta interpretada pela atriz Julia Roberts (Vivian Ward) e o empresário pelo ator Richard Gere (Edward Lewis). Durante uma viagem de negócios, o empresário Edward é abandonado por sua namorada, assim ele vai à procura de uma prostituta, para acompanhá-lo nos jantares de negócios. Vivian é contratada para assumir o papel que sua namorada recusou, assim ele começa a transformá-la em outra mulher, com outro estilo. No final do filme é como se a personagem feminina fosse resgatada por um personagem masculino pelo seu dinheiro, o que reforça uma visão sexista e classista.

Na década de 1940, o gênero *Noir*, também conhecido como filme negro, foi influenciado por uma combinação de gêneros, como o Expressionismo Alemão e os romances policiais (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p.181). O termo “*Noir*” em francês significa “preto/negro”. Durante o período da Segunda Guerra Mundial, o cinema representou um entretenimento muito relevante para os franceses. Esses filmes são marcados pelo uso dos tons claro e escuro, com cenários noturnos e urbanos, como ruas escuras e desertas, na busca de uma temática crítica e com os problemas acometidos pela guerra.

Basicamente, o *Noir* Hollywoodiano possui caráter policial, que denuncia o corrompimento dos valores éticos da sociedade e o mal-estar americano no pós-guerra. A questão da relação do feminino e masculino é bem marcada, devido ao desequilíbrio dos papéis sexuais nesse período, como declarado por Mascarello (2011):

Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da "cultura da desconfiança" do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do front e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p.182).

O *noir* buscou personagens masculinos que demonstram as suas fraquezas humanas. O gênero é marcado pela ação dramática dos personagens, com o uso da música e da fotografia, de modo a aumentar essa dramaticidade; com sentimentos exacerbados e situações conflituosas com interesse de comover o espectador; de explorar os sentimentos mais profundos e reais do ser, sendo bastante crítico e

reflexivo (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p.181). Como coloca Gubernikoff (2016, p.110): “seria através de seus filmes que o cinema americano passa a evidenciar e a propagar uma série de ideologias que refletem a sociedade norte-americana como um todo, e que norteiam o mundo ocidental em geral”.

Dessa maneira, não são diferentes os discursos colocados nas personagens femininas do *noir*, as famosas *femme fatales*. A forma que a identidade feminina é criada, é um ponto a se considerar, já que as mulheres nos filmes *noir* incitam o desejo masculino, a partir da sua sensualidade e se utilizam disso para manipular o sexo oposto. Consequentemente, a presença das *femmes fatales* é vinculada à subjetividade e aos desejos masculinos. Kaplan (1995) aponta neste trecho:

Pode-se dizer, em última análise, que nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeito ao desejo masculino. Em silêncio, elas vivem vidas frustradas ou, se resistem a essa condição, sacrificam as próprias vidas por tal ousadia (KAPLAN, 1995, p.24).

Um exemplo é o filme *Curva do Destino* (1945) de Edgar G. Hulmer, com uma estética bem demarcada de *film noir*. Em seu enredo, o personagem Al Roberts é um pianista que atravessa os Estados Unidos atrás da sua namorada. Porém, no meio desse caminho, ele pega carona com um homem, que acidentalmente morre durante o trajeto e ele decide assumir a identidade do morto. Logo após o acontecimento, o pianista dá carona a uma mulher.

Acontece que essa personagem de nome Vera acredita presumir o que aconteceu, pois conhecia o homem que faleceu. Assim ela, com diálogos rudes, ameaça o pianista a desmascará-lo, caso ele não assumisse sua real identidade e o enredo do filme se desenrola com a manipulação do personagem Al Roberts por essa mulher. Ele não consegue reagir, embora não tenha dado causa à morte do companheiro de viagem. Dessa maneira, Mascarello (2011) aponta como são as mulheres fatais nos filmes:

É nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p.182).

Além disso, esses filmes são reconhecidos por sua estética pessimista e sombria, com presença de maldade e insegurança nos papéis masculinos. Nessa categoria de filme, é evidente que esse “esgotamento” masculino se dá pelas atitudes femininas e não pelos atos masculinos, de uma forma em que o homem teme a perda do seu poder social. Assim, em alguns enredos como no filme *Curva do Destino* (1945), a personagem feminina é punida no final. Por fim, esse cinema trouxe a sexualidade feminina como uma ameaça. No pós-guerra, a mulher assume espaços antes masculinos, e, por consequência, o cinema se encarrega de vilanizá-la socialmente. Isso pode ser observado na citação a seguir de Kaplan (1995):

A mulher agora não é mais nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina. Como em todos os filmes *noir*, agora a heroína, é uma *femme fatale*, literalmente transpirando sua sexualidade sedutora. O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida (KAPLAN, 1995, p.22).

A liberdade sexual das mulheres advinda do movimento feminista dos anos 60 ocasionou mudanças na sociedade sobre as percepções da liberdade do corpo feminino e suas relações (KAPLAN, 1995, p.23). Desta forma, o cinema buscou explicitar a valorização do olhar masculino em detrimento do sexo feminino, mantendo a polarização, ao colocar a mulher em uma condição de dependência sexual e, por isso, moralmente punida, como comprovam os filmes que privilegiam cenas com estupro explícitos. Como demonstrado na passagem:

Nessa ideia a repulsa (do homem) nasce de ser forçado a reconhecer a vagina, e com isso a diferença sexual. A reação masculina é querer “dá-lo a ela”, o mais a dolorosamente possível e de preferência força, primeiro para puni-la por tal (suposto) desejo, segundo para asseverar o controle sobre a sexualidade dela e finalmente para provar a “masculinidade” pela habilidade de dominar com o falo (KAPLAN, 1995, p.23).

Isso é observado no filme *Irreversível* (2002) de Gaspar Noé. Noé traz a história de um casal, Alex e Marcus, e como se dá a relação dos dois. A história é contada de forma contrária, que começa com a câmera em movimento constante e que deixa o espectador bem confuso. Tal fato só mostra que o diretor buscou instigar a pessoa do outro lado da tela. De todos os filmes aqui apresentados, *Irreversível* (2002) é o único que não é resultante do cinema dominante, contudo em sua narrativa predomina aspectos deste cinema.

Certamente, o maior problema desse filme é como o diretor coloca a cena em que Alex sofre um estupro em um túnel, sendo toda explícita, sem cortes e com uma duração de dez minutos. A cena não busca trazer uma comoção ao espectador e sim um desconforto ao assisti-la, projetando a mulher à condição de objeto de desejo de um *voyeur*. Assim, o cinema faz uso dessa liberdade feminina e a apresenta sob uma conotação distorcida, polarizada e oposta à importância dessa conquista em suas produções. Esse fato pode ser observado, quando Kaplan (1995) fala sobre as *femmes fatales* e a nova mulher sexual:

a femme fatale dos filmes *noir* tinha de ser morta por incitar o desejo no macho (por medo de que sucumbisse sua premência), a nova mulher sexual ter de ser dominada pelo falo como forma de asseverar-se o controle masculino sobre a recém-descoberta expressividade sexual. (KAPLAN, 1995, P.24).

Portanto, como observado, o imagético do feminino no cinema dominante se demonstra problemático, pois propaga discursos baseados nos estereótipos impostos às mulheres, como se evidencia nos exemplos das personagens acima baseadas em subjetividades masculinas.

2.3 Teoria Feminista do Cinema

Durante os anos 70, acerca dos questionamentos do movimento feminista, surgiram algumas críticas de mulheres que se indagaram sobre a representatividade feminina na indústria cinematográfica. Dentre elas Sharon Smith, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Claire Johnston e Ann Kaplan. Esse grupo formou a Teoria Crítica Feminista de Cinema, que foi de grande importância para mudanças nos filmes que estavam sendo produzidos.

Sharon Smith, crítica de cinema, observa em um dos seus artigos que foram publicados na Revista *Women and Film*¹⁸, como as mulheres são privadas da História do Cinema e são retratadas (PEREIRA, 2014).

Pautada por uma matriz essencialmente denunciadora e polêmica, e não tanto por um enquadramento teórico rigoroso, a análise de Sharon Smith marca o início de um debate inconclusivo, no qual o cinema tanto aparece como produto de uma propaganda deliberada como de uma fantasia

¹⁸ Primeira revista de cinema feminista publicado entre os anos de 1972 e 1975 na Califórnia (STAM, 2003, p.195).

inconsciente, contrastando-se o seu poder ascendente sobre atitudes e comportamentos com a simples estrutura reminescente das mudanças sociais (PEREIRA,2014, p.23).

Dispondo da abordagem feminista, a crítica e diretora norte-americana Elizabeth Ann Kaplan, apresenta uma avaliação do papel da mulher no cinema. Em uma entrevista concedida à Denise Lopes por Kaplan, no Brasil, a diretora fala como é importante fomentar estudos sobre a mulher no meio acadêmico, bem como da necessidade da revisão das teorias lacanianas e freudianas, para a atividade feminista. Como referido anteriormente, em seu livro *A Mulher e o Cinema*, Kaplan traz, de uma forma bem objetiva, como foi o papel da mulher no decorrer da história do cinema, particularmente no cinema hollywoodiano, como explicado em um trecho: “Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica, maneira tal que reflete as necessidades patriarcais” (KAPLAN,1995. p.45).

