

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO

ISABELLA MARIA BREVE

**“ELA DISSE” E NÓS TAMBÉM:  
O ENFRENTAMENTO DAS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO NO CINEMA  
HOLLYWOODIANO CONTEMPORÂNEO E O MOVIMENTO #METOO**

UBERLÂNDIA  
2024

ISABELLA MARIA BREVE

**“ELA DISSE” E NÓS TAMBÉM:**

O ENFRENTAMENTO DAS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO NO CINEMA  
HOLLYWOODIANO CONTEMPORÂNEO E O MOVIMENTO #METOO

Trabalho de conclusão de curso apresentado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Nicoli Glória de Tassis Guedes

UBERLÂNDIA

2024

ISABELLA MARIA BREVE

**“ELA DISSE” E NÓS TAMBÉM:  
O ENFRENTAMENTO DAS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO NO CINEMA  
HOLLYWOODIANO CONTEMPORÂNEO E O MOVIMENTO #METOO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 26 de abril de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Nicoli Glória de Tassis Guedes - UFU  
Orientadora

---

Profa. Dra. Raquel Discini de Campos - UFU  
Examinadora

---

Profa. Anna Vitória Ferreira Rocha - USP  
Examinadora

Aos meus pais, Analicia e Marcelo, que me  
ensinaram a voar, e a Deus, que me deu asas.

## AGRADECIMENTOS

Não há palavras que expressem plenamente o sentimento de gratidão por chegar até aqui, mas, de alguma forma, tentarei expressá-las. Nos últimos meses, viver foi doloroso de maneiras diferentes. Por isso, eu duvidava se conseguiria chegar até este ponto. Aliás, eu duvidava se ainda estaria aqui. Concluir esta pesquisa me fez entender a força que existe dentro de mim. “Se você nunca sangrar, você nunca vai crescer”, escreveu minha ídola Taylor Swift. No entanto, nada disso seria possível sem o amor do meu Pai, ou em outras palavras, ao Cara Lá de Cima, Deus, ou em qualquer outra variação de amor que exista por aí. A Ele, agradeço pela força que me enviou todos os dias, mesmo quando eu pensava já não a ter. Viver é uma dádiva e, por mais que nada vá bater mais forte que a vida, como dito por Rocky Balboa, estar aqui é o maior privilégio que eu poderia receber.

Somos a soma de todas as pessoas que já passaram por nossa caminhada e, por isso, gostaria de agradecer a algumas por terem acreditado em mim quando eu mesma não acreditei. Como disse Taylor Jenkins Reid, uma das minhas escritoras favoritas, eu sou quem sou por amar cada um de vocês.

Aos meus pais: obrigada por serem minha rocha, meu descanso, por me darem colo, por me apoiarem, e por encherem as prateleiras do meu quarto de livros, mesmo quando já não havia mais espaço e, principalmente, por fazerem o possível - e impossível - para que eu chegasse até aqui.

Ao meu pai, Marcelo, que plantou as primeiras sementes da cinefilia em mim, obrigada por assistir milhares de vezes todos os filmes do Sylvester Stallone, do Tom Cruise, por ver “Dirty Dancing”, “Nasce uma Estrela”, “Bonnie e Clyde” e tantos outros filmes. Assistir você no sofá na companhia desses filmes me apresentou a tantos outros especiais a respeito do ofício de jornalista, como “De Repente 30” e “O Diabo Veste Prada” - só para citar alguns - que, futuramente, me inspiraram a seguir a carreira de jornalista e, principalmente, despertaram a minha paixão pelo cinema. Espero que eu continue sendo sinônimo de orgulho para você em cada passo que darei a partir de hoje, assim como você me disse um dia desses.

A minha mãe, a mulher que me deu a vida, não há palavra neste mundo capaz de expressar minha gratidão por crescer ao lado de uma mulher tão admirável. Você é minha inspiração, meu exemplo e a quem eu herdei todas as características físicas. Obrigada por sonhar comigo e estar atenta a cada detalhe que cerca o mundo. Tenho orgulho da nossa trajetória, meu diploma é de vocês dois também.

Aos meus irmãos, Helo e Lucas, meus companheiros de vida. A trajetória nos levou a

diferentes lugares e sonhos, mas a certeza de que teremos um ao outro é eterna. Crescer ao lado de vocês foi o meu maior presente, e não poderia imaginar minha vida de forma diferente. Obrigada por torcerem por mim, assim como eu torço por cada um de vocês. Agradeço também aos meus sobrinhos, Alice e João Pedro, que tornam a minha vida tão especial e colorida.

Aos amigos que herdei nessa trajetória. A Helo e ao Bruno, que mesmo longe se fizeram presentes. As amizades que se tornaram minha família em Uberlândia, em especial ao meu grupinho na faculdade. Lauryn, Maju, Julia e Blaranis, obrigada por todo o apoio e por serem minhas meninas favoritas. Eu amo vocês. A Ana Clara, a amizade que Deus me presenteou e me salvou - em todos os aspectos possíveis. Ela sabe o porquê. A Mikelly, minha eterna "Dorothea", separada de mim por 7.683 km. Hoje, a tela do celular é o único lugar onde nos vemos, mas sabemos que não importa onde estejamos, sempre nos conheceremos. A todos os outros, colegas, amigos e família, vocês são o motivo de eu estar aqui. Em especial, agradeço ao meu avô que partiu antes que eu me tornasse jornalista. Você está vivo em minha memória, todos os dias, pelo resto da eternidade.

A minha orientadora, Nicoli. Ela não sabe, mas lecionou minha primeira aula na universidade e, desde aquele momento, eu senti que nossos caminhos iriam se cruzar futuramente para algo ainda mais especial. Obrigada pela confiança na minha pesquisa e pelo apoio nesta jornada e, principalmente, por acreditar em mim. Aos sábios conselhos, as conversas referentes a pesquisa e a tantos outros momentos especiais, obrigada.

Por fim, agradeço às mulheres. Obrigada pela coragem em compartilharem suas histórias ao redor mundo. Mesmo que eu não conheça as que serviram de inspiração para meu trabalho, são vocês que despertaram a minha paixão por este campo de estudos, apenas por existirem. A todas as mulheres do mundo, em especial as da minha vida, obrigada por continuarem lutando em todos os setores. Vocês são as minhas grandes inspirações.

“Às nossas filhas e às suas: que vocês encontrem sempre respeito e dignidade no ambiente de trabalho e fora dele” (Kantor; Thohoy, 2019, p. 337).

BREVE, Isabella Maria. “**Ela Disse**” e nós também: o enfrentamento das violências de gênero no cinema hollywoodiano contemporâneo e o movimento #MeToo. 96p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

## RESUMO

Este trabalho apresenta discussões a respeito dos enfrentamentos das violências de gênero no cinema hollywoodiano contemporâneo e as respectivas relações com o movimento #MeToo. A partir desse histórico, a pesquisa visa analisar as representações das violências de gênero no ambiente de trabalho e as principais discussões suscitadas por elas nos filmes “A Assistente” (Kitty Green, 2019), “Ela Disse” (Maria Schrader, 2022) e “Untouchable” (Ursula Macfarlane, 2019), considerando a perspectiva histórica, social e política nas quais as obras filmicas foram produzidas. Utiliza-se como método de pesquisa as constelações filmicas propostas por Souto (2020). Assim, a partir das três obras, foi possível observar as discussões representadas nelas, as personagens femininas e, também, a direção das cineastas. Espera-se que essa pesquisa possa contribuir com os estudos feministas do audiovisual e demonstrar um universo de possibilidades a partir da aplicabilidade das constelações filmicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** #MeToo; violência de gênero; cinema hollywoodiano; *female gaze*.

BREVE, Isabella Maria. “**Ela Disse**” e nós também: o enfrentamento das violências de gênero no cinema hollywoodiano contemporâneo e o movimento #MeToo. 96p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

## ABSTRACT

This paper presents discussions regarding the confrontation of gender violence in contemporary Hollywood cinema and the respective relations with the #MeToo movement. Based on this history, the research aims to analyze the representations of gender violence in the workplace and the main discussions raised by them in the films “The Assistant” (Kitty Green, 2019), “She Said” (Maria Schrader, 2022) and “Untouchable” (Ursula Macafalarne, 2019), considering the historical, social and political perspective in which the filmic works were produced. The “filmic constellations” proposed by Souto (2020) are used as a research method. Thus, from the three works, it was possible to observe the discussions represented in them, the female characters and, also, the direction of the filmmakers. It is hoped that this research can contribute to feminist audiovisual studies and demonstrate a universe of possibilities based on the applicability of “filmic constellations”.

**KEYWORDS:** #MeToo; gender violence; Hollywood cinema; *female gaze*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	As protagonistas de “Untouchable”. Montagem feita pela autora.....	49
Figura 2 -	Jane e os outros dois assistentes.....	51
Figura 3 -	Jane é insultada pelo chefe. Montagem feita pela autora.....	52
Figura 4 -	Megan e Jodi conversam com as fontes. Montagem feita pela autora.....	54
Figura 5 -	O figurino de Jane.....	56
Figura 6 -	Os figurinos das jornalistas. Montagem feita pela autora.....	57
Figura 7 -	As atrizes Rosanna Arquette e Erika Rosenbaum são o foco da câmera de Ursula Macfarlane. Montagem feita pela autora.....	57
Figura 8 -	Jane é o foco da câmera de Kitty Green. Montagem feita pela autora.....	58
Figura 9 -	Ashley Judd e Jodi Kantor conversam em ligação. Montagem feita pela autora .....	60
Figura 10 -	O Movimento #MeToo. Montagem feita pela autora.....	61
Figura 11 -	As famílias das protagonistas Jodi e Megan, respectivamente. Montagem feita pela autora.....	64
Figura 12 -	Os maridos de Megan e Jodi, respectivamente. Montagem feita pela autora...	65
Figura 13 -	As versões mais jovens de Lauren Madden, Rowena Chiu e Zelda Perkins. Montagem feita pela autora.....	68
Figura 14 -	Jane organiza o estoque de medicamentos de disfunção erétil do chefe. Montagem feita pela autora.....	69
Figura 15 -	Weinstein e seus advogados vão até a redação do The New York Times. Montagem feita pela autora.....	70
Figura 16 -	Jane encontra uma pulseira na sala do chefe e, posteriormente, devolve à dona. Montagem feita pela autora.....	72
Figura 17 -	Zelda Perkins fala a respeito do acordo de confidencialidade que assinou. Montagem feita pela autora.....	75
Figura 18 -	Frames de diferentes quartos de hotéis. Montagem feita pela autora.....	77
Figura 19 -	Filmagens em um quarto de hotel. Montagem feita pela autora.....	78
Figura 20 -	Filmagens fictícias em “Untouchable”. Montagem feita pela autora.....	79
Figura 21 -	Jane encontra dois cheques.....	82
Figura 22 -	Jane olha para a janela da sala do chefe. Montagem feita pela autora.....	84
Figura 23 -	O The New York Times publica a reportagem. Montagem feita pela autora...	86

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>CORPO, IDENTIDADE DE GÊNERO E FEMINILIDADES.....</b>	<b>15</b>
2.1	OS ESTUDOS DE GÊNERO E O SER MULHER.....	16
2.2	O CORPO.....	20
<b>3</b>	<b>CINEMA, GÊNERO E #METOO.....</b>	<b>28</b>
3.1	CINEMA E GÊNERO.....	28
3.2	#METOO E CINEMA.....	34
<b>4</b>	<b>ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....</b>	<b>42</b>
4.1	METODOLOGIA.....	42
4.2	OS FILMES: “A ASSISTENTE” (2019), “ELA DISSE” (2022) E “UNTOUCHABLE” (2019).....	44
4.3	CONSTELAÇÃO I: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DAS PROTAGONISTAS.	47
4.4	CONSTELAÇÃO II: RELACIONAMENTOS FAMILIARES E AMOROSOS.....	61
4.5	CONSTELAÇÃO III: A CONJUNTURA DOS ASSÉDIOS.....	65
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>87</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>92</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2017, as jornalistas do The New York Times, Jodi Kantor e Megan Twohey, publicaram uma matéria denunciando o ex-produtor Harvey Weinstein por crimes patriarcais (Dornelas, 2023)<sup>1</sup> contra as mulheres. Cofundador da empresa de entretenimento Miramax e da The Weinstein Company, é responsável pelos filmes “Shakespeare Apaixonado” (John Madden, 1999) e “Pulp Fiction” (Quentin Tarantino, 1995), e executor na construção e alavancamento da carreira de atrizes como Gwyneth Paltrow, Angelina Jolie e Jennifer Lawrence. Por décadas, os crimes cometidos pelo ex-produtor foram ocultados e mantidos de forma sigilosa pelos membros da indústria, por meio de acordos com o intuito de silenciar as vítimas<sup>2</sup>. Além da reportagem do The New York Times, na época, o jornalista Ronan Farrow publicou a respeito na revista The New Yorker<sup>3</sup>.

Em outubro daquele ano, após a publicação das reportagens, a hashtag #MeToo foi recuperada no Twitter, a partir de um post da atriz Alyssa Milano, que convidou as vítimas de crimes patriarcais (Dornelas, 2023) a se mobilizarem em prol das outras<sup>4</sup>. Entre elas, as notórias Angelina Jolie, Ashley Judd, Björk, Gwyneth Paltrow, Mira Sorvino, Reese Witherspoon, Rosanna Arquette, Salma Hayek e Uma Thurman. Nos primeiros dois dias, a hashtag foi usada mais de 200 mil vezes nas redes sociais, segundo o portal de notícias BBC News Brasil (2017)<sup>5</sup>. Assim, após anos silenciadas, as estrelas de Hollywood compartilhavam com o mundo os bastidores abusivos da indústria estadunidense.

Quando o movimento eclodiu, tornou-se o assunto mais pautado dentro da indústria naquele ano. Na época, “Mulher-Maravilha” (Patty Jenkins, 2017) tinha ganhado sua primeira adaptação cinematográfica pela diretora Patty Jenkins. Outras produções, como “Big Little Lies” (HBO, 2017) da produtora Hello Sunshine e “The Handmaid's Tale” (Hulu, 2017), que abordam diferentes violências de gênero, haviam acabado de aterrissar no circuito e

<sup>1</sup> Na obra “Dos crimes sexuais aos patriarcais: a violência contra a mulher na imprensa brasileira”, Raquel Dornelas (2023) propõe uma mudança de paradigma na terminologia “crimes sexuais”, ao afirmar que o termo “sexual” diz respeito a relações sexuais consentidas entre indivíduos. Dessa forma, ao referir-se a crimes não consensuais dessa natureza, como estupro, por exemplo, ela nomeia tais atos por meio da nomenclatura “crimes patriarcais”. Para Dornelas, o patriarcado refere-se à opressão exercida pelo homem que recai sobre a mulher pelo fato de ser mulher.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinstins-users-tell-their-stories>. Acesso em: 5 jan. 2024.

<sup>4</sup> Disponível em: [https://twitter.com/Alyssa\\_Milano/status/919659438700670976](https://twitter.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976). Acesso em: 5 jan. 2024.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41652306>. Acesso em: 5 jan. 2024.

conquistaram o Emmy daquele ano. O Efeito Weinstein<sup>6</sup> desencadeou uma série de acusações contra homens de diversos setores dos Estados Unidos, envolvendo casos de estupro. Naquele ano, no mundo todo, o movimento #MeToo tornou-se pauta na imprensa, nos espaços públicos e, principalmente, na arena digital. Desse modo, o movimento foi responsável por desdobrar uma série de discussões a respeito do ambiente de trabalho hollywoodiano para as mulheres e, além disso, convocou uma pauta a respeito da representatividade feminina em frente e atrás das câmeras.

Anualmente, a Revista Time elege alguém ou algo como “A Pessoa do Ano”, por meio da produção de uma edição especial. Segundo o corpo editorial, o escolhido é aquele “que mais afetou as notícias ou nossas vidas, para melhor ou para pior”<sup>7</sup>. Em 2017, um grupo de mulheres foi nomeado como as “Quebradoras de Silêncio” pela Time, por romperem o silêncio acerca de crimes patriarcais ocorridos em vários setores da sociedade nos Estados Unidos. Naquele ano, as “Quebradoras de Silêncio”, compostas pela atriz Ashley Judd, a cantora Taylor Swift, a agricultora Isabel Pascual<sup>8</sup>, a lobista Adama Iwu e a ex-engenheira da Uber Susan Fowler, foram capa da revista como “A Pessoa do Ano”<sup>9</sup>.

Assim como todo grande acontecimento na indústria hollywoodiana, o movimento #MeToo se tornou fonte de inspiração para algumas produções no cinema norte-americano. Em 2019, “A Assistente” (Kitty Green, 2019), dirigido pela cineasta Kitty Green e protagonizado por Julia Garner, trouxe a história de Jane, uma jovem assistente que trabalha para um poderoso magnata de Hollywood. Através do ponto de vista da personagem, o filme retrata as condições de violência de gênero que fazem parte do cotidiano do local de trabalho em que ela está inserida. Jane começa a perceber padrões perturbadores de comportamento em seu chefe, que incluem assédio e abuso de poder. Ela tenta alertar seus colegas sobre o comportamento do produtor, mas é ignorada e desencorajada a falar, expondo assim a existência de uma rede consciente de silenciamentos.

No mesmo ano, o documentário “Untouchable” (Ursula Macfarlane, 2019), dirigido pela cineasta Ursula Macfarlane, trouxe um olhar sobre a queda de Harvey Weinstein após as acusações de crimes patriarcais com relatos de ex-funcionários da Miramax e da The Weinstein Company e, principalmente, de algumas das vítimas, incluindo Rosanna Arquette,

<sup>6</sup> Termo cunhado pela mídia, que diz respeito a uma tendência mundial de pessoas trazerem a público acusações de violência sexual.

<sup>7</sup> Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20091220033422/http://www.time.com/time/interactive/0,31813,1681791,00.html>. Acesso em: 5 jan. 2024.

<sup>8</sup> Isabel Pascual usou o pseudônimo a fim de proteger a família.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

Paz de la Huerta e Erika Rosenbaum. Mais tarde, as jornalistas do New York Times responsáveis por escrever a reportagem que impulsionou o #MeToo, publicaram o livro “Ela disse” (Kantor; Twohey, 2019), no qual relatam os bastidores da produção da grande reportagem, incluindo o primeiro contato com as fontes, as dificuldades de escrever sobre um dos grandes produtores de Hollywood, e os consequentes impactos da publicação da matéria. Em 2022, o livro foi adaptado para as telas de cinema, sob o mesmo nome e direção da alemã Maria Schrader. No elenco, Carey Mulligan e Zoe Kazan dão vida às jornalistas Megan Twohey e Jodi Kantor.

As três obras são entendidas emblemáticas para os fins propostos por esta investigação por, em conjunto, se tratarem de narrativas com temática central ancorada nas questões que dizem respeito à violência de gênero e aos crimes contra a mulher no ambiente de trabalho, produzidas em um contexto marcado pela adesão e crescente repercussão do movimento #MeToo. Uma pesquisa do instituto Ipsos em parceria com o Buzzfeed News (2018), divulgada em 5 de outubro de 2018, revelou que 71% dos norte-americanos afirmaram estarem familiarizados com o #MeToo, e 38% disseram que o movimento mudou como o assédio sexual é tratado no trabalho. Cerca de quatro em cada dez americanos acreditam que o movimento mudou como seus colegas homens pensam sobre o assédio sexual (42%) e como as mulheres são tratadas no local de trabalho (38%)<sup>10</sup>.

Ademais, essas três obras foram escolhidas, dentre várias outras possíveis, por serem dirigidas por mulheres, tendo assim potencialmente o olhar feminino em pauta na representação das feminilidades e das violências de gênero. Como segundo critério, elas também compõem o *corpus* devido a sua relação direta com o movimento #MeToo. E, finalmente, são filmes do circuito hollywoodiano, permitindo observar essas questões dentro do chamado cinema *mainstream*. Considerando todos esses aspectos, a pesquisa proposta se conduz pelo seguinte questionamento: como as violências de gênero são materializadas e que discussões principais suscitam nos filmes oriundos do movimento #MeToo: “A Assistente”, “Untouchable” e “Ela Disse”?

A fim de alcançar os objetivos propostos, esta pesquisa está dividida em cinco partes. A primeira, esta, introduz o tema e a questão-norteadora deste trabalho. A segunda e a terceira, por sua vez, contemplam a fundamentação teórica e, dessa forma, fornecem as bases conceituais para a análise metodológica. A quarta apresenta a metodologia das constelações

---

<sup>10</sup> Disponível em:

[https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2018-10/buzzfeed\\_metoo\\_topline\\_100418.pdf](https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2018-10/buzzfeed_metoo_topline_100418.pdf).  
Acesso em: 5 jan. 2024.

filmicas (Souto, 2020), que será utilizada para o estudo do *corpus* selecionado e, também, fornece um panorama a respeito dos filmes selecionados. Por conseguinte, no mesmo capítulo, é apresentada a análise dos objetos. Por fim, no último, os resultados da investigação.

O segundo capítulo, denominado por “Corpo, Identidade de Gênero e Feminilidades”, abarca as fundamentações teóricas a respeito dos estudos de gênero. Para isso, as discussões a respeito do “ser mulher” na sociedade, das chamadas “feminilidades” e da dominação masculina são apreciadas através das conceituações de Judith Butler (2014, 2019, 2021), Simone de Beauvoir (2019), Michelle Perrot (2019) e Pierre Bourdieu (2023). Em seguida, no mesmo capítulo, são resgatadas as discussões em relação ao corpo das mulheres. Uma vez que esta pesquisa diz respeito ao contexto no qual as mulheres da indústria hollywoodiana estão inseridas, são retomadas discussões relativas ao cotidiano das mesmas. Assim, questões referentes ao etarismo e aos padrões de beleza são apreciados à vista das conceituações de Michelle Perrot (2019), Simone de Beauvoir (2018), Giselle Gubernikoff (2009) e Renata Neiva (2021).

Em seguida, ainda no que tangem as fundamentações teóricas desta pesquisa, o terceiro capítulo, denominado “Cinema, Gênero e #MeToo”, diz respeito ao cinema de gênero e aos conceitos de “*female gaze*” e “*male gaze*”. Para o entendimento dessas questões, são retomados os trabalhos de Laura Mulvey (1983), Zoe Dirse (2013), Ann E. Kaplan (1995) e Alicia Malone (2019). Posteriormente, no mesmo capítulo, o movimento #MeToo é abordado contextualmente e, em seguida, as discussões propiciadas por ele são apreciadas.

No quarto capítulo, denominado “Análise e discussão dos resultados”, a metodologia das constelações filmicas é apresentada (Souto, 2020) e, posteriormente, os filmes selecionados como objeto desta pesquisa. Em seguida, a partir de três constelações, os filmes são destrinchados por meio da proposta de Souto (2020) e analisados com base nas conceituações bibliográficas apresentadas nesta pesquisa. No último capítulo, as considerações finais são apresentadas a partir dos resultados obtidos no capítulo anterior e, por fim, as referências deste trabalho.

## 2 CORPO, IDENTIDADE DE GÊNERO E FEMINILIDADES

Neste capítulo, são tratados os estudos de gênero e as discussões em torno das mulheres na sociedade. Nesse ponto, reconhecemos os limites e potencialidades do debate aqui realizado, uma vez que o “ser mulher” é marcado por disputas éticas, culturais, raciais, políticas e econômicas que vão muito além do escopo da presente investigação. Para isso, recorremos a autores como Judith Butler (2021), Simone de Beauvoir (2019), Pierre Bourdieu (2020) e Michelle Perrot (2019), a fim de entender quem é esse sujeito social intitulado “mulher”, e de que maneira está inserida num quadro de dominação explícito e implícito imposto pelo outro gênero - o homem. Nesse debate, buscamos tensionar a visão dicotônica em torno das identidades de gênero, bem como problematizar os silenciamentos e violências que marcam a busca por transcendência, até mesmo dentro dos próprios movimentos feministas que, não raras vezes, em prol da luta política, empreende esforços na construção de um sujeito uníssono, que desconsidera a diversidade e as disputas múltiplas em torno dos sentidos de feminilidade.

Há várias formas de ser mulher na sociedade, ao longo dos tempos e sociedades, e mesmo em um espaço/tempo específico. Essa discussão é marcada por diversas interseccionalidades - políticas, econômicas e sociais - e por reconhecer isso, também assumimos que este trabalho não dá conta em sua totalidade da complexidade que esse debate requer. Embora o estilo de vida hollywoodiano tenha se estabelecido no imaginário popular numa espécie de desejo e espelhamento, entende-se que o contexto da mulher hollywoodiana é distinto em relação à realidade da mulher periférica brasileira, por exemplo, e, portanto, não pode ser apropriado inteiramente para representá-lo, assim como tantas outras formas de existência singulares. Entretanto, apesar de tantas nuances, entender o contexto social, histórico e econômico das mulheres performadas por esse cinema pode também nos oferecer uma compreensão de uma parte das reverberações do “ser mulher” na sociedade e, portanto, das respectivas violências no cenário em que estão inseridas, possibilitando repensarmos outros agires de mulheres pelo/no mundo.

Assim, é importante reforçar que, apesar dos privilégios dessa mulher - discutidos no decorrer deste trabalho - sua voz, assim como a de tantas outras, é relevante, uma vez que também vivenciam violências e consequentes silenciamentos pela sua condição de gênero. Dessa forma, ao denunciarmos os circuitos violentos nos quais estão inseridas, buscamos romper com uma série de paradigmas da hegemonia masculina, que tocam inegavelmente

diferentes existências, ainda que com nuances particulares.

À vista de tais apontamentos, em seguida, abordamos as discussões a respeito do corpo das mulheres, e como reverberam padrões de beleza ocidentais, muitas vezes violentos e excludentes. Uma vez que este trabalho diz respeito à mulher hollywoodiana, entender as questões referentes ao etarismo nos propicia percorrer até os modelos tradicionais amplamente defendidos pela indústria. Para isso, será perpassado por meio dos estudos de Simone de Beauvoir (2018) acerca da velhice, o de Michelle Perrot (2019) e, também, de figuras femininas hollywoodianas, inseridas em diferentes contextos sociais e políticos, como o *star system*.

Por fim, serão tratadas as questões referentes à feminilidade, a fim de correlacionar, posteriormente, com as personagens construídas nas três obras incorporadas no *corpus* deste trabalho - “Ela Disse”, “A Assistente” e “Untouchable”.

## 2.1 OS ESTUDOS DE GÊNERO E O SER MULHER

Os estudos de gênero, ao pensar em si próprios, por um certo tempo, evocavam implicitamente a mulher como objeto único de seu campo de reflexão. Em outras palavras, durante um período, era denominado como um campo de estudos sobre as mulheres. O debate emergiu paralelamente à eclosão da fase contemporânea do movimento feminista, que teve como pano de fundo a sociedade urbano-industrial moderna. Dessa forma, o desenvolvimento da história das mulheres acompanhou “em surdina o ‘movimento’ das mulheres em direção à emancipação e à liberação. Trata-se da tradução e do efeito de uma tomada de consciência ainda mais vasta: a da dimensão sexuada da sociedade e da história” (Perrot, 2019, p. 15). Hoje, as relações estabelecidas entre o sexo (biológico) e o gênero são o centro das discussões feministas.

Nesse contexto, gradualmente, as mulheres passaram a ter uma jornada dupla de trabalho e, assim, a nova responsabilidade de conciliar a vida profissional com a familiar. Outro fator significativo foi o surgimento dos métodos contraceptivos seguros nos anos 1960, um dos grandes passos no que diz respeito à autonomia da mulher moderna, na medida que abriu margem para que praticassem o planejamento familiar e, dessa forma, suspender o determinismo referente a maternidade, imposto em conjunto pela biologia e a sociedade (Scavone, 2008).

Desta forma, nos momentos iniciais, o uso do termo “gênero”, para fins de debate, buscava um espaço de discussão, afirmação e consolidação dos direitos das mulheres e,

também, representava um passo importante na extensa trajetória de lutas e militâncias desse grupo. Assim, tais debates procuravam encontrar uma identidade uníssona e forte para as mulheres, identidade essa que atribuía seu espaço à coletividade.

Na célebre obra “O Segundo Sexo”, Simone de Beauvoir (2019, p. 11-12) buscou encontrar uma categoria de existência para a mulher, ao afirmar que a mesma “determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. Além disso, inaugurou uma etapa para os debates feministas e, principalmente, resultou na ideia central de que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher:

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. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o Universo (Beauvoir, 2019, p. 11).

Posterior a Beauvoir, conforme os estudos de gênero avançaram, observa-se que autores de diferentes matrizes efetuaram rupturas importantes, entre elas a desconstrução da mulher como indivíduo pertencente a uma categoria única. À luz dessas mudanças, em “Problemas de Gênero”, Butler (2021) inicia expressando que o ato de criar problema não é uma categoria negativa. Pelo contrário, criar problema é problematizar tudo aquilo que os grupos sociais conferem como normal e, posteriormente, o ato de desnormalizar. Assim, inicialmente, ela busca pensar a identidade vinculada ao sujeito mulher, definida e emancipada pelo movimento feminista:

Contudo, além das ficções “fundacionistas” que sustentam a noção de sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres - mesmo no plural - tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade (Butler, 2021, p. 20).

Partindo desse pressuposto, entende-se que nenhuma mulher é única, e tampouco tal categoria abarca uma suposta universalidade, “[...] porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas,性uais e regionais de identidades

discursivamente constituídas” (Butler, 2021, p. 21). Portanto, é inviável desassociar a noção de gênero das interseções em que ele é produzido e, consequentemente, mantido. Além disso, enquadrar a mulher apenas como “sujeito mulher” é renegá-la exclusivamente a uma perspectiva feminina, ou seja, as suas supostas feminilidades - concepção antiquada de que feminilidades diz respeito às mulheres.

Butler (2014) sugere que o gênero é uma norma, e esclarece que essa não é sinônimo de regra e lei. Em vez disso, “uma norma opera no âmbito de práticas sociais sob o padrão comum implícito da *normalização*” (Butler, 2014, p. 252). Entretanto, cunhar gênero como norma não significa dizer que se reduza aos modos de normatização de feminilidade e masculinidade - ainda que tais normatizações existam. Assim, para a intelectual, gênero não se refere ao que o indivíduo é ou do que ele possui. O gênero diz respeito aos traços que possibilitam a produção e normalização daquilo que vem se cunhar como masculino e feminino. Entretanto, no que diz respeito ao termo, Butler acrescenta que não se refere exclusivamente às formas do “masculino e “feminino”:

Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (Butler, 2014, p. 253).

Ainda no que se refere ao conceito, Butler (2021) cunha o termo “performatividade de gênero”, no qual destaca que nascer homem ou mulher não determina o comportamento de nenhum indivíduo. Em vez disso, é por meio da observação de outros, que aprendem a performar comportamentos específicos, com o intuito de se encaixarem e, dessa forma, serem aceitos na sociedade em que estão inseridos. Trata-se de atos que se repetem ao longo do tempo, cuja repetição causa efeitos de normalidade. Assim sendo, não existem biologicamente formas de agir inerentes a esses corpos. Logo, maneiras de se comportar ditas essencialmente femininas poderiam ser performadas pelos homens e vice-versa. Entretanto, por estarem inseridos nesse contexto existencial das “performatividades de gênero” (Butler, 2021), cedem às pressões sociais a fim de alcançarem aceitação perante o restante da sociedade. Trata-se de um sujeito cuja origem depende do Outro. Em “Corpos que importam: Os limites discursivos do ‘sexo’”, a fim de trabalhar a materialidade dos corpos, ela ressalta:

Em primeiro lugar, a performatividade deve ser entendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia. O que espero que fique claro no que se segue é que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (Butler, 2019, p. 16).

Por conseguinte, pensar nas mulheres implica analisar a dominação dos homens sobre si mesmas na sociedade, que as impacta diretamente. Em “A dominação masculina”, Pierre Bourdieu (2023) apresenta uma noção de gênero como elemento de poder constitutivo da construção histórica, no qual a desigualdade entre feminino e masculino é resultante de uma produção que gera e mantém sistemas, formas e significados atribuídos pela sociedade. Dessa forma, as instituições representadas pela Família, Escola, Igreja e Estado, são tidas, essencialmente, como as responsáveis pela reprodução das relações de dominação, opressão e violência entre os sexos. Seu conceito central de violência simbólica, se refere à reprodução de estruturas, a denominada “ordem social” (Bourdieu, 2023), que se dá especialmente por vias simbólicas, não necessitando de uma violência física que se imponha sobre os indivíduos ou de qualquer outro tipo de coerção direta.

Essas estruturas correspondem a um sistema duradouro, que se reproduzem tanto objetivamente como subjetivamente, já que estão inscritas em posições sociais, corpos e mentes. Essa forma de dominação é reproduzida tanto pelos homens quanto pelas mulheres, dado que as estruturas históricas da ordem masculina são incorporadas por meio de formas inconscientes que determinam comportamentos veiculados aos dois grupos. Dessa forma, “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais” (Bourdieu, 2023, p. 64).

A dominação masculina, bem como a chamada violência simbólica, se estruturam e se exemplificam em ações e acontecimentos desencadeados por uma série de quebras de normatividades da sociedade, a fim de romper com as estruturas de violência. Um exemplo é o movimento #MeToo, que busca a desconstrução da cultura masculinista e um espaço para debates no que diz respeito aos direitos das mulheres. A proliferação de conteúdos audiovisuais sobre o tema, discussões e repercussões, evidenciam uma resposta contra a opressão e dominação.

No subtópico a seguir, serão debatidos as questões referentes ao corpo das mulheres, uma vez que estes possuem estigmas e padronizações e, ainda, são descartados devido ao etarismo. Discutir essas questões é essencial no posterior entendimento do contexto social,

político e econômico da mulher hollywoodiana, indivíduo que concentra o foco deste trabalho.

## 2.2 O CORPO

Na história, as mulheres são as esquecidas. Com expectativas impostas pelo Outro, são elas que encaram estigmas, preconceitos e padronizações daquilo que a sociedade convém de cunhar como “ideal”, visto que seu corpo é exposto, e objetificado numa relação entre olhar e desejo. Logo, ele nunca pertenceu unicamente a si próprio. Em outras palavras, fala-se dele, mas ele próprio não tem voz.

Progressivamente, historiadores tomaram consciência da objetificação feminina e, dessa forma, elaboraram estudos e, consequentemente, debates perante as normas impostas socialmente. Esse corpo, constantemente, sofre confrontos com as mudanças de tempo, seja de forma política, física e material. Todas essas questões, conflitos e preconceitos são marcados pela diferença entre os sexos, que ocupam uma posição central nesse quadro conflituoso (Perrot, 2019). Em suma, a mulher, em virtude das diferenças estabelecidas em relação ao seu par, o homem, ocupa a posição da inferioridade.

É com o início da puberdade e, posteriormente, a chegada da primeira menstruação - menarca - que sua existência é conferida, mas sempre de forma negativa pelas sociedades ocidentais. Por outro lado, se o sangue é motivo de vergonha, o fim dele representa o término da “feminilidade”, segundo as concepções do século XIX: “não ver mais seu sangue, é sair do campo da maternidade, da sexualidade e da sedução” (Perrot, 2019, p. 48).

Beauvoir (2019) escreve que a existência da mulher é conferida perante o homem: a cultura histórica, literária e social contribuíram para exaltar a hierarquia entre sexos, ao reproduzir os mitos criados pelo desejo masculino. Assim, é por meio desse olhar, “que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino” (Beauvoir, 2019, p. 34). Logo, o modo pelo qual a sociedade é configurada social e politicamente, a partir da hegemonia patriarcalista, são essenciais para a manutenção dessa estrutura.

Sistematicamente, “a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido - ou nu. A mulher é feita de aparências” (Perrot, 2019, p. 49). Desde a infância ela é educada perante a sociedade e, assim, ensinada a enxergar como um objeto. O peito, as pernas, a cintura, os cabelos e o rosto são educados conforme a obsessão erótica de uma época e, consecutivamente, representam a moda de seu tempo. Essa moda é apresentada por meio de figuras femininas, seja em jornais, revistas, veículos de comunicação e, também, no cinema.

Dessa forma, são difundidas mundialmente imagens e formas de agir “femininas”, baseadas em critérios estabelecidos pela sociedade.

O cinema, em particular Hollywood, desde a sua origem no final do século XIX, tem sido determinante na definição dos padrões de beleza ao longo dos séculos XX e XXI. Sinônimo de elegância, riqueza e sucesso, o cinema clássico hollywoodiano convencionou uma série de padrões de imagem, estereótipos e modos de agir. Uma vez que transformou a imagem da mulher em mero objeto e, também, na posição do outro, a imposição de estereótipos funcionam como uma forma de opressão, segundo a teoria feminista do cinema na década de 70 (Gubernikoff, 2009).

Entre as décadas de 1920 e 1960, o cinema estadunidense vivia um período da história cinematográfica marcada pelo *star system*. Tratava-se de um sistema de contratos exclusivos e de longo prazo de atores com grandes estúdios de Hollywood. Os contratos forneciam pleno controle aos estúdios sobre a carreira e a vida dos atores e, assim, estabeleciais como deveriam agir em frente e atrás das telas. Na época, a MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) dominava as telas do cinema, e era responsável por contratar as maiores estrelas de Hollywood. Ao lado de outros estúdios, cientes do poder das imagens dos atores e, também, do interesse de consumo da população pelas informações pessoais, as *fan magazines* (revistas de fãs, tradução nossa) se proliferaram nas primeiras décadas de existência do *star system*. Folheá-las eram “cenas cotidianas que poderiam ter sido protagonizadas tanto pelos habitantes de uma cidade como New York quanto por um morador de São Paulo, Rio de Janeiro ou Belo Horizonte, em meados dos anos 1920 e 1930” (Spini; Barros, 2015, p. 13).

Assim, entre novos hábitos de consumo e mudanças sociais, o cinema hollywoodiano impactou no quadro de mudanças vivenciadas pelas populações das cidades. As revistas, além de operarem na divulgação de filmes - por meio de sinopses, pôsteres e matérias - abordavam qualquer assunto referente à vida privada das estrelas, seja por meio de entrevistas, fotos posadas, cards e flagrantes em atividades corriqueiras. Como forma de manutenção do *star system*, tornavam os atores e atrizes “seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes” (Spini; Barros, 2015, p. 13). Assim, com imagens que carregavam um poder imensurável na manutenção da carreira dos atores, o trabalho em frente às câmeras passou a moldar os modos incorporados na realidade dessas estrelas, principalmente para as mulheres.

As *fan magazines*, como demonstraremos em seguida, servem como repositórios cruciais de informação sobre a criação e a destruição de

celebridades na década de 1920. Fan magazines são também um recurso importante para compreender as noções de consumo feminino dos anos 20 - de imagens, de produtos e de filmes (Orgeron, 2015, p. 76-77, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Em “Pedagogias da beleza: as páginas femininas no Correio da Manhã”, Renata Neiva (2021) destrincha a história da educação do corpo feminino entre os anos 1925-1972 no jornal Correio da Manhã. Embora resgate um histórico de repercussão frente à sociedade brasileira, em virtude de estar enquadrada do mundo ocidental, refere-se também aos padrões difundidos por outros países, como o caso dos Estados Unidos. “[...] a jovem *rainha loura* tinha corpo esguio, magro, cabelos lisos e muitos claros” (Neiva, 2021, p. 100)”, atesta, ao descrever o chamado modelo único de beleza eurocêntrico, difundido no mundo ocidental.

Se nas páginas das *fans magazines* dos anos 1930, as estrelas e seus respectivos figurinos ditavam a moda e ensinavam as leitoras a serem glamorosas (Spini; Barros, 2015), na mesma época, o Correio da Manhã lançava uma sessão dedicada às mulheres e, assim, “era cada vez maior a publicação de produtos e serviços que vendiam promessas de obtenção de rostos e corpos firmes, jovens e magros” (Neiva, 2021, p. 80).

Amplamente difundido e desenvolvido, nos Estados Unidos, o “*American Way Of Life*”<sup>12</sup> se infiltrava na sociedade estadunidense no período após a Segunda Guerra Mundial, gerando valores que se estabeleceram como ideais e utópicos no que diz respeito a figura do cidadão estadunidense e, principalmente, despertando curiosidade, desejo e ambição naqueles que não pertencem a essa sociedade. Assim, principalmente para as mulheres, o sonho de pertencer à fábrica de sonhos feita por homens brancos, era natural e parte do cenário de idealização utópico da vida hollywoodiana. O filme “Nasce uma Estrela” (William A. Wellman, 1937), por exemplo, narra a vida da jovem Esther Blodgett, uma garota - dentre muitas - que sonha em virar uma estrela do cinema hollywoodiano.

Desde cedo, assim como a personagem Esther, as meninas aprendem a admirar as atrizes hollywoodianas e desejar o destino do estrelato para si. Entretanto, uma pequena parcela, “as sortudas”, quando conquistam tal estrelato e passam a viver a partir de si, não podem trazer a público os descartes vinculados aos padrões de beleza, gênero e ageismo, e os consequentes abusos, pois seria “autossabotagem”. Além disso, há um poder que as impede de denunciar qualquer crime que sejam vítimas. Então o ciclo continua, e todas as gerações

<sup>11</sup> Do original: “Fan magazines, as what follows shall demonstrate, serve as crucial repositories of information about celebrity making and unmaking in the 1920s. Fan magazines are also an important resource for understanding 1920s notions of female consumption - of imagens, of products, and of films”.

<sup>12</sup> “Modo de vida americano”, tradução nossa.

posteriores crescem sonhando com Hollywood, sem imaginar o quanto ardilosa a indústria pode ser (Kantor; Twohey, 2019).

A vida de Clara Bow, Marilyn Monroe e de tantas outras estrelas da clássica Hollywood, foi marcada pelo desejo em pertencer à “fábrica de sonhos”. Entretanto, quando conquistaram tal estrelato, consequentemente, conviveram com as violências impostas pela indústria. Marsha Orgeron (2003), em seu texto “Making ‘It’ in Hollywood: Clara Bow, Fandom, and Consumer Culture” destaca a identidade de Bow no contexto das preocupações gerais na década de 1920 na influência de Hollywood frente a sexualidade feminina, representada nas revistas de fãs e filmes da época, demonstrando assim a relação entre cinema e consumo, visto que a vida particular das estrelas se tornou mercadoria vendida pelas revistas, “criando um discurso que moldava as percepções dos fãs sobre as estrelas e fazia com que as suas vidas pessoais parecessem acessíveis e reais, por mais sobrenaturais e fantásticas que fossem” (Orgeron, 2003, p. 77)<sup>13</sup>.

Com uma vida turbulenta, Clara Bow encontrava nas salas de cinema um refúgio pessoal. Foi na vitória de um concurso de beleza, que chamou a atenção de agentes de cinema e, assim, mais tarde estreou nas grandes telas com “Down to the Sea in Ships” (Elmer Clifton, 1922), mas o que a eternizou foi o papel de Betty Lou em “It” (Clarence G. Badger e Josef von Sternberg, 1927). Posteriormente recebeu o título de primeira *It Girl* de Hollywood e, também, como a principal *sex symbol* de sua época, um título que, segundo Orgeron, “ressoava no domínio do sexual, um significado apropriado para uma atriz que se tornou simultaneamente um símbolo dinâmico e preocupante da Nova Mulher da década de 1920” (2003, p. 76)<sup>14</sup>. Logo, a imagem de Bow transformou-se em um padrão altamente difundido pelos padrões da época, um símbolo sexual de Hollywood.

Além disso, estrelou o filme “Asas” (William A. Wellman, 1927), vencedor do primeiro Oscar de Melhor Filme da história, e foi uma das poucas atrizes que sobreviveu à passagem do cinema mudo. A incessante exploração da indústria em divulgar a vida das estrelas e o interesse do público pelo mesmo, fez com que a vida privada de Bow se tornasse tema frequente nas colunas sociais. Tendo se casado quatro vezes em um curto período, era frequentemente chamada pela imprensa de promíscua e, também, foi acusada de se interessar assiduamente por sexo, o que causou choque em virtude dos padrões culturais da época.

---

<sup>13</sup> Do original: “[...] creating a discourse that shaped fans' perceptions of stars and made their personal lives appear accessible and real, however otherworldly and fantastic”.

<sup>14</sup> Do original: “[...] resonates in the realm of the sexual, an appropriate signification for an actress who became simultaneously a dynamic and a troubling symbol of the New Woman of the 1920s”.

Quando envelheceu, teve o mesmo fim de milhares de outras atrizes. Gerenciadas pelos estúdios, quando envelhecem, são constantemente negadas a exercer qualquer função, resultando em um profundo esquecimento, sem qualquer resquício do sucesso que um dia tiveram.

Seja em Hollywood, ou em qualquer outro setor, a velhice sempre atinge as mulheres de maneira mais radical em relação aos homens. Simone de Beauvoir (2018), em sua obra “A Velhice”, propõe uma revisão histórica acerca de tal fenômeno e, posteriormente, uma nova visão de como encará-lá:

Falei até aqui da velhice, como se esta palavra representasse uma realidade bem definida. Na verdade, quando se trata da nossa espécie, não é fácil circunscrevê-la. Ela é um fenômeno biológico: o organismo do homem idoso apresenta certas singularidades. A velhice acarreta, ainda, consequências psicológicas: certos comportamentos são considerados com razão, como característicos da idade avançada. Como todas as situações humanas, ela tem uma dimensão existencial: modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com sua própria história. Por outro lado, o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence (Beauvoir, 2018, p. 13).

Envelhecer, para as mulheres, possui significado oposto em relação aos homens. Além disso, dentro de cada espaço de tempo, contexto e grupos sociais, o envelhecimento possui representações e significados distintos, entretanto, em todos “a velhice das mulheres se perde nas areias do esquecimento” (Perrot, 2019, p. 49). Em Hollywood, após os 30 anos, as mulheres, em sua grande maioria, são consideradas velhas demais para certos papéis. Numa espécie de processo clássico, Hollywood, desde seus primórdios, é um “sistema organizado para abusar das mulheres” (Kantor; Twohey, 2019, p. 23), as atraindo com a promessa da fama e, posteriormente, as transformando em produtos lucrativos. Os corpos se tornam meros objetos, uma vez que a indústria exige às futuras estrelas a aparência perfeita e, também, juventude. Entretanto, futuramente, as descarta (Kantor; Twohey, 2019). Logo, a única saída é aceitar as mesmices de papéis enquanto continuam a chegar ou, em alguns casos, se aposentar, visto que a beleza e juventude são requisitos necessários para pertencer à indústria, uma vez que a “a estética é uma ética” (Perrot, 2019, p. 50).

Constantemente, atrizes, produtoras e diretoras de Hollywood, por meio de entrevistas, rodas de conversa e redes sociais, expõem situações em que experienciaram nas quais o corpo e, também, o etarismo, afetaram a vida profissional. Em algumas circunstâncias, as atrizes interpretam personagens mais velhas em relação ao homem na narrativa e, em muitos desses

casos, a diferença de idade entre ambos é curta ou menor que seu par masculino.

Em “Forrest Gump” (Robert Zemeckis, 1994), a atriz Sally Field interpretou a mãe de Forrest (Tom Hanks), a senhora Gump. O fato é que Sally era 8 anos mais velha que o ator. Na época, ela tinha 38 anos. Em 2015, Maggie Gyllenhaal (Holmes, 2015) contou que perdeu a oportunidade de interpretar o par romântico de um ator de 55 anos por ser considerada “velha demais” para o papel. Na época, a atriz tinha 37 anos<sup>15</sup>. Outro caso envolveu a atriz Olivia Wilde (Bryant, 2016), que foi rejeitada para ser o par romântico de Leonardo DiCaprio em “O Lobo de Wall Street” (Martin Scorsese, 2013). Quando fez o teste, a atriz tinha 28 anos, e DiCaprio era 11 anos mais velho que ela. O papel foi para Margot Robbie, que tinha 22 anos na época de estreia do filme<sup>16</sup>.

Em 2019, Kelly McGillis, atriz que interpretou a personagem Charlie Backwood em “Top Gun - Ases Indomáveis” (Tony Scott, 1986), ao ser perguntada sobre a sequência do filme icônico dos anos 80, revelou ao Entertainment Tonight que não foi contactada pela produção para participar da sequela: “não, não me convidaram, nem acho que alguma vez convidariam” (Murphy, 2019), disse a atriz, que hoje tem 66 anos - apenas mais cinco do que Tom Cruise. “Quer dizer, estou velha e gorda, parece que tenho a idade que tenho, e aquilo não é sobre isso” (Murphy, 2019)<sup>17</sup>.

Em 2024, em entrevista a Marie Claire, Kirsten Dunst contou os desafios de envelhecer em Hollywood<sup>18</sup>. Prestes a embarcar em um novo papel, na ocasião, ela confessou que não trabalhava há dois anos: “todos os papéis que me ofereceram eram os de mãe triste”<sup>19</sup> (Ruiz, 2024). Em 2022, a atriz foi indicada ao Oscar pela sua atuação em “Ataque dos Cães” (Jane Campion, 2021), interpretando a personagem Rose Gordon, entretanto, nem mesmo o destaque na maior premiação de Hollywood foi capaz de contornar os papéis impostos às mulheres por aqueles que estão no comando da indústria - os homens. Tendo em vista a pauta do etarismo, ela relata: “definitivamente, há papéis menos bons para mulheres da minha idade” (Ruiz, 2024).

Tendo isso em vista, são inúmeras as questões que dizem respeito à desigualdade entre gêneros na indústria. É importante ressaltar que, comumente, as mulheres precisam se esforçar

<sup>15</sup> Disponível em: <https://variety.com/2015/tv/news/maggie-gyllenhaal-too-old-lover-1201502936/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://variety.com/2016/film/news/olivia-wilde-wolf-of-wall-street-too-old-1201731690/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.ew.com/kelly-mcgillis-says-she-wasnt-asked-to-be-part-of-top-gun-sequel-exclusive-129341>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.marieclaire.com/celebrity/kirsten-dunst-interview-2024/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>19</sup> Do original: “[...] every role I was being offered was the sad mom”.

mais que os homens, uma vez que são eles que recebem maior destaque, vantagem e, principalmente, oportunidades no cinema. São eles que estão no comando e, por isso, são eles os maiores beneficiários desse poder.

Além disso, outro ponto nesta extensa e interminável pauta, diz respeito à disparidade salarial. Em 2021, Jennifer Lawrence (Valby, 2021) comentou acerca do tema em entrevista à Vanity Fair, a respeito do seu papel no filme “Não Olhe para Cima” (Adam McKay, 2021). Na trama, ela e Leonardo DiCaprio dividem o protagonismo, no entanto, enquanto o ator recebeu US\$ 30 milhões para participar do filme, Lawrence ganhou US\$ 25 milhões<sup>20</sup>. Em entrevista à CNN, a atriz britânica Olivia Colman (2024), vencedora do Oscar pela atuação em “A Favorita” (Yorgos Lanthimos, 2018), conta que já recebeu 12 vezes menos que seu colega homem de elenco<sup>21</sup>:

Nem me fale sobre a diferença de salário entre homens e mulheres em Hollywood, isso me deixa furiosa! Os homens ganham mais porque, décadas atrás, alguém decidiu que eles atraíam mais audiências. Isso não é verdade há muito tempo, mas os estúdios continuam citando isso como razão para nos pagar menos (Colman, 2024).

Segundo a teoria feminista do cinema, “o que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher se, agir e se comportar” (Gubernikoff, 2009, p. 67). Logo, as convenções ligadas a essa indústria produzem ideologias que circulam no imaginário popular através dos anos. Portanto, em Hollywood, as mulheres não podem envelhecer, ter autonomia ou fugir dos padrões impostos pelos homens. Assim, elas são o Outro, e nunca o sujeito de sua própria narrativa. Somado a isso, são comumente desprezadas por serem mulheres, uma vez que são tidas como frágeis e incapazes de conquistar os lugares ocupados pelos homens.

Neste projeto, entender a forma pela qual a sociedade está configurada e, especialmente, a indústria hollywoodiana, é essencial para debater as violências, estereótipos e estigmas enfrentados por essa mulher e, posteriormente, desempenhar a análise dos objetos desta pesquisa. Para isso, é primordial que se entenda o conceito de “*female gaze*”, “*male gaze*” e, também, a contextualização do movimento #MeToo, que serão desenvolvidos no

<sup>20</sup> Disponível em:

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/11/jennifer-lawrence-on-love-fame-boundaries-and-dont-look-up>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/reel/C44SPXiCw6o/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/C44SPXiCw6o/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 15 jan. 2024.

próximo capítulo.

### **3 CINEMA, GÊNERO E #METOO**

Neste capítulo são tratadas as questões que dizem respeito ao chamado cinema de gênero e, posteriormente, aos conceitos de “*male gaze*” e “*female gaze*”, a partir das conceituações propostas por Laura Mulvey (1983), Ann E. Kaplan (1995), Zoe Dirse (2013) e Alicia Malone (2018), assim será possível compreender a forma pela qual a sociedade e, consequentemente, o cinema está configurado.

Posteriormente, por meio de um resgate histórico, será situado o movimento #MeToo, abordando seu surgimento, as reverberações na sociedade e o atual cenário. Para isso, serão trazidas exemplificações de casos e, especialmente, filmes produzidos no contexto marcado pela crescente repercussão e mobilização do movimento. Vale lembrar que os filmes selecionados para o *corpus* desta pesquisa foram produzidos nesse contexto social e, por isso, incorporam o movimento em sua narrativa, sendo impossível dissociá-los de seu contexto original.

#### **3.1 CINEMA E GÊNERO**

No fim do século XIX, a sexualidade passou a ser central na preocupação do sujeito moderno. Por meio desse contexto, os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros assumiam protagonismo na sociedade moderna. Por conseguinte, a partir dos anos 1960, os estudos de gênero passam a ter esses grupos como objetos de estudo.

Num primeiro momento, esses movimentos se encarregam de assumir críticas às representações estereotipadas dos indivíduos, além dos silenciamentos desencadeados por tais personificações e, consequentemente, a opressão praticada pelos grupos majoritários. Essa preocupação percorreu caminhos até a arte, e as concebeu como reafirmadoras dos clichês vinculados às representações de gênero. Diante de seu impacto e seu papel na indústria cultural, Hollywood passou a ser alvo de imensa discussão (Lopes, 2006).

Definir o surgimento do cinema não é uma tarefa fácil. Afinal, a resposta não é única. Foi a partir do surgimento da câmara escura no século XV, que anos mais tarde, Thomas Edison chegava com o cinematógrafo. E, foi assim que, em 1895, os irmãos Lumière apresentavam o cinematógrafo, considerado por muitos o pontapé inicial para a construção do cinema como o conhecemos hoje. Por meio dos irmãos Lumière o cinema nasce como uma representação da realidade. Entretanto, vai se transformando em um meio que proporciona interpretações da realidade.

Foi na segunda metade dos anos 1910, que a indústria cinematográfica sofreu uma expansão para a Costa Oeste, num subúrbio de terrenos chamado Hollywood, em Los Angeles. Posteriormente, no início dos anos 1920, a palavra Hollywood já representava o próprio conceito de cinema, e era visto com ambição e desejo por quem buscava o estrelato.

A história de Hollywood, em sua extensão, é constantemente apontada como uma história construída pelo homem branco. O documentário “E a mulher criou Hollywood” (Julia Kuperberg, Clara Kuperberg, 2016), expõe que a história de Hollywood foi, na verdade, construída pelas mulheres. Estima-se que até os anos 1920, havia mais mulheres ocupando cargos no cinema do que em qualquer outro período da história. Afinal, naquele tempo, o cinema não era tratado como um grande negócio, e os mais interessados nessa nova forma de artes eram as mulheres e os judeus. Por não serem bem-vindos em ambientes de “trabalho de verdade”, esses dois grupos viam no cinema uma forma de ocupação (E A MULHER [...], 2016). “Assim Hollywood, que inicialmente era formada por mulheres e imigrantes judeus, segmentos da população que não eram admitidos em trabalhos comuns, foi rapidamente transformada em um negócio lucrativo dominado por homens” (Wobeto, 2020, p. 79).

Perrot (2019) aponta uma dificuldade quando se trata da história das mulheres, uma vez que para escrevê-la, é preciso existir documentos, fontes ou qualquer outro vestígio deixado pelo tempo. Entretanto, na história, a existência das mulheres é “frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios” (Perrot, 2019, p. 21). Logo, a escrita dessa história, em sua grande extensão, é difícil ou mesmo impossível, uma vez que não existem fontes que confirmem os fatos.

No cinema, o cenário é semelhante. Hoje, ao pensar na construção da indústria hollywoodiana, evoca-se imediatamente a figura do homem branco. Assim, historicamente, o cinema é tido como um mercado ocupado pelo homem desde a sua concepção. Além disso, ao pensar na criação da ficção cinematográfica, Georges Méliès é apontado como o precursor nessa nova forma de arte. Entretanto, o documentário “Be Natural: A História não Contada da Primeira Cineasta do Mundo” (Pamela B. Green, 2018), aponta o pioneirismo de Alice Guy-Blaché no trabalho narrativo antecipado ao de Méliès. “No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (Perrot, 2019, p. 22) e, no cinema, sua existência é sinônimo de silêncio.

À vista disso, como resgatado anteriormente, nas primeiras décadas de existência, Hollywood foi um negócio ocupado por mulheres e judeus. Entretanto, no fim dos anos 1920, com a estreia de “O Cantor de Jazz” (Alan Crosland, 1927), o primeiro filme falado da história, a sociedade estadunidense volta seus olhares ao potencial lucrativo da indústria

cinematográfica e, assim, os homens passam a ocupar cargos dentro da indústria. Posteriormente, a Crise de 1929 assola a sociedade estadunidense com o desemprego e acelera um processo que já vinha ocorrendo: com os homens fora de seus cargos, surge a urgência de buscar outras alternativas de renda. Assim, muitos se mudam para a Costa Oeste, e encontram em Hollywood um mercado altamente lucrativo.

Desde então, Hollywood tem se infiltrado no imaginário popular, numa espécie de espelhamento social, visto que “a produção cinematográfica guarda profundas relações com a sociedade na qual está sendo produzida, ou seja, a vida social representada na tela é a inscrição de um tempo e de um contexto cultural” (Wobeto, 2020, p.73). No Brasil, historicamente, o entendimento de cinema está ligado diretamente ao modelo estadunidense, quando comparado a produção cinematográfica do próprio território nacional. Dessa forma, Hollywood tem sido responsável por representar as convenções, modelos e ideais daquilo que se cunha por sujeito moderno. Sendo assim, estabeleceu estereótipos que se infiltraram na história mundial:

Os filmes hollywoodianos foram particularmente eficientes na construção de mocinhas ingênuas e mulheres fatais, de heróis corajosos e vilões corruptos e devassos. A escolha de atores e atrizes, roteiros, cenários, música, guarda-roupa, recursos de iluminação, som, cortes e tomadas, enfim, toda a parafernália da linguagem cinematográfica era mobilizada para representar tais posições, para dirigir o olhar, construir simpatias e repúdios. As platéias aprendiam a decodificar essa linguagem, torciam pelo sucesso ou pelo fracasso dos personagens, identificavam-se com eles ou os rejeitavam (Louro, 2008, p. 83).

Assim sendo, as representações vinculadas a múltiplos sujeitos, pertencentes a diferentes classes, etnias, orientações sexuais e idadismo, em filmes do circuito hollywoodiano, desde sempre enfatizam a construção de estereótipos e estigmas, ora idealizados romântica ou maleficamente. Isso levou a construção de diferentes imagens e formas de se pensar em certos grupos sociais, sem levar em conta a individualidade de cada ser e, posteriormente, os concebendo como universais. “Se a noção de representação claramente se justifica na história, nas ciências sociais e nos estudos de comunicação social, muitas vezes, acaba por transformar a obra de arte em ilustração de problemáticas da realidade sem considerá-las estruturantes” (Lopes, 2006, p. 382).

Tendo como ponto de partida diversas preocupações vinculadas à questão de gênero, diferentes pesquisas e contribuições se instituem no interior da crítica feminista audiovisual. Um desses contributos refere-se ao ensaio da teórica feminista Laura Mulvey (1983), “Prazer

visual e cinema narrativo”, no qual é construído, discutido e problematizado um argumento central relativo à representação da mulher no cinema hollywoodiano. Mulvey se apropria da psicanálise para compreender modelos reforçados pelo cinema, principalmente no que diz respeito à diferença entre sexos, e de que maneira esse estabelece imagens eróticas frente ao olhar e a plateia. Assim, em sua obra, a psicanálise é apropriada “como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (Mulvey, 1983, p. 437).

No artigo, Mulvey cunha o conceito de “*male gaze*”, a fim de abordar o olhar masculino como constituinte da figura da mulher no cinema e, também, como este confere um prazer visual quando constrói o par feminino. Tal abordagem estrutura-se em três olhares: o olhar da câmera; o olhar da narrativa; e o olhar do espectador masculino. Nas três visões - todas comandadas pelo homem, uma vez que este percorre nos ofícios de criador a espectador -, a mulher aparece como mera imagem, um objeto, e o homem seu dono consubstanciado pela cultura patriarcal. Assim, “o homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo” (Mulvey, 1983, p. 445).

Esse controle é possível devido à criação de uma figura principal controladora - masculina - com a qual o espectador irá se identificar. Assim, o olhar da plateia é projetado em relação ao seu par na tela, “de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência” (Mulvey, 1983, p. 446). A sensação de identificação acontece devido ao modelo pelo qual o cinema reproduz as “condições naturais da percepção humana”, por meio dos movimentos da câmera, da montagem e da fotografia, numa tentativa de confundir os limites da tela com a plateia. Por consequência, o homem manifesta suas fantasias através do “comando linguístico” da obra, de maneira que a figura feminina se torna silenciosa, reforçando seu lugar de “portadora de significado e não produtora de significado” (Mulvey, 1983, p. 438).

Posteriormente, outra teórica da crítica feminista, Ann E. Kaplan (1995), em seu clássico “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera”, aborda as contribuições da teoria feminista até então, e fornece uma análise detalhada a partir de perspectivas filmicas, trazendo assim confirmações e, também, limitações fornecidas pelo feminismo até o momento de escrita da obra perante as obras cinematográficas. Assim, Kaplan discute a maneira pela qual

as mulheres foram renegadas a assumir certos papéis no cinema, como o de esposa, mãe ou dona de casa:

Primeiro, me parece que enquanto certos modelos relativos às mulheres estão ligados a contextos históricos específicos, outros modelos, relacionados ao casamento, à sexualidade e à família - os quais estou enfocando -, transcendem as categorias históricas tradicionais. Isso acontece por boas razões: exatamente porque as mulheres, tendo sido relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, elas também foram, até certo ponto, relegadas para fimbria do discurso histórico, se não for para uma posição totalmente fora da história (e da cultura); que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco (Kaplan, 1995, p. 17).

Desse modo, sem negar que a mulher tenha sua própria história, enquanto indivíduo renegado a representação e definição pelo viés masculinista - a figura dominante - no cinema, na sua forma clássica, a mulher possui um “status eterno” (Kaplan, 1995, p. 12), representadas com os mesmos papéis e do mesmo modo incessantemente no completo decorrer da história cinematográfica. Certas vezes, ocorrem algumas mudanças “superficiais”, mas que não apagam o modelo clássico constituinte (Kaplan, 1995). Assim, existe a “omissão da experiência feminina nas formas de arte dominante, a ponto de haver modelos recorrentes que refletem o posicionamento da mulher em um inconsciente patriarcal que, até certo ponto, trabalha independente do capitalismo” (Kaplan, 1995, p. 18).

Futuramente, a partir desse contexto, cunha-se o termo “*female gaze*”, numa tentativa de dissolver tudo aquilo pregado pelo olhar masculino. Dado que o cinema representa e incorpora uma estrutura estabelecida na sociedade patriarcal, ele exerce uma função hegemônica, uma vez que reproduz e normaliza as ideologias dominantes (Cisne; Medeiros; Castro, 2020). Assim, posto que o *female gaze* é estruturado em oposição às estruturas hegemônicas do *male gaze*, seu olhar feminino vincula-se às tentativas das mulheres de se inserir dentro da indústria hollywoodiana e, assim, criar histórias onde elas mesmas são donas dos seus próprios olhares, e não coadjuvantes erotizadas classificadas como meros objetos (Dirse, 2013).

Entretanto, pensar em narrativas produzidas e dirigidas por mulheres, não implica, diretamente, na vinculação da obra a uma concepção que fuja dos padrões masculinistas do *male gaze*, uma vez que até mesmo figuras femininas reproduzem padrões estritos aos olhares estruturados pela dominação masculina, visto que é no interior dessa normatividade no qual a sociedade está inserida. Além disso, comumente, “o cinema constrói o modo pelo qual ela [mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo” (Mulvey, 1983, p. 452). Diante disso,

algumas teóricas implicam as questões referentes à configuração da sociedade pelo poder masculinista e, assim, discutem se a existência desse chamado “olhar feminino” é plausível, levando em consideração a forma pela qual nossos modos de viver e pensar estão caracterizados. Alicia Malone (2018), em seu livro acerca de filmes essenciais produzidos por mulheres, traz uma importante contribuição:

Pode-se argumentar muito bem que um “olhar feminino” equivalente simplesmente não pode existir, porque a sociedade não está configurada dessa forma. O olhar masculino é um subproduto do nosso mundo desequilibrado, onde os homens detêm a maior parte do poder. Embora o termo “o olhar feminino” seja utilizado ao longo deste livro (e como título), isto não pretende implicar uma visão estreita do género ou uma ignorância da estrutura do nosso mundo. É uma frase usada aqui para abrir uma conversa sobre a experiência de ver um filme e ser visto em um filme para quem não se identifica em ser branco, cis ou homem (Malone, 2018, local. 12., tradução nossa<sup>22</sup>).

À vista disso, o *female gaze* diz respeito ao cinema que vem sendo produzido por mulheres, ainda que sejam minoria numa indústria dominada pelo poder visual, político e econômico do homem branco de classe alta. Apesar disso, numa tentativa de retomar o controle sobre diferentes visões de si mesmas - uma vez que não são seres universais, mas individuais, com diferentes singularidades e modos de ser na sociedade -, criam histórias a partir de seu próprio olhar, na busca pelo rompimento da prerrogativa masculinista. Em suas obras autorais, são diversas os temas explorados: família, casamento, aborto, trabalho, relacionamentos homoafetivos ou até mesmo histórias de romance, mas na visão delas.

Um desses exemplos diz respeito a filmografia da diretora estadunidense Greta Gerwig, mas especificamente relativo a “Lady Bird: A Hora de Voar” (Greta Gerwig, 2017), seu primeiro trabalho solo como roteirista e diretora. Na história do subgênero *coming-of-age*<sup>23</sup>, acompanhamos a trajetória da jovem Christine McPherson, que insiste em ser chamada de Lady Bird, numa tentativa de renegar a identidade que lhe foi conferida no nascimento e trilhar seu próprio caminho no último ano do ensino médio. Seu maior desejo é ir fazer faculdade longe de Sacramento, mas a ideia é rejeitada por sua mãe.

---

<sup>22</sup> Do original: “There is a very good argument to be made that an equivalent “female gaze” simply cannot exist, because society is not set up that way. The male gaze is a byproduct of our imbalanced world, one where men hold the majority of the power. While the term “the female gaze” is used throughout this book (and as its title), this is not intended to imply a narrow view of gender or an ignorance of the structure of our world. It is a phrase used here to open up a conversation about the experience of seeing film and being seen in film for those who don’t identify with being white, cis, or male”.

<sup>23</sup> O *coming-of-age* é um subgênero da literatura e do cinema, que aborda histórias sobre o amadurecimento da juventude para a vida adulta.

“Lady Bird” é a história da jornada de uma adolescente com a chegada da universidade, a relação com a mãe que por vezes parece complicada, e as alegrias e tristezas do primeiro relacionamento. A escolha de focar na complexa relação de mãe e filha para impulsionar e aprofundar a narrativa, ao invés de outros temas - como o romance, por exemplo -, revela o olhar feminino da própria diretora, que entrega a sutileza e profundidade de uma história sobre mulheres e suas singularidades. Em entrevista ao The Globe and Mail, Gerwig (2017) enfatiza a importância dos relacionamentos entre personagens femininas, e o motivo do foco deste em sua obra<sup>24</sup>:

Estou interessada em mulheres se relacionando umas com as outras, porque acho que, muitas vezes nos filmes, as mulheres são reduzidas a se relacionar por meio de um cara. O que, você sabe, rendeu muitos filmes maravilhosos, então não pretendo jogar qualquer shade sobre isso. Mas eu acho que isso significa que há um vasto território desconhecido de relacionamentos que não são explorados (Greta Gerwig, 2017, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Neste trabalho, o termo *female gaze* será utilizado com maior incidência, uma vez que as três obras selecionadas no *corpus* desta pesquisa são dirigidas por mulheres - Maria Schrader, Kitty Green e Ursula Macfarlane. Assim, será possível debater diferentes questões a partir do conceito, principalmente no que diz respeito à construção das três narrativas por meio desses olhares concebidos previamente como femininos.

No subtópico a seguir, são revisitadas as questões que dizem respeito ao movimento #MeToo, intrínseco ao contexto pelo qual as obras foram produzidas, e essencial no entendimento e construção desta pesquisa.

### 3.2 #METOO E CINEMA

Na contemporaneidade, os movimentos feministas têm sido responsáveis por desdobrar e suscitar discussões a respeito dos crimes vinculados à violência patriarcal (Dornelas, 2023), que têm ganhado força através da circulação da pauta nas esferas públicas, principalmente no que diz respeito às mídias sociais. Vinculado ao movimento feminista, a #MeToo é um desses exemplos de mobilizações que, inicialmente, através das mídias sociais,

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/greta-gerwig-on-the-female-relationships-at-the-heart-of-ladybird/article36891867/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>25</sup>Do original: "I'm interested in women relating to each other, because I think, so often in films, women are reduced to relating through a guy. Which, you know, has made lots of marvellous films, so I don't mean to throw any shade on it. But I do think it means there's a vast uncharted territory of relationships that don't get explored".

tomou proporções responsáveis por modificar as experiências das mulheres nos espaços públicos.

Inicialmente concebido a partir de hashtag, o movimento #MeToo foi responsável por desencadear uma série de denúncias envolvendo crimes patriarcais (Dornelas, 2023) na indústria do entretenimento estadunidense em 2017. Entretanto, é importante destacar que a expressão “*me too*”<sup>26</sup>, nasceu dos trabalhos da ativista negra Tarana Burke, cujo objetivo era conscientizar a sociedade estadunidense a respeito dos crimes patriarcais (Dornelas, 2023), além de promover uma rede de apoio às vítimas. Além disso, destaca-se que o movimento não existe no vácuo, uma vez que foram discussões, casos e mobilizações anteriores que propiciaram a sua posterior existência. A ativista Tarana Burke, por exemplo, recebeu o relato de uma menina de 13 anos que havia sofrido abuso sexual. Anos mais tarde, fundou uma organização sem fins lucrativos para dar apoio às vítimas.

Em Hollywood, local em que o movimento ganhou vida, foram as investigações conduzidas pelos repórteres Jodi Kantor, Megan Twohey e Ronan Farrow - publicadas respectivamente no jornal The New York Times e na revista The New Yorker - precursoras no alavancamento das discussões e consequente punições. As reportagens tiveram como fio condutor as denúncias de abuso e assédio contra o ex-produtor hollywoodiano Harvey Weinstein, dono da empresa Miramax e The Weinstein Company, e responsável pelos sucessos “Os Oito Odiados” (Quentin Tarantino, 2016) e “O Lado Bom da Vida” (David O. Russell, 2012). É importante destacar que, anos antes da publicação dessas matérias, houve outras tentativas de denunciar a público os crimes patriarcais (Dornelas, 2023) em Hollywood. Entretanto, impedidas - principalmente por Weinstein -, as investigações não andavam para frente. Por isso, além das ocorrências em si, os jornalistas esmiuçaram a estrutura de poder que rondava nos bastidores de Hollywood, propagadas com o intuito de silenciar as vítimas e testemunhas por meio de acordos de confidencialidade, que as impedia de encontrar algum tipo de justiça.

As reportagens sobre Weinstein foram como um solvente desfazendo o sigilo, levando mulheres de todo o mundo a revelar experiências semelhantes. O nome *Harvey Weinstein* se tornou um argumento para coibir a conduta imprópria, evitando que prosseguisse incontrolável durante décadas, um exemplo mostrando como transgressões menos graves podiam levar a outras mais sérias. Formava-se o consenso de que denunciar o assédio e o abuso sexual era uma atitude admirável, e não vergonhosa nem desleal. Aquela história servia de alerta para como esse tipo de comportamento podia se tornar um grave risco para os empregadores. Acima

---

<sup>26</sup> Eu também, tradução nossa.

de tudo, marcou o surgimento de um consenso em torno de condutas como a de Weinstein: eram inequivocamente erradas e não podiam ser toleradas (Kantor; Twohey, 2019, p. 234).

Rocha (2022) destaca a magnífica repercussão das reportagens, responsável por gerar um movimento de mulheres e homens - ainda que as mulheres sejam maioria -, do mundo todo, de diferentes setores e posições sociais, celebridades ou anônimos, encontraram meios para expressar publicamente suas experiências individuais com esse tipo de violência. Segundo a pesquisa divulgada pela Ezy Insights (2017), o #MeToo foi definido como o evento mais viral de 2017. A hashtag foi tendência em pelo menos 85 países, incluindo Índia, Paquistão e Reino Unido. Algumas mudanças vieram mediante criações de instituições e órgãos de assistência às vítimas de abusos e assédios no setor<sup>27</sup>. Em 2018, o Sindicato de Atores de Hollywood criou o Código de Conduta sobre Assédio Sexual<sup>28</sup>.

No mesmo mês da publicação da reportagem das jornalistas do The New York Times, os membros da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas - a organização por trás do Oscar - votaram pela expulsão de Weinstein. Ele também foi demitido da The Weinstein Company, empresa que ele e seu irmão fundaram em 2005 após deixar a Miramax. Harvey cumpre pena desde 2018 e, recentemente, foi condenado em Los Angeles a mais 16 anos de prisão por acusações de agressão sexual<sup>29</sup>.

Posteriormente, outras acusações vieram à tona. Kevin Spacey, na época, foi demitido pela Netflix de “House of Cards” (Netflix, 2013), série que protagonizava na época, após denúncias de assédio por homens<sup>30</sup>. Em 30 de outubro de 2017, a Academia Internacional de Artes e Ciências Televisivas, declarou que não iria mais homenagear Spacey durante o Emmy Internacional<sup>31</sup>. O ator e comediante Bill Cosby, foi acusado de abuso e assédio sexual por mais de sessenta mulheres. Em 2014, ele foi condenado por drogar e abusar sexualmente de Andrea Constand em 2004. Os outros casos ocorreram nos anos 1970 e, por isso, as acusações

<sup>27</sup> Disponível em:  
<https://ezyinsights.com/metoo-viral-event-2017-3/#:~:text=Em%20m%C3%A9dia%2C%20%23MeToo%20foi%20mencionado,vidas%20foram%20perdidas%20no%20fogo>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>28</sup> Disponível em: [https://www.sagaftra.org/files/sa\\_documents/SAG-AFTRA\\_Code\\_of\\_Conduct\\_7.2.21.pdf](https://www.sagaftra.org/files/sa_documents/SAG-AFTRA_Code_of_Conduct_7.2.21.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>29</sup> Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/harvey-weinstein-recebe-nova-sentenca-e-vai-passar-o-resto-da-sua-vida-preso.shtml#:~:text=Harvey%20Weinstein%20foi%20condenado%20a,de%20vida%20atr%C3%A1s%20das%20grades>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>30</sup> Disponível em:  
<https://www.theguardian.com/culture/2017/nov/04/netflix-fires-kevin-spacey-from-house-of-cards>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>31</sup> Disponível em:  
<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/kevin-spacey-perde-premio-honorario-que-receberia-no-emmy-internacional-22012814>. Acesso em: 15 jan. 2024.

prescreveram e não foram aceitas pela Justiça. Apesar da sentença ter sido a primeira vitória dos escândalos sexuais de Hollywood, o ator foi solto em 2021<sup>32</sup>.

No ano seguinte, na temporada de premiações, as mulheres vestiram preto como forma de protesto ao ciclo tortuoso vivido dentro da indústria. A campanha ficou nomeada por “Porque Nós Usamos Preto” (tradução nossa). Na edição do Globo de Ouro em 2018, Oprah Winfrey, uma das figuras mais famosas na televisão estadunidense, discursou em prol das vítimas, e agradeceu pela coragem de compartilharem suas histórias<sup>33</sup>. No Oscar daquele ano, Greta Gerwig foi a única diretora a ser indicada na categoria. Até hoje, em 96 edições da premiação, apenas três mulheres ganharam a categoria e nove foram indicadas, dentre 474 indicados.

Além das discussões a respeito de um ambiente de trabalho patriarcal, misógino e violento no qual as mulheres sempre estiveram inseridas, a circulação e adesão dos movimentos #MeToo e Time's Up<sup>34</sup>, foi responsável por reviver a discussão em torno da presença das mulheres em frente e atrás das câmeras, que começou a ser levantada a partir da segunda onda do feminismo. Dessa forma, é importante ressaltar a maneira como o movimento #MeToo convoca a discussão acerca da diversidade no cinema. “O #MeToo, assim, viabiliza a discussão sobre representatividade, sem, naturalmente, encerrá-la ou se confinar a ela” (Wobeto, 2020, p. 72).

Em 2018, enquanto a indústria era bombardeada e alertada a respeito das denúncias viabilizadas pelo #MeToo, atrizes da indústria cinematográfica mais famosa do globo terrestre, compartilharam com a comunidade internacional o que vinha ocorrendo nos bastidores. Na edição anual do Globo de Ouro daquele ano, a atriz Natalie Portman (2018), ao anunciar a categoria de melhor direção, fez alusão à desigualdade de gênero no cinema, ao dizer “e aqui estão todos os homens indicados” (tradução nossa)<sup>35</sup>. No mesmo ano, outras atrizes discursaram em prol da causa e prestaram solidariedade às vítimas que encontraram meios para denunciar os abusos sofridos dentro da indústria.

No Oscar daquele ano, Frances McDormand, vencedora do prêmio de melhor atriz por “Três Anúncios Para um Crime” (Martin McDonagh, 2018), discursou chamando a atenção

<sup>32</sup> Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/06/30/condenacao-de-bill-cosby-por-agressao-sexual-e-anulada-por-suprema-corte-da-pensilvania.ghtml>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=riU19Im0IT4&t=57s>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>34</sup> A partir da #MeToo, o movimento Time's Up foi criado por um grupo de 300 mulheres de Hollywood, incluindo Natalie Portman, Reese Witherspoon e Shonda Rhimes. A iniciativa busca uma solução mais efetiva para o problema do assédio e abuso sexual, exigindo que mudanças concretas aconteçam, sejam referentes à segurança ou a igualdade de direitos em um ambiente de trabalho.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ymYmfI-4uA>. Acesso em: 15 jan. 2024.

para a inclusão das mulheres dentro da indústria cinematográfica<sup>36</sup>. Na mesma época, a diretora Céline Sciamma, fundou o movimento *5050by2020*, responsável por organizar a Marcha das Mulheres no Festival de Cannes em 2018. No cenário, a atriz Cate Blanchett discursou dizendo: “nos degraus hoje estão 82 mulheres, representando o número de diretoras que subiram esta escada desde a primeira edição do festival, em 1946. No mesmo período, 1688 diretores subiram estas mesmas escadas”<sup>37</sup>. Na ocasião, Kristen Stewart, Salma Hayek, Agnès Varda e Marion Cotillard estiveram presentes. O mesmo movimento foi encarregado de pressionar a organização por trás do evento acerca da equidade de gênero no júri do festival.

À vista de tantos exemplos históricos, é natural corroborar a imagem da mulher no cinema hollywoodiano ao marginal: ausência, silêncio e qualquer outra posição que represente minoria na indústria. Apesar disso, continuamente, as mulheres criam projetos, iniciativas ou qualquer outra forma de resistência frente às questões que dizem respeito à desigualdade de gênero no cinema. A partir do movimento #MeToo, Hollywood acelerou um processo que já existia: mulheres lutando pelo domínio frente a projetos autorais. Entretanto, antes mesmo do movimento existir, em uma época onde os funcionários de Hollywood eram treinados para proteger abusadores, num sistema de indenizações financeiras que cobria infrações, as mulheres já se sentiam incomodadas com as posições em que eram mantidas.

Em meados dos anos 2000, a comédia romântica era um dos gêneros mais populares em Hollywood. Com 23 anos, a atriz Reese Witherspoon conquistou seu estrelato interpretando Elle Woods em “Legalmente Loira” (Robert Luketic, 2001). Posteriormente, recebeu sua primeira indicação e vitória no Oscar por “Johnny & June” (James Mangold, 2005), biografia do músico Johnny Cash. Com isso, consequentemente, surgiram outros papéis em produções do gênero, que a colocou no circuito do romance e a consagrou como uma das atrizes mais bem pagas da época<sup>38</sup>. Entretanto, para a atriz, a saturação dos papéis chegou com “Água para Elefantes” (Francis Lawrence, 2011) e “Guerra é Guerra!” (McG, 2012)<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4gU6CpQk6BE>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://variety.com/2018/film/news/cate-blanchett-speech-cannes-womens-march-1202808440/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/reese-witherspoon-a-atriz-mais-bem-paga-de-hollywood-angelina-jolie-fica-em-segundo-4136765>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/como-reese-witherspoon-saiu-do-fundo-do-poco-e-reinventou-carreira-na-tv-36265>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Assim, como consequência das frustrações geradas pelo ciclo hollywoodiano com o poder de figuras masculinas a respeito das mulheres, em 2016, buscando o rumo da sua própria história, fundou a produtora *Hello Sunshine*<sup>40</sup>. Para ela, a decisão partiu do cansaço de sempre receber ofertas para o mesmo tipo de papel e, além disso, da ausência de personagens femininas centrais em histórias complexas. Hoje, a Hello Sunshine é responsável por grandes produções, como “The Morning Show” (Apple TV+, 2019), “Pequenos Incêndios por Toda Parte” (Prime Video, 2017), “Big Little Lies” (Max, 2017) e “Daisy Jones & The Six” (Prime Video, 2023). Além disso, recentemente, produziu a comédia romântica “Na Sua Casa ou na Minha?” (Netflix, 2023), estrelada por Witherspoon ao lado de Ashton Kutcher.

Segundo a própria empresa, o objetivo é colocar mais mulheres em telas para ocuparem papéis de protagonismo sem que o etarismo interfira nessa escolha e, além disso, acolher vozes e rostos diversos por trás delas. De acordo com Reese, “se você quiser mudar as histórias, você precisa mudar os contadores de histórias”<sup>41</sup>. Além disso, a atriz gerencia um clube do livro que só lê histórias escritas por mulheres, e é a partir das descobertas que surgem nesses encontros de leituras que muitos dos projetos são levados para o cinema e a televisão, sempre com a abordagem e a temática na qual a cultura masculinista não tem a prerrogativa<sup>42</sup>.

Margot Robbie também possui sua própria produtora de filmes. A *LuckyChap*<sup>43</sup> foi fundada em 2014, e também busca colocar holofotes nas mulheres. Visando promover histórias femininas, busca preencher a lacuna causada pela desigualdade de gênero na indústria cinematográfica. Em 2017, a *LuckyChap* lançou “Eu, Tonya” (Craig Gillespie, 2017), sua primeira grande produção cinematográfica baseada na vida da patinadora estadunidense Tonya Harding, interpretada pela própria Robbie. O filme ganhou um Oscar para Allison Janney como Melhor Atriz Coadjuvante, um BAFTA e um Globo de Ouro.

Em 2020, a *LuckyChap* produziu “Promising Young Woman” (Emerald Fennell, 2020), filme estrelado por Carey Mulligan e dirigido por Emerald Fennell, que aborda questões referentes a violência contra as mulheres e os silenciamentos desencadeados pela mesma. Na trama, a personagem de Mulligan busca vingança do estupro e consequente suicídio de sua melhor amiga. Em 2021, o filme recebeu indicação ao Oscar de Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro Original, tendo vencido na última categoria.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://hello-sunshine.com/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeLuRSJl4k0>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/reesesbookclub/?hl=pt-br>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/luckychap/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Robbie estrelou ao lado de Nicole Kidman e Charlize Theron no filme “O Escândalo” (Jay Roach, 2019). Em pleno julgamento do ex-produtor Harvey Weinstein, às vésperas da campanha eleitoral de Donald Trump, e em um momento no qual a indústria discutia a representação e inclusão feminina em seus filmes, o escândalo do magnata da Fox News, Roger Ailes, é retratado no filme. Além de Ailes, Bill O'Reilly, o apresentador mais famoso da Fox, foi acusado de assediar as funcionárias. Na época, a Fox pagou milhões às funcionárias para abafar as denúncias. Tanto O'Reilly quanto Ailes foram afastados do seu cargo “não por causa das alegações de conduta imprópria contra mulheres - a Fox já sabia de muitas delas -, mas por causa da divulgação delas” (Kantor; Twohey, 2019, p. 40).

Outras obras podem ser citadas a respeito do #MeToo, incluindo filmes e séries. São elas: “The Tale” (Jennifer Fox, 2018), “The Morning Show” (Apple TV+, 2019), “I May Destroy You” (HBO Max, 2020), “Bela Vingança” (Emerald Fennell, 2020) e “Entre Mulheres” (Sarah Polley, 2022).

Apesar da repercussão do movimento, das mudanças em vários setores da sociedade mundial e na coragem das vítimas em denunciar seus agressores, segundo o *Center for the Study of Women in Television and Film*<sup>44</sup>, em 2018, um ano após o início das imobilizações fomentadas pelo movimento, ao contrário do que se esperava, a porcentagem de mulheres dirigindo os principais filmes em Hollywood caiu significativamente. Em 2018, as mulheres representaram 20% de todos os diretores, produtores, produtores executivos, diretores e diretores de fotografia que trabalharam nos 250 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos. Enquanto isso, os homens ocuparam 80% dos cargos<sup>45</sup>.

Em 2019, o mesmo estudo apresentou que as mulheres representaram 31% de todos os criadores, diretores, escritores, produtores executivos, produtores, editores e diretores de fotografia, o maior percentual na história do estudo. Apesar da mudança no cenário no que diz respeito aos cargos ocupados por mulheres, os homens permanecem sendo a maioria<sup>46</sup>.

Tendo esse resgate histórico e conceitual em vista, com os conceitos de gênero, as questões que dizem respeito ao corpo, feminilidades, as definições relativas ao “*male gaze*” e “*female gaze*” - usado com maior recorrência neste trabalho - as desigualdades de gênero no cinema, o movimento #MeToo e as inúmeras tentativas das mulheres em assumir o controle

<sup>44</sup> Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>45</sup> Disponível em:  
[https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>46</sup> Disponível em:  
<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/women-made-up-20-percent-key-behind-scenes-film-roles-2019-1265681/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

sobre sua própria história, esta pesquisa se propõe a entender a forma pela qual as violências de gênero são representadas e que discussões suscitam nos filmes oriundos do movimento #MeToo: “A Assistente”, “Ela Disse” e “Untouchable”.

Para que as considerações relativas à questão norteadora sejam alcançadas, esta pesquisa se apropriará da metodologia proposta por Souto (2019). Tal método parte do pressuposto da relação de importância que os objetos produzem entre si. Desse modo, os filmes e as relações que os constituem, provocam inquietações, perguntas e novos caminhos de reflexões (Souto, 2020), uma vez que os “filmes são como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico. E há ainda os que não reagem” (Souto, 2019, p. 154). No próximo capítulo, as constelações filmicas são apresentadas de maneira aprofundada e, posteriormente, a análise dos objetos.

## 4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Neste capítulo, são analisados os três filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. Para isso, inicialmente, será apresentado a metodologia das constelações filmicas (Souto, 2020), selecionada para o desenvolvimento deste trabalho. Posteriormente, as três obras serão apresentadas e, por fim, analisadas.

### 4.1 METODOLOGIA

A presente pesquisa busca mapear e discutir como as violências de gênero são materializadas e discutidas nas obras filmicas selecionadas já apresentadas neste documento. Dessa forma, parte de uma análise descritiva e exploratória do *corpus*, uma vez que busca traçar uma relação entre as obras analisadas e, assim, estabelecer um método de comparação entre elas, sejam referentes a semelhanças ou distinções. À vista dos conceitos apresentados anteriormente, busca-se estabelecer uma relação na análise, e consequente comparação dos três filmes selecionados.

Neste percurso, a análise dos filmes nos possibilita entender as questões intrínsecas ao contexto de produção e, também, da história. Dessa forma, o tempo e espaço assumem um protagonismo de relevância, uma vez que dissociar os filmes de seu contexto norteador - neste caso, o movimento #MeToo - é inconcebível. Os filmes, além de serem produzidos neste contexto, tratam de temas desencadeados pelo mesmo e o atribuem na sua respectiva história. A violência de gênero e os silenciamentos desencadeados pela mesma, debates suscitados pelo movimento #MeToo, são peça central nas três narrativas. Dessa forma, o movimento #MeToo ganha espaço não apenas como um mero pano de fundo das produções filmicas, mas como propulsor de diálogos constituintes das obras.

Por meio das constelações filmicas propostas por Souto (2020) - método que propõe a comparação entre três ou mais obras - é possível estabelecer uma perspectiva de investigação guiada pelo empirismo, uma vez que “os filmes - e os agrupamentos que o constituem - têm o poder de despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos” (Souto, 2020, p. 154). Constelar é uma maneira de elaborar leituras a respeito das obras, e produzir um sentido a partir da visão das mesmas em um quadro de associações (Souto, 2020). “A constelação tem, assim, um poder revelador de ajudar a produzir uma releitura, sendo capaz de inspirar o presente ou de trazer alguma espécie de redenção para os ocorridos do passado” (Souto, 2020, p. 156).

Além disso, o método prevê que o agrupamento das obras selecionadas não diz respeito, necessariamente, a vínculos preexistentes, naturais. Pelo contrário, quem faz o agrupamento de pontos é o pesquisador. Desse modo, “elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São uma questão de perspectiva” (Souto, 2020, p. 157), uma vez que não são “fenômenos reais, mas uma produção humana, uma abstração” (Souto, 2020, p. 157-158). Por isso, para esta pesquisa, foram estabelecidos três critérios de seleção para as obras.

Os critérios para seleção do material, em um primeiro momento, se deu por meio da relação de equivalentes entre as três obras escolhidas, a fim de se enquadrem dentro das características necessárias para a posterior inserção da metodologia proposta por Souto (2020). Dessa forma, as três obras, em conjunto, trata-se de narrativas produzidas em um contexto marcado pela crescente adesão e repercussão do movimento #MeToo, sendo inviável relacioná-las sem o seu contexto norteador.

O segundo critério, partiu da seleção de obras a respeito da violência de gênero no ambiente de trabalho, também vinculada a conjuntura na qual os filmes foram produzidos. Por fim, como último critério, as narrativas selecionadas são dirigidas por mulheres, enquadrando-se no cinema contemporâneo que vem sendo produzido por essa parte da população, neste caso, vinculado ao cinema *mainstream* hollywoodiano.

A princípio, com base nos objetivos específicos deste trabalho, foram definidos três operadores analíticos para a construção de análise desta pesquisa. Sendo assim, a fim de estabelecer ligações de igualdade ou distinções entre as obras - como definido essencialmente na aplicação das constelações filmicas - serão observadas: 1) a construção identitária das protagonistas; 2) relacionamentos familiares e amorosos; 3) o contexto de assédio no ambiente de trabalho e os modos pelos quais esses assédios são enfrentados e/ou reforçados.

Por conseguinte, através desse método, e à vista dos conceitos norteadores selecionados e citados no andamento deste trabalho, espera-se discutir o resultado da análise das relações entre os *corpus* da pesquisa. Tais resultados proporcionarão um debate à luz das teorias ligados ao movimento feminista e ao audiovisual, especialmente no que diz respeito ao chamado cinema de gênero. Logo, será possível entender e discutir como as violências de gênero são materializadas nas obras filmicas e, além disso, como tais narrativas tensionam e disputam valores e práticas estabelecidos pela sociedade. Assim, pretende-se debater sobre um ambiente de normas que nos fornece uma “arqueologia” do nosso inconsciente, pois sua

tradição androcêntrica perdura nas nossas estruturas cognitivas e sociais, de forma parcial e fragmentada (Bourdieu, 2023).

#### 4.2 OS FILMES: “A ASSISTENTE” (2019), “ELA DISSE” (2022) E “UNTOUCHABLE” (2019)

Como apontado ao longo deste trabalho, os três filmes selecionados para o *corpus* desta pesquisa, trata-se de narrativas produzidas em um contexto marcado pela repercussão e mobilização do movimento #MeToo, que além de modificar os espaços públicos ocupados pelas mulheres, influenciou na criação de novas histórias que registrassem, abordassem ou criticassem o devido momento de forma política, social ou cultural.

“A Assistente” estreou em agosto de 2019 no Festival de Cinema de Telluride e, mais tarde, na plataforma de streaming Amazon Prime Video. Dirigido pela cineasta australiana Kitty Green e sob o roteiro da mesma, a história é protagonizada por Julia Garner, que interpretou anteriormente a personagem Ruth na série “Ozark” (Netflix, 2017). A trama convida o espectador a conhecer a jovem Jane, recém-formada na universidade e uma aspirante a produtora cinematográfica. Em uma tentativa de conquistar futuramente uma posição de relevância na indústria, Jane trabalha como assistente de um poderoso magnata de Hollywood.

Através do ponto de vista da personagem, o filme retrata as condições de violência de gênero que fazem parte do cotidiano do local de trabalho em que ela está inserida. Jane começa a perceber padrões perturbadores de comportamento em seu chefe, que incluem assédio e abuso de poder. Ela tenta alertar seus colegas sobre o comportamento do produtor, mas é ignorada e desencorajada a falar, expondo assim a existência de uma rede consciente de silenciamentos.

No Rotten Tomatoes - website agregador de críticas - o filme conta com 93% de aprovação da crítica especializada<sup>47</sup>. No consenso da crítica, “liderado por uma atuação poderosa de Julia Garner, *A Assistente* oferece uma crítica contundente ao assédio no local de trabalho e à opressão sistemática”<sup>48</sup> (Rotten Tomatoes, 2019). Mark Kermode, colunista do The Guardian<sup>49</sup>, escreveu que a “performance de poucas palavras, mas imensa eloquência

<sup>47</sup> Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/m/the\\_assistant\\_2020](https://www.rottentomatoes.com/m/the_assistant_2020). Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>48</sup> Do original: “Led by a powerhouse performance from Julia Garner, *The Assistant* offers a withering critique of workplace harassment and systemic oppression”.

<sup>49</sup> Disponível em:

<https://www.theguardian.com/film/2020/may/03/the-assistant-review-julia-garner-kitty-green-me-too-office-drama-weinstein>. Acesso em: 2 fev. 2024.

física, de Julia Garner, é a âncora deste drama impressionantemente arrepiante da era #MeToo sobre assédio e abuso no local de trabalho”<sup>50</sup>.

O filme foi indicado ao Prêmio Gotham de 2021; no Festival de Deauville em 2020, onde recebeu o Troféu Fundação Louis Roederer; no Festival de Berlim em 2020; no Festival de Sundance de 2020; e no Festival de Telluride de 2019. Apesar de não ter ganho muitos prêmios, e nem ter sido indicado às grandes premiações do circuito hollywoodiano - como o Oscar e Globo de Ouro, por exemplo - o filme foi recebido positivamente pelo público e pela crítica especializada. Recentemente, foi adicionado na lista do livro “1001 filmes para ver antes de morrer”, editado por Steven Schneider. Além disso, arrecadou a bilheteria de 1,4 milhões de dólares<sup>51</sup>.

Em entrevista ao Cinema Femme, Kitty Green contou que o filme foi gravado em oito dias. Além disso, à vista da narrativa e das discussões desencadeadas pela mesma, a partir de seu filme, expressou um profundo desejo em conceber conversas com os telespectadores em relação às violências contra as mulheres. Quando questionada a respeito da questão que a levou a produzir “A Assistente”, a cineasta australiana explicou sua antiga atração por histórias protagonizadas por mulheres, especialmente no que diz respeito a exploração das mesmas<sup>52</sup>:

Esses são temas pelos quais sempre me sinto atraído e não consigo explicar exatamente por quê. Mas sempre começo primeiro com o problema e depois descubro a forma que ele assumirá. Com todos esses projetos, era algo que me interessava. Estou sempre interessado em abordar um assunto de uma forma diferente. Isso amplia e então podemos conversar sobre questões sistêmicas e culturais (Kitty Green, 2020).

Além de “A Assistente”, os outros filmes selecionados para esta pesquisa, também dizem respeito às violências de gênero no ambiente de trabalho. “Ela Disse”, filme dirigido pela alemã Maria Schrader e escrito por Rebecca Lenkiewicz, estreou em 2022 no 60º Festival de Cinema de Nova York e, posteriormente, foi exibido no Festival de Cinema de Londres, até chegar nas salas de cinema dos Estados Unidos em novembro de 2022, coincidindo com o andamento do julgamento de Harvey Weinstein em Los Angeles, dessa vez acusado de crimes nesta cidade.

---

<sup>50</sup> Do original: “A performance of few words but immense physical eloquence by Julia Garner anchors this impressively chilling #MeToo-era drama about workplace harassment and abuse”.

<sup>51</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt9000224/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_q\\_the%2520assis](https://www.imdb.com/title/tt9000224/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_q_the%2520assis). Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>52</sup> Disponível em:

<https://cinemafemme.com/2020/02/06/kitty-greens-film-the-assistant-shows-the-pains-behind-the-metoo-movement/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

O filme é uma adaptação do livro de mesmo nome, escrito pelas jornalistas do The New York Times, Jodi Kantor e Megan Twohey, responsáveis por escrever a reportagem vencedora do Prêmio Pulitzer, que impulsionou o movimento #MeToo, investigou e trouxe à tona os crimes cometidos pelo ex-produtor Harvey Weinstein “O título *Ela disse* é intencionalmente complicado: escrevemos sobre aquelas que disseram algo, sobre as que decidiram não o fazer e sobre as nuances de quando, como e por quê” (Kantor; Twoher, 2019, p. 11).

Na história, Carey Mulligan interpreta Megan Twohey e Zoe Kazan a jornalista Jodi Kantor. No Rotten Tomatoes, o filme conta com 88% de aprovação da crítica especializada e 91% do público<sup>53</sup>. No site, o consenso dos críticos diz: “embora *Ela Disse* se esforce para adicionar um toque cinematográfico à sua história baseada em fatos, continua sendo um tributo digno e bem interpretado à integridade jornalística”<sup>54</sup>.

No que diz respeito ao público: “um relógio difícil, mas digno, *Ela Disse* faz um excelente trabalho ao dramatizar os esforços dos repórteres da realidade para levar um notório predador sexual à justiça<sup>55</sup>. No final de 2022, a célebre organização American Film Institute<sup>56</sup>, em sua lista anual, incluiu “Ela Disse” como um dos melhores filmes daquele ano<sup>57</sup>. Além disso, o filme arrecadou a bilheteria mundial de 13, 9 milhões de dólares<sup>58</sup>, e recebeu duas indicações no Bafta 2023, em Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Atriz Coadjuvante para Carey Mulligan.

Por fim, o terceiro e último filme selecionado para esta pesquisa, ao contrário dos outros dois, trata-se de um documentário. “Untouchable” é dirigido pela britânica Ursula Macfarlane. O filme foi lançado em junho de 2019, e oferece um olhar sobre a ascensão e o declínio do ex-produtor Harvey Weinstein, com relatos de antigos colegas e vítimas.

No Rotten Tomatoes, o filme conta com 87% de aprovação da crítica especializada<sup>59</sup>. No consenso dos críticos: “embora os documentários subsequentes sobre o assunto possam ser mais abrangentes, *Untouchable* oferece uma visão angustiante dos horríveis abusos de

<sup>53</sup> Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/m/she\\_said](https://www.rottentomatoes.com/m/she_said). Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>54</sup> Do original: “Although *She Said* struggles to add cinematic flair to its fact-based story, it remains a worthy, well-acted tribute to journalistic integrity.”

<sup>55</sup> Do original: “A tough but worthy watch, *She Said* does a stellar job of dramatizing real-life reporters' efforts to bring a notorious sexual predator to justice.”

<sup>56</sup> O American Film Institute (Instituto Americano de Cinema) ou AFI, é uma organização sem fins lucrativos e independente criada em 1967, que conta com o apoio financeiro de entusiastas do cinema. É especializado no treinamento de novos diretores por meio do Conservatório AFI, um programa de pós-graduação e, além disso, atua na preservação de filmes degradados pelo tempo.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.afi.com/award/afi-awards-2022/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>58</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt11198810/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_q\\_she%2520said](https://www.imdb.com/title/tt11198810/?ref_=nv_sr_srsrg_0_tt_8_nm_0_q_she%2520said). Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>59</sup> Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/m/untouchable\\_2019](https://www.rottentomatoes.com/m/untouchable_2019). Acesso em: 2 fev. 2024.

poder”<sup>60</sup>. Helen T. Verongos, do The New York Times<sup>61</sup>, escreveu que o documentário “[...] analisa com credibilidade as revelações até agora e reúne efetivamente as palavras dos acusadores, ex-funcionários de Weinstein e dos jornalistas que trouxeram a história à luz”<sup>62</sup>.

#### 4.3 CONSTELAÇÃO I: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DAS PROTAGONISTAS

Butler (2021) ressalta que o ser “mulher” não é universal, e tampouco é possível separá-la das intersecções políticas e culturais, uma vez que são a partir dessas que o sujeito é produzido e mantido. Nesta constelação, entender a construção identitária das protagonistas pode levar a compreensão dessas múltiplas “mulheres”, uma vez que cada uma possui singularidades. Além disso, salientar o contexto no qual estão inseridas, oferece um papel importante no entendimento de sua história.

Nas três obras, ainda que algumas protagonistas não trabalhem em Hollywood, em certo momento, todas se relacionam diretamente com essa indústria. Logo, o contexto histórico e cultural hollywoodiano exerce influência nas personagens. Além disso, essencialmente, cada uma é oposta em relação a outra. Ainda que estejam inseridas na mesma pauta de luta defendida pelo movimento #MeToo, elas são mães, casadas, solteiras, jornalistas, assistentes, atrizes, produtoras e assim por diante. Por isso, cada uma possui características distintas quando comparada às outras, e mesmo quando há coincidência de papéis, como o de jornalista e mãe, por exemplo, elas permanecem sendo seres singulares.

Ademais, o ofício de teorizar a respeito das representações femininas em filmes com autoria de mulheres é um campo menos explorado da teoria feminista audiovisual. Assim, quando posto tal questão em análise, é possível se chegar a uma conclusão a respeito das narrativas examinadas (Dirse, 2013). Por isso, ponderar acerca da direção das cineastas Kitty Green, Maria Schrader e Ursula Macfarlane - nesta constelação, referente a construção identitária das protagonistas - possibilita obter conclusões no que concerne às diferenças e, especialmente, se elas existem no olhar feminino.

Em “Untouchable”, por se tratar de um documentário, as características técnicas se diferem dos outros dois filmes selecionados como objeto dessa pesquisa - “A Assistente” e “Ela Disse”. Em virtude disso, ao contrário das outras duas narrativas ficcionais que se

<sup>60</sup> Do original: “While subsequent documentaries on the subject might be more comprehensive, *Untouchable* offers a gut-wrenching look at horrific abuses of power”.

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/02/movies/untouchable-review.html>. Acesso em: 2 fev. 2024.

<sup>62</sup> Do original: “[...] credibly reviews the revelations thus far and effectively pieces together the words of the accusers, former Weinstein employees and the journalists who brought the story to light”.

baseiam em fatos, no filme de Ursula Mcfarlane, não há tantos relatos a respeito das vivências pessoais das protagonistas para além dos relatos de violência em si. Em suma, por se tratar de um documentário com um tema específico - narrar os crimes cometidos por Harvey Weinstein e sua posterior queda - os relatos se restringem unicamente aos crimes. Entretanto, em certas personagens, que são mulheres reais, é possível obter alguns resquícios de suas vidas para além do momento pelo qual foram vitimadas.

O início de “Untouchable”, por exemplo, explora o sonho hollywoodiano, o desejo em pertencer à fábrica de sonhos da maior indústria cinematográfica do globo terrestre. Por isso, nas cenas iniciais, a câmera de Ursula é focada na cidade de Los Angeles. É com o letreiro de Hollywood de fundo que uma das vítimas fala a respeito das histórias de jovens atores que obtêm uma grande chance em Hollywood e, a partir dela, tornam-se grandes estrelas. Tal fala, posteriormente, se relaciona com a história desta vítima, Erika Rosenbaum. As histórias de Lara Turner e Ava Gardner são usadas a título de exemplo. Lara Turner foi “descoberta” por um produtor hollywoodiano aos 15 anos e, entre as décadas de 1940 e 1950, se tornou um símbolo sexual e uma das atrizes mais bem pagas da época. Ava Gardner teve um destino parecido. Na década de 1940, foi descoberta por um produtor da MGM. Hoje, fixada na memória do cinema mundial, é considerada uma das 50 maiores estrelas do cinema estadunidense pelo American Film Institute<sup>63</sup>.

Mais adiante, Erika conta que conheceu Harvey Weinstein em um jantar no qual foi convidada por uma amiga modelo. Na ocasião, ela revelou a ele seu desejo em pertencer à fábrica de sonhos. No fim da conversa, Harvey disse a ela que poderia ajudá-la a conquistar seu estrelato em Hollywood, e que ela poderia ser tão famosa quanto Gwyneth Paltrow. Quando o jantar acabou, ele a convidou para ir ao seu quarto de hotel, e disse que mantinha um escritório lá. “Embora eu soubesse que havia um risco, também sabia que você corre riscos quando é jovem e esperançoso e tenta ter sucesso em um setor aparentemente impossível. Você diz sim” (*Untouchable*, 2019), conta ela.

É por meio deste relato que é possível se chegar a algumas conclusões que irão se repetir em outros momentos e, especialmente, nas narrativas dos três filmes. Harvey Weinstein foi um dos grandes magnatas de Hollywood e, seu nome, por si só, já era sinônimo de poder. Por isso, ele representava uma porta de entrada para Hollywood. Além de ter levado jovens atores ao estrelato, transformou filmes independentes em fenômenos. Em suma, Harvey Weinstein representava o sonho de pertencer a Hollywood e o significado disso.

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-stars/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

Ainda no que concerne ao filme de Macfarlane, 9 vítimas - Hope D'Amore, Zelda Perkins, Erika Rosenbaum, Nannette Klatt, Louise Godbold, Paz de la Huerta, Caitlin Dulany, Rosanna Arquette e Lauren O'Connor - participam da narrativa e, assim, transformam-se em protagonistas. Hope D'Amore, por exemplo, conheceu Harvey em 1978 em Buffalo, quando ele trabalhava na indústria da música. Na época, ele já tinha planos de migrar para o ramo cinematográfico.

As outras vítimas, ao contrário de Hope, estavam envolvidas na indústria cinematográfica. Elas eram jovens assistentes e atrizes iniciantes e, devido isso, dependiam diretamente da aprovação de Harvey Weinstein para prosperar na indústria. Nanette Klatt, por exemplo, portadora de doença ocular hereditária, em uma ocasião, recebeu um convite para se encontrar com Harvey. “Fiquei muito feliz, porque tudo que consegui pensar foi: ‘Sim! Este é o lançamento da minha carreira. ‘Vou trabalhar para um grande estúdio grande. Uma grande pessoa na indústria. Obrigado, Deus’” (Untouchable, 2019), contou ela.

Figura 1 - As protagonistas de “Untouchable”. Montagem feita pela autora.



Fonte: Untouchable, 2019

Apesar de não aprofundar na vida das protagonistas para além dos crimes, é possível concluir, como apontado anteriormente, que elas tinham o desejo de se tornar grandes atrizes em Hollywood ou em prosperar em suas carreiras. Assim como as protagonistas de “Untouchable”, na história apresentada em “A Assistente”, por exemplo, o espectador é levado a acompanhar um dia na rotina da jovem Jane, recém-formada na faculdade e uma aspirante a produtora cinematográfica. Numa tentativa de conquistar, posteriormente, uma posição de destaque na indústria, ela trabalha como assistente júnior de um poderoso magnata hollywoodiano, num papel que, nas entrelinhas, correlaciona-se a figura do ex-produtor Harvey Weinstein, condenado por acusações de crimes patriarcais (Dornelas, 2023) desencadeados pelo movimento #MeToo.

Jane é a primeira a chegar no trabalho e a última a sair. Em meio a carros blindados, um ambiente envolto por homens - em sua grande maioria -, e ameaças do chefe, ela desempenha funções que por vezes beiram a exploração: fazer o café, limpar a sala do patrão, organizar os papéis, imprimir roteiros, distribuir, comandar a agenda do chefe, ligar para motoristas, agendar e confirmar voos e limpar as drogas usadas por ele. Tudo isso em meio a longos dias de trabalho e, também, aos finais de semana.

Na primeira cena, em uma madrugada, recém-chegada na cidade, Jane sai do seu apartamento e entra no carro blindado que a levará ao trabalho. Na sala em que trabalha, ela é a única mulher - no filme, são poucas as personagens femininas, uma vez que a narrativa busca recriar diferentes ambientes de trabalho em Hollywood que, ainda que múltiplos, possuem semelhanças entre si, uma delas diz respeito à desigualdade de cargos entre homens e mulheres. Ao lado de outros dois homens, que também desempenham a função de assistente, ela é a responsável pelo trabalho pesado. Enquanto os colegas se divertem no final de semana, ela passa dias cansativos no escritório.

Ainda que os três desempenhem o mesmo cargo, Jane é a que possui a carga horária mais alta e, também, subordinada aos homens, é ela quem precisa se esforçar com maior intensidade, uma vez que as relações entre homens e mulheres são marcadas por interseccionalidades desiguais. Assim como as protagonistas de “Untouchable”, Jane aguarda pela sua “grande chance” em Hollywood. Em “Untouchable”, por exemplo, Harvey Weinstein era o responsável por construir e alavancar a carreira de futuras atrizes, produtoras e diretoras. Em “A Assistente”, a figura do ex-produtor é personificada ficcionalmente pelo chefe de Jane. Nos dois casos, uma vez que a indústria cinematográfica hollywoodiana é comandada pelos homens brancos, são eles os responsáveis por proporcionar às “grandes chances” e, as

mulheres, subordinadas sistematicamente a eles, são dominadas hegemonicamente pela divisão sexual do trabalho (Bourdieu, 2023).

Figura 2 - Jane e os outros dois assistentes



Fonte: A Assistente, 2019

A relação entre Jane e os outros personagens é profissional, uma vez que estes não compartilham informações a respeito de suas vidas fora do ambiente de trabalho. Enquanto os dois assistentes parecem nutrir uma relação de amizade, com encontros casuais em bares após o expediente, por exemplo, ela é a única fora da bolha. Sempre quieta e prestativa, ela observa o ambiente ao seu redor com olhares atentos, ainda que não tenha dimensão completa do que vem ocorrendo nos bastidores.

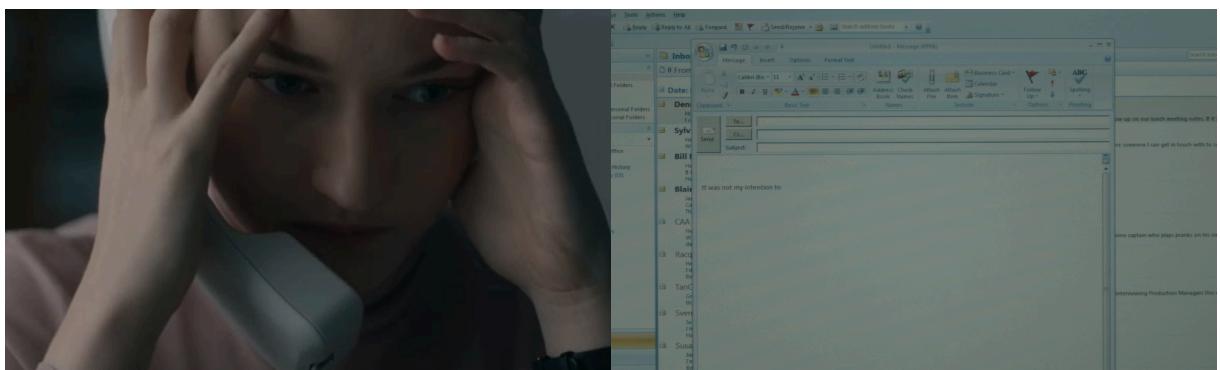
Os dois assistentes, constantemente “fogem” de certas situações e, por isso, é Jane quem precisa resolvê-los. No primeiro ato do filme, por exemplo, eles recebem uma ligação da esposa do chefe, transtornada com o cancelamento do cartão de crédito pelo marido. Jane é quem fica responsável por atendê-la. Quando a ligação é encerrada, o telefone toca novamente: é o chefe quem está telefonando. Nos próximos minutos, com um temperamento ameaçador e agressivo, que também surge em outras ocasiões, ele se expressa irritado com Jane:

O que disse a ela? O que você disse? Que diabos você disse a ela? Encher a cabeça dela com essa baboseira não é o seu trabalho. Mas, de alguma forma, acabou piorando as coisas, me disseram que você era esperta. Aja como se

fosse. Faça o que você sabe fazer, pedir saladas! Concentre-se nisso. Não desperdice meu tempo (A Assistente, 2019).

Na ocasião, a câmera estabelece um *close-up* na expressão tensa da protagonista, recurso esse que será utilizado em outras ocasiões neste filme, a fim de dar ênfase no semelhante de Jane e, além disso, corroborar com a sensação de sufocamento propiciada pela narrativa de maneira proposital. Quando desliga o telefone, imediatamente, ela redige um e-mail de desculpas, e atesta ser um grande prazer trabalhar na empresa e que não irá decepcioná-lo novamente. A mesma cena ocorrerá, posteriormente, no terceiro ato do filme.

Figura 3 - Jane é insultada pelo chefe. Montagem feita pela autora.



Fonte: A Assistente, 2019

Em “Ela Disse” - que reconta nas telas dos cinemas a jornada das jornalistas Jodi Kantor e Megan Twohey -, ao contrário do ambiente opressivo de “A Assistente”, a redação do The New York Times é receptiva em relação a seus pares, uma vez que os assédios dizem respeito a história investigada pelas jornalistas, e não sobre elas, entretanto, a cultura do jornal não é o foco da narrativa. Apesar de trabalharem na mesma empresa, Jodi e Megan se conhecem superficialmente, apenas por troca de olhares na redação.

Neste filme, a primeira cena ocorre em Nova York em 2016, quando Megan estava escrevendo a respeito do relacionamento desrespeitoso de Donald Trump com outras mulheres, também denunciado por assédio. Grávida, ela trabalha incessantemente na investigação, até mesmo quando está no consultório no aguardo de uma consulta médica. Em uma das cenas, ela recebe uma ameaça por telefone: “eu vou estuprar e matar você e jogar seu corpo no Rio Hudson” (Ela Disse, 2022), diz a voz anônima por trás da ligação. Essa é a primeira de muitas ameaças que irão surgir no decorrer da narrativa, uma vez que as duas jornalistas trabalham no ramo investigativo. Nesse mesmo dia, com um desfecho presenciado

pelo mundo em novembro de 2016, a vitória nas eleições presidenciais dos Estados Unidos é o foco, e Donald Trump é o vitorioso.

Posteriormente, a história avança para cinco meses depois. Naquele dia, todos os veículos de comunicação noticiavam o afastamento de Bill O'Reilly da Fox News, também denunciado por assédio sexual no ambiente de trabalho. Além disso, a reportagem que trouxe a público as acusações foi escrita pelo The New York Times<sup>64</sup>. Na ocasião, em uma reunião editorial, Rebecca Corbett, editora do jornal na época, incentiva os funcionários a continuarem escrevendo sobre assédio. Na cena seguinte, Jodi leva uma sugestão de pauta a Rebecca e Dean Baquet: alguns anos antes, Harvey Weinstein havia sido acusado pela modelo italiana Ambra Gutierrez, e Jodi queria investigar a respeito. Assim, com o aval dos chefes, a investigação a respeito do ambiente opressor de Hollywood se inicia sem que nenhuma das vítimas concordasse em falar a respeito.

Mais adiante, de volta ao trabalho, Megan se junta a Jodi e, a partir disso, as duas estabelecem uma relação de cumplicidade. Na narrativa, as personagens são essencialmente diferentes entre si. Ainda que as duas sejam mães - e esposas, por exemplo -, elas estão em momentos opostos da maternidade. Apesar de Megan já ter trabalhado em outras investigações a respeito de crimes patriarciais (Dornelas, 2023), ela é mais intimidadora que Jodi, como dito pela parceira em uma das cenas. Mas, por outro lado, pisando em um território desconhecido, é Megan quem oferece conselhos a Jodi de como conquistar a confiança das vítimas, com sua experiência de mais de uma década denunciando delitos e crimes patriarciais (Dornelas, 2023).

Com uma posição de intimidação em relação aos outros, Megan leva mais jeito com os executivos que encobrem Weinstein, como seu advogado Lanny Davis, por exemplo. Por isso, a ela fica o posto de lidar com essas figuras, ainda que não exclua sua participação em conversas com vítimas. Posteriormente, no fim, é Megan quem conversa com Weinstein e seus advogados na redação do The New York Times. Do outro lado, Jodi fica encarregada, na maioria das vezes, de conversar com as vítimas. Com uma postura mais meiga, ela conquista a confiança, progressivamente, das mulheres que tiveram sua privacidade violada pelo ex-produtor. Entretanto, assim como sua parceira, Jodi também se encontra com funcionários da The Weinstein Company. Ambas, em suas singularidades, são vistas de modo diferente pelos seus pares e estabelecem relações particulares. Nos sentidos preferenciais de

---

<sup>64</sup> Disponível em: [https://www.nytimes.com/2017/10/21/business/media/bill-oreilly-sexual-harassment.html?hp&action=click&pgt=Homepage&clickSource=story-heading&module=first-column-region&region=top-news&WT.nav=top-news&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/10/21/business/media/bill-oreilly-sexual-harassment.html?hp&action=click&pgt=Homepage&clickSource=story-heading&module=first-column-region&region=top-news&WT.nav=top-news&_r=0). Acesso em: 7 fev. 2024.

feminilidade e masculinidade, esse levar mais jeito com os executivos de Megan, por exemplo, torna-se comumente a tradução de um traço mais direto e enérgico nas relações humanas, geralmente atribuído aos homens. Enquanto Jodi materializa mais um traço de docura, comumente atribuído às mulheres. Apesar disso, os dois modos distintos de ser mulher, demonstram apropriações e performances singulares e, portanto, não cabem categorizações e processos de estereotipação dessas características. Além disso, a narrativa de Schrader não reforça estereótipos femininos construídos pelo cinema clássico hollywoodiano. Ao invés disso, a cineasta mostra que cada uma é excepcional de acordo com suas características - Jodi não é melhor que Megan e vice-versa. Assim, é na parceria estabelecida entre ambas, por meio de suas singularidades, numa relação que em nenhuma circunstância aponta desigualdades, que elas investigam os crimes de Hollywood.

Figura 4 - Megan e Jodi conversam com as fontes. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

Desde o início, a posição de destaque das personagens é ressaltada, seja no roteiro escrito por Rebecca Lenkiewicz ou nos eventos concretos vividos pelas jornalistas. Elas têm voz e, a partir dela, buscam oferecer o mesmo privilégio às vítimas. Em comparação, na narrativa de “A Assistente”, o nome de Jane não é mencionado e nem exibido em nenhum momento. No intuito de corroborar a impessoalidade e a solidão do ambiente na qual a personagem está envolvida, o telespectador é levado a conhecer seu nome unicamente por meio da sinopse apresentada na ficha técnica da obra. Esse recurso, assim, é proposital, uma vez que Green ressalta, de diferentes maneiras, o silenciamento feminino na indústria. Por isso, trata-se do aspecto invisível: nem mesmo seu nome é importante ser lembrado.

Dessa forma, enquanto “Ela Disse” busca ressaltar a voz dada às mulheres pelo movimento #MeToo a partir da reportagem do The New York Times, “A Assistente” busca ressaltar a invisibilidade e, também, os silenciamentos femininos na indústria. A partir da

direção de fotografia, comandada por Michael Latham, o ambiente de “A Assistente” é retratado com melancolia, ao passo que as sensações de isolamento e solidão da protagonista são reverberadas e aumentadas pelas escolhas técnicas de Latham.

Em “Untouchable”, assim como em “Ela Disse”, a voz das vítimas é o foco, entretanto, nessa narrativa, são elas as responsáveis por contar suas próprias histórias com a câmera, e não por meio de outras pessoas, como as jornalistas Jodi Kantor e Megan Thowey, por exemplo. Entretanto, na linha do tempo contada em “Ela Disse”, elas ainda não haviam conquistado sua própria voz publicamente. Assim, posteriormente, frente aos desdobramentos ocasionados pelo movimento #MeToo, elas obtêm visibilidade e espaço para compartilharem suas histórias, como evidenciado em “Untouchable”.

Em “A Assistente”, a protagonista se protege da conjuntura ao seu redor. Com gola alta, cachecóis, e outras peças que cumpram o propósito de cobrir partes do seu corpo, não há quaisquer resquícios para sexualizar a personagem. Por baixo da blusa comprida, ela não veste diretamente o sutiã. Pelo contrário, há outra blusa e, depois, o sutiã. Nas narrativas construídas por meio do olhar masculino (Mulvey, 1983), a mulher é o objeto de prazer do homem, seja através da sua caracterização ou pelos enquadramentos da câmera, uma vez que “a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesmo” (Mulvey, 1983, p. 447).

Na narrativa, as escolhas de figurinos são comandadas pela norte-americana Rachel Dainer-Best. Assim, tais decisões evidenciam uma quebra de paradigmas do olhar masculino, uma vez que não estereotipa a figura feminina e não a torna objeto de sedução. Por se tratar de uma narrativa a respeito de crimes patriarcais (Dornelas, 2023), o figurino desempenha um papel muito importante, uma vez que há a possibilidade dele se tornar como parte de uma justificativa dos personagens para tais atos. Posteriormente, quando vai ao RH, o funcionário responsável (um homem) sugere que ela tire o cachecol, numa tentativa de desarmar as defesas construídas por ela mesma.

Assim, em “A Assistente”, o figurino é utilizado como parte essencial da construção da protagonista, uma vez que transmite ao telespectador a concepção de proteção que Jane detém consigo mesma em relação ao ambiente em que está inserida. Além disso, ainda que na maior parte do tempo ela se mantenha em silêncio, é evidente o conflito em que trava consigo mesma. Uma vez que Jane passa a compreender os acontecimentos ao seu redor e, assim, busca formalizar uma denúncia contra seu chefe, a tensão da personagem em relação a si mesma aumenta progressivamente. Para ela, até mesmo o ato de olhar nos olhos de outras

mulheres é árduo. Se antes ela era representada de maneira inconsciente em relação aos fatos, ela se torna consciente perante os crimes do seu superior.

Figura 5 - O figurino de Jane



Fonte: A Assistente, 2019

Em “Ela Disse”, o figurino de Megan, em sua maioria, inclui o uso de terninhos ou outros conjuntos compostos por calças e blusas. Jodi, por outro lado, usa vestidos ou saia longas. Em ambas personagens, não há motivos para se esconder, uma vez que são por meio delas que a voz é dada para aquelas silenciadas violentamente por décadas. Dessa forma, ao contrário das vítimas de Weinstein, na conjuntura do filme, são elas as detentoras da voz. Nas escolhas de figurino e nos enquadramentos da câmera, não há sexualização das personagens, seja utilizando vestes que a tratem como figuras eróticas ou, por exemplo, através do foco desnecessário em partes do corpo. Pelo contrário, na câmera de Maria Schrader, o primeiro plano e o plano americano são, na maioria das cenas, usados com maior recorrência. Quando a câmera se distancia é para mostrar outros elementos em cena. Assim, nos *frames*, sempre que estão juntas, elas são filmadas a partir de uma ótica da credibilidade ética jornalística, como uma dupla de mulheres essenciais na construção da reportagem que trabalham diariamente.

Figura 6 - Os figurinos das jornalistas. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

Em “Untouchable”, por outro lado, o figurino não exerce poder na narrativa. Apesar disso, em sua maioria, as protagonistas usam terninhos, blusas de manga comprida ou curta. Na câmera de Ursula Macfarlane, as vítimas são os focos. Quando elas falam, por exemplo, são filmadas por meio de *close-ups*. Por isso, o figurino, na maioria das vezes, é despercebido pelo telespectador, uma vez que a cineasta foca em seus rostos e, principalmente, no que elas têm a dizer.

Figura 7 - As atrizes Rosanna Arquette e Erika Rosenbaum são o foco da câmera de Ursula Macfarlane. Montagem feita pela autora.



Fonte: Untouchable, 2019

Paralelo a "Untouchable", em "A Assistente", na câmera de Kitty Green, Jane é a protagonista. Com presença em todas as cenas, Jane é o foco desse filme, seja em cenas em que outros personagens são postos em ação ou, até mesmo, em situações nas quais não diz respeito, necessariamente, a ela. Além disso, os enquadramentos, em sua maioria, são *close-ups* em seu rosto, que expressam sentimentos de horror, medo e silêncio, reverberados para além dos diálogos. Quando a câmera se distancia, em suma, assim como em "Ela Disse", é para revelar outros elementos essenciais para a cena. Há um momento no qual Jane entra na sala do chefe e encontra drogas, por exemplo. Para isso, a câmera de Kitty foca nesses outros elementos. Posteriormente, o foco serão ela e suas mãos, que embrulham as agulhas em uma sacola para descarte.

Figura 8 - Jane é o foco da câmera de Kitty Green. Montagem feita pela autora.



Fonte: A Assinante, 2019

Apesar de seu protagonismo nas lentes de Green, na narrativa, a personagem de Garner é invisível. Sua presença é anulada em torno de um ambiente desconfortável. Com uma posição que pode ser substituída a qualquer momento, Jane é impotente perante ao que ocorre à sua volta. Em um ambiente de homens, com piadas sexuais, e que não demonstram importância e preocupação com os atos do chefe, ela acaba se tornando mais um produto de um sistema de silenciamentos.

Por outro lado, Jodi e Megan têm todo o suporte necessário para a construção das matérias, seja em relação aos seus editores ou aos maridos, que auxiliam no cuidado dos filhos. Principalmente, elas têm o suporte uma da outra. Apesar de serem o protagonismo da narrativa, uma vez que a história narra os bastidores da investigação dos crimes de Weinstein, Schrader abre espaço para que outras vozes tornem-se também protagonistas. Mesmo com personagens masculinos, o foco são as mulheres. Afinal, a investigação diz respeito a elas, ainda que o #MeToo também tenha homens como vítimas, entretanto, em menor quantidade.

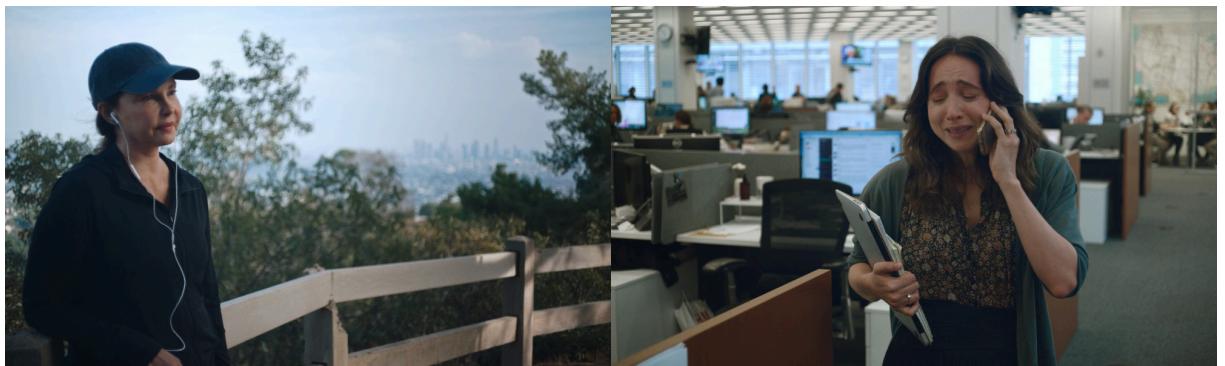
Quando estava se decidindo se entraria para as investigações, Megan ainda tinha dúvidas em relação à história. Para ela, as atrizes, por serem famosas, já tinham voz. “Uma das principais missões do jornalismo era dar voz a quem não podia falar, àqueles que muitas vezes eram ignorados. Estrelas de cinema, com sua fama e fortuna, estavam longe daquilo” (Kantor; Twohey, 2019, p. 63). Por isso, ela pergunta a Jodi: “o que estamos procurando aqui?” (Ela Disse, 2022). Na mesma conversa, a parceira explica:

Assédio sexual extremo no local de trabalho. Essas jovens foram para o que acharam que fosse uma reunião de negócios com um produtor, um empregador. Estavam otimistas. Esperavam uma conversa séria sobre trabalho ou um possível projeto. Em vez disso, ele fez ameaças e exigência sexuais. Elas alegam agressão e estupro. Se isso acontece com atrizes de Hollywood, com quem mais está acontecendo? (Ela Disse, 2022).

Quando terminam a conversa, ciente de que nem mesmo as grandes atrizes de Hollywood estão imunes a violência, ela imediatamente se inclui na investigação. Alheias ao perigo ao seu redor quando Harvey descobre a investigação do The New York Times, elas são seguidas por carros estranhos, recebem ligações e outras maneiras de ameaças, numa tentativa de amedrontá-las e, como resultado, não prosseguir com a investigação. Entretanto, primordialmente, é no apoio dos editores do jornal, na relação de ambas e, principalmente, na confiança que vão estabelecendo com as vítimas, que elas encontram força e resistência para prosseguir com o trabalho jornalístico investigativo.

No fim, as duas tornam-se, também, figuras femininas essenciais do movimento #MeToo. Além disso, em meio a tantos conflitos, encontros, ameaças e angústia do depoimento de cada vítima, Jodi e Megan tornam todas as histórias delas também. Para elas, há um compromisso primordial em publicar a matéria, a fim de proporcionar algum tipo de justiça para aquelas silenciadas. No fim do filme, por exemplo, Jodi recebe a ligação da atriz Ashley Judd, que interpreta ela mesma. Durante a investigação, as duas estabelecem uma relação próxima, entretanto, apesar de compartilhar sua história com a jornalista, Ashley não concorda que seu nome seja citado na matéria, por medo de ser punida pela indústria. Nessa cena, a atriz telefona a Jodi, e aceita ser citada na matéria. Quando recebe a ligação, Jodi chora de emoção, evidenciando assim que a investigação tornou-se além de um mero trabalho para ela e Megan. A dor também é delas, e seu dever com as vítimas é primordial.

Figura 9 - Ashley Judd e Jodi Kantor conversam em ligação. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

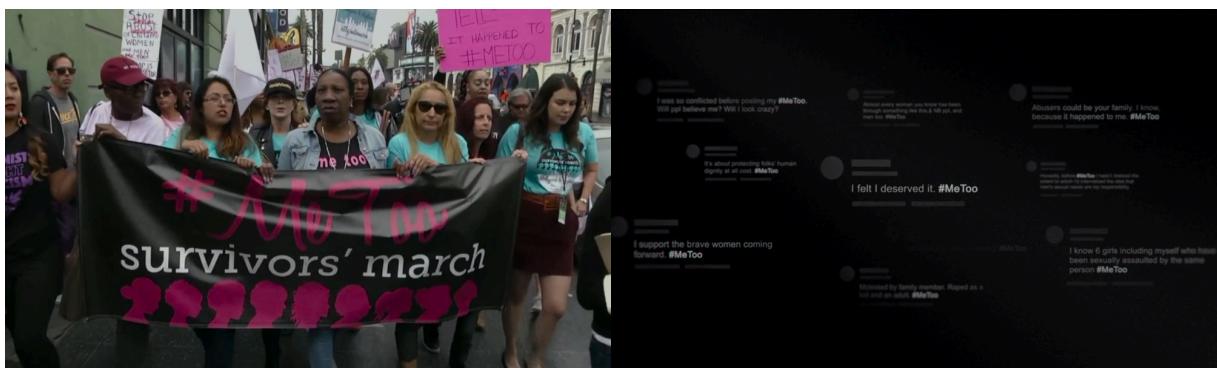
Em meio a ameaças e situações banais do dia-a-dia, como acordar com a filha chorando por conta de um pesadelo, Jodi e Megan são as protagonistas de uma narrativa jornalística, que por si só se transformou em um subgênero do cinema hollywoodiano. Entretanto, comumente, nessas histórias, são os homens os protagonistas, o que evidencia, também, uma relação desigual de gênero no jornalismo. No cerne das investigações de grandes histórias adaptadas para as telas do cinema, como o clássico “Todos os Homens do Presidente” (Alan J. Pakula, 1976) e “O Informante” de (Michael Mann, 1999), são eles os donos das narrativas, em frente e atrás das câmeras.

Ainda que a história de “O Escândalo” (Jay Roach, 2019) tenha sido protagonizada por mulheres na realidade e, consequentemente, no filme, a obra é dirigida por um homem. Por isso, “Ela Disse”, inaugura um formato nas narrativas jornalísticas cinematográficas: protagonistas mulheres comandadas por outra mulher. Apesar disso, ainda que seu olhar feminino seja o cerne para a construção dessa narrativa, Schrader não foge de alguns padrões do gênero, como trazer à tona um pouco da rotina na redação, as ameaças e dificuldades encontradas no processo. Apesar disso, no filme, são as personagens femininas que dão voz a essa história. E, é justamente suas múltiplas vozes, o foco da narrativa.

Em “Untouchable”, apesar de explorar o início da carreira de Weinstein, a fundação da Miramax, a política do ambiente de trabalho para homens e mulheres, e a consequente queda do ex-produtor, as mulheres são o elemento central da existência do filme, uma vez que sem elas a história contada por Ursula se tornaria distinta ao resultado apresentado. No fim do filme, por exemplo, as imagens das vítimas que participaram da reportagem do The New York Times são mostradas. Seguidamente, como apontado no início deste tópico, é mostrado cenas de cada uma das mulheres que participaram do documentário. Nas cenas, elas estão em

silêncio. No mesmo *frame*, Ursula abre espaço para o movimento #MeToo, com imagens da Marcha das Mulheres e, também, apresenta uma junção de tuítes feitos com a hashtag.

Figura 10 - O Movimento #MeToo. Montagem feita pela autora.



Fonte: Untouchable, 2019

#### 4.4 CONSTELAÇÃO II: RELACIONAMENTOS FAMILIARES E AMOROSOS

No ambiente de trabalho de “A Assistente”, a protagonista Jane não tem relações próximas com outros personagens. Além disso, não há resquício de familiaridade dela com outro sujeito. Uma vez que sua vida é dedicada ao trabalho, não há espaço para que ela estabeleça relações fora do ambiente - ainda que nele elas também não existam.

No filme, há dois momentos nos quais a vida pessoal da protagonista é apresentada: no início, ao ligar para sua mãe, que relembra a filha que o aniversário do pai aconteceu no dia anterior; e no final do filme, quando ela liga ao pai e deseja feliz aniversário. Nos dois momentos, como dito no tópico 4.3, assim como no restante do filme, o nome da personagem não é mencionado. Apesar da impessoalidade que acompanha o filme, nas duas cenas, é identificável uma boa relação entre Jane e seus pais. Entretanto, implicitamente, mostra-se que eles não vivem no mesmo lugar e, devido ao ofício da filha, não possuem contato frequente.

A ausência dessas relações evidencia, neste caso, o ambiente de trabalho hollywoodiano. Nas mãos dos aspirantes a cineastas, produtores, atores e assim por diante, as cargas de trabalho são altas, e vale tudo em busca do sonho americano. Não há tempo na rotina para se perder com outras questões, uma vez que as mulheres são obrigadas a se esforçarem com maior intensidade do que os homens, dado que as desigualdades atingem elas com maior força.

Assim como em “A Assistente”, na narrativa apresentada em “Untouchable”, também não há desenvolvimento das relações afetivas das protagonistas. Entretanto, enquanto em “A Assistente” esse recurso é utilizado para evidenciar o cotidiano do ambiente de trabalho hollywoodiano, em “Untouchable”, uma vez que se trata de um documentário que destrincha os crimes cometidos por Harvey Weinstein, as relações familiares e amorosas não são o foco da narrativa. Apesar disso, a partir do relato das vítimas, ainda que implicitamente, evidencia-se a solidão do ambiente na qual elas estão inseridas.

O relato de Zelda Perkins, por exemplo, é um dos únicos que trouxe a participação de outra mulher. Na época, Rowena Chiu, que havia acabado de se tornar assistente de Harvey, foi estuprada por ele. Zelda Perkins, por exercer o mesmo cargo que a colega, a alertou a respeito do magnata. No dia seguinte do estupro, Rowena contou para Zelda o que ocorreu. Enfurecida, Zelda enfrentou Harvey, entretanto, o conflito ocasionou em um acordo. Na ocasião, Harvey pagou 250 milhões de dólares de indenização. “Tínhamos armas apontadas para nós em todas as direções” (Untouchable, 2019), contou Zelda a respeito do acordo.

Apesar de compartilharem o relato uma com a outra e, assim, terem a oportunidade de oferecer suporte para a outra, a solidão ainda as acompanhou futuramente. “Nesse sentido, o estupro não difere de nenhum outro trauma - não dá para achar que não aconteceu nada. Por mais que tenha conseguido se curar, nunca vai poder ser *destuprada*, da mesma maneira que você não pode desmorrer” (Abdulali, 2019, p. 27). Por isso, o ato de compartilhar com outro indivíduo não isenta a vítima de experienciar sentimentos desencadeados pelo estupro, tais como medo, culpa, solidão e, em muitos casos, depressão. Zelda e Rowena, por exemplo, após assinarem o acordo, não mantiveram contato. Essa solidão é evidenciada através do relato das outras vítimas, assim como na história de Jane.

Em “Ela Disse” o cenário é oposto ao da jovem assistente Jane, uma vez que as relações familiares das protagonistas são presentes, ainda que não sejam o foco da narrativa. Além disso, existe um relacionamento que, progressivamente, vai se construindo entre Jodi e Megan. Se no início elas eram desconhecidas uma para a outra, no fim, elas compartilham uma relação de parceria, cumplicidade e afeto, uma vez que a jornada de investigação as possibilitou milhares de descobertas, que incluem também o relacionamento entre ambas. Além disso, no ambiente de trabalho, em virtude do momento pelo qual estão vivendo, as duas nutrem proximidade com os editores do The New York Times - Rebecca Corbett e Dean Baquet -, entretanto, os diálogos de ambas com os dois personagens se restringem unicamente a assuntos relativos à investigação. Por outro lado, ainda que a investigação seja o foco da narrativa, há brechas para pequenos diálogos entre as duas referentes a outros assuntos, como

a maternidade, por exemplo, que aparece como um dos elementos de construção da personalidade das protagonistas.

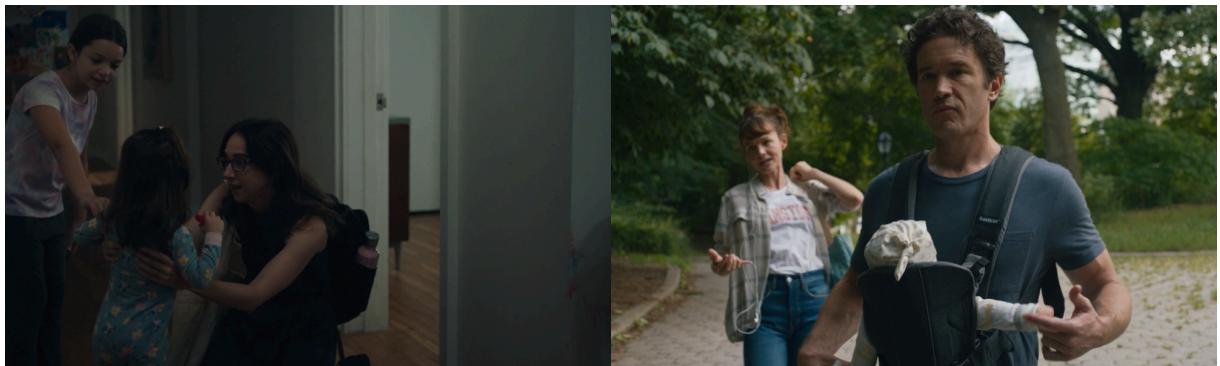
Enquanto Jodi é mãe de duas filhas, Megan acabou de dar à luz a sua primogênita. Nos primeiros dias, ela enfrenta dificuldades no que diz respeito ao maternar. Em uma das cenas, enquanto o marido segura a filha no colo, Megan chora e diz não saber se consegue fazer aquilo, se referindo ao papel de mãe. Perrot (2019, p. 69) escreve que a maternidade é a “fonte de identidade” da mulher, é um “momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher”.

Insegurança, culpa, solidão mental e física são alguns dos muitos sentimentos que acompanham esse período, principalmente no que concerne ao puerpério. “Há também muitas mães que se assustam com suas novas responsabilidades. Durante a gravidez, só lhes cabia entregarem-se a sua carne; nenhuma iniciativa lhes era exigida. Agora há em face delas uma pessoa com direitos sobre elas” (Beauvoir, 2019, p. 309), atesta Simone de Beauvoir a respeito da maternidade.

Quando as duas conversam, pela primeira vez, por meio de uma ligação, Jodi compartilha dos sentimentos vivenciados por Megan naquele momento. “Com minha primeira filha, tive depressão pós-parto”, diz e acrescenta em seguida: “estavam todos tão animados, e parecia que eu nem estava lá” (Ela Disse, 2022). Ainda que o diálogo não se estenda mais que isso, há um misto de reciprocidade e empatia de sentimentos entre ambas no que diz respeito aos desafios da maternidade.

Posteriormente, quando Megan retorna ao trabalho, ao encontrar-se com a editora do jornal, ela diz ter “achado muito difícil”, se referindo ao papel de mãe. “Trabalhar ajuda?” (Ela Disse, 2022), pergunta a editora. Megan responde que sim e, em seguida, a editora diz que ela pode continuar se ocupando das investigações de Trump ou ajudar Jodi na reportagem a respeito de Harvey Weinstein. Assim, após conversar com a futura parceira, ela opta pela segunda opção.

Figura 11 - As famílias das protagonistas Jodi e Megan, respectivamente. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

À medida que a narrativa se estende, progressivamente, Megan vai exercendo domínio no papel de mãe. Para ela, ainda que continue sendo difícil, há um estabelecimento de conhecimento e afinidade frente à posição de mãe, entretanto, uma vez que existem múltiplas formas de maternar, Megan encontra-se em si na função. Posteriormente, perto do filme se encerrar, Megan e Jodi conversam sobre as vítimas e os crimes. “Dá pra imaginar quantos Harvey's existem todos os dias no mundo?” (Ela Disse, 2022), diz Jodi à parceira.

Em seguida, Megan reflete sobre a sua maternidade e estabelece uma relação frente a investigação que as duas comandam, uma vez que ela tenha se tornado uma parte de quem ambas são: “vezes eu me pergunto... quando eu tive a Mira, se todo o trauma, não só os meus, mas de todas as mulheres com quem conversei, se toda essa escuridão, essa violência constante, se ela implodiu. Talvez isso seja parte da depressão que atinge as mulheres” (Ela Disse, 2022), diz a Jodi.

Ainda que o maternar seja difícil, indo na contramão da realidade de milhares de mães, os parceiros de ambas são essenciais para continuarem exercendo a posição de jornalista investigativa, enquanto são eles que oferecem o suporte necessário no cuidado dos filhos quando elas estão trabalhando. Em meio a longas noites no escritório, pesquisas extensas, coleta de dados e tentativas de contactar as vítimas, Megan e Jodi vivem momentos distintos na maternidade, mas que, como já mencionado, se cruzam por meio das diversas interseccionalidades do ofício de ser mãe.

Enquanto a filha de Megan é uma bebê, as de Jodi têm entre 5 e 10 anos. Em certo momento, por exemplo, Jodi viaja para outro país para conversar com uma das vítimas. No hotel, por ligação, ela conversa com a filha, que faz perguntas à mãe relativas à investigação na qual tem trabalhado. Em seguida, a filha Talia cita a palavra “estupro” e, assim, Jodi diz

nunca a ter a ouvido dizer aquilo. “Os garotos falam o tempo todo. E as meninas” (Ela Disse, 2022), diz Talia. Existe uma barreira se quebrando no que diz respeito a vida pessoal de Jodi e seu trabalho. Agora, estupro não diz respeito apenas a uma parte de sua vida desconhecida pela filha. “Não deviam usar essa palavra despretensiosamente” (Ela Disse, 2022), responde à mãe. Talia pede desculpas e pergunta se Jodi está brava com ela. Carinhosamente, a mãe responde que não, demonstrando assim unicamente uma preocupação de mãe.

Com os maridos, ainda que não existam muitos diálogos, é possível observar uma relação de cumplicidade e amor entre os dois casais. Em uma cena, por exemplo, na sala de sua casa, Jodi está focada enquanto usa o computador. O marido, nesse momento, conversa com ela a respeito de outra coisa, entretanto, a esposa, sem prestar atenção no diálogo, não houve. Assim, o marido brinca que está a traindo, numa tentativa de chamar a atenção dela. Mas, nem mesmo assim, Jodi escuta. Seu foco está na investigação. Alguns minutos depois, ela se dá conta da situação, e os dois riem juntamente.

Figura 12 - Os maridos de Megan e Jodi, respectivamente. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

Dessa forma, ainda que não seja o foco da narrativa, em “Ela Disse”, a vida pessoal das jornalistas se tornam uma pauta do filme, num objetivo de evidenciar os diferentes momentos vividos pelas duas, principalmente no que concerne à maternidade. Assim, essas questões auxiliam na construção identitária das protagonistas.

#### 4.5 CONSTELAÇÃO III: A CONJUNTURA DOS ASSÉDIOS

Da mesma forma que enfatiza a existência de múltiplas formas de ser mulher na sociedade, num mesmo espaço/tempo, Butler (2021) destaca a presunção do feminismo em denominar uma universalidade no que diz respeito à opressão das mulheres. Logo, para a

autora, no que concerne ao patriarcado, não há homogeneidade da dominação masculina. Esse pensamento, neste tópico, pode nos levar a entender as diferentes conjunturas na qual os crimes patriarcais se manifestam (Dornelas, 2023).

Apesar de se tratar do ambiente hollywoodiano, e existir certos padrões a respeito do modus operandi dos criminosos em relação às vítimas, tais ambientes possuem semelhanças e distinções entre si. Assim, “a gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo, variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e o das mulheres, a história de sua queixa” (Perrot, 2019, p. 76).

Em primeiro lugar, é importante discutir a respeito das terminologias de “cultura do estupro”, “cultura antiestupro” (Campos *et al.*, 2017), “crimes sexuais” e “crimes patriarcais” (Dornelas, 2023). Campos (2017), evidencia que o termo “cultura do estupro” foi desenvolvido nos Estados Unidos nos anos 1970 ao denunciarem o tratamento pelo qual as vítimas eram tratadas social e juridicamente. A título de exemplo, Raquel Dornelas (2023, p. 183) cita alguns adjetivos pelos quais as vítimas são culpabilizadas pela imprensa; “‘ingênuas’ e ‘crianças’, elas são também ‘tentadoras’ e ‘voluptuosas’ e estimulam a ação dos seus agressores”. Campos *et al.* (2017), que se ancora nos estudos do direito, busca desmitificar o termo “cultura do estupro”, uma vez que este sem sido usado com recorrência pelos movimentos feministas para denominar um certo conjunto de ações que toleram o estupro contra as mulheres na sociedade. Por isso, ela propõe a denominação de “cultura antiestupro”, uma vez que o termo “aponta para o caráter educativo e socialmente revolucionário que se quer contra tal conjuntura” (Campos *et al.*, 2017, p. 988).

Por outro lado, Dornelas (2023), ainda que abarque tais contribuições a respeito de ambas terminologias, busca discutir a forma pela qual a imprensa e a sociedade tratam as vítimas de estupro. Para ela, o termo “cultura antiestupro” diz respeito às formas pelas quais os grupos sociais têm enfrentado a situação e não a respeito dos crimes. As vítimas de Weinstein, por exemplo, estão inseridas na chamada “cultura do estupro”, uma vez que elas fazem parte de um ambiente no qual a cultura sistêmica contribuiu para que fossem estupradas e, consecutivamente, silenciadas.

Posteriormente, Dornelas (2023) propõe uma discussão a respeito da nomenclatura “crimes sexuais”. Segundo a pesquisadora, “no senso comum, o vocábulo *sexual* é revestido de um *ethos* consensual: as pessoas fazem sexo, têm relação sexual, se envolvem sexualmente” (Dornelas, 2023, p. 186) e, por isso, aplicar o termo ao tratar de violências, como o estupro, por exemplo, implica em uma representação errônea. Esses crimes são atos praticados de maneira não consensual. Muitas vezes, as vítimas estão desacordadas, em

outras, o poder masculino age em coerção para o crime. Em Hollywood, por exemplo, Harvey Weinstein utilizou do seu poder para abusar das mulheres.

Além disso, Dornelas (2023, p. 187) sinaliza que o termo “sexual” diz respeito ao erótico, e por isso, essa associação “também opera enquanto articuladora de dominação”. Por isso, ela propõe uma mudança de paradigmas, ao alterar a nomenclatura de “crimes sexuais” para “crimes patriarcais”, uma vez que a hermenêutica das palavras carrega diferentes significados. A partir de um resgate teórico-metodológico, Dornelas (2023, p. 191) apresenta o “patriarcado” a partir de “lógicas opressoras de alguma natureza”. À vista de tais apontamentos, pretende-se desfrutar da terminologia proposta por Dornelas (2023) a fim de discutir a respeito dos crimes praticados por Harvey Weinstein e, também, no que concerne a cultura do estupro.

Em “A Assistente”, como apontado no tópico 4.3 desta pesquisa, em sua maioria, o ambiente é ocupado por figuras masculinas. Além disso, as relações são impessoais e, por isso, não existe profundidade entre os personagens daquele ambiente. Apesar de fictício, o longa de Kitty Green é baseado diretamente nos casos denunciados pelas vítimas do movimento #MeToo. Dessa forma, existe uma linha tênue entre ficção e realidade, uma vez que estas se cruzam diretamente e, por isso, a narrativa escapa do idealismo.

Em “Ela Disse”, pelo contrário, a realidade é a narrativa. Em certos momentos da narrativa, por exemplo, Maria Schrader mostra lapsos das vítimas quando eram mais jovens. No início e no fim do filme, a título de exemplo, há algumas cenas de mulheres trabalhando na indústria cinematográfica ou exercendo situações cotidianas. Os nomes delas não aparecem e, também, não há diálogo. Nessas situações, os focos são elas e nada além disso. Esse recurso, é uma das maneiras da cineasta de reforçar uma narrativa a respeito das mulheres e, além disso, de mostrar que elas são as protagonistas de sua história. À medida que a história avança, nas cenas que o espectador não sabe de quem se trata, uma vez que não há diálogos, posteriormente, com o relato das vítimas, estes rostos ganham nome.

Figura 13 - As versões mais jovens de Lauren Madden, Rowena Chiu e Zelda Perkins.  
Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

Desde o início, em “A Assistente”, a protagonista é forçada a lidar com múltiplas funções, cargas pesadas de trabalho e conversas explosivas com o chefe, sem direito a resposta. Dessa forma, é perceptível o cansaço encarado pela mesma, que luta diariamente por uma futura oportunidade como produtora na indústria. Para realizar seu sonho, Jane se alinha a todas as exigências necessárias para ele acontecer - sem certeza de que um dia acontecerá. Uma das funções da assistente, por exemplo, é receber e repor o estoque de um medicamento para disfunção erétil usado pelo chefe. No livro “Ela disse” (Kantor; Twohey, 2019), adaptado no filme de Maria Schrader, as jornalistas contam a história da ex-assistente pessoal de Weinstein, Sandeep Rehal.

O trabalho da jovem Jane e o dela se assemelha em muitas ocasiões. Não só na ficção, mas também na realidade, a assistente Rehal era obrigada a comprar e organizar o suprimento pessoal de medicamento para disfunção erétil de Weinstein. Esse caso, por exemplo, evidencia que, apesar de contar uma história fictícia, “A Assistente” se ancora na realidade. Rehal era obrigada a levar o medicamento até um hotel ou qualquer outro local que o ex-produtor estivesse, sempre antes do encontro dele com outras mulheres. Anos depois, ela contou as jornalistas que Weinstein a ameaçava constantemente para que ela não compartilhasse suas funções com outras pessoas. Implicitamente, para Jane, tais concessões também existem, expondo assim uma das formas de violência enfrentadas pela mesma no ambiente de trabalho, local que agrega uma parte da dominação masculina (Bourdieu, 2023).

Figura 14 - Jane organiza o estoque de medicamentos para disfunção erétil do chefe.  
Montagem feita pela autora.



Fonte: A Assistente, 2019

Em “A Assistente”, há dois embates diretos entre Jane e o chefe. O primeiro, que ocorre no primeiro ato do filme - num diálogo agressivo que só existe a partir dele -, ele briga com a assistente após a esposa ter telefonado exigindo uma justificativa pelo cancelamento do cartão de crédito pelo marido. É importante ressaltar que, quando a ligação acontece, Jane não sabe como lidar com a esposa e, por isso, na maior parte do tempo, ela fica em silêncio. Além disso, ela é inserida na situação obrigatoriamente, sem direito a escolha, uma vez que os outros assistentes (homens) não atendem a ligação. No segundo encontro, após uma tentativa falha de prestar queixa contra ele no RH da empresa, ela é surpreendida com uma ligação do mesmo:

Não vou gritar com você. Porque você não é digna disso. Porque nem teve a maldita cortesia de falar comigo sobre a fantasia estúpida que decidiu criar em cima de mim. Então, deixa eu te perguntar. Quer manter esse emprego? (A Assistente, 2019).

Durante o longa, o chefe de Jane não é mostrado. Não sabemos seu rosto, suas características físicas e nem mesmo com quais filmes, cineastas e outros envolvidos na indústria ele trabalha. Não sabemos nem mesmo em qual cidade e local exato a história se passa. O único resquício de sua personalidade são as ligações ameaçadoras pelo telefone, os vestígios que ele deixa, ou as conversas de outros funcionários a seu respeito. Apesar disso, é implícito a relação entre a sua figura com a do ex-produtor Harvey Weinstein. Não nomear o personagem e não mostrar seu rosto torna a sensação de incômodo maior ainda. Há um desconforto por ações de um personagem que os olhos do espectador não vê. Por isso, tal escolha é proposital, uma vez que proporciona todas essas emoções e, além disso, por

representar, em um único personagem, milhares de histórias que aconteceram por décadas na indústria do entretenimento norte-americana. Assim, a narrativa de Green transforma-se em uma não individualização de um problema estrutural. A tarefa de dar rosto e personalidade ao personagem fica a encargo do telespectador a partir dos lapsos apresentados pela diretora durante o filme. Assim, para cada um, o chefe transforma-se em uma figura, que não diz respeito ao universal, uma vez que cada espectador possui um background cultural e social.

Em “Ela Disse”, ao contrário de “A Assistente”, o nome de Harvey é mencionado muitas vezes, uma vez que a narrativa diz respeito aos crimes cometidos por ele. Há algumas cenas nas quais Harvey liga diretamente para a redação do The New York Times. Em uma delas, por exemplo, ele conversa com o editor Dean Baquet. Em um diálogo com o intuito de descredibilizar o jornalismo e, também, de ameaçar - recurso utilizado pelo ex-produtor em outras oportunidades -, ele diz: “eu amo a verdade. As pessoas inventam histórias demais. Tome cuidado com isso” (Ela Disse, 2022).

Em outras ocasiões, Jodi, Megan, Dean e Rebecca conversam com Harvey no telefone, no aguardo de uma declaração oficial do ex-produtor para inserir na matéria. Porém, no fim do filme, após se negar várias vezes a dar uma declaração concreta, Harvey e seus advogados partem para a redação do The New York Times. Na ocasião, Megan se oferece para cuidar da situação sozinha. Nessa cena, pela primeira e única vez, o ator que interpreta o ex-produtor é mostrado de costas, mas nunca de frente. Apesar disso, quando ele aparece, não restam dúvidas de que aquele é Harvey Weinstein. Diferenciá-lo em meio ao grupo de advogados, dessa forma, é evidente, gritante.

Figura 15 - Weinstein e seus advogados vão até a redação do The New York Times.

Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2019

Por outro lado, em “Untouchable”, por tratar-se de um documentário, o nome de Harvey é mencionado por meio de todo o filme e, além disso, são exibidas imagens de sua infância, de quando fundou a Miramax ao lado de seu irmão e, principalmente, dos anos consequentes. Além disso, no filme, a diretora incorpora imagens de premiações, festas e outras celebrações da indústria hollywoodiana. É a partir dessas imagens, que a figura de Harvey Weinstein se desdobra para o espectador, uma vez que elas salientam o poder detido por ele em Hollywood e, principalmente, demonstra como “todos queriam estar ao redor dele” (Untouchable, 2019).

Em um momento, por exemplo, Ursula reúne diferentes discursos de atores em premiações, agradecendo pelo prêmio e o dedicando a Harvey Weinstein. Na 70ª Cerimônia do Oscar, ocorrida em 1998, Ben Affleck surge agradecendo o ex-produtor ao vencer o prêmio de Melhor Roteiro Original por “Gênio Indomável” ao lado de Matt Damon. Em outro momento, Harvey Weinstein aparece ao lado de figuras como Leonardo DiCaprio, Gwyneth Paltrow e Quentin Tarantino. Futuramente, Paltrow foi uma das denunciantes do movimento #MeToo. É por meio das vítimas, de ex-funcionários da Miramax e da The Weinstein Company e jornalistas, nos quais o espectador é levado a conhecer a figura de Harvey Weinstein. “Ele foi capaz de usar seu poder para empregar os sonhos das mulheres” (Untouchable, 2019), diz o jornalista Ronan Farrow no documentário.

No documentário, ex-funcionários contam que, inicialmente, acreditavam que Harvey apenas traía a esposa. Futuramente, surgiram boatos a respeito de seu papel de “mulherengo”, entretanto, a maioria não sabia o que ocorria exatamente nos bastidores. Apesar disso, os advogados de Harvey, e outros funcionários mais próximos, participavam dos acordos de confidencialidade a fim de calar as vítimas. Os rumores sempre diziam que as mulheres que tomavam as ações, ou seja, que elas o procuravam para ter relações sexuais com o intuito de conquistar uma posição na indústria.

Em um dado momento do documentário, a cineasta reúne discursos e cenas de filmes e séries nos quais a personalidade de “mulherengo” de Harvey foi utilizada como alívio cômico. Por isso, o comportamento de Harvey Weinstein era tratado como piada dentro da indústria. Em 2013, enquanto anunciava os indicados ao Oscar daquele ano ao lado de Emma Stone, Seth MacFarlane, ao anunciar as atrizes indicadas na categoria de coadjuvante, disse: “Parabéns, vocês cinco não precisam mais fingir que estão atraídas por Harvey Weinstein”.

Em uma das cenas iniciais de “A Assistente”, executando a tarefa de limpar a sala do patrão - que depois será questionada pelo RH: “nossa. Desculpe, mas você costuma pegar as coisas dele do chão? Digo, temos uma equipe de limpeza, não?” (A Assistente, 2019) - Jane

encontra uma pulseira. Em outro momento, dez minutos após a descoberta, ela se encontra com uma garota no elevador. Elas não se conhecem, mas as duas sabem: a pulseira pertence a ela. Assim, a assistente devolve o item a ela. A mulher tenta travar um diálogo com Jane, numa tentativa de explicar o ocorrido, mas logo se cala e vai embora. Depois disso, ela não aparece mais no filme, e a situação só é citada novamente no momento da denúncia, mas não é dada a devida importância pelo outro personagem - uma vez que este faz parte de um sistema de silenciamentos -, apenas por Jane.

Há uma reprodução da dominação masculina incrustada na cena em que a assistente presta uma denúncia contra seu chefe, que faz com que a reprodução da ordem social seja mantida e legitimada (Bourdieu, 2023). Neste caso, diz respeito ao ato de descredibilizar a personagem - realizado posteriormente -, de não dar a devida atenção ao seu relato e, principalmente, por não se importar com as condições de trabalho nas quais ela é imposta.

Figura 16 - Jane encontra uma pulseira na sala do chefe e, posteriormente, devolve à dona. Montagem feita pela autora.



Fonte: A Assistente, 2019

Posteriormente, com trinta minutos de filme, uma nova garota chega ao escritório. Jane não a conhece, mas é a nova assistente do magnata. Nos minutos seguintes, em um carro, a personagem de Garner acompanha a garota a um hotel. Na cena, ela pergunta: “foi lá que te colocaram quando você começou?” - se referindo ao hotel - e Jane responde: “eles não colocaram” (A Assistente, 2019). Em seguida, envergonhadas, e sem conseguir olhar uma para a outra, elas conversam sobre outros assuntos. Logo, descobre-se que a nova assistente trabalhava como garçonete quando conheceu o produtor e, assim, o emprego foi oferecido a ela.

Quando volta ao escritório, a jovem assistente descobre que o patrão saiu. Posteriormente, alguns homens chegam à sala para uma reunião com o produtor. Quando se

dão conta da situação, começam a se lembrar: “foi como em Cannes” diz um; o outro: “foi em Londres” (A Assistente, 2019). Saindo da dimensão da imaginação, a concretização vem à tona. Implicitamente, a personagem toma dimensão do que vem ocorrendo. Atraindo jovens mulheres que buscam uma posição na indústria, num modus operandi denunciado pelo movimento #MeToo, o produtor atrai as mulheres prometendo fama para, em seguida, as abusar.

Existe uma relação direta entre a história dessa assistente e a de outras mulheres vítimas de Weinstein mostrada em “Ela Disse” e “Untouchable”. Em um certo momento, Jodi está conversando com uma mulher. Seu nome não é mencionado, mas ela é uma das executivas da Miramax. Na ocasião, ela conta a respeito de um incidente no Festival de Cinema de Veneza em 1998. Enfatizando para a jornalista que ela não deseja ser citada, ela conta que houve um dia da viagem em que havia muitas pessoas no quarto de Harvey - inclusive ela mesma -, e duas delas eram assistentes do ex-produtor. “Elas estavam tremendo” (Ela Disse, 2022), diz a executiva. Por fim, ela diz a Jodi que ela precisa contatar mais duas pessoas, entretanto, seus nomes não são mostrados nessa cena. Posteriormente, a própria jornalista terá um encontro com ambas. Nessa mesma cena, a executiva diz:

O que mais me irrita é o silêncio. Ninguém falou nada na época e ninguém está falando hoje. Ele construiu o silêncio, e as pessoas acataram. Ele produziu o medo e a intimidação. Parecia que a única alternativa era pedir demissão e jogar fora tudo pelo que trabalhamos com tanto afinco. Dava medo de ser o próximo alvo, então o pessoal fingia não ver (Ela Disse, 2022).

Mais adiante, Jodi conversa com as duas mulheres citadas pela executiva, Zelda Perkins e Rowena Chiu. Quando se encontra com a primeira, ela diz a Jodi: “outros tentaram escrever essa história. Ele [Harvey] impede toda vez” (Ela Disse, 2022). Seguidamente, ela conta que começou a trabalhar aos 21 anos na Miramax como assistente de Harvey no escritório de Londres. Contando a respeito de suas funções e os assédios, ela diz: “eu precisava ir ao hotel dele acordá-lo. Preparar o banho dele. Tirá-lo da cama. Ele ficava normalmente pelado. Talvez tentasse me puxar até ele” (Ela Disse, 2022).

Além disso, ela relata que pensava que aquelas situações só aconteciam com ela, entretanto, isso mudou quando recebeu uma dica de outra funcionária de como se proteger do chefe. Depois disso, ela se volta a falar a respeito do Festival de Veneza, ocorrido três anos depois do primeiro incidente com Harvey. Na época, uma nova assistente - Rowena Chiu, que será mostrada depois - começava a trabalhar na Miramax. Naquele evento, Rowena fez sua

primeira reunião sozinha com o ex-produtor, “eu disse para ela me ligar se ele complicasse as coisas” (Ela Disse, 2022), conta Zelda. Na manhã seguinte, ela procurou Zelda aos prantos. Mas ela não precisou contar o que aconteceu, Zelda já sabia. No mesmo dia, Harvey estava em reunião com o Scorsese - que o odiava, como mencionado por ela - e, por isso, ela sabia da importância daquele encontro para o ex-produtor. Ela invade a conversa e diz que ele precisa vir com ela. Na frente de outras pessoas, ela confronta Harvey: “ele negou. Disse: ‘juro pela vida da minha mulher e filhos que não a violentei’. E eu soube que ele estava mentindo. Ele sempre falava isso para se livrar da prisão” (Ela Disse, 2022).

Posteriormente, Rowena retorna uma ligação de Jodi e ambas marcam um encontro. Na ocasião, ela conta com detalhes o incidente mencionado por Zelda. No Festival de Veneza, em uma das noites, Rowena estava na suíte de Harvey - procedimento que era repetido por outras funcionárias -, e eles conversavam e revisavam alguns roteiros. Foi quando o ex-produtor tentou tocá-lá. Rowena conta que tentava pará-lo, mas que tinha medo de irritá-lo, “ele é um homem muito grande” (Ela Disse, 2022), diz. Apesar de tentar afastá-lo, como contou a Jodi, “eu usava duas meias-calças para ganhar tempo se precisasse”, ele a segurou, “não à força”, diz ela, “mas como se fosse um jogo”, completa (Ela Disse, 2022). “Então abriu minhas pernas e disse: ‘Por favor, só uma enfiada, e vai acabar’. Eu saí. Fiquei traumatizada. Eu era cristã. Ainda estava com meu primeiro namorado” (Ela Disse, 2022).

Tanto Zelda como Rowena se demitiram da Miramax depois do incidente. Zelda, por exemplo, contou ao seu superior, que a aconselhou que arranjasse “um bom advogado”. Entretanto, como o caso não era sólido - não havia boletim de ocorrência, por exemplo, “para estupro, é bem difícil conseguir uma acusação” (Ela Disse, 2022), diz ela - a única solução seria assinar um acordo e exigir algumas condições a Harvey. Assim, ela pediu que o ex-produtor fizesse terapia e, também, que caso houvesse uma próxima denúncia a Disney - que havia comprado a Miramax em 1993 -, deveria ser reportada. Entretanto, os advogados do ex-produtor também fizeram suas exigências. Elas não poderiam falar a respeito do que ocorreu com ninguém e, também, precisavam da permissão deles, caso quisessem conversar com um terapeuta ou contador. “Jodi, isso é maior do que o Weinstein. Isso se trata do sistema que protege abusadores” (Ela Disse, 2022), finaliza ela.

Em “Untouchable”, Zelda Perkins é uma das protagonistas da história. No documentário, ela relata o incidente com Rowena Chiu e, também, a respeito de seu tempo trabalhando com Harvey Weinstein. Além disso, com o acordo de confidencialidade que assinou anos antes em mãos, a câmera de Macfarlane mostra algumas cláusulas, enquanto Zelda destaca algumas.

Figura 17 - Zelda Perkins fala a respeito do acordo de confidencialidade que assinou.  
Montagem feita pela autora.



Fonte: Untouchable, 2019

A conjuntura dos crimes sofridos por Rowena atravessam interseccionalidades especiais. Por ser de origem chinesa, como ressalta, ela sentia que precisava proteger sua família a todo custo. Além disso, desde cedo, ela foi ensinada a manter a cabeça abaixada, trabalhar pesado e não chamar a atenção. “Eu era jovem, assustada” (Ela Disse, 2022), diz ela. Ademais, a religião é outro fator. Quando saiu da Miramax, ela não conseguiu outro emprego. Entretanto, no acordo que assinou, uma das cláusulas dizia que caso ela não tivesse outras oportunidades na carreira profissional, poderia pedir ajuda da Miramax. Foi quando ela os contatou, pedindo uma referência. Na ocasião, o advogado do ex-produtor ressaltou o quanto “Harvey a valorizava”:

Concordamos que eu retornaria à Miramax sob condições estritas. Então me candidatei para Hong Kong. Achei que ele estaria longe o bastante. Achei que ficaria bem. Mas foi horrível. Eu estava péssima. Me sentia incrivelmente sozinha. Eu não podia contar a ninguém, e o isolamento foi me devorando. Um dia, eu desapareci do trabalho. Eu queria morrer. Eu não sabia existir, não sabia continuar seguindo, vivendo com isso. Eu tentei me matar, mas não sabia como. Eu sentia que tinha falhado até nisso (Ela Disse, 2022).

Rowena, entretanto, foi uma das mulheres que optou por não ser citada na matéria, nem mesmo foi a público quando o movimento #MeToo estourou nos Estados Unidos. No livro das jornalistas Jodi e Megan, por exemplo, anos depois da publicação da reportagem, elas decidem reunir as mulheres mencionadas na matéria. Na ocasião, Chiu ressalta que era a única da roda que ainda não tinha ido a público. Entretanto, após ouvir as outras vítimas, ela pensava em contar a respeito. Na ocasião, ela ressaltou, mais uma vez, como a cultura chinesa a havia educado de uma certa forma. Além disso, ela comenta a respeito de estereótipos:

“Tenho a impressão de que são poucas as vozes asiáticas que se pronunciam a respeito desse tipo de coisa. Não porque não aconteça conosco, mas tenho certeza de que nos Estados Unidos há uma ideia de que somos a minoria-modelo, que não chama a atenção, que não se manifesta, abaixa a cabeça e trabalha muito sem causar problemas” (Kantor; Thowey, 2019, p. 321-322).

O relato de Rowena, por exemplo, permite compreender a forma pela qual as vítimas desses crimes se sentem perante o ocorrido. Uma vez que está inserida em uma cultura distinta da estadunidense, Rowena se sentiu diferente em relação às outras vítimas. Isso a levou a ter medo de ir a público para se portar como uma das vítimas de Weinstein. Dornelas (2023), a respeito disso, diz que:

Vítimas da cultura do estupro, mulheres que já sofreram violência sexual carregam uma ferida que se estende para além da corporeidade. São pessoas violadas não apenas em seus corpos, mas em suas subjetividades, em suas dignidades enquanto sujeitos sociais, em suas condições enquanto cidadãs plenas de direitos. São machucadas, abdicadas do direito de escolha, instrumentalizadas para o prazer alheio (Dornelas, 2023, p. 185).

No filme de Maria Schrader, constantemente, os abusos são contados, uma vez que as jornalistas estão os investigando. Rowena Chiu, por exemplo, fala com detalhes a respeito do crime cometido por Weinstein, na qual ela foi a vítima. Assim como dela, outros relatos aparecem na história, como o de Ashley Judd, Rose McGowan, Laura Madden, Zelda Perkins e Lauren O'Connor. Entretanto, nenhum deles é mostrado em cena. Isso demonstra o olhar feminino da própria diretora, alheia ao fato de não precisar exibir cenas de estupro para tornar sua narrativa forte, potente e reflexiva. Além disso, tal escolha vai na contramão do sensacionalismo. Os relatos, os nomes das vítimas e as atrizes que as interpretam, ao aparecerem, por si só, já causam um duradouro, intenso e substancial impacto.

Ao invés de mostrar cenas de violência, por exemplo, a diretora opta por filmar diferentes corredores de hotéis, que eram a maioria dos locais nas quais os crimes de Weinstein ocorriam. A partir disso, Schrader transforma o explícito em implícito. A tarefa de representar os crimes não é dela, e nem é esse o seu objetivo. Assim, ao mostrar os corredores de hotéis, Schrader cria um impacto avassalador, sem precisar utilizar de recursos sensacionalistas, ou expor novamente as mulheres aos abusos, o que em muitos casos se constitui em uma reverberação simbólica da violência sofrida. Nos frames, de fundo, alguns áudios entre Harvey e Ambra Gutierrez - outra vítima -, gravados em um hotel, são reproduzidos.

Figura 18 - Frames de diferentes quartos de hotéis. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2019

Outro exemplo diz respeito ao relato de Laura Madden. Ela conta que conseguiu seu trabalho na Miramax como uma faz-tudo e, futuramente, conheceu Harvey. Foi quando ela começou a trabalhar como assistente dele aos 21 anos. Pouco tempo depois, em Dublin, ela foi enviada ao quarto de hotel do ex-produtor. Quando ele abriu a porta, estava de roupão. Jovem, e sem experiência, ela disse que pensava que “fizessem assim em Hollywood” (Ela Disse, 2022).

Logo que a conversa se iniciou, ele pediu a ela que fizesse uma massagem nele. Quando Laura se recusou, ele disse que todos faziam aquilo para ele, era parte do trabalho. “Então eu logo pensei que eu era o problema. Que era eu que estava sexualizando a coisa. Que eu era jovem e certinha” (Ela Disse, 2022), conta ela. Apesar de começar a fazer a massagem, Laura só conseguia colocar as mãos no ombro dele. Então, ao perceber a situação, Weinstein sugeriu fazer uma massagem nela. Após isso, ele disse para ela tirar a blusa e o sutiã. Assustada e com medo de perder o emprego, ela o obedece: “e então minha calça foi tirada, e ele ficou parado em cima de mim se masturbando. Eu pedi para ele me deixar em paz, mas ele ficava pedindo coisas diferentes. E então sugeriu um banho, e eu me levantei. E ele continuou se masturbando” (Ela Disse, 2022).

Enquanto Laura oferece seu relato a Jodi, flashbacks do passado surgem em cena. Nele, uma jovem Laura sentada em um café aparece em cena. Quando ela especifica o que ocorreu naquele quarto de hotel, novamente, não existem cenas explícitas do estupro. Desta

vez, o recurso utilizado por Maria Schrader é o de mostrar pequenos fragmentos daquele quarto de hotel. Assim, surge em cena uma mesa com comida, uma bolsa feminina, roupas jogadas no chão, a cama e o banheiro do quarto, no intuito de acrescentar vivacidade ao depoimento da vítima por meio de imagens. Entretanto, outra vez, Schrader não emprega o explícito para causar impacto. Afinal, o relato de Madden somado às gravações internas de um quarto de hotel já bastam para despertar esse sentimento no espectador.

Figura 19 - Filmagens em um quarto de hotel. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022

Paralelo a “Ela Disse”, Ursula Macfarlane em “Untouchable”, não recria cenas de estupro. Mesmo que sua narrativa trate de um documentário, não existem regras que a impeçam de filmar cenas fictícias. Enquanto as vítimas dão seus depoimentos, por exemplo, em certos momentos, assim como feito por Schrader, a cineasta opta por filmar elementos que façam parte das histórias. Novamente, hotéis aparecem em cena, uma vez que eram, em sua maioria, os ambientes nos quais os crimes de Weinstein ocorriam.

Figura 20 - Filmagens fictícias em “Untouchable”. Montagem feita pela autora.



Fonte: Untouchable, 2019

Outro recurso utilizado por Macfarlane diz respeito a inserir pequenos fragmentos dos relatos de várias vítimas seguidos um do outro. Dessa forma, os depoimentos vão se completando entre si. Muitas vezes, as histórias se identificam entre si, outras vezes elas se distinguem. Ao falar sobre o local onde o estupro ocorreu, por exemplo, todas as vítimas contam que foi num quarto de hotel. Por isso, o nome do local só é repetido nos primeiros dois depoimentos. Nos outros, uma vez que já ficou implícito, Macfarlane evidencia outros detalhes.

Outro ponto em comum diz respeito à importância que o encontro com Weinstein representava profissionalmente para as vítimas. “Aqui estava eu, conhecendo um dos homens mais poderosos de Hollywood. Eu me senti muito lisonjeada. Entendi que isso era um privilégio” (Untouchable, 2019), conta Louise Godbold. Por conseguinte, as vítimas relatam uma das técnicas utilizadas por Harvey a fim de tornar o momento mais íntimo, por meio de massagens. Em seguida, ao se darem conta do que estava ocorrendo, algumas mulheres conseguiam escapar. Nannette Klatt conta que Harvey a pediu para que mostrasse seus seios e, quando recusou, ele disse: “você sabe que posso fazer sua carreira ou posso acabar com sua carreira” (Untouchable, 2019).

Assim, continuamente, Nanette Klatt, Louise Godbold, Paz de la Huerta, Caitlin Dulany e Rosanna Arquette contam a respeito do encontro com Harvey. “Quando você lê sobre estupro, você lê: ‘OK, bem, a garota grita: ‘Não!’ e ela chuta e grita...’. Mas isso não está exatamente certo. A maneira como ele me dominou não me deixou saída” (Untouchable, 2019), expõe Paz de la Huerta. Nanette Klatt, por exemplo, em um certo momento, apesar das ameaças e investidas de Weinstein, conseguiu escapar do quarto de hotel. Caitlin Dulany conta que Harvey fez sexo oral nela, sem o seu consentimento e, posteriormente, se mansturbou na frente dela.

Em outro momento do documentário, Erika Rosenbaum relata a respeito de outros incidentes com Harvey. No Festival de Toronto, por exemplo, ele a convidou para seu quarto de hotel. Apesar disso, Erika já tinha dito a Harvey que não queria ter aquele tipo de envolvimento com ele. Entretanto, uma vez que seu nome era sinônimo de poder na indústria, caso ela recusasse os convites dele, seu sonho, imediatamente, estaria extermínado.

Quando entrou no quarto, Harvey usava apenas um short e, por isso, ao se dar conta da situação, Erika disse que aquele não era um bom momento e que os dois poderiam fazer a reunião em outro momento. Em seguida, enquanto se dirigia à porta, Harvey disse que eles poderiam conversar brevemente. Weinstein pegou suas mãos e a conduziu para o banheiro, entretanto, Erika repetiu, novamente, que aquele não era um bom momento para conversarem a respeito de sua carreira. Enquanto permaneceu insistindo, Erika estava com medo, mas continuou no quarto: “eu pensei que sair era pior” (*Untouchable*, 2019). No banheiro, Harvey obrigou Erika a se olhar no espelho e, enquanto isso, ele se masturbou na frente dela.

Em “Ela Disse”, assim como no relato de Laura Madden, quando o espectador é levado a conhecer sua versão da época do ocorrido, quando Rowena se encontra com Jodi, por exemplo, uma versão mais nova dela também é apresentada em cena. Porém, apesar de conter versões anteriores e atuais das vítimas, não há cenas de crimes patriarcais e nem mesmo de si mesmas com Harvey. Quando a versão anterior de Laura é mostrada, por exemplo, ela está radiante em um café. Implicitamente, é visível que o crime ainda não ocorreu.

Além disso, Schrader grava a mulher sozinha. O foco é nela, e não em outras pessoas ou elementos. Essa escolha da cineasta evidencia seu desejo em destacar as mulheres dessa história e, além disso, apesar do impacto que o estupro tenha exercido sobre suas vidas, Maria busca não as reduzir a isso. “Eu espero que o fato de ser uma sobrevivente de estupro não seja a coisa mais interessante a meu respeito ou a respeito de quem quer que seja” (2019, p. 37) escreve Sohaila Abdulai a partir de sua própria experiência e, também, a de anos pesquisando o estupro na Índia.

Entretanto, no relato de Rowena, quando ela volta a trabalhar para a Miramax, algum tempo após ter sido estuprada por Harvey, ela já não é mais a mesma pessoa de antes. Apenas por ser vítima do crime e, também, das interseccionalidades culturais atravessadas por ela, mencionadas anteriormente, o crime a sugou e, também, há muita culpa pelo que ocorreu. Mesmo que ela tenha sido uma vítima de um crime, comumente, elas sentem-se culpadas por isso. Abdulai propõe uma reflexão a respeito disso: “o que acontece quando você guarda um segredo tão grande?” (2019, p. 31). Por outro lado, contar não é sinônimo de recompensa. “Às

vezes, as mulheres contam, mas todos agem como se elas não tivessem dito absolutamente nada” (Abdulai, 2019, p. 34).

Em “A Assistente”, por exemplo, após confirmar para si mesma que o chefe foi ao encontro da nova assistente em um hotel, Jane anda até o prédio ao lado em que trabalha. Quando chega, sem horário marcado previamente, ela pede para conversar com o responsável pelos recursos humanos da empresa. Ela é levada para uma sala com um homem. Quando chega, se sentindo envergonhada e com medo, ele a incentiva a falar: “ei! O que quer que seja, pode me dizer. É para isso que estou aqui” (A Assistente, 2019). Nos próximos minutos ela começa a relembrar: a garota com o brinco, as ligações da esposa e, posteriormente, a nova assistente levada a um hotel. “Eu a deixei no The Mark. O hotel. Eles tinham uma reserva para ela e eu a deixei lá. E quando eu voltei ao escritório ele tinha saído. E ficou fora um tempão” (A Assistente, 2019), diz Jane.

Durante a conversa, o homem mostra não entender o que Jane está dizendo, mas ele sabe. É apenas uma tentativa de calá-la. Assim, com muitas justificativas, como culpá-la por sentir ciúme pela outra garota, paulatinamente, ele não a incentiva no que vem tentando fazer: prestar uma denúncia contra o patrão. “Eu não estou enciumada. Eu só fiquei preocupada por essa garota”, diz Jane. “Ela é uma mulher. É adulta. Acha que uma mulher adulta não pode fazer suas escolhas?” (A Assistente, 2019), responde o homem. Dessa forma, a culpa, gradativamente, é transferida a garota. O chefe não fez nada de errado, ela é uma mulher adulta, aponta o homem.

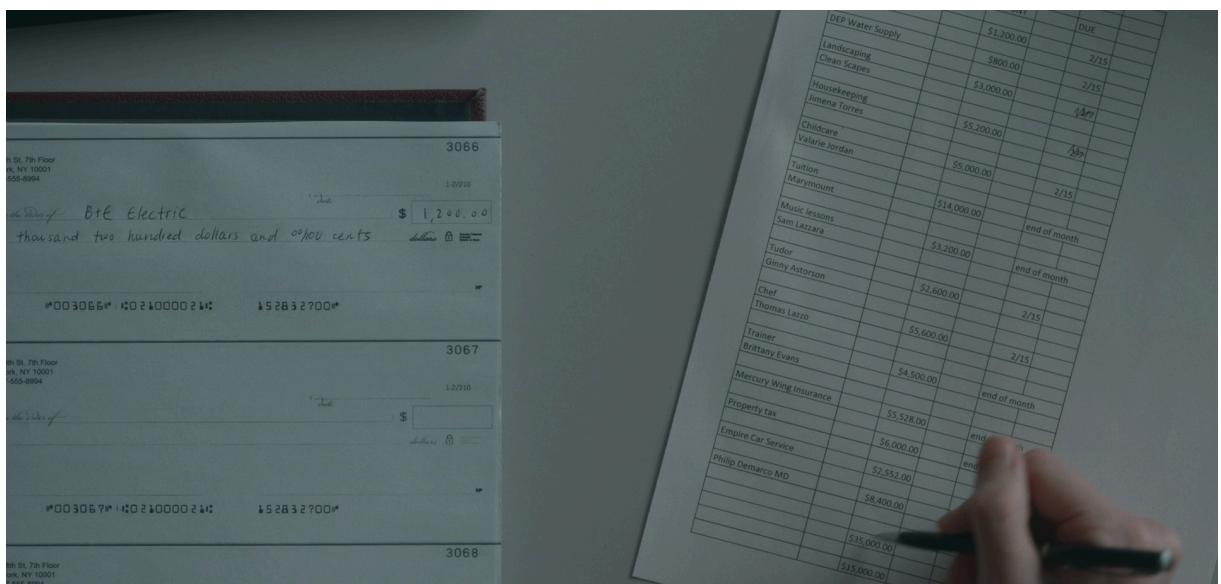
Essa artimanha não é única de Hollywood, mas diz respeito aos casos de estupro, em geral. Logo, faz parte dessa chamada “cultura do estupro”. No filme de Maria Schrader, há o relato da atriz Rose McGowan, que se encontrou com o ex-produtor na pré-estreia de um filme. Posteriormente, ele a convidou para uma reunião de negócios em um hotel. Naquele dia, a força, sem consentimento da atriz, Harvey a despiu e a estuprou. Dias depois, o ex-produtor deixou um recado para ela e disse que “outras grandes estrelas mulheres eram suas ‘amigas especiais’, e ela podia fazer parte do clube também” (Kantor; Twohey, 2019, p. 23). Assim, com as entrevistas, as jornalistas obtiveram dimensão do padrão dos crimes:

A história de Madden era uma espécie de destilação, combinando os elementos daquilo que Jodi e Megan estavam começando a chamar de O Padrão: os atos típicos de Weinstein, tão parecidos em todos os relatos. Cada uma daquelas histórias era perturbadora por si só, e o mais revelador, mais aterrorizante, era a maneira assombrosa como elas se repetiam. Atrizes e ex-funcionárias da produtora, mulheres que não se conheciam, que moravam em países diferentes, contavam para as repórteres variações da mesma

história, usando quase as mesmas palavras, descrevendo cenas muito similares. Jovens entusiasmadas, recém-recrutadas pela Miramax, querendo criar um elo com o produtor. Suítes de hotel. Garrafas de champagne à espera. Weinstein de roupão. Elas eram tão jovens, tão mais fracas que ele. Todas queriam o mesmo que a jovem Laura Madden: seu equivalente àquele emprego no escritório de Londres, a chance de trabalhar, participar daquilo e ter sucesso (Kantor; Twohey, 2019, 102-103).

No livro de Kantor e Twohey, é evidente que o sistema legal dos Estados Unidos foi construído para proteger mais homens do que mulheres. No filme, ao incorporar um homem na figura do responsável pelos recursos humanos da empresa, Kitty Green recria a situação de milhares de mulheres em Hollywood. Sem amparo, e apenas a homens a quem recorrer, constantemente elas são descredibilizadas e forçadas a assinar acordos de indenização, que se transformaram em uma indústria. Assim, esse é um dos padrões consentidos pela chamada cultura do estupro. Com vinte e oito minutos de filme, enquanto organiza as finanças do chefe, ela encontra dois cheques sem nome: um de 15 mil e o outro de 35 mil dólares. Ela liga para um funcionário financeiro e ele diz para não se preocupar - o chefe sabe para quem são. Discretamente, aqui representam-se os acordos de indenização.

Figura 21 - Jane encontra dois cheques



Fonte: A Assistente, 2019

No fim da conversa entre a protagonista e o funcionário administrativo, sem resquício de simpatia pela situação, ele diz que a denúncia colocará sua carreira em jogo: “olha, francamente... a decisão é sua. Posso registrar uma queixa se é o que quer, mas acho que você sabe o que aconteceria. Devo registrar isso?” (A Assistente, 2019). Com uma tentativa

frustrada, as falas desencorajadas e o futuro de sua carreira em jogo, ela decide não prestar queixa. O homem, por outro lado, sabe que a história é verídica, uma vez que os acontecimentos nos bastidores da empresa são encobertos por diferentes personagens. Entretanto, assim como eles, com consciência dos atos, continua a perpetuar uma série de padrões de silenciamentos. Quando Jane sai da sala, ele diz: “você não é o tipo dele” (A Assistente, 2019).

Ao retornar para sua sala de trabalho, a personagem se encontra com os dois outros assistentes. Sabendo o que ela fez, um deles disse: “sabe que pode falar com a gente, não é? Fale com a gente primeiro, certo?” (A Assistente, 2019). Nesse momento, revela-se que além de outros funcionários, eles também sabem. Posteriormente, como dito inicialmente neste tópico, o produtor liga para Jane e a ataca. Ela escreve um e-mail de desculpas e diz, pela segunda vez no dia, que é um prazer trabalhar naquela empresa e não o decepcionará novamente. Posteriormente, o motorista do produtor diz a personagem que o chefe a admira, e por isso é duro com ela.

No fim de “Ela Disse”, as jornalistas obtêm acesso a um e-mail enviado por uma novata que estava em ascensão na Miramax. Na narrativa, Jodi se encontra com o contador Harvey, Irwin Reiter, que apesar de cuidar dos contratos, não tinha dimensão do que realmente acontecia. Em um dos encontros, ele vai até o banheiro e deixa o celular desbloqueado na mesa, para que Jodi tenha acesso. Desde os primeiros encontros, Reiter tinha medo do que Harvey poderia fazer com ele e, por isso, não entrava em grandes detalhes. Entretanto, após saber do que ocorria, ele decide quebrar o seu silêncio. Entretanto, não por meio de suas falas. A funcionária em ascensão era Laura O’Connor, que após ser vítima de Harvey, escreveu um e-mail o denunciando para os outros funcionários da empresa. Entretanto, assim como na narrativa apresentada em “A Assistente”, a denúncia foi ignorada pelos homens que estavam no comando da empresa. Laura, Jane, e tantas outras mulheres, assim, tornaram-se apenas vítimas de um sistema que encobre os crimes de um homem.

“Há um ambiente tóxico para as mulheres na empresa. Eu não queria nada mais do que trabalhar bem e ter sucesso aqui. A recompensa por minha dedicação e meu trabalho árduo foi sofrer assédio e abusos repetidos do chefe da empresa. Também testemunhei e ouvi falar de outros ataques verbais e físicos que Harvey infligiu a diversas funcionárias. Sou uma mulher de 28 anos tentando ganhar a vida e fazer uma carreira. Harvey Weinstein tem 64 anos, é famoso no mundo todo e dono desta empresa. O equilíbrio de poder é: eu, 0, Harvey Weinstein, 10. Sou uma profissional e tentei agir assim; contudo, não é como sou tratada. Em vez disso, sou sexualizada e diminuída. Sou jovem e estou começando minha carreira; tive medo de falar e continuo tendo. Mas permanecer em silêncio e continuar me

“... sujeitando ao comportamento ultrajante dele me causa grande sofrimento” (Kantor; Thowey, 2019, p. 181).

No terceiro ato de “A Assistente”, quando a maioria dos funcionários já foi para casa, uma atriz chega no escritório carregando um DVD contendo a filmagem de um teste. Ela entrega a cópia a Jane, e entra na sala do produtor sem ela. O dia vai anoitecendo, revelando a longa duração da conversa entre ambos. Adiante, o chefe liga a Jane. Na ligação, diz não precisar mais de seus serviços naquele dia, que pode ir para casa. A assistente sai do prédio. No elevador, preocupada e transtornada, uma mulher que trabalha na empresa diz a ela: “não se preocupe, ela tirará mais proveito do que ele. Confie em mim” (A Assistente, 2019).

Ela sai do escritório e vai a um café ao lado. Lá ela liga para o pai e deseja feliz aniversário. Nos minutos finais, pelo café, ela olha pela janela do chefe e vê movimentos que dizem respeito há momentos íntimos entre duas pessoas - consentidos ou não. Ela sabe o que está acontecendo e, se antes evitava encarar, agora ela já não se abstém mais, e encontra a verdade enraizada pelo sistema.

Figura 22 - Jane olha para a janela da sala do chefe. Montagem feita pela autora.



Fonte: A Assistente, 2019

Num misto de ambiguidade, após olhar para a janela, ela sai do café e anda na outra direção do escritório. O gesto de caminhar para longe da câmera e do prédio, entretanto, pode significar tanto a conformação com a situação e irá retornar no dia seguinte, ou que ela abandonou o sonho. Cabe ao espectador tomar essa decisão e não a Jane, reforçando assim o silenciamento feminino na indústria.

Em “A Assistente”, não apenas os homens, mas as mulheres, encobrem os crimes de um homem. Isso porque, enraizadas em uma sociedade patriarcal, ambos perpetuam padrões da dominação masculina (Bourdieu, 2023). Em “Ela Disse”, por exemplo, quando Jodi tenta contatar Laura Madden, a ex-funcionária da Miramax recebe uma ligação de outra funcionária

da empresa e antiga colega de trabalho. Na ocasião, ela pergunta para Laura se as jornalistas entraram em contato com ela. Após Laura confirmar, ela diz: “era ótimo, não era, naquela época? O Harvey era sempre generoso” (Ela Disse, 2022). A ligação, além de evidenciar para Laura que os funcionários estão de olho nas vítimas e na investigação do The New York Times, proporciona, de certa maneira, uma sensação de amedrontamento e ameaça à Laura. Eles sabem o que está ocorrendo, e Laura deve ser impedida de falar a respeito.

Além disso, em outra ocasião, no início do filme, as jornalistas descobrem que a advogada Lisa Bloom, conhecida por representar mulheres que foram vítimas de crimes patriarcais (Dornelas, 2023), está trabalhando para Harvey. Lisa aparece, em uma das cenas, saindo de um prédio e entrando em um carro. Na ocasião, não há diálogos, entretanto, de fundo, sua voz é ouvida lendo um e-mail que ela enviou para Harvey, prometendo oferecer toda a ajuda necessária, e chamando as vítimas de “perigosas” e “mentiroosas”. Na ocasião, ela se refere, especificamente, a Rose McGowan, mas diz que existem outras como ela no mundo. “Você deveria ser o herói da história, não o vilão” (Ela Disse, 2022), diz ela. Quando Harvey descobre que Rose conversou com o The New York Times, ele oferece a ela 1 milhão de dólares, numa tentativa de comprar seu silêncio, assim como fez com outras mulheres.

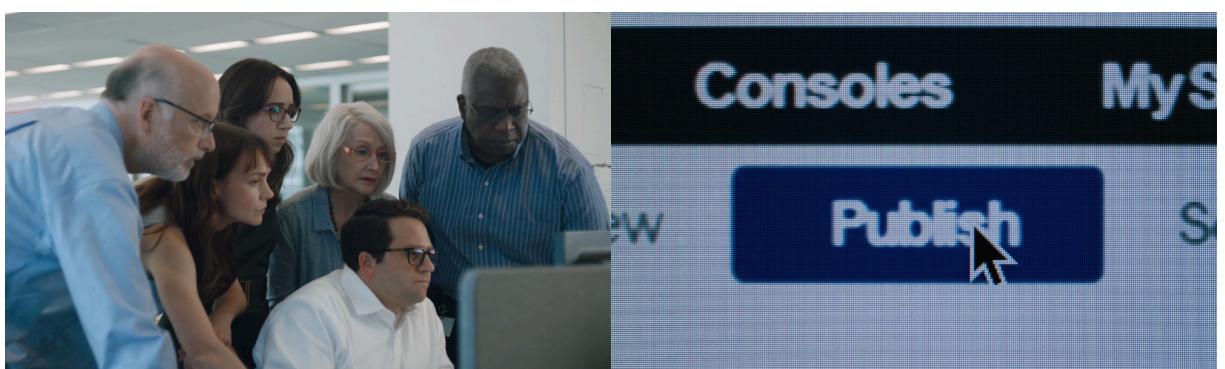
Quando conversa com os jornalistas do The New York Times, por exemplo, Harvey Weinstein utiliza de um recurso que também foi incorporado por Donald Trump, ao ser acusado por assédio sexual: o de descredibilizar o jornalismo e, também, as vítimas. Assim, ao afirmar que o jornalismo não possui compromisso com a verdade, Weinstein instaura uma dúvida e, assim, ela estende-se à veracidade de seus crimes. “Se vocês fizerem merda e não falarem a verdade, como vão se olhar nos olhos?” (Ela Disse, 2022), pergunta ele as jornalistas.

Em “Untouchable”, o jornalista Ronan Farrow revela que na época das investigações, Harvey tinha contratado a agência de espionagem israelense Black Cube para investigar os jornalistas. A priori, uma jornalista do The New Yorker conta que se encontrou com Harvey em um evento e pediu para que ele desse uma declaração. No fim, irritado, Harvey bateu no jornalista que a acompanhava, que também era seu namorado. Durante o ocorrido, alguns fotógrafos registraram o momento, mas as imagens nunca foram publicadas, uma vez que Weinstein controlava monetariamente a imprensa. Quando a jornalista retornou para a redação, o editor pediu para que não escrevesse sobre ele: “Harvey é a Rússia” (Untouchable, 2019), disse ele.

Perto de publicarem a matéria, Jodi recebe uma ligação de Laura Madden, que está prestes a entrar em uma sala de cirurgia para operar um câncer. Nela, Laura dá aval para que

seu nome seja citado na matéria. “Quero falar em nome de quem não pode” (Ela Disse, 2022), diz ela. Assim, “Ela Disse” se encerra de forma poderosa. Na redação do The New York Times, em frente ao computador, Jodi, Megan, Rebecca, Dean, outro jornalista e um revisor finalizam os últimos detalhes da matéria. Ao clicar em “publicar”, o filme se encerra, afinal, o que aconteceu depois já é de conhecimento nacional. No fim, algumas informações referentes ao movimento #MeToo aparece e, uma delas, evidencia que no mês seguinte da publicação da reportagem, 82 mulheres acusaram Harvey.

Figura 23 - O The New York Times publica a reportagem. Montagem feita pela autora.



Fonte: Ela Disse, 2022.

Em “Untouchable”, no fim, as reportagens do The New York Times e da revista The New Yorker são mostradas em cena. Na ocasião, imagens do movimento #MeToo surgem posteriormente. Além disso, como dito no tópico 4.3. desta pesquisa, imagens das vítimas também surgem em cena. Assim como em “A Assistente”, o documentário de Ursula Macfarlane finaliza num misto de ambiguidade. Em cena, Paz de la Huerta surge e diz: “não acabou, continua” (Untouchable, 2019), expressando assim as reverberações do movimento #MeToo, que continuam presentes, ou mostrando que o ambiente de trabalho em Hollywood permanece violento para as mulheres.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, foram investigadas as violências de gênero e as discussões suscitadas pelas mesmas nos filmes “A Assistente”, “Ela Disse” e “Untouchable”. A partir do resgate teórico-metodológico e posterior análise através das constelações filmicas (Souto, 2020), foram estabelecidas reflexões que acreditamos serem muito importantes para o enfrentamento das violências de gênero e a busca por modos mais alteros de narrar a busca por respeito e equidade.

Em “A Assistente”, o objetivo é evidenciar um ambiente de trabalho hollywoodiano, retratando um padrão de violência estrutural em relação às mulheres denunciado pelo movimento #MeToo. Em “Ela Disse”, a narrativa explora a construção de uma reportagem que denunciou o ambiente opressivo de “A Assistente”, entretanto, os desdobramentos posteriores da publicação da reportagem não são exibidos em cena, afinal, o espectador já os presenciou. Em “Untouchable”, por fim, são explorados acontecimentos e fatos semelhantes aos mostrados em “A Assistente” e “Ela Disse”, entretanto, em suma, a narrativa documental trata de evidenciar os desdobramentos e, principalmente, de destacar as vítimas. Por isso, “A Assistente” trata dos aspectos dos silenciamentos estruturais em Hollywood; “Ela Disse” rompe com os paradigmas desse ambiente; e, por fim, “Untouchable” materializa as vivências no pós-rompimento.

Nos filmes, as relações familiares e amorosas das personagens representam significados distintos. Em “A Assistente”, propositalmente, a protagonista não possui relações com outros indivíduos, uma vez que a narrativa busca retratar a solidão do ambiente de trabalho hollywoodiano e as altas cargas de trabalho que se aplicam às mulheres, uma vez que elas estão subordinadas aos homens brancos, os donos dessa indústria. Em “Ela Disse”, as jornalistas Jodi Kantor e Megan Thowey tem suas relações de amizade, matrimônio e maternidade exploradas e, assim, elas fazem parte da construção identitária das protagonistas. Em “Untouchable”, por outro lado, não há resquício de familiaridade das protagonistas com amigos, namorados, maridos, mães, pais e assim por diante. Entretanto, essa escolha não é proposital. Por se tratar de um documentário com um objetivo específico, essas relações não são exploradas.

No que diz respeito às violências, por exemplo, as três cineastas não banalizam o termo e os atos. Essa pesquisa buscou incorporar a terminologia dos “crimes patriarciais” (Dornelas, 2023), uma vez que elas dizem respeito a relações de poder entre homens e

mulheres e, principalmente, de atos não consensuais. Por isso, ao serem estupradas, as vítimas têm suas privacidades violadas. Por estarem inseridas num quadro de dominação hegemonicamente masculino em Hollywood, elas são inseridas num ambiente de silenciamentos e, por isso, tiveram os crimes de Weinstein - nos quais foram vítimas - encobertos por outros membros durante anos. Além disso, essa pesquisa buscou evidenciar que a hermenêutica de “estupro” não diz respeito, unicamente, a um ato com penetração. Algumas vítimas, por exemplo, tiveram que presenciar Weinstein se masturbando na sua frente e, também, praticando sexo oral não consensual em si. Por isso, tais atos também se configuraram como estupro. Ademais, no cerne dessa pesquisa, busca-se evidenciar que não é admissível que estupro seja utilizado como “sexo não consensual” ou “crime sexual”, uma vez que tais termos denotam uma conotação sensual, na medida que sexo diz respeito a um ato consensual entre indivíduos.

No que concerne a direção das cineastas Kitty Green, Maria Schrader e Ursula Macfarlane frente a construção das narrativas, foi possível concluir que as três representaram narrativas acerca de violências patriarcais com sensibilidade e respeito. Quando as vítimas forneciam relatos a respeito dos crimes, ao invés de criar cenas de estupro explícitas ou de mostrar tais crimes, as diretoras optaram por não exibir, como em “A Assistente”, ou de filmar outros elementos, como quartos de hotéis e as ruas de Los Angeles, conforme demonstrado em “Ela Disse” e “Untouchable”.

Dessa forma, elas evidenciaram que para criar narrativas potentes não há necessidade de cenas sensacionalistas. Muitas vezes, ao explorar outros fatores, como realizado por elas, as narrativas já se tornam avassaladoras. Além disso, nos três filmes, o foco das cineastas são as protagonistas, seja por meio das escolhas de enquadramento das câmeras, como *close-ups* focados unicamente em seus rostos, ou nas escolhas técnicas e narrativas do roteiro. Nas três, o foco é recuperar as vozes silenciadas por anos.

Por isso, ainda que as cineastas estejam inseridas em uma sociedade dominada hegemonicamente pelos homens e, em virtude da configuração da mesma, elas estejam alheias a repetir certos padrões, elas subvertem paradigmas patriarcais relativos ao gênero (Dirse, 2013). Dessa forma, nos três filmes, elas assumem controle frente a sua arte, e constroem protagonistas com personalidades únicas e, além disso, demonstram a existência de múltiplas formas de ser mulher, em um mesmo espaço/tempo e contexto social, político e econômico (Butler, 2021).

Ainda que as mulheres representadas nas três narrativas tenham privilégios em relação à realidade das mulheres periféricas, por exemplo, foi possível concluir que elas não estão isentas de sofrer certos tipos de violência. Uma vez que a diferença sexual é um fator para a

violência, todas as mulheres sofrem constantemente diferentes tipos de opressão. O que difere são os ambientes nos quais estão inseridas, o contexto econômico, sua raça e sexualidade.

Ademais, com base nessa pesquisa, foi possível compreender que existe um nicho específico no qual os três filmes selecionados para o *corpus* dessa pesquisa estão infiltrados e, por isso, eles não ganham reconhecimento quando comparado a outras produções a respeito de Hollywood, como “Nasce uma Estrela”, “Crepúsculo dos Deuses” e “Era uma Vez em.. Hollywood”. Devido isso, ainda que o movimento #*MeToo* tenha se alastrado pelo globo terrestre, as produções a respeito dele não alcançaram o mesmo patamar de circulação.

Durante a pesquisa, surgiram novas indagações e possibilidades para estudos futuros. Os três filmes, ainda que estejam inseridos no cinema *mainstream* hollywoodiano e, também, tratarem a respeito dos bastidores desse ambiente de trabalho, foram dirigidos por cineastas de outras nacionalidades. Kitty Green, por exemplo, é australiana; Maria Schrader é alemã; e, por fim, Ursula Macfarlane é britânica. Assim, uma vez que o movimento #*MeToo* tenha se tornado global, e se infiltrado em diferentes sociedades e nacionalidades, as três narrativas dizem respeito a Hollywood. Por isso, por qual/quais motivo(s) as três optaram por contar histórias a respeito da indústria estadunidense? Por que discutir a respeito da repercussão do movimento #*MeToo* em Hollywood e não em seus países?

Além de tais questões, os três filmes foram recebidos positivamente pela crítica especializada e pelo público geral. No Rotten Tomatoes, por exemplo, o maior site agregador de críticas, as três narrativas contam com mais de 85% da aprovação. Apesar disso, os três filmes não foram indicados em nenhuma premiação do circuito hollywoodiano e, também, não foram vistos por muitas pessoas, uma vez que fazem parte de um nicho específico, como apontado anteriormente. Entretanto, em outros caminhos de pesquisa, por exemplo, é possível investigar tais questões. Ainda que os filmes sejam dirigidos por mulheres, que por si só representam uma minoria dentro das premiações e, além disso, por cineastas de outras nacionalidades, essa pesquisa obteve certas indagações a respeito da figura de Weinstein.

Constantemente, produções que abordam a indústria hollywoodiana são indicadas a premiação desse circuito, uma vez que não há nada que Hollywood ame mais do que a si própria. Entretanto, foi possível observar, principalmente através da narrativa de “Untouchable”, que grandes estrelas da indústria hollywoodiana contemporânea eram amigas próximas do ex-produtor. Assim, Hollywood tenta constantemente apagar esse vestígio da sua história. Por isso, surge o questionamento: Hollywood não é capaz de lidar com a figura do produtor ou não quer?

Além disso, outras possibilidades de estudo referem-se a pensar nas reverberações do movimento #*MeToo* em cinemas de outras nacionalidades, como a italiana, por exemplo. Também é possível implicar discussões a respeito de outros ambientes, nos quais o movimento tenha exercido algum tipo de domínio, longe dos holofotes da indústria cinematográfica. Apesar disso, ainda no que concerne ao cinema estadunidense, é viável observar as repercuções do movimento a partir de outros olhares. O ator, escritor e empresário Dan Schneider, conhecida por comandar o canal Nickelodeon, foi acusado de assédio pelo movimento #*MeToo*. Entretanto, ao contrário dessa pesquisa, os crimes tiveram como vítimas as crianças que trabalharam para o canal, como Jennette McCurdy e Drake Bell. Por isso, é concebível pesquisar a respeito deste ambiente de trabalho.

Portanto, a questão-norteadora dessa pesquisa “como as violências de gênero são materializadas e que discussões principais suscitam nos filmes oriundos do movimento #*MeToo*: ‘A Assistente’ (Kitty Green, 2019), ‘Untouchable’ (Ursula Macfarlane, 2019) e ‘Ela Disse’ (Maria Schrader, 2022)” foi respondida. Nos filmes, as violências são materializadas por uma série de padrões do ambiente opressor de Hollywood, seja por meio de figuras masculinas ou femininas, uma vez que ambas estão incorporadas no quadro de domínio hegemônico masculino (Bourdieu, 2023).

Além disso, tais violências propiciaram discussões a respeito da desigualdade das relações entre homens e mulheres, seja referente a oportunidades de trabalho, a necessidade de esforço incomparável das mulheres em relação a seus pares masculinos e, principalmente, abriu portas para se discutir o ambiente de trabalho hollywoodiano e de que forma esse perpetuou um padrão de silenciamento em relação às mulheres e encoberto por figuras masculinas, como os advogados de Weinstein, por exemplo.

Essa pesquisa, desde seu processo embrionário de planejamento, se ancorou nos estudos feministas. Além disso, as escolhas das três obras, dirigidas por mulheres, foi proposital. Um dos objetivos era compreender o chamado *female gaze* nas narrativas selecionadas e, principalmente, de que forma essas cineastas criam suas histórias. Ademais, o referencial teórico foi selecionado de maneira proposital, a fim de dar voz e acolher as conceituações de pesquisadoras femininas. Por isso, essa pesquisa, salvo pelo repertório teórico de Bourdieu (2023) e Lopes (2006), abrange unicamente mulheres.

Em conclusão, espera-se que esse trabalho contribuia para o campo menos explorado nas análises das obras audiovisuais dirigidas por mulheres, a respeito das diferentes reverberações do movimento #*MeToo* e, também, pelas diferentes formas nas quais ele convoca discussões, como a da representação na indústria cinematográfica. Também espera-se

que essa pesquisa possa inspirar outras pesquisadoras a abrangerem os estudos feministas em seus trabalhos, seja no referencial teórico ou na escolha do *corpus*. Ademais, aguarda-se que a aplicação das constelações filmicas (Souto, 2020) possa inspirar futuras temáticas de pesquisa a partir de diferentes questões e, assim, exercer relevância em discussões.

## REFERÊNCIAS

ABDULALI, Sohaila. **Do que estamos falando quando falamos de estupro.** Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

A ASSISTENTE. Direção: Kitty Green. [S. l.]: Protagonist Pictures, 2019. 1 filme (87 min), son., color.

**#METOO:** a hashtag que expõe a magnitude mundial do assédio sexual. [S. l.], 17 out. 2017. Portal: BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-41652306>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BE NATURAL: A História não Contada da Primeira Cineasta do Mundo. Direção: Pamela B. Green. [S. l.]: Wildwood Enterprises. 1 filme (103 min), son., color.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice.** Tradução de Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

BRYANT, Jacob. **Olivia Wilde Considered ‘Too Old’ for ‘Wolf of Wall Street’ Role.** [S. l.]: 16 mar. 2016. Portal: Variety. Disponível em: <https://variety.com/2016/film/news/olivia-wilde-wolf-of-wall-street-too-old-1201731690/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645122>. Acesso em: 23 jan. 2024.

CISNE, M.; MEDEIROS, L. G.; CASTRO, V. V.. Por trás da tela de cinema, há violência contra as mulheres: uma análise da importância do movimento #MeToo. **O Público e o Privado**, Fortaleza, v. 18, n. 37, set./dez., 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicooprivado/article/view/3861>. Acesso em: 15 jan. 2024.

COLMAN, Olivia. Oscar-winning actress Olivia Colman speaks with CNN's Christiane Amanpour about pay disparities in Hollywood. [Entrevista cedida a] Christiane Amanpour. [S. l.], 23 mar. 2023. Instagram: @cnn. Disponível em:

[https://www.instagram.com/reel/C44SPXiCw6o/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/C44SPXiCw6o/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 15 jan. 2024.

DIRSE, Zoe. Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera. **Journal of Research in Gender Studies**, [S. l.], v. 3, p. 15-29, 2013. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/075209f69d84c465fc6fc166f22a45b7/1?pq-origsite=gsc&holar&cbl=1936335>. Acesso em: 23 jan. 2024.

DORNELAS, Raquel. **Dos crimes sexuais aos crimes patriarcais**: a violência contra a mulher na imprensa. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

E A MULHER criou Hollywood. Direção: Julia Kuperberg; Clara Kuperberg. [S. l.]: Wichita Films. 1 filme (52 min), son., color.

ELA Disse. Direção: Maria Schrader. [S. l.]: Universal Pictures, 2022. 1 filme (129 min), son., color.

EZY INSIGHTS. #MeToo, o evento mais viral de 2017. 1 dez. 2017. Disponível em: <https://ezyinsights.com/metoo-viral-event-2017-3/#:~:text=Em%20m%C3%A9dia%2C%20%23MeToo%20foi%20mencionado,vidas%20foram%20perdidas%20no%20fogo>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão: Comunicação e Cultura (UCS)**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009.

HOLMES, Mannie. **Maggie Gyllenhaal Was Told She Was ‘Too Old’ to Play 55-Year Old’s Lover**. [S. l.]: 21 may 2015. Portal: Variety. Disponível em: <https://variety.com/2015/tv/news/maggie-gyllenhaal-too-old-lover-1201502936/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

HOUPT, Simon. **Greta Gerwig flies away home**. [S. l.]: 9 nov. 2017. Portal: The Globe and Mail. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/greta-gerwig-on-the-female-relationships-at-the-heart-of-ladybird/article36891867/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

IPSOS. The #MeToo Movement: One Year Later. 5 oct. 2018. Disponível em: <https://www.ipsos.com/en/news-polls/MeToo-Movement>. Acesso em: 5 jan. 2024.

KANTOR, Jodi; TWOHEY, Megan. **Ela disse**: Os bastidores da reportagem que impulsionou o #MeToo. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6688>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MALONE, Alicia. **The Female Gaze**: Essential Movies Made by Women. Coral Gables: Mango, 2018.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: Xavier, Ismael (org.). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 435-453.

MURPHY, Desiree. **Kelly McGillis Says She Wasn't Asked to Be Part of 'Top Gun' Sequel (Exclusive)**. [S. l.], 26 jul. 2019. Portal: ET. Disponível em: [https://www.etonline.com/kelly-mcgillis-says-she-wasnt-asked-to-be-part-of-top-gun-sequel-e](https://www.etonline.com/kelly-mcgillis-says-she-wasnt-asked-to-be-part-of-top-gun-sequel-exclusive-129341)xclusive-129341. Acesso em: 15 jan. 2024.

NATALIE Portman at Golden Globes 2018 “All Male Nominees”. [S. l.: s. n.], 8 jan. 2018. 1 vídeo (13 seg). Publicado pelo canal Jordana Veras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ymYmfI-4uA>. Acesso em: 15 jan. 2024.

NEIVA, Renata. **Pedagogias da beleza**: as páginas femininas do Correio da Manhã. Uberlândia: EDUFU, 2021.

ORGERON, Marsha. Make “It” in Hollywood: Clara Bow, Fandom, and Consumer Culture. **Cinema Journal**, [S. l.], v. 42, n. 4, p.76-97, summer, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1566529>. Acesso em: 15 jan. 2024.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

ROCHA, Anna Vitória Ferreira. **Nós também**: gênero, esfera pública e representações culturais da violência sexual a partir de #MeToo e #meuprimeiroassédio. 2022. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2022.tde-08112022-160707>. Acesso em: 15 jan. 2024.

RUIZ, Michelle. **Kirsten Dunst Is Back in Action**. New York, 5 mar. 2024. Portal: Marie Claire. Disponível em: <https://www.marieclaire.com/celebrity/kirsten-dunst-interview-2024/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SCAVONE, L.. Estudos de gênero: uma sociologia feminista? **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 173-186, jan./abr. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000100018>. Acesso em: 26 jan. 2024.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, 2020, n. 45, p. 153-165, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 6 mar. 2024.

SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla Miucci Ferraresi. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758>. Acesso em: 17 jan. 2024.

UNTOUCHABLE. Direção: Ursula Macfarlane. [S. l.]: Samuel Marshall Productions, 2019. 1 filme (98 min), son., color.

VALBY, Karen. **Jennifer Lawrence**: “I Didn’t Have a Life. I Thought I Should Go Get One”. Los Angeles, 22 nov. 2021. Portal: Vanity Fair. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/11/jennifer-lawrence-on-love-fame-boundaries-and-dont-look-up>. Acesso em: 15 jan. 2024.

WOBETO, Débora. Não foi Méliès: notas sobre o movimento #metoo e a notoriedade retrospectiva do cinema feito por mulheres. **[SYN]THESIS**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 71-83, set./dez. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/synthesis/article/view/63164>. Acesso em: 24 fev. 2024.