

ALINE ARIANA ALCÂNTARA ANACLETO

**ENTRAM EM CENA AS TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO: Corpos e Desejos
na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002
a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros**

ASSIS
2016

ALINE ARIANA ALCÂNTARA ANACLETO

**ENTRAM EM CENA AS TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO: Corpos e Desejos
na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002
a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Doutor em Psicologia.

Área de conhecimento: Processos Psicossociais
e de Subjetivação na Contemporaneidade

Orientador: Fernando Silva Teixeira Filho

ASSIS
2016

A532e Anacleto, Aline Ariana Alcântara

Entram em cena as tecnologias de subjetivação: corpos e desejos na cinematografia brasileira pela ótica de diretoras de cinema no período de 2002 à 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros – Assis: [s.n], 2016.

286 f.:il.

Orientador: Fernando Silva Teixeira Filho.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis, 2016.

Inclui bibliografia

1.Cinema brasileiro 2.Mulheres - Identidade 3.Cinema e mulheres I.Teixeira Filho, Fernando Silva, orient. II.Faculdade de Ciências e Letras de Assis. III.Título.

CDD: 155.64

ALINE ARIANA ALCÂNTARA ANACLETO

ENTRAM EM CENA AS TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO: Corpos e Desejos
na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002 a
2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros

Tese apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras –
UNESP/Assis para obtenção do
título de Doutora em Psicologia.
(Área de Conhecimento:
Psicologia e Sociedade)

Data da Aprovação: 08/04/2016

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. FERNANDO SILVA TEIXEIRA FILHO - UNESP/Assis

MEMBROS: PROF. DR. WILIAM SIQUEIRA PERES - UNESP/Assis

PROFA. DRA. CARLA CRISTINA GARCIA - PUC/São Paulo

PROF. DR. RAFAEL SIQUEIRA DE GUIMARÃES - UFSB/Itabuna

PROFA. DRA. DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO - UNESP/Assis

AGRADECIMENTOS

A complexidade dos afetos que incidem sobre essa tese de doutorado pouco se compara a complexidade de discorrer palavras, em poucas linhas, que assegurem um gesto de gratidão a todos que se fizeram presentes nesses anos de estudo e contribuíram, de uma forma ou de outra, para construção desse trabalho. Percebo também que agradecer não é suficiente, frente a tantos afetos que pude sentir, neste tempo que me senti tão vulnerável diante da desordem provocada pela construção de conhecimento.

E neste momento, ao fechar os olhos, me invade as recordações dos meus pais, *José Maria Anacleto* e *Cleuza Alcântara Brasil*, que proporcionaram condições afetivas e estruturais para que eu pudesse ter forças de investir em meus sonhos. E para minha mãe reitero que certamente, todas as minhas conquistas serão, ainda que por apenas um momento, conquistas suas também. Obrigada por ser fortaleza em dias tão difíceis.

E aos meus irmãos, *Marco Aurélio Alcântara Brasil* e *José Maria Anacleto Filho*, agradeço por dividirem toda essa fortaleza comigo, por serem presentes em todos os momentos, mesmo a quilômetros de distância, por compartilharem das mesmas sensações diante de situações tão diferentes, me fazendo crer que ter irmãos é ter materializado o significado da palavra partilhar. Obrigada.

Agradeço ao meu noivo, *Renato Marchesan*, que desde o início optou por participar comigo desse momento, me levando, me buscando, me ouvindo falar de teorias, das incertezas da pesquisa, das novidades das disciplinas, me ajudando a construir tabelas, configurar imagens e enxugar as lágrimas que rolaram por diferentes sentimentos de incerteza, de cansaço, de desabafo. Agradeço, por nunca ter permitido que essas lágrimas fossem de solidão, construindo comigo a certeza de que a partilha da vida cotidiana ao seu lado me deixa mais forte, mais calma, me transforma em rocha para momentos de enfrentamento, me transforma em brisa para momentos de calma. Obrigada e a nós todo amor que houver nessa vida.

Estendo esses agradecimentos a família *Marchesan*, meus sogros *Elma* e *Remidio*, meus cunhados *Diana* e *Aldecir*, os quais também tiveram que aprender a compreender as minhas ausências, percebendo minhas dificuldades e (re)forçando que se este era meu sonho, eu deveria ser forte para enfrenta-las.

Agradeço a *Gessica Pegorini*, a sobrinha e amiga que a vida me possibilitou encontrar. Nós fizemos deste encontro uma união e passamos a partilhar a experiência da vida uma com a outra. Por todas as nossas longas conversas, obrigada. Agradeço também aos seus irmãos, *Bruno*, meu sobrinho e *Rafael*, meu afilhado. Conviver com a alegria dessas crianças renovou meu sorriso em dias de cansaço e me faz acreditar que todos nós podemos ser melhores.