Além disso, a crítica discorre como o cinema retrata a mulher como um produto de acordo com o que o público masculino consome e como a imagem é estereotipada segundo o patriarcalismo. A fuga da identidade da mulher se vê presente, quando percebemos que há uma distância dessa identidade feminina cotidianamente, “são medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas” (KAPLAN, 2008, p. 212).

Já Claire Johnston considera que, nas narrativas textuais, as mulheres aparecem subordinadas ao homem. Desta forma, as personagens femininas no cinema tendem a ser passivas, enquanto personagens masculinos adotam um posicionamento mais ativo e individualizado (JOHNSTON apud ACSELRAD, 2015, p.100).

Outra autora, Laura Mulvey escreveu um texto de grande relevo nesse período, *O prazer visual e cinema narrativo*¹⁹, em que usou os conceitos de: voyeurismo, escopofilia, fetichismo e complexo de castração. A referida autora apresenta a ideia do falocentrismo, a mulher como ameaça de castração para a sociedade patriarcal, devido a uma ausência biológica, sendo ela um falo:

O paradoxo do falocentrismo em todas suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema já existe uma ideia da mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu

¹⁹ O ensaio original foi publicado no ano de 1973.

desejo é compensar a falta que o falo significa. (MULVEY In: XAVIER, 2008, p. 438).

Para Mulvey (2008) o inconsciente masculino quando é ameaçado, busca colocar a mulher em uma posição desvalorizada (voyeurismo) ou, como objeto de desejo, cria um fetiche com a personagem feminina (escopofilia). O texto aborda a postura do espectador diante dos filmes, a partir de bases psicanalíticas, ao narrar sobre como o olhar desenvolve prazer, o da escopofilia como uma questão narcisista.

Então, a autora defende que o cinema exerce fascínio, gerando a sensação de identificação do espectador, já que transfigura uma realidade, proporcionando-lhe reconhecer-se na cena como se um personagem fosse.

A teoria de Mulvey funcionou como base política para que pudessem observar, compreender o olhar da sociedade e como o cinema tem sido estruturado. Desta forma, Mulvey (2008) busca, nas teorias psicanalíticas, parâmetros para observar o olhar masculino no cinema, como a representação da mulher nas telas é retratada como objeto passivo de um determinado olhar (MULVEY In: XAVIER, 2008, p. 447). Novamente, a teoria serviu de instrumento para crítica e busca de ruptura da estruturação do cinema daquela época, sobretudo o hollywoodiano.

O filme *Janela Indiscreta* (1954) do diretor Alfred Hitchcock narra uma história que é atravessada, logo na primeira cena, por uma janela, cujo olhar a partir dela se confunde com o do próprio espectador. Hitchcock nos coloca na condição de voyeur, na qual aprisiona nosso olhar até que nós mesmos nos coloquemos na posição de protagonista. Enfim, o enredo do filme trata de um fotógrafo profissional L. B. “Jeff” Jefferies, que está confinado em seu apartamento, em uma cadeira de rodas, para o restabelecimento de sua saúde, após ter sofrido um acidente de veículo. Sua janela é de frente para um pátio e dá para ver outros apartamentos. Durante sua recuperação, ele assiste a seus vizinhos quando estão com as janelas abertas. Ao longo do filme, percebe-se o prazer do protagonista nesse olhar investigativo. O personagem fica atento a um apartamento específico, após testemunhar uma briga de casal, supondo ter resultado em um assassinato, ao perceber a ausência da mulher no apartamento observado, bem como outros comportamentos estranhos do homem com os objetos dela.

Machado (2007) a seguir menciona uma afinidade do filme *Janela Indiscreta* (1954) com os processos de recepção-identificação do espectador:

Vários analistas já apontaram a extraordinária semelhança que existe entre a situação diegética colocada por *Rear Window* e aquela reinante na sala de projeção, a ponto de considerar o filme de Hitchcock uma metáfora da recepção cinematográfica. Como o espectador, Jeff está imobilizado, nada podendo fazer para modificar a situação que vê à sua frente. Ele está ali, diante daquela tela/janela, apenas para olhar, bisbilhotando a intimidade alheia. Quando surge o perigo, ele, que só é testemunha dos acontecimentos como tal como o espectador, nada mais pode fazer do que sofrer em silêncio em sua cadeira de rodas ou em sua poltrona. A mulher que está ao seu lado, Lisa Freemont, apesar de todo o seu aparato exibicionista, não consegue despertar-lhe qualquer interesse sexual, até que ela cruze a distância entre o quarto de Jeff e o bloco da frente e surja dentro da “tela”, no campo de visão do fotógrafo, do lado de lá da janela. Ela entra, portanto, na dimensão do simbólico, acrescentando assim uma carga erótica ao olhar de Jeff, que só pode prestar atenção ao que está no âmbito da pulsão escópica, no interior, digamos assim, desse buraco de fechadura que é sua janela indiscreta (MACHADO, 2007, p. 49).

Por conseguinte, no texto é notável como o autor coloca uma divisão sexista e quais são as posições do homem e da mulher. A mulher é retratada como um objeto passivo, sendo ela a imagem, enquanto o homem como um objeto ativo que detém o olhar. Esse contexto remete a uma hierarquia apresentada por Beauvoir (2009), em que o homem é sujeito e a mulher é colocada como o Outro. Então, tal fato também se retrata nas telas, consoante observação de Mulvey (2008):

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a um *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (MULVEY In: XAVIER, 2008, p. 439-440).

Como apontado na citação acima de Mulvey (2008), o cinema alternativo busca, em suas produções, características que possam transmitir valores, ideologias e significados com os quais as mulheres possam se identificar. Este cinema se dedica a criar um espaço para que haja temáticas em relação às questões políticas em volta da mulher. Dessa maneira, a Teoria Feminista do Cinema se demonstra significativa no questionamento da representatividade feminina do cinema dominante.

2.4 O olhar feminino

Na cultura visual, as mídias, em geral, são marcadas pelo predomínio do olhar masculino²⁰, que é tomado como natural devido à construção social em meio ao qual ele surge e, o qual ele mesmo intensifica. Tal característica promove um estereótipo das mulheres, tendo em vista que as instâncias narrativas são concebidas de modo que, nos filmes, as personagens femininas sejam observadas sob aspectos hiperssexualizados, sendo consideradas objeto de desejo e provocação. As personagens nessas tramas não são centradas nas suas subjetividades.

Dentro de um sistema hegemônico branco, patriarcal e capitalista, a forma que as mulheres são vistas no mundo é inferior à dos homens. Como postulado anteriormente, o Movimento Feminista tem urgência de quebrar essa visão estereotipada sobre a mulher como um objeto, seus padrões de beleza e feminilidade, como também a imagem da mulher manipuladora e sexualizada. Essa condição feminina imbrica as camadas sociais e é manipulada por uma ideologia capitalista, principalmente pelas mídias, o que pode ser observado nas personagens femininas no cinema e nas novelas. Gubernikoff (2016) aponta que o cinema a explora e a coloca como um objeto erótico:

no cinema, a mulher está presente no discurso cinematográfico, e fora dele, como espectador, envolvida como sujeito histórico que se enquadra no processo de identificação e assumindo os padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina (GUBERNIKOFF, 2016, p.48).

E, dentro desse contexto limitante, em que pese não se identificar com a forma como é retratada no cinema, para não ser julgada nem excluída, a mulher, simplesmente, se submete, conforme Gubernikoff (2016):

Numa sociedade onde o modelo feminino é desvalorizado e a imagem que se tenta difundir da mulher é de um ser pouco inteligente, atitudes misóginas e atos falhos contra ela são difundidos diariamente pelos meios de comunicação e vivenciados no dia-a-dia. Essa insegurança em relação à mulher gera violência contra a mesma, pois essa tendência está inserida no pensamento patriarcal e é usada como instrumento de opressão do sexo feminino (GUBERNIKOFF, 2016, p.32).

²⁰ Termo cunhado no artigo *Prazer e Cinema Narrativo* (1975) pela teórica feminista do cinema Laura Mulvey.

Socialmente as mulheres são observadas pelos homens como um objeto voyeurístico,²¹ sendo uma das suas atribuições o papel social de ser o desejo existente no olhar masculino. Assim, as mulheres são subordinadas a tal, já que, na construção da infância, tanto o homem como a mulher desenvolvem esse olhar voyeurístico direcionado para o gênero feminino. Atrelado a isto, percebe-se que as próprias mulheres se esforçam para serem percebidas por esse olhar de desejo, cobrando-se esteticamente e no modo de portar-se socialmente. Portanto, esse olhar fundamentado nos ideais masculinos também é um modo de opressão, que, como uma armadilha, subordina e aprisiona (KAPLAN, 1995, p.53).

Essa lógica está alinhada à forma como a sociedade ocidental funciona economicamente. Os indivíduos buscam possuir novos objetos, em substituição a outros, formando um ciclo infinito de consumo. Essa realidade reflete o que as pessoas buscam e em suas relações interpessoais. A invisibilidade da mulher está ligada às ações presentes neste meio cultural, ela é colocada como uma mercadoria de troca e venda, assim o cinema propaga uma ideologia, como apontado por Gubernikoff (2016):

Dentro desse sistema patriarcal de troca é importante o estímulo da imagem narcisista da mulher na tela, onde se testemunha não só a idealização do corpo feminino, mas também de todo o ambiente circunscrito, e onde se propõe um estilo de vida ideal. Portanto, nessa relação não temos apenas o filme como mercadoria, que deve, através da venda de ingressos, se autofinanciar. Mas temos também o fotograma como vitrine, onde se vende a “mulher-objeto” e um estilo de vida idealizado, onde a espectadora vive entre a dialética entre ser e ter (GUBERNIKOFF, 2016, p.121).

Ann Kaplan em seu livro *A Mulher e o Cinema* (1995), conduz, no primeiro capítulo, a questão do olhar masculino a partir de análise de filmes e como se dá tal processo, imbricando-se sobre os conceitos da psicanálise, da semiologia e estruturalistas. Ela aborda as diferenças entre o voyeurismo masculino e feminino, reforçando as conclusões anteriormente expostas:

A diferença entre o voyeurismo masculino e o feminino é surpreendente. Pois a mulher não possui o desejo, mesmo quando observa, sua observação acaba colocando a responsabilidade pela sexualidade como mais um nível de afastamento para distanciá-la do sexo. O homem, por outro lado, possui o

²¹ O termo voyeurístico, advindo da psicanálise de Sigmund Freud. É um desejo do homem para com um corpo, sendo ele totalmente passivo em sua observação e seja gratificante ao seu olhar (MULVEY, 2003).

desejo e a mulher, encontra prazer em trocar de mulher (KAPLAN, 1995, P.49).

Em contraponto, o olhar feminino, na cultura visual, busca mostrar as subjetividades femininas em relação aos problemas de gênero na tangente de enredos que propagam discursos que são reconhecidos nos estereótipos enraizados na sociedade patriarcal. Busca mostrar características do feminino, com o fim de que a mulher possa deflagrar seu processo de identificação com as personagens, em que ela se vê valorizada e reconhecida na cultura visual.

Lauretis (1994) destaca que as representações baseadas em estereótipos são viabilizadas pelas construções de gênero que se dão por meio da tecnologia de gênero, ou seja, o cinema.

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (por exemplo o cinema) e discursos institucionais (por exemplo a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto representação (LAURETIS in: HOLANDA, 1994, p.228).

Como apontado no final do trecho, identifica-se uma busca por discursos fora do contrato social hegemônico, que contribuem para que as mulheres possam realizar cinemas com as suas perspectivas e sobre diferentes temáticas, como um “local” de resistência. Deste modo, a identidade feminina é construída a partir das suas relações com o meio, sua construção social. Esse sujeito não possui uma identidade intrínseca, ele é formado sobre as influências de todas as transformações do meio social, se caracterizando pela mudança e a diferença, consoante postulado por Lauretis (1994):

Experiência para designar o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais. Procure definir experiência, mas exatamente como um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior. A constelação ou configurações de efeitos de significados que denominam experiência se altera e, é continuamente reformada, para cada sujeito através do seu contínuo engajamento na realidade social, uma realidade que inclui – e, para as mulheres, de forma capital – as relações sociais de gênero (LAURETIS in: HOLANDA, 1994, p.228).

A identidade feminina pode se dar por uma ruptura com as estratificações enraizadas do patriarcalismo ou também pela não identificação com as características

de mulher impostas pelo meio cultural. A identidade feminina não é determinada como algo absoluto, porém entende-se que, no meio em que é postulado, as atitudes femininas são subjetivas ao outro ser, no caso, o homem, e que também a imagem feminina mostrada nos meios de comunicação não está de acordo com a realidade (LAURETIS in: HOLANDA, 1994, p.223). Logo, não existe uma identidade feminina intrínseca, mas uma que tange e foge do que é colocado culturalmente, na busca de uma própria reconstrução enquanto mulher.

Beauvoir (2009) aponta que, durante a infância da mulher o seio familiar determina comportamentos que são frutos da construção social, repreendendo suas vontades, seus jeitos e falas. Nesse sentido, as mulheres mesmo antes ao seu nascimento, estão fadadas a cumprir certos papéis em seu meio e, ao longo do seu crescimento, elas podem se conscientizar sobre a natureza desses, sendo uma construção social, na possibilidade de transgredir em relação a essas atribuições. Conforme Beauvoir (2009):

O fato é que ela se sente precoce, que se sente lisonjeada por desempenhar junto dos irmãos mais jovens o papel de “mãezinha”; torna-se facilmente importante, fala sensatamente, dá ordens, assume ar de superioridade sobre os irmãos encerrados no círculo infantil, fala com a mãe em pé de igualdade [...] Acontece que pais e avós escondem mal que teriam preferido um homem a uma mulher; ou demonstram maior afeição pelo irmão do que pela irmã: inqueritos provaram que os pais, em sua maioria, preferem ter filhos a ter filhas. Falam aos meninos com mais gravidade, mais estima, reconhecem-lhes mais direitos; os próprios meninos tratam as meninas com desprezo; brincam entre si, não admitem meninas em seus grupos [...] quanto mais a criança amadurece, mais seu universo se amplia e mais a superioridade masculina se afirma. Muitas vezes, a identificação com a mãe não mais se apresenta como solução satisfatória; se a menina aceita, a princípio, sua vocação feminina, não o faz porque pretenda abdicar: é, ao contrário, para reinar; ela quer ser matrona porque a sociedade das matronas parece-lhe privilegiada; mas quando suas frequentações, seus estudos, seus jogos e suas leituras a arrancam do círculo materno, ela compreende que não são as mulheres e sim os homens os senhores do mundo (BEAUVOIR, 2009, p. 283).

Atrelado a isso, Lauretis (1994) aponta que o movimento feminista dos anos 70 promoveu novas perspectivas do papel da mulher no corpo social, o que também beneficiou um processo de identificação por parte das mulheres com o coletivo, “é apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de uma sexualidade feminina diferente e autonomia de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem” (LAURETIS in: HOLANDA, 1994, p.223).

No cinema, essa identidade se dá por outro ponto de vista, o olhar feminino. No que parte da experiência, um roteiro e direção que busquem retratar o diferente daquilo que é habitualmente proposto, com temáticas relativas ao gênero feminino que incentivem um verdadeiro reconhecimento das espectadoras com as personagens. Vale ressaltar que o olhar feminino não é aquele somente advindo de uma mulher, que tal é uma desconstrução do olhar masculino e que pode ser reconfigurado em qualquer gênero.

CAPÍTULO 3. A MULHER SEM CABEÇA

3.1 Resumo do filme

Martel nos apresenta, em seu filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), a construção social da mulher, com base no processo de reaprendizado da identidade da protagonista. Verónica é uma dentista de classe média e, em determinado dia, está dirigindo na estrada do canal, bate seu carro contra algo em um momento de distração. A partir disso, a personagem sofre um lapso de memória, que será passageiro, e não comunica tal fato aos seus familiares.

No decorrer do filme, são exploradas diversas cenas em que a personagem se vê perdida em relação à realidade à sua volta, sem conseguir dialogar nem distinguir as identidades dos personagens que interagem com ela. Quando volta à cidade onde ela mora, seu primo Juan Miguel a encontra hospedada em um hotel, Veró acredita que ele é seu marido. No outro dia, já em sua casa, ao descer as escadas, observa um homem no reflexo do espelho, seu marido, Marco.

Em outro momento, quando ela e sua prima Josefina vão visitar uma tia, Veró é recebida com várias perguntas, que não consegue responder. Sua prima assume o papel de complementar suas falas. Ao final da narrativa, Veró presume que matou alguém na estrada do canal, no que se vê perturbada com tal situação, no que a personagem se demonstra imobilizada diante do seu meio; posteriormente, seu marido investiga junto de seu primo se existem evidências que comprovem tal acontecimento, sem confirmar se ocorreu algum atropelamento. Na estrada do canal, quando os dois voltam, eles veem um cachorro, durante o percurso o marido comenta que o canal estava cheio de água, como um rio de tanta chuva. Juan Miguel, Marco e o irmão de Verónica buscam durante o filme acobertarem as pistas do possível atropelamento na estrada do canal, no que também torna impossível comprovar uma inocência ou culpa da personagem. Por fim, a protagonista retorna ao seu lugar social, no qual já lembra quem são as pessoas ao seu redor e sua identidade.

Martel faz uso de diversos recursos narrativos, que, ao longo da trama, demonstram a reconstrução do lugar social da protagonista, criando um enredo desconfortável ao espectador, que aguarda o desenvolvimento e a resolução dos acontecimentos.

3.2 Metodologia de análise fílmica: *A Mulher sem Cabeça* (2008)

O objeto central de estudo é o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), que será analisado, a partir de uma interpretação sócio-histórica de Vanoye e Goliot-Leté (2012) e Martin (2011), com aspectos técnicos da linguagem cinematográfica. Para a análise fílmica, no primeiro momento, observa-se que a diretora Lucrecia Martel ao apresentar uma personagem que tem a perda da memória da identidade causada por uma amnésia temporária, conduz, em seu enredo, uma questão relativa aos problemas de gênero, quando aponta os lugares que são dados às mulheres no processo de sua construção social. Tal questão vem ao encontro com as indagações da pesquisadora deste trabalho.

Na análise e interpretação sócio-histórica proposta por Vanoye e Goliot-Leté (2012), o filme consiste em um produto inserido em um meio cultural e serve como base para analisar uma sociedade, “uma vez que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p.51). Assim, para os autores:

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.) (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p.52).

Vanoye e Goliot-Leté (2012) falam sobre a importância da análise não se basear nas primeiras impressões; orientam que o analista²² tenha um distanciamento das suas emoções com o objeto a ser analisado, pois, no primeiro contato, “traz toda uma profusão de impressões, de emoções e até intuições” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p.13). Deste modo, na análise do filme *A Mulher sem Cabeça* (2008) são observados os mecanismos, para que seja feita a investigação. O filme aqui possui

²² Vanoye e Goliot-Leté (2012) aponta que existem dois tipos de espectadores, o espectador normal e o analista. O espectador normal seria uma pessoa passiva que passa por um processo de identificação com a personagem que é guiado pelo filme, enquanto o analista assume uma postura ativa, mantendo um distanciamento, no que submete o filme a instrumentos de análise.

um caráter reflexivo e assume uma relação ativa e racional, logo, a autora se encarrega de estabelecer um diálogo com a narrativa.

Além disso, Martin (2011) aponta instrumentos que são usados nas produções dos filmes, como são os procedimentos narrativos e expressivos, de modo que o filme possa ser analisado, também, de maneira técnica. Vale ressaltar que o vigente trabalho não procurou fazer uma análise integral na técnica cinematográfica, como a decupagem do filme, mas, sim, utilizou recursos da linguagem para elucidar as interpretações.

Por isso, a autora do presente trabalho assistiu ao filme em análise algumas vezes, para não se perder em circunstâncias narrativas no processo de observação. A análise foi dividida em dois pontos. O primeiro é sobre as narrativas que desenrolam a reconstrução social dada à personagem Verónica e, o segundo, sobre os recursos narrativos que foram usados pela diretora, como objetos em cena e enquadramentos que apresentam essa construção.

3.3 Análise

A análise do filme *A mulher sem Cabeça* (2008) da diretora e roteirista Lucrecia Martel percorreu dois caminhos, para os apontamentos sobre as questões da construção social da mulher, por meio da presença de Verónica. Estes foram, a análise das narrativas e dos recursos narrativos.

Martel aponta, em seu filme, uma construção social da mulher, sob um olhar feminino, e manifesta as temáticas de gênero no cinema, por meio dos lugares que são dados à protagonista Verónica. *A Mulher sem Cabeça* (2008) propõe um cinema alternativo que tanto Mulvey (2003) quanto Lauretis (1994) indicam dever existir, com narrativas que sejam inversas às que são propostas nas produções fílmicas do cinema dominante. Esse cinema alternativo se estabelece ao criar espaços com temáticas que envolvem as questões políticas em torno da mulher, ao buscar disseminar significados, ideologias e valores possibilitando à mulher se reconhecer enquanto espectadora.

Ao longo da análise serão apresentados os aspectos que Martel usou nas cenas, demonstrando o reaprendizado e reconstrução da protagonista, logo, a construção da mulher na sociedade em que se insere, considerando que essas

observações sobre o filme advêm do olhar da presente autora desta pesquisa. Além dessas observações, há um resgate dos apontamentos, que foram elucidados ao longo deste trabalho, como as questões que envolvem a mulher e as problemáticas apontadas sobre o imagético do feminino no cinema.

3.3.1 Narrativas:

3.3.1.1 Encontro com o masculino

No decorrer do filme, a amnésia temporária de Veró é demonstrada e, com isso, outros personagens vão definindo o lugar dela. Um exemplo é quando a protagonista se encontra com o masculino, representado por seu primo e seu marido. Ao sair do hospital, onde esteve para fazer exame, ela procura um hotel para passar a noite. Quando está na recepção, seu primo, Juan Miguel, chega cumprimentando-a e a expressão dela é apática, sem reconhecê-lo. Ela, sem indagar o porquê, se deixa levar por ele para o quarto, que comenta assuntos de família. No momento em que Juan se despede de Veró, ela agarra o seu primo (Figura 1 e 2).

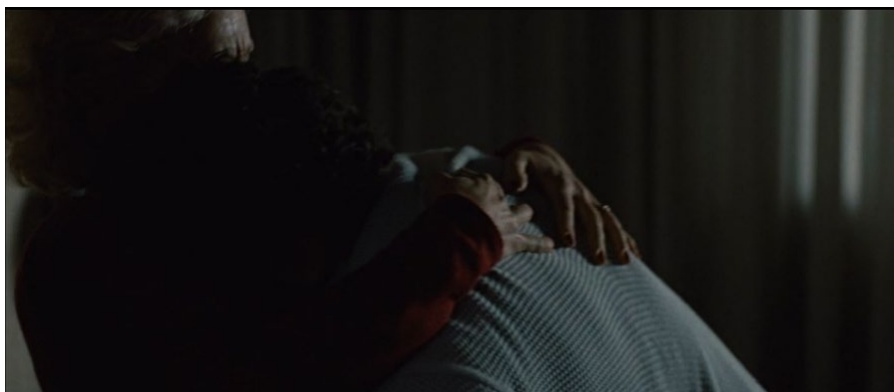
Considerando que Veró não sabia que Juan era seu primo, mas que ele sabia quem era ela, acontece uma traição de sua parte com sua mulher, Josefina. Portanto, Veró não trai seu marido, que naquele momento entende que Juan é a pessoa com quem compartilha sua vida conjugal.

Figura 1- Juan Miguel se despedindo de Verónica



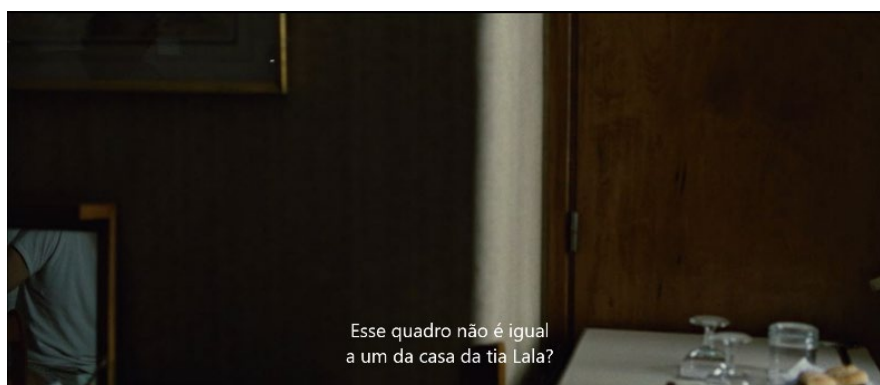
Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 2- Verónica agarra Juan Miguel



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 3- Juan Miguel comenta sobre a pintura no quarto do hotel

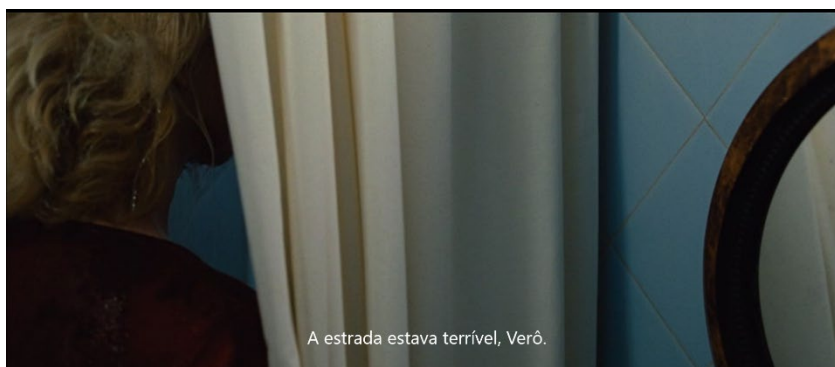


Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

No outro dia, ambos acordam. Juan comenta que a pintura que está no quarto é igual à da Tia Lala (Figura 3). Veró observa a pintura e demonstra concordância, mas ainda sem assimilar o que está acontecendo, no que aponta que a protagonista ainda se vê perdida diante a situação e não reconhece quais são as pessoas que estão aparecendo em sua vida.

Juan Miguel deixa Veró em sua casa. Neste momento, ela está no segundo andar da casa e um homem chega. Ao descer das escadas, ela olha para o reflexo no espelho e observa Marco, que é seu marido. Imediatamente, sobe as escadas correndo e se tranca no banheiro. Seu marido bate na porta, Veró liga o chuveiro e se banha com as vestimentas (Figura 4). Após o banho, Marco lhe dá um beijo e ela novamente tenta compreender tal fato, juntando as peças dos acontecimentos com o dia anterior.

Figura 4- Verónica se tranca no banheiro e toma banho vestida



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Com esses exemplos, é notável a participação de duas figuras masculinas que assumiram o poder sobre Veró devido à sua situação de amnésia que a deixa desorientada. Ela busca distinguir quem são esses dois homens. Juan, no primeiro momento, é percebido como a figura do homem com quem ela se relaciona sexualmente, enquanto o Marco é visto como a figura de um homem que está invadindo sua casa, do qual ela foge se escondendo no banheiro.

Essas cenas resgatam o que foi apontado anteriormente no segundo capítulo, conforme os questionamentos do Movimento Feminista, por Verónica se demonstrar submissa e oprimida por outro sujeito. Tanto Juan Miguel, quanto Marco assumem um papel de dominação devido aos elementos que norteiam a personagem ao longo da trama. Por conta dessas figuras masculinas, é notável o desequilíbrio dos papéis de gênero que são concebidos ao longo do filme, entretanto, esse desequilíbrio às vezes não é percebido pela protagonista, o que é exposto pelo reaprendizado e reconstrução social da personagem.

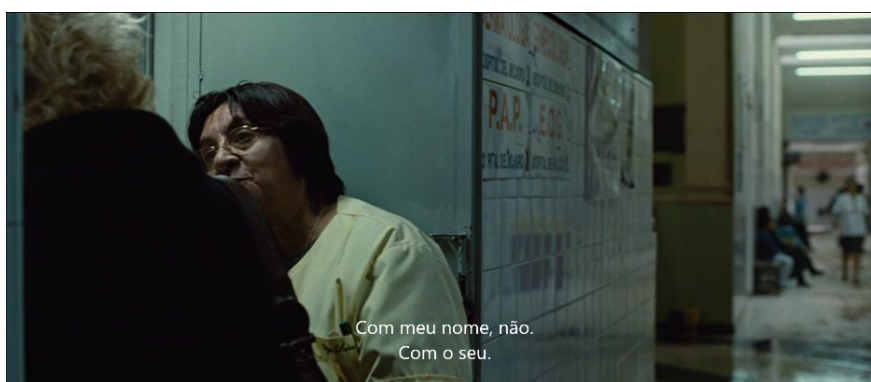
3.3.1.2 Os que servem e os que são servidos

Os papéis sociais são bem divididos na trama. Na região de Salta da Argentina, que foi colonizada por europeus, as classes mais altas advém da imigração europeia e as mais baixas, possuem origem indígena. No filme há uma divisão das pessoas que servem e que são servidas (CAMPO, 2010, p.63).

Em algumas cenas percebe-se quais são as representações que assumem o lugar de subordinação, como, por exemplo, as empregadas domésticas, as crianças que trabalham no estabelecimento que vende vasos cerâmicos e os funcionários do

hospital (Figura 5). Na cena, quando o menino está descarregando do carro de Veró os vasos que ela comprou, ele a pergunta se pode lavar o seu carro. Veró responde que não, mas que gostaria que ele pudesse tirar as plantas. Enquanto o menino faz o que lhe foi conduzido, a personagem oferece algumas coisas, como roupas e comida. Veró em nenhum momento demonstra uma ação que irá pagar o menino pelo serviço prestado (Figura 6), mas “mantém uma atitude de aparente caridade pela qual espera ser retribuída com gratidão e reconhecimento” (CAMPO, 2010, p. 64).

Figura 5 - Funcionária do hospital preenchendo a ficha



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 6 - Veró dando assistência ao menino



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Veró, no decorrer da narrativa, é sempre servida por funcionários presentes em diversos cenários. Vale ressaltar que esses personagens não são nomeados e são reconhecidos na trama pelas funções que lhes são atribuídas. Martel conduz essa característica de forma implícita e, quando a protagonista relembra do fato do acidente na estrada do canal, sua culpa do acontecimento é dissolvida, em virtude do seu meio social e familiar, que evidencia como ela possui privilégios em relação aos outros personagens presentes na narrativa. Como Barrenha (2011) indica:

Lucrecia não se abdicar de expor de maneira patente o choque social entre patrões e empregados. Em seus filmes, as diferentes classes se relacionam em um misto de aproximação, atrito e distanciamento; os grupos se misturam ao mesmo tempo em que se opõem, e a incomunicabilidade é uma situação corrente (BARRENHA, 2011, p.69).

Esse choque social também pode ser percebido pelas dimensões dos cenários do filme, que não são indicadas, para que o espectador, ao assisti-lo, possa identificá-las, como, por exemplo, onde esses personagens residem e quais são os acontecimentos que os envolvem. Assim, Martel usa a região de Salta sem nomear os espaços ao longo da trama (BARRENHA, 2011, p.70). Dessa maneira, esses personagens que servem à protagonista, não assumem seus pontos de vista na narrativa, como também, a ausência dos seus nomes transmite falta de identidade. Portanto, os contextos e os lugares que são atribuídos aos indivíduos, de acordo com seu meio social, reafirmam-se, no filme, pela presença desses outros personagens inonimados da narrativa e pela protagonista viver alheia aos acontecimentos à sua volta e meio social.

3.3.1.3 A apatia da protagonista

Nas cenas iniciais do filme, após o acontecimento na estrada do canal, a vida da protagonista Verónica toma um outro rumo. Veró está dominada pela apatia, sem saber quem realmente é, quais são suas funções, quem são as pessoas com quem se relaciona, muito menos os nomes das pessoas com quem convive. Além da personagem não iniciar conversas, quando uma conversa se inicia ao seu redor ela se mantém calada, esperando que os caminhos sejam determinados pelo outro, o que demonstra como são as imposições dos papéis sobre as mulheres. O entendimento sobre si de Veró é norteado por outros personagens, sendo-lhe atribuídas funções sociais a partir do gênero.

Figura 7 e 8 - Empregada doméstica de Verónica liga para um táxi



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Essa apatia de Veró é evidente em uma das cenas. Quando está em sua casa, a empregada avisa que pessoas a aguardam no consultório. Em seguida, a empregada chama um táxi para conduzir Veró até o consultório. (Figura 7 e 8). Ao chegar no local, a protagonista se senta na sala de espera e recebe o olhar surpreso das outras pessoas que a aguardam (Figura 9).

Figura 9 - Verónica sentada, de costas, na recepção do seu consultório



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

A sua secretária, ao ver a cena, informa à Veró que ela deve entrar em seu consultório. Na sala de tratamento há duas crianças aguardando e Verónica demonstra uma expressão de não saber o que fazer. Sua assistente, que tem o costume de auxiliá-la a vestir o uniforme, percebe que sua chefe está desorientada no local. No fechamento dessa cena, Veró diz à sua ajudante que precisa ir embora, pois não está se sentindo bem. Sua funcionária lhe entrega um presente e a protagonista acredita ser para ela, mas a ajudante comenta: “Não. É o que você pediu para comprar para sua tia”²³. Dessa forma, tanto as ações quanto as falas de Verónica demonstram sua apatia, por ela não saber quais suas funções e condições na sociedade.

Portanto, a apatia da protagonista demonstra a submissão da mulher diante do meio em que vive, já que Veró se vê à mercê dos caminhos que lhe são determinados. Essa cena é um dos exemplos em que a protagonista compreende sua identidade por imposições do outro. A diretora Lucrecia Martel conduz essas imposições em uma mulher adulta. Caso a construção da narrativa fosse ao longo da infância, esse desequilíbrio talvez não fosse percebido. Ainda que Martel traga essa construção social de forma implícita, por conta da postura passiva da protagonista, o espectador é direcionado a assumir a posição da personagem.

3.3.1.4 O regaste da memória do acidente

No passar do filme, Veró necessita de orientação nas coisas cotidianas da sua vida, por não ter mais consciência sobre elas. Com ajuda de seus familiares, lembra-se sobre o ocorrido na estrada do canal e se questiona quanto à possibilidade de ter atropelado alguma criança e assim, com a intenção de determinar a sua própria culpa.

Com esse resgate da memória do acontecimento, toda a responsabilidade individual sobre o acidente se perde, quando Veró comunica ao seu marido sobre a possibilidade do atropelamento e a solução dele foi a de construir outra versão da história. Percebe-se, aqui, que os indícios não são revelados, devido a Marco junto do irmão e primo de Verónica, articularam o que pode ser verdade nos reais acontecimentos. Por conseguinte, a culpa de Veró se dissolve nessa rede de amparo

²³ Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

familiar, ou salva por os três homens que a rodeiam, novamente aqui, a protagonista é salva do seu possível crime por conta da sua condição socioeconômica privilegiada.

Também, o reconhecimento de sua culpa pode demonstrar a passividade da protagonista em relação à condição atual que vive e a aceitação das imposições que lhe foram determinadas em seu passado, pois, quando Verónica reconhece o seu lugar e sua condição na sociedade, ela se exime de qualquer responsabilidade por sua situação.

No final do filme, quando seu carro chega em sua casa, ambos observam que ainda existe uma parte que está amassada por conta do atropelamento, e seu marido comunica “não é nada [...] dão umas pancadinhas por trás e endireitam”²⁴ (Figura 10). Veró em nenhum momento é consultada para mostrar as evidências do acontecimento, após ter contado sobre o possível crime, as evidências que ela começa a resgatar em sua memória, desaparecem por conta do encobrimento dos vestígios em virtude da sua família, como, por exemplo, seu registro no hotel na noite da tempestade, o conserto do carro, as fichas do hospital e suas radiografias.

Figura 10 -Verónica e Marco observam o carro



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

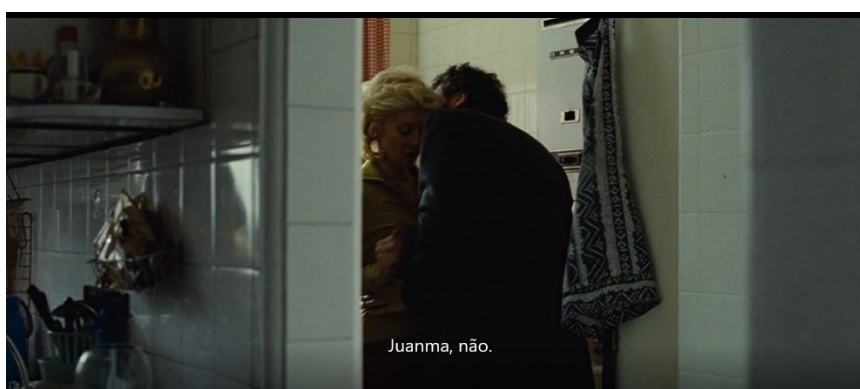
3.3.1.5 A beleza de Verónica

Verónica, com seus cabelos loiros, lembra as mulheres fatais presentes nas narrativas do *noir* hollywoodiano, porém a protagonista não é conduzida pelo enredo a demonstrar os aspectos das *femmes fatales* (MEDEIROS, 2014, p.178). Como referido no primeiro capítulo, a protagonista não se identifica com os exemplos das

²⁴ Transcrito do filme (*A MULHER SEM CABEÇA*, 2008, 87 min).

personagens demonstradas, cujos papéis estão em conformidade com o objeto de desejo do olhar masculino. Essas personagens são mulheres que possuem um padrão estético determinado socialmente e corroboram com construções de narrativas fílmicas pautadas na subjetividade masculina. Portanto, Martel não concebe o corpo da protagonista como nas narrativas hollywoodianas, apesar de Verónica ser uma mulher branca, heterossexual de classe média, ela não está no padrão postulado das produções do cinema dominante.

Figura 11 -Juan Miguel tenta beijar Verónica



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Veró, na trama, não é observada por um olhar masculino, mas a protagonista desperta o desejo de dois personagens, Juan Miguel, seu primo e sua sobrinha Candita. Primeiro, Juan demonstra um desejo por sua prima em alguns momentos do filme, como por exemplo na noite do hotel e quando todos estão na casa de Tia Lala, quando Verónica chega perto dele, ele a abraça e tenta lhe dar um beijo (Figura 11). Já, sua sobrinha, quando Veró sai do quarto depois de conversarem sobre seu repouso, Candita se direciona à protagonista: “Cartas de amor se respondem ou se devolvem”²⁵ (Figura 12).

Ao longo da trama, não fica claro se esse desejo é antigo e não é dada uma explicação causal para o espectador, logo, não há um fechamento para entender essas circunstâncias. Portanto, a protagonista não foi concebida na trama sob a ótica do olhar masculino, apesar de assumir um papel passivo na narrativa, que é comumente percebido nas tramas onde as personagens femininas são marcadas por subjetividades masculinas.

²⁵ Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

Figura 12 – Candita pergunta à Verónica se ela gosta dela

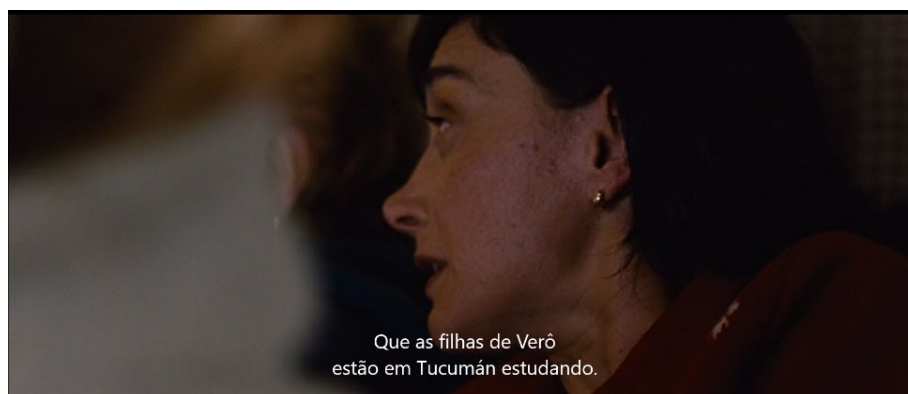


Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

3.3.1.6 Josefina e seu papel ativo nos diálogos

Como expressado anteriormente, Veró se vê passiva na narrativa, enquanto sua prima Josefina, no decorrer do filme, assume um papel ativo, no qual responde diversas perguntas que são direcionadas para a protagonista. Josefina e Veró vão visitar a Tia Lala, as três estão revendo fitas cassetes da família. Tia Lala se dirige a Veró em alguns momentos, devido ao seu silêncio, Josefina complementa as frases (Figura 13, 14 e 15).

Figura 13 - Verónica, Tia Lala e Josefina assistem vídeos da família



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 14 - Tia Lala faz algumas perguntas à Verónica



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 15- Verónica tenta responder as perguntas de Tia Lala



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Contudo, no final do filme, em determinada cena, ambas estão no banheiro, Josefina comenta sobre a mudança da cor de cabelo de Veró e, a partir daí, o papel ativo dela se perde (Figura 16 e 17), já que Veró com a mudança da cor do seu cabelo demonstra um resgate da sua construção anteriormente à amnésia advinda do acidente (Figura 19). Essa transformação, resgata a tonalidade natural do cabelo da protagonista, dessa maneira evidencia que a coloração compõem também sua identidade. Também neste momento, Josefina pergunta para Veró quem pintou seu cabelo, e ela responde que pintou sozinha na sua casa. Josefina em *close-up*²⁶ olha para sua prima de lado e comenta “Que coragem!”²⁷ (Figura 18). De tal modo, esse diálogo se refere a um ato de coragem da protagonista de voltar para o que já foi. Veró não se torna o novo, mas sim o velho, resgata o seu ser a partir dos lugares, que

²⁶ *Close-up* é um plano no cinema que se caracteriza por um enquadramento fechado (MARTIN, 2011).

²⁷ Transcrito do filme (*A MULHER SEM CABEÇA*, 2008, 87 min).

foram dados a ela, sua família é atuante no processo de reconstrução de sua identidade.

Figura 16 e 17- Verónica responde a mudança do seu cabelo à Josefina



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 18 - Josefina comenta sobre a mudança da cor do cabelo de Verónica



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Vale ressaltar a importância desse diálogo, já que não se espera que a personagem seja estagnada no decorrer da narrativa, mas que exista uma evolução, ou, também, um ensinamento na conclusão. Determinados grupos, que estão à

margem da sociedade, carregam em si uma busca por mudanças, tanto na identidade, quanto da sociedade (GUBERNIKOFF, 2016, p.32). Contudo, Verónica não busca a possibilidade de transformação diante a situação da qual padece, porém, se depara com as imposições que é obrigada a aceitar na possibilidade de resgatar sua identidade perdida.

Além disso, Tia Lala que sempre está de cama, é a única a perceber que está acontecendo algo estranho na família, que ao escutar uns barulhos na casa, comunica a Verónica “A casa está cheia. Eles são horríveis. Não olhe para eles e eles vão embora. Aqui você se move e tudo range”²⁸; no que salienta, quando Verónica compreende que estará sujeita à sua família e que, ao fazer algo em relação a esses fatos, pode manifestar uma ameaça (MEDEIROS, 2014, p.180).

Martel, ao propor uma trama que tem por motivo inicial uma amnésia, não permite que a personagem fique fadada a tal e, sim ao seu processo de reaprendizado e reconstrução da sua identidade. É através desse encontro da personagem com o seu esquecimento que a diretora aponta os mecanismos da construção da mulher na sociedade.

3.3.2 Recursos narrativos:

3.3.2.1 O apagamento da expressão

São presentes, nos filmes, as expressões da protagonista, das quais a câmera põe em evidência a expressão gestual e verbal (MARTIN, 2011, p.80), porém Martel, nas cenas iniciais, concebe um apagamento do rosto de Veró. O rosto é ocultado, em alguns enquadramentos, por objetos em cenas, bem como, mostrado de perfil e nunca frontalmente (Figura 19, 20 e 21). Esse apagamento também é reafirmado pelo título do filme *A mulher sem Cabeça*. Por isso, o espectador não capta as expressões da personagem, já que, apesar do diálogo, a expressividade da personagem se faz necessária para entender como tal cena é vivida e como a consciência da protagonista está naquele momento.

²⁸ Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

Figura 19 - Verónica recebe elogio sobre pintar seu cabelo de loiro



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Ao dirigir na estrada do canal, o telefone de Veró toca. Ao tentar pegá-lo, ela se distrai e, assim, acontece o acidente. Durante a cena, ela bate a cabeça e não olha para trás, para ver o que atropelou (Figura 18). Veró se recompõe e segue o caminho. Logo após, aparece o letreiro “*La mujer sin cabeza*” e, com isso, a expressividade do rosto da protagonista se torna um mistério, suas expressões são ocultadas ou não são frontais diante à câmera. Porém, ao longo da narrativa, quando há o resgate de sua identidade, suas expressões são demonstradas, o que desencadeia na exibição do seu rosto.

Figura 20 - Verónica dirigindo na estrada do canal



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 21 - Verónica, fazendo radiologia de sua cabeça



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

3.3.2.2 A distração

Ao longo da trama, os objetos concebem à narrativa algum significado, ao desempenhar, na imagem, um papel que não seja de acordo com a sua função. Martin (2011) aponta que o cinema faz uso de símbolos implícitos na trama para demonstrar algo e isso pode ser observado no telefone que é presente em algumas cenas. O objeto assume, no filme, o motivo pelo qual Veró padeceu da amnésia passageira. Ao dirigir na estrada do canal, o telefone toca e ela se distrai e, assim atropela algo. O objeto representado pelo telefone, na narrativa, revisita a cena do acidente. Quando a protagonista está se arrumando no hotel, o telefone toca e Veró o enfrenta. Quando o atende, ao ver o filme dá para entender que alguém fala alguma coisa e Verónica desliga o telefone, o que confere medo à personagem devido a tal circunstância. Ao chegar na sua casa, depois de voltar do hotel nas primeiras cenas iniciais do filme, seu marido Marco, fala que tentou ligar para ela.

3.3.2.3 Culpa dissolvida

Pelo que é observado pela autora desta pesquisa, Martel demonstra sugerir que faz o uso da simbologia da água na narrativa, que pode ser explorada, segundo os apontamentos de Mircea Eliade. Ele salienta que tanto “na cosmogonia, no mito, no ritual, na iconografia, as águas desempenham a mesma função, qualquer que seja a estrutura dos conjuntos culturais nos quais se encontram: elas precedem” (ELIADE,

2008, p.153). Além disso, também aponta que a água simboliza um renascimento ou, uma regeneração total quando os seres entram em contato, ela manifesta o equilíbrio das coisas, ou, o caos²⁹. A presença da água no cotidiano é essencial para nos mantermos salvos de algo, como se fosse um medicamento, o que pode ser observado na protagonista Verónica, que necessita da água para permanecer estável, salva da possível culpa do atropelamento na estrada e, para o resgate de sua identidade.

Pode-se perceber a presença da água no desenrolar da trama, em cenas como, no momento em que a personagem está dirigindo na estrada do canal, estaciona o carro e começa a chover. Outra situação relevante é quando, no caminho do hospital, a água escorre pela janela do carro (Figura 22), bem como, quando toma banho vestida (Figura 4), e, também, no comentário da funcionária do hospital, na cena em que, a moça olha o cabelo de Veró e comenta “Essa água vai ser boa para seu cabelo [...] Essa água é uma benção”³⁰ (BARRENHA, 2011, p.126) (Figura 23).

Figura 22 - Vista da janela do carro enquanto chove



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Quando Veró se hospeda no hotel, ela fica observando a ferrugem na pia com a torneira aberta e água corrente, como se o correr da água levasse consigo os indícios do acidente.

²⁹ O contato com a água implica sempre a regeneração: por um lado, porque à dissolução se segue um “novo nascimento”; por outro, porque a imersão fertiliza e aumenta o potencial de vida e de criação [...] As águas nas quais Nârâyana flutuava numa devota indiferença simbolizam o estado de repouso e de indiferenciação [...] A cosmogonia babilônica também conhece o caos aquático, o oceano primordial [...] primeiro personificava o oceano de água doce no qual, mais tarde, flutuará a terra (ELIADE, 2008, p. 153-156).

³⁰ Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

Em outro momento, Veró está percorrendo o entorno de um campo de futebol enquanto vários meninos jogam. Ao passar perto da trave, Martel, nesta cena, dá a entender que o goleiro cai no chão ao tentar pegar a bola. Veró observa a cena e procura um banheiro, o que a remete à sensação de ter atropelado algo ou alguém enquanto dirigia na estrada. Quando está no banheiro, Veró começa a chorar, ao perceber que ao abrir a torneira, não tem água (Figura 24). Ela é socorrida pelo servente de obras e ele lhe oferece água ao vê-la em prantos. Logo após, Veró se recupera e, na cena seguinte, ela revela ao marido que pode ter matado alguém enquanto dirigia.

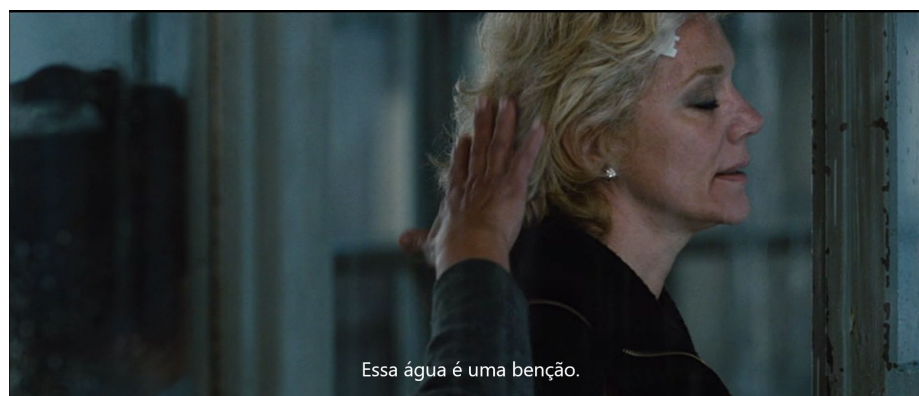
Em outras duas determinadas cenas, quando Veró está na sua casa, um jardineiro está arrumando o jardim do quintal da sua casa e ele comenta que “Parece que cobriram uma fonte com piscina aqui”³¹, Veró ao pegar o jornal demonstra que está com vergonha do comentário do moço ao lembrar da estrada. Já na outra, na inauguração da piscina do hotel, Marco e Juan Miguel no fundo, recebem uma ligação e decide sair para poder tomar um café com um amigo, Veró observa os dois, essa ligação revela que aconteceu algo na estrada do canal, porém no fechamento do filme não é esclarecido o que houve. A filha de Verónica ao voltar para a casa dos pais, quando está no jardim, comenta ao seu pai “A borda ainda está aqui”³², expondo que nem todos os rastros dos crimes cometidos podem ser apagados. Assim, nessas duas cenas pode ser observado que existe um apagamento dos vestígios de culpas que assolam a família de Verónica.

Portanto, a água assume o papel da perda dos vestígios que assolam seu passado. Sua culpa é dissolvida, como apontado anteriormente, o possível crime da protagonista é encoberto por sua família. Além disso, também assume um papel de equilíbrio na narrativa, já que a água só se torna ausente, quando a protagonista se recupera da amnésia e consegue lembrar da sua identidade.

³¹ Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

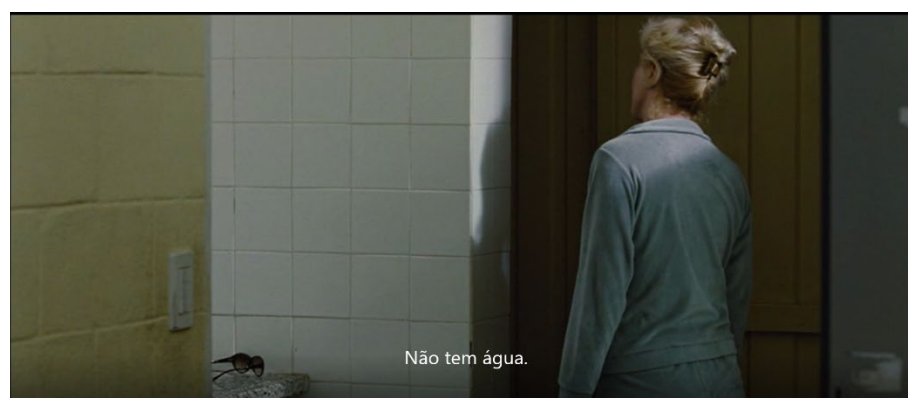
³² Transcrito do filme (A MULHER SEM CABEÇA, 2008, 87 min).

Figura 23 - Funcionária do hospital comenta sobre a água da chuva no cabelo de Verónica



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

Figura 24- Verónica quando não tem água no banheiro



Fonte: Captura de tela do filme *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008)

3.3.3.4 A espera do espectador

Nos movimentos de câmera, o enquadramento³³ sempre trabalha a profundidade de campo quando Veró está presente, na maneira que evidencia sua passividade em relação ao entorno. Ela espera ações dos outros personagens para que sua narrativa se desenvolva. Isso também é proporcionado pelo corte e uso da elipse³⁴, o que cria ainda mais expectativa na pessoa que assiste ao filme. Deste modo, o espectador, ao longo da narrativa, descobre, junto de Veró, quem são os

³³ “A composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém, sobretudo, do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramento de uma rara intensidade estética humana” (MARTIN, 2011, p.186).

³⁴ Elipse é um recurso do cinema é o uso intencional de códigos ou qualquer informação em determinado contexto, “tem por objetivo dissimular um instante decisivo da ação para suscitar no espectador um sentimento de espera ansiosa” (MARTIN, 2011, p.186).

personagens já que não são mencionados. Os espaços na trama foram pensados, para que o espectador instigue o filme, que é marcado por uma falta de explicação causal no enredo. Esses espaços são neutros e, de alguma forma, deixam o campo em aberto (CAMPO, 2010, p.66). Além disso, Martel não fez uso de movimento de câmera, mantendo as cenas em um plano geral fixo, portanto, os enquadramentos da câmera proporcionam um distanciamento do espectador com o enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Derivados das referências oferecidas ao longo deste trabalho, os questionamentos sobre o imagético do feminino, no cinema, mostram-se importantes, quando propagam discursos postulados em ideologias pautadas em uma hegemonia branca, patriarcal e capitalista, no que concerne à necessidade do regaste das mulheres, que estão nesses espaços, e objetivam, nas produções fílmicas, um distanciamento do que é apresentado no mercado cinematográfico dominante. Os olhares femininos nas produções do cinema se fazem necessários, quando buscam evidenciar as subjetividades das personagens femininas e as temáticas em relação ao gênero, logo, um imaginário do feminino sobre o que é a mulher e o que são as mulheres. A pesquisa buscou objetivar essas questões, por meio da análise de um filme que teve por interesse figuras femininas, tanto no protagonismo quanto na direção, o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008) de Lucrecia Martel.

A Mulher sem Cabeça (2008) inverte as narrativas propostas pelo cinema hollywoodiano, quando parte do olhar feminino da diretora, que não demonstra uma perspectiva comumente vista em outras produções fílmicas, como exposto na pesquisa. Martel ao propor uma trama com uma protagonista, que se mantém estagnada, com os outros personagens assumindo o papel de sua reconstrução, sendo cercada e acompanhada, expõe os papéis sociais que são impostos à mulher.

Caso a diretora trouxesse a construção do sujeito Verónica, desde a sua infância, esse modelo social talvez não fosse percebido, por ser habitual aos olhos dos espectadores. Ao trazer uma mulher adulta que, ao perder a sua memória, não consegue fazer coisas básicas em sua rotina nem reconhece o papel dos demais personagens sociais da sua existência, provoca no espectador uma movimentação no sentido de assumir o lugar de Verónica, gerando um desconforto frente ao inusitado trazido pela narrativa.

O enredo se volta à recuperação da protagonista em relação a si mesma, uma vez que, após o acidente, não se recorda sequer quem seja. A personagem principal não evolui ao recuperar a sua memória e, sim, retorna ao que já foi. Voltar a ser o que era antes é confortável para a protagonista. Verónica se mantém paralisada e indiferente ao seu lugar, ficando acomodada com os seus papéis enquanto mãe, mulher e esposa. Verónica se recupera de sua amnésia passageira e se vê novamente na sua condição de mulher correspondente ao padrão imposto pela sociedade em que

está inserida. Contudo, buscar a desconstrução, entender os reais papéis sociais e quais são os aspectos que determinam o que é ser mulher, é um processo doloroso.

O enredo apresentado no filme se comunica com as indagações da presente autora, quanto à representação feminina no cinema. Enquanto espectadora ressalta-se a identificação com a personagem de não saber mais quem é, quando inserida nos estudos do Movimento Feminista. As questões de gênero conduzem à reflexão sobre os lugares que foram estabelecidos e dados às mulheres, onde se inclui também esta autora, enquanto sujeito, tornando sua existência em uma questão. Estabelecendo um comparativo entre as duas subjetividades referidas, ou seja, a da personagem e a da autora, em que pese aproximarem-se no aspecto de construção social, afastam-se, no momento em que o voltar ao contexto do passado é percebido pela protagonista como um estado de conforto, entretanto a reconstrução de outras mulheres, incluindo a presente autora, reside na busca de afastamento dos aspectos limitantes de sua estruturação enquanto mulher.

Dito isso, a presente pesquisa visou objetivar o imaginário do feminino e sua representação no mercado cinematográfico, valendo-se da necessidade de questionar os papéis que são retratados, a fim de expor a existência das mulheres que estão no cinema, atrás das câmeras, como as que escrevem roteiros e criam personagens femininas, com as quais espectadoras possam se identificar. Portanto, as produções fílmicas do cinema que demonstram o olhar feminino, propagam subjetividades femininas e temáticas relacionadas ao gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Revista Vozes e Diálogo, v.15, n.1, 2015, 91-102p. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/6827>. Acesso em: 1 de set. de 2020.

ARAÚJO, Maria de Fátima. **Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate**. Revista Psicologia Clínica : Rio de Janeiro, vol.17, n.2, 2005, 41-52p. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652005000200004. Acesso em: 26 de nov. de 2020.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. 2011. 149 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284460>. Acesso em: 19 de ago. de 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. - 2.ed. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009. 2v.T. Conteúdo: v.1. Fatos e mitos - v.2. A experiência vivida.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005, 277-301p. Disponível em: https://kupdf.net/download/bordwell-david-o-cinema-cl-aacute-ssico-hollywoodiano-normas-e-princ-iacute-pios-narrativos-in-ramos-fern-atilde-o-pessoa-org-teoria-contempor-acirc-nea-de-cinemavolii_58f822d6dc0d607e3eda9815_pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2020.

CAMPO, Mônica Brincalepe. **História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant**. 2010. 146 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280451>. Acesso em: 17 de ago. de 2020.

CARLOTO, Cássia Maria. **O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais**. Serviço Social em Revista, vol.3, n.1, 1998, 201-213p. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm. Acesso em: 16 de fev. de 2020.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011, 17-52p.

DUARTE, Yanna. **Poema Sem Título**. Instagram Mais que meu corpo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAdETlwBQnf/>. Acesso em: 15 de dez. de 2020.

ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. 3. ed. Trad. Fernando Tomaz, Natália Nunes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008

FRANCHINI, B. S. **O que são as ondas do feminismo?**. In: Revista QG Feminista, 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>. Acesso em: 20 de jul. de 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016. Disponível em: http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/gisellegubernikoff_43_56d98e2b075c7.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, v.8 n.15, 2009, 65-77p. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>. Acesso em: 7 de maio de 2020.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados Da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.

KREUTZ, Katia. **Mulheres no Audiovisual – uma reflexão**. In: Academia Internacional do Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/mulheres-no-audiovisual-uma-reflexao/>. Acesso em: 16 de out de 2020.

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: Mulher, cinema e linguagem**. Trad. Vera Pereira. Revista Estudos Feministas, v.1 n.1,1993, 96-122p. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993> . Acesso em: 19 de maio de 2019.

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Trad. de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-241p. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 19 de maio de 2020.

LOPES, Denise. **A Mulher No Cinema Segundo Ann Kaplan**. Revista Contracampo, n.07, 2008, 209-217p. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17331> . Acesso em: 22 de jun. de 2019.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço** .São Paulo : Paulus, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Braziliense, 2011.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema Hollywoodiano Contemporâneo**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011, 333-360p.

MASCARELLO, Fernando. **Film Noir**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011, 177-188p.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. **Olhares cinematográficos femininos: uma análise comparada dos filmes - A Mulher sem Cabeça e Longe Dela**. Revista literatura em debate v. 8, n. 14,2014, 160-181p. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1627>. Acesso em: 17 de ago. de 2020.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: I. Xavier (Org.). **A experiência do cinema**. Trad. L. Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 2008, 437 -453p.

PEREIRA, Ana Catarina. **Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste**. Revista Esferas, Ano 3, nº 5, 2014, 21-30p. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5682/0>. Acesso em: 14 de maio de 2019.

SILVA, T. **Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980)**. Revista de História da UEG, v. 5, n. 2, 2016, 233-261p. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4951>. Acesso em: 22 de jun. de 2020.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. -2.ed- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FILMOGRAFIA

A MULHER SEM CABEÇA. Direção Lucrecia Martel. Argentina, Espanha, França .2008. 87min.

CURVA DO DESTINO. Direção Edgar G. Hulmer. Estados Unidos: PRC Pictures. 1945. 67 min.

E A MULHER CRIOU HOLLYWOOD. Direção Clara Kuperberg e Julia Kuperberg, França. Wichita Films 2016. 52 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/1a99vUxFefQ>.

HISTÓRIA DO CINEMA: UMA ODISSEIA. Direção Mark Cousins. Estados Unidos. 2011.490 min.

IRREVERSÍVEL. Direção Gaspar Noé. França: Studio Canal, 2002. 99 min.

JANELA INDISCRETA. Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount Pictures. 1954. 115 min.

UMA LINDA MULHER. Direção Garry Marshall. Estados Unidos. Touchstone Pictures. 1990. 119 min.