Sem possibilidade de mensurar o tamanho do meu sentimento, agradeço ao meu orientador *Fernando Silva Teixeira Filho*. Caminhar contigo nesses anos me despertou muitos afetos e me deu possibilidades concretas de construir conhecimento, percebendo que seus questionamentos e problematizações incidiam sobre a própria vida, em uma proposta de alçar não somente uma tese de doutorado, mas sim o reconhecimento de minhas próprias multiplicidades. Obrigada por atravessar a minha vida, não somente pelo paradigma de orientador, mas por contribuir com afetos e intensidades que deram tonalidade a uma vida mais inventiva.

Agradeço aos meus chefes no trabalho e amigos na vida, *Alfredo de Gouvea* e *Marcelo Montagner*. Pela admiração que nutro pela competência com que atribuem ao trabalho de vocês é que se consolida dia a dia o meu desejo de concluir o doutorado e fazer dessa experiência uma motivação a mais para construir uma prática profissional que se consolide pelo respeito a alteridade. Obrigada pelas liberações do trabalho, pelo entendimento de que o doutorado seria um investimento e, sobretudo, por preocuparem-se comigo, me dando forças nos dias em que percebiam que elas estavam prestes a findar.

Agradeço aos meus amigos *Glauber*, *Rosangela*, *Renata*, *Renan* e *Thiago*, com quem divido o cotidiano do trabalho. A sensibilidade com que realizam as intervenções necessárias a nossa prática profissional, priorizando sempre o respeito e o cuidado com o outro, me inspira a nunca deixar de acreditar que podemos fazer melhor. Obrigada por serem exemplos, por me deixarem compor com esta equipe, por entenderem quando eu não estava presente e por não deixarem que minha ausência afetasse o companheirismo com que convivemos.

Agradeço a todos os atravessamentos que a vida me possibilitou durante todo este período. Os amigos das aulas, do grupo de pesquisa, os professores das disciplinas, os professores da banca de qualificação, *Willian Siqueira Peres* e *Carla Cristina Garcia*, os quais também compuseram a banca de defesa, junto com *Dolores Galindo* e *Rafael Siqueira de Guimarães*. Composições pelos encontros cheios de afetos, que nos fazem lembrar o quanto pode ser prazeroso participar dessa longa e desconstruída jornada.

Desejo a todos, o mesmo que sinto agora, a alegria de realizar um sonho e a certeza de que mesmo que os caminhos para se chegar a ele sejam completos de dificuldades, sempre teremos pessoas ao nosso lado, com quem dividir e compartilhar dores e alegrias.

ANACLETO, Aline Ariana Alcântara. **ENTRAM EM CENA AS TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO: Corpos e Desejos na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002 a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros.** 2016. 286 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

RESUMO

Em cenário brasileiro, os estudos de gênero se consolidam no final da década de 70, com fortalecimento dos movimentos feministas que possuíam reivindicações específicas do universo feminino. Ao longo dos anos, esta luta por direitos de igualdade, construiu uma significativa representação da imagem da mulher na sociedade, que busca ultrapassar a imagem tradicional e estereotipada, advinda de forças patriarcais e machistas. A construção dessa mudança é o resultado de muitas elaborações críticas e teóricas por parte da comunidade acadêmica que, interessada nos estudos culturais e pós-estruturalistas, começou a pensar criticamente sobre as questões de gênero, e mais especificamente sobre a posição e representação da mulher no contexto sociocultural. Portanto, compreender a analítica da categoria gênero, levou para a sociedade, o reconhecimento de uma variedade de formas de interpretação, simbolização e organização das diferenças sexuais nas relações sociais, perfilando um crítico discurso que se espalhou também pelas ciências da comunicação, sobretudo o cinema. Nesta perspectiva, a intenção desta pesquisa é apresentar um estudo sobre a imagem da mulher na cinematografia brasileira dos filmes dirigidos por mulheres no período entre 2002 a 2012. Os filmes foram selecionados e categorizados de acordo com uma ficha de análise em três diferentes categorias, filmes que reforçam a identidade da mulher, filmes que questionam a identidade da mulher e filmes que desconstruem a identidade da mulher e, diante disso, busca apresentar uma reflexão que vai além da categorização identitária, como um modo de interrogar a construção de premissas definidoras de gêneros e aliando-se ao conceito de performatividade para abordar a impossibilidade de definição de identidades, por meio de características normalizadas para a definirem.

Palavras chave: cinema; mulher; identidade.

ANACLETO, Aline Ariana Alcântara. **ENTERS INTO THE SCENE SUBJECTIVATION TECHNOLOGIES: Bodies and Desires in the Brazilian Cinematography For Optical Film Directors in the period 2002-2012 and its implications for (de) construction of gender.** 2016. 286 f. Thesis (PhD in Psychology) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

ABSTRACT

In the Brazilian context, gender studies are consolidated at the end of the 70s, with strengthening of feminist movements who had specific demands of the feminine universe. Over the years, this struggle for equal rights, has built a significant image of women's representation in society, which seeks to overcome traditional and stereotypical images, arising from patriarchal and chauvinistic forces. The construction of this change is the result of much criticism and theoretical elaborations by the academic community, interested in cultural studies and post-structuralist, he began to think critically about gender issues, and more specifically on the position and representation of women in sociocultural context. Therefore, understanding the analytical category of gender, took to the society, the recognition of a variety of forms of interpretation, symbolization and organization of sex differences in social relations, outlining a critical discourse that is also spread by the communication sciences, especially cinema. In this perspective, the intent of this research is to present a study on the image of women in Brazilian cinematography of films directed by women between 2002 and 2012. The films were selected and categorized according to a summary sheet in three different categories, movies that reinforce the woman's identity, films that question the identity of the woman and movies that deconstruct the identity of the woman and, before that, seeks to present a reflection that goes beyond identity categorization as a way to question the construction of premises defining genres and combining with the concept of Performativity to address the impossibility of defining identity, through standard for defining characteristics.

Keywords: cinema; women; identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA DIREÇÃO DO CINEMA: HISTÓRIAS DE POTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA E DE EMPODERAMENTO	30
1.1 Os Primeiros Passos: Breves Apontamentos Sobre o Movimento Feminista e a Inserção da Mulher Atrás das Câmeras	30
1.2 Com a Câmera na Mão: As Conquistas das Mulheres Diretoras de Cinema na América Latina	42
2 AS MULHERES QUE COMPÕEM AS EXPERIÊNCIAS FEMININAS NO CINEMA BRASILEIRO.....	65
3 O CONTEXTO ARTÍSTICO: OLHARES SITUADOS E ESTÉTICAS FEMINISTAS NO CINEMA BRASILEIRO.....	89
4 OS PROCESSOS DESEJANTES ENTRAM EM CENA: O CINEMA COMO TECNOLOGIA DE SUBJETIVAÇÃO	102
5 LUZ, CÂMERA E AÇÃO: O MÉTODO	130
6 COISA DE MULHER? TRADIÇÕES QUE SE REPETEM, HISTÓRIAS QUE SE ANULAM, MULHERES QUE (DES)APARECEM.....	149
6.1 A Produção dos Gêneros: Quem São Estas Mulheres?	158
7 OS SONHOS QUE NÃO FORAM ROUBADOS: OS DISPOSITIVOS DE CAPTURAS DE IDENTIDADES	182
8 COMO ESQUECER: COMPOSIÇÕES QUE NOS FAZEM LEMBRAR DOS ROMPIMENTOS DAS LÓGICAS IDENTITÁRIAS	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
REFERÊNCIAS	254
APÊNDICE A – Lista de nomes das cineastas de cada país de acordo com a Fundacion Latinoamericana de Cinema	269
APÊNDICE B – Modelo Ficha de Análise Fílmica	276
APÊNDICE C – Ficha de análise do filme Coisa de Mulher	277
APÊNDICE D – Ficha de análise do filme Sonhos Roubados	281
APÊNDICE E – Ficha de análise do filme Como Esquecer	284

INTRODUÇÃO

*O crepúsculo é aquela hora do dia
entre o dia e a noite
limbo, limbo lhe chamo,
e às vezes, quando exponho as minhas ideias
à minha gente eles dizem-me:
Bem, o crepúsculo não é coisa já para amanhã,
é uma ideia demasiado avançada para o seu tempo.
E por isso eu sinto-me às vezes como se estivesse
presa no limbo
assim como o sol,
preso entre a noite e o dia
à hora do crepúsculo
(Anna Deavere Smith, Twilight, 1992).*

[CENA 8 – BEIRA DO RIO / CINAMOMOS – EXT/DIA]

Um grande gramado acompanha as curvas do rio. Sobre o gramado, quatro velhos cinamomos. Uma taipa com uma trilha separa o gramado de uma estrada de terra. No alto de uma das árvores, Daniel arranca cachos de bolinhas de cinamomo e joga-os para Lucas, que debulha os cachos sentado no gramado. Um pouco afastada dos dois, Mim desenha um mapa sobre uma pedra na beira do Rio. Mim olha para a outra margem do rio.

MIM: Pra que lado fica Viamão?

Lucas aponta para Viamão.

LUCAS: Pro mesmo lado de Porto Alegre, pra lá.

MIM: E Santa Maria?

LUCAS: (apontando) Mais pra oeste. Pra lá...

MIM: A vantagem de Santa Maria, segundo a minha mãe, é que lá eu posso morar com a minha vó e depois já fico pra faculdade.

LUCAS: Eu queria informática, mas aí tem que morar em Porto Alegre, pagar aluguel... A escola agrícola é... tipo uma fazenda. A gente fica morando lá a semana toda. E Viamão é perto. A inscrição começa na semana que vem. E é por ordem de chegada.

MIM: E tu vai querer chegar antes?

LUCAS: Não sei... Já imaginou eu tirando leite e plantando batata?

Daniel continua em cima da árvore colhendo bolinhas.

DANIEL: Plantando batata já, muitas vezes.

MIM: Eu queria ir pra Porto Alegre.

DANIEL: O Antônio acha que eu tenho que ir pra Porto Alegre. Minha mãe fica em pânico só de pensar.

MIM: Santa Maria fica mais longe ou mais perto que Porto Alegre?

LUCAS: Daqui, mais longe.

MIM: E Nova York...?

Daniel olha para longe.

DANIEL: Logo ali. Depois de Araricá, vem Parobé, Sapiranga, Campo Bom e Nova York. Dá pra enxergar daqui.

MIM: Dããã...

Daniel desce agilmente da árvore e se aproxima de Mim.

DANIEL: A gente podia alugar um apartamento e morar juntos em Porto Alegre, né, Mim?

Mim, com um gesto carinhoso, afasta Daniel e se aproxima de Lucas, que já separa as bolinhas em três montinhos.

MIM: Podia. Num apartamento de TRÊS quartos. E pelo menos dois banheiros, um só para mim.

Lucas sorri. Daniel se aproxima dos dois, pega seu monte de bolinhas e coloca no bolso.

LUCAS: Tem também o seminário, (tom) “uma escola boa e de graça”.

DANIEL: Os filhos da Dona Glória foram. O Guto vai virar padre, os outros já desistiram e tão procurando emprego em Porto Alegre.

LUCAS: Diz que tudo que é família tem que ter um padre e um veado.

DANIEL: Mas dá pra acumular.

Lucas desdenha a resposta de Daniel.

MIM: Já pensou se livrar do Padre Eusébio e pegar outros dez que nem ele?

DANIEL: (para Lucas). Quem sabe tu vira padre e volta pra ser diretor do Dom Bosco?

LUCAS: Ia ser divertido. (Forçando a voz) “Padre Eusébio, o senhor, por favor, limpe os cocôs das cobaias...”

DANIEL: (no mesmo tom) “... e organize todas as substâncias químicas nos seus vidrinhos, uma a uma.”

MIM: O problema é ter que fazer voto de castidade.

DANIEL: Pra quem já viveu 15 anos sem fazer sexo, mais 60 não faz diferença, né, Lucas?

Este é o diálogo entre os personagens Mim, Daniel e Lucas na oitava cena do filme *Antes que o Mundo Acabe*, dirigido por Ana Luiza Azevedo e lançado no ano de 2010. O filme retrata de modo especial a adolescência e o modo como três jovens personagens a vivenciam. Daniel, o protagonista, passa por diferentes situações as quais o faz repensar sua vida, seu mundo, suas escolhas e tudo que há para além disso. Envolvido em um triângulo amoroso, com a namorada e o melhor amigo. O que o deixa confuso sobre o amor, sobre como enfrentar um amor não correspondido ou um amor dividido a três, sem saber lidar com as diferenças existentes entre ele, Jasmim e seu melhor amigo Lucas.

Em meio a esta trama, surgem cartas de seu ausente e desconhecido pai, um famoso fotógrafo. As cartas, contém além de histórias, fotografias de lugares desconhecidos para Daniel e estas o deixam curioso, sobre seu pai e sobre os tantos lugares do mundo, além da cidade que mora no interior do Rio Grande do Sul.

É um adolescente descobrindo a vida e o mundo, após ver o seu próprio mundo acabando, se rompendo, quando rompeu o relacionamento com Jasmim, quando foi acusado de ladrão injustamente, quando imagina ter uma estrutura familiar perfeita e de repente aparece um pai desconhecido, quando passa a vida toda indo para mesma escola e agora que acabou o ensino médio, se vê obrigado a mudar de cidade para procurar novos rumos.

A partir dessa história o enredo problematiza a questão da descoberta e como o descobrimento envolve passagem, deslocamento, movimento, trânsito, de espaço, de lugar, de

pensamento, perdas, ganhos e um (re)viver de sentimentos e sensações que muitas vezes não se sabe ao menos denominar.

Os diálogos presentes na cena oito são o início, que indicam estes sentimentos, os quais desembocam em questionamentos sobre lugares, rumos, destinos, de uma pequena cidade do interior que já não pode mais responder as aspirações, aos desejos, as buscas, as vontades, daquela adolescência inquieta e impaciente.

De todos os filmes assistidos para compor esta tese, este talvez não tenha sido o mais bonito, o mais provocante, nem o mais questionador, mais certamente o que provocou muitos atravessamentos. Aproximou os sentimentos dos personagens aos meus e me fez sentir muito próxima do mundo de Daniel, aquele que estava prestes a acabar, pronto a dar lugar a um novo, cheio de incertezas e de novidades a serem descobertas.

A impaciência dos questionamentos realizados por Mim, Daniel e Lucas na cena oito, se tornaram então os reflexos dos mesmos questionamentos que eu tinha diante dos momentos de definições de caminhos que levariam a produção dessa tese. E estes não estavam reduzidos ao problema científico gerador de uma pesquisa científica. Eram também questionamentos que (re)formulavam a mulher pesquisadora que eu gostaria de perceber, de experimentar, de sentir em mim mesma e que iniciava um longo processo de passagem e de deslocamento, com todas as dificuldades e conflitos que a beleza da descoberta e da renúncia podem trazer.

E assim como no filme, *'antes que o (meu) mundo acabe'*, foi preciso fazer escolhas, que pudessem desconstruir ideias formuladas durante longos percursos acadêmicos tradicionais e pudessem surgir ideias de reflexões que partissem sobretudo da emoção, do afeto, que eu pudesse sentir a intensidade de transformar em ciência algo que eu sentia e vivia na pele. Porque para mim a construção deste trabalho era mais que o referendo de um título acadêmico, era a conquista de novos espaços de diálogo, antes de tudo, comigo mesma. Um diálogo que serviria para eu apresentar, talvez até provar, que eu era capaz de resistir a lógica dominante, que eu não precisaria corresponder (até em meus estudos) aos ideais machistas tão bem impostos pelo sistema patriarcal familiar, com o qual eu sou criada até aos dias de hoje. Quase como se fosse necessário “compensar” o fato de eu ter nascido do sexo feminino.

Bastava performar o gênero feminino de forma tão delicada e em conformidade com as normas. Queria eu, pelo menos em meus pensamentos e em minhas problematizações, construir conhecimentos que valorizassem os ideais de um mundo mais igualitário, que respeitasse as diferenças das diferenças, que viessem a colaborar para construção de espaço onde as mulheres

pudessem viver a experiência de sentirem-se elas mesmas, cada uma dentro de sua própria singularidade.

E isso tudo não só porque eu sentia o esgotamento de viver oprimida sob os olhos preconceituosos do machismo impetuoso de nossa sociedade, mas porque após o curso do mestrado, em que fiz uma pesquisa dentro dos cânones científicos tradicionais, diferente daquilo que originariamente eu gostaria de ter realizado, me dei a liberdade de pensar que pelas vias da construção do conhecimento, esta opressão poderia ganhar forma e fundamento, ainda mais, se ela estivesse mais próxima de minha experiência, de minha existência, de minha vida enquanto mulher, porque o meu sentimento me daria autoridade para descrever o quão afetado pode ser um corpo submisso aos poderes machistas.

Há pouco tempo aprendi que a maior violência de gênero imposta sobre mim, foi a limitação de minha subjetividade em uma identidade fixa, presa, amarrada, capturada pelos dispositivos sexuais. Antes de compreender os dispositivos de poder, eu imaginava que compor uma identidade feminina, era natural, fazia parte da essência da natureza do ser humano daquelas que biologicamente nasciam do sexo feminino.

A percepção se deu aos poucos, em processo lento e autônomo. Levou tempo para esclarecer como as ordens sociais operam sobre nossos corpos, nossos desejos e nossos prazeres e, partir disso, construir forças para desconstruir todo e qualquer argumento baseado na natureza e na essência do ser humano. Foi uma desconstrução dolorida e muitas vezes ainda é, mas em todos os momentos é uma desconstrução geradora e provocativa. Capaz de fecundar novos desejos e estes se tornaram mais potentes, mais abertos, menos enrijecidos, mais fortes diante da possibilidade de inventar, criar, experienciar novas vidas.

A única premissa era de que eu não gostaria que fosse uma construção que reforçasse a visão tradicional de mulheres, confirmando a minha indignação de que o sujeito não pode jamais ser reduzido a um ponto fixo, a um extremo, a uma identidade. Gostaria que esse desejo se desenvolvesse em algo que estivesse ligado a ideia do meio, do entre, do fluxo, do questionamento, do trânsito, do deslocamento. Fugisse da caixa, que não fosse desenhado e ao mesmo tempo pudesse assumir outras formas, sobretudo, fosse capaz de ampliar a minha experiência de que a subjetividade se constitui em encontros, em acontecimentos, em fluxos contínuos, infelizmente, marcada por diferentes dispositivos e tecnologias de poderes.

Os primeiros passos foram dados em busca de livros, autores, teorias, pessoas, gestos, textos, obras, filmes, que pudessem me despertar sensações, de um modo que não estivesse capturado por regras tradicionais. As explicações psicanalíticas, behavioristas, para os dilemas

sexuais e de gêneros, não mais correspondiam aos meus desejos de experimentar lógicas distantes de qualquer aprisionamento. Eu não encontrava respostas para quaisquer problemas cotidianos, seja de minhas práticas como psicóloga, seja de meus próprios anseios como sujeito, no mundo fechado das concepções puras que somente admitem um conceito fixo e acabado.

Nascia em mim, com o amadurecimento acadêmico e subjetivo, uma visão de homem/mulher e de mundo, abarcada em um gosto pelo meio, pelo “entre”, pelo “e”, por frestas, por buracos, por portas e janelas abertas, os quais seriam capazes de possibilitar a ideia da existência de sujeitos somados. Essa soma seria fundamental na constituição das subjetividades, que não mais seriam finalizadas, por uma ordem cronológica. Estariam abertas aos acontecimentos, não poderiam mais ser explicadas pela lógica do ou, ou isso ou aquilo, mas sim pelo e... pelo que existe entre e na soma de tudo que os corpos podem aguentar.

Perceber essas possibilidades, me aproximava de uma discussão que as problematizassem, não somente enquanto conceitos de uma teoria distante, mas sim como experimentações de composições sentidas por mim. O meu corpo, o meu modo de pensar, de sentir, de desejar, estaria implicado na forma de construir conhecimento, que a partir de agora eu passava a percebê-lo como campo de experimentações, de afetações, de intensidades, que antes de tudo, também constituíam minhas subjetividades, já que a experiência funciona como uma sucessão de percepções distintas, ou seja, “o movimento das ideias separáveis à medida que são diferentes, e diferentes à medida que são separáveis” (DELEUZE, 2001 p. 78), conforme explica Deleuze em seu texto *Empirismo e Subjetividade* (2001).

As minhas experimentações, então, ao longo da vida serviriam como fundo gerador para os questionamentos a respeito do aprisionamento das formas de trabalho, do corpo, do prazer, dos afetos, das sensações, que eu sempre sentia, que eu mal sabia denominar, mas que eram reflexos de fenômenos sociais com proposições essencialistas sobre os gêneros. Eu percebi que a experiência não é simplesmente derivada de uma impressão, dentro de um princípio regulador. Ela é um conjunto em movimento de percepções, ela é “uma coleção de impressões e de imagens” (DELEUZE, 2001, p. 78) e, devido a isso, poderia ser utilizado como princípio para gerar um movimento intenso e potente de construção de conhecimento.

Percebi que minha história era localizada e voltou-se para mim, em formas de reflexos, os modos de subjetivação, os quais atravessaram meus modos de existência e senti que estes foram tramas, redes, teias, entrelaçados, em composições contínuas, sob formas de diferentes arranjos, agenciados coletiva e individualmente, por diferentes vozes. Processos de constituição de subjetividade melhor percebido por singularizações, de modo a se constituírem como

incessantes e insistentes construções e reconstruções de mim mesma, partindo das possibilidades das minhas experimentações.

Os processos de subjetivação estão longe de serem constituídos como uma moldura do modo de ser, que identificará, dará uma identidade e reproduzirá os sujeitos conhecidamente por padrões formatados, que já são previamente regulamentados por dispositivos normativos dos gêneros.

Ficou ainda mais visível que meu gosto seria por uma construção em que deixasse de imperar a lógica de contornos definidos e molduras do eu estruturadas, as quais (ilusoriamente) permitem saber e concluir com certeza quem é o eu, porque pude sentir que quando deixamos este posicionamento simétrico e definidor de lado e buscamos interagir com outras formas, não de compreensão, de entendimento do ser humano, mas sim de experimentação, de sentimento, de afecção, há uma imersão no encontro e no afeto, tão potente, intenso e possível para diminuir as barreiras existentes entre as divisões que segregam as diferenças, criando e naturalizando os preconceitos.

É uma concepção teórica sobre a subjetividade que permite o contágio do “eu” por meio de encontros com outros “eu”, capazes de produzirem afetos e com isso permitir o acesso a uma vida mais intensa e inventiva. A definição e a identificação não são importantes, mas certamente as singularizações e a valorização dos processos de subjetividade estão na passagem, na transmutação, na mudança, no devir.

Ganha sentido o movimento, a dinâmica, a passagem e nos trânsitos contínuos do devir, não há espaço para projetar uma identidade, nem a cristalizá-la a um modo fixo. Tentar explicar a vida pelo *vir a ser* e não pela lógica do ser, colocando no bojo da discussão a transitoriedade, a multiplicidade, o diverso à diferença como elementos capazes de mostrar uma vida não apenas pelo ponto de vista do ponto de partida e de chegada, mas pelo processo do meio.

A disposição do devir é a invenção de novas formas, embora sempre inacabada. Não se conclui a forma homem, mulher, animal, planta. São devires. Composições, elementos de um ser que flui, que se conecta a outro, em movimentos e alianças de afetos. E a possibilidade de *vir a ser* fez tanto sentido, provocou em mim tanto deslocamento, que a partir dela senti que poderia escapar do trágico jogo da massificação sexista das identidades, tão bem jogado pelos poderes dominantes, que capturam as formas de existir e as binarizam em homens e mulheres.

Os devires se expandem para além e se relacionam com uma reinvenção da vida para quem se encontra em posição minoritária, engolido por esse mundo globalizado. O devir, em um transbordamento de desejos, atravessa todos os corpos com potência, criando vida, sentido,

prazer, sensação, afeto, para quem se encontra em uma única posição e, talvez, esta ainda seja de preconceito, de exclusão, de abjeção.

Este percurso de pensar as capturas, as formas de resistência, os devires e o modo como eu me conectava a tudo isso, ficou muito possível, a partir do momento que eu deixei de tentar entender a vida e suas explicações teóricas e passei a sentir, a experimentar, marcar e deixar ser marcada pela experiência de viver.

Assistir ao filme e me deparar com os personagens Mim, Lucas e Daniel, ao passarem a história, questionando-se sobre os rumos, os caminhos, as incertezas e Daniel aos poucos aceitar o insistente convite do pai para junto com ele conhecer novas realidades, enquanto Mim e Lucas são capturados pelas normas de regulações de gêneros, me remeteu justamente a essas problematizações da formatação padrão dos sujeitos e de como é possível subverter, escapar delas, criando outros mundos possíveis.

No início os três adolescentes são apresentados em busca de novas experiências e procurando rumos inacabados, ilimitados, sem fronteiras, irem ao mais longe que o dinheiro disponível pudesse lhes pagar. Os desejos transparecem em uma vontade de conhecimento de coisas novas, de saírem dos espaços comuns e invadirem outras lógicas, se conectarem a outros encontros, provocarem outros afetos e todas as possibilidades que o fim do ensino médio pudessem lhes proporcionar. Mudança de cidade, novas pessoas, centros mais urbanos, outras culturas.

Um desejo de trânsito que aos poucos foi sendo aprisionado, invadido, camuflado, sobreposto pela rotina da cidade do interior. Como se este desejo fosse sendo transformado do movimento para o estático, das incertezas, para o caminho único e certo, conforme os jovens foram amadurecendo, o filme foi passando, seus desejos foram se fixando, se estabilizando, ganhando medo do que era incerto, do que era novo, do que era impossível.

Só que para Daniel essas incertezas só aumentaram, seus questionamentos, suas provocações, eram atravessados e até mesmo despertados por um pai que a princípio não tinha muito o que oferecer, além de muita outra experiência de vida. Nascia nele desejos de deslocamentos, difíceis de serem capturados e por conta disso Daniel foi passando por conflitos, de um “eu” existente, que já não estava mais conseguindo se entender, conseguindo se perceber nesse processo de mudança, como um sujeito que não se deixava ser marcado por uma marca definidora, de acesso interiorizado, que padronizava suas ações e seus modos de comportamento, os quais lhe impunha determinada simetria entre o agir e o pensar. Este não

era mais Daniel, embora ele também não se sentisse seguro para afirmar que não possuía mais uma identidade definidora que o representasse.

Intrigado com sua realidade presente, a qual se confrontava com a realidade apresentada pelo seu pai, não estava mais presente a verdade de sua infância, dos tempos em que conseguia definir quem era Daniel, mas também não existia uma verdade adulta, por assim dizer, com a qual ele pudesse se confrontar e é justamente a este movimento que o jovem é lançado. Ao confronto de uma verdade que ele mesmo não sabe que existe, mas que não aceita mais do jeito que é.

A ausência do pai biológico de Daniel, que por meio de cartas começa a se tornar muito presente, é um elemento provocativo desse movimento de questionamentos de Daniel. Até mesmo porque as cartas trazem palavras, trazem imagens, fotos de um pai fotógrafo, envolvido em um projeto chamado “Antes que o mundo acabe”, que objetiva registrar as imagens das diferenças do mundo, antes que este se torne muito globalizado e acabe com as heterogeneidades existentes.

Inicialmente, Daniel relutou bastante para abrir o primeiro envelope, o qual continha escrito em seu verso “de Daniel para Daniel” – de seu pai que também chamava Daniel para ele, em uma alusão ao fato de que se conhecesse seu pai biológico, também passaria a se conhecer melhor – contudo, após passar a ver as possibilidades que a carta lhe trazia, de lhe aproximar não somente de um pai ausente, mas toda uma nova realidade que estava muito distante da cidade do interior que vivia com sua mãe, a cada carta, a cada nova foto, era visível o esforço de Daniel em tentar compor com as imagens e as palavras, talvez se imaginando naquelas possibilidades, experimentando as mesmas aventuras que sua mãe optou por não seguir.

E foi desse movimento de Daniel que eu voltei, mais uma vez, a olhar para mim e em minha própria narrativa de vida, percebendo como ponto de partida uma criança mimada, criada as regalias de uma família de classe média, sob as pressões de um pai controlador e machista e como ponto de chegada (ainda inacabado, espero) estudante e psicóloga e mulher e amiga e sensível e tantas outras funções... que talvez tenha como sua única dissidência o próprio desejo de não ser aquela menina mimada, reprodutora de clichês femininos, controlada pelos poderes machistas e que luta, na maioria das vezes consigo mesmo, por sua própria liberdade de exercitar em si seus próprios devires, já que foram rompidas em mim as linhas rígidas do ser, aquele ser imputado pelos desejos patriarcais.

É como se, assim como Daniel, existisse uma verdade sobre mim, que não mais correspondia quem eu gostaria de ser, de sentir, de perceber, embora ainda não tivesse uma outra verdade para colocar em seu lugar. E aos poucos fui percebendo que de fato era essa beleza de uma vida inventiva, não existiam verdades únicas e inflexíveis. De acordo com meus movimentos, meus projetos experimentais eu poderia sentir a vida, ser afetada por ela e isso daria a mim as possibilidades de constituição de subjetividades, que marcariam meu corpo, meus desejos, meus prazeres, meus pensamentos, meus sentimentos.

Assistir ao filme, me concentrar em sua história, me fez lembrar das primeiras inquietações da construção dessa tese, os questionamentos iniciais sobre como as mulheres, sempre tão capturadas pelos poderes machistas, poderiam de alguma forma, resistir, escapar, subverter esta captura. Problematizações iniciais que buscavam perceber, refletir, entender e valorizar o que estava acontecendo comigo, o meio, o trânsito que habitava neste meio, a vida que havia neste trânsito e isto daria uma versão dissidente de mim mesma.

Desses primeiros questionamentos surgiram várias ideias e vários confrontamentos, uma vez que a lógica natural seria escolher um programa de pós-graduação em psicologia escolar ou desenvolver um projeto que estivesse ligado a este tema, visto que atualmente minha atuação profissional se desenvolve quase exclusivamente nesta área.

A resposta é que “natural” era uma palavra que eu mesma queria questionar, queria repensar, queria discutir, não queria aceitar. E decidi que a subversão dessa lógica natural, começaria pelo fato de buscar o desafio de apropriar ao meu cotidiano, algo que se encontrava em leituras de *hobbies* de fim de semana e incorporar a desconstrução de lógicas binárias e machistas a minha visão de mundo, independente de qual área de atuação eu estivesse ligada.

Ao meu ver, o doutorado me construiria bases teóricas fundamentais para refletir sobre as normas regulatórias de gêneros e sexualidades presentes na sociedade, independente se a tese ou o programa tivesse ligação direta com a psicologia escolar, eu entendia que pensar desse modo atravessaria qualquer que fosse minha prática. Eu não via necessidade de trabalhar necessariamente em um programa específico de psicologia escolar ou ligado a educação, até poderia ser, desde que a visão de mundo e de homem/mulher estivesse aproximada da ideia de experimentação, de percepção, de afetos.

Eu entendia que eu buscava uma visão de mundo que provocasse uma vida inventiva aos sujeitos, possibilidades de experimentações dos desejos, dos prazeres sem regulações e normas e isso qualificaria o meu trabalho, a minha vida, a minha realidade, as pessoas com

quem eu convivo, as pessoas com quem eu conecto a realidade da vida, em uma tentativa de diminuir sofrimentos.

A busca se dava para perceber os sujeitos e processos de constituição de subjetividades, buscando realidades mais abertas, mais flexíveis, sonhos mais possíveis, sem qualquer forma de opressão, de segregação, de divisões binárias, de preconceitos, em uma tentativa onde todos os sujeitos são inteligíveis e deixam de ser abjetos. Devido a isso, a área de atuação era o que menos importava, importava perceber que no trabalho com humanos, era justo lança-los as possibilidades abertas da vida, não defini-los em identidades fixas, deixá-los transbordar em desejos, sem qualquer forma de repressão, valorizando o diferente, o distinto, o heterogêneo, sem qualquer tentativa de padronização em caixas fixas, quadradas, marcadas.

Depois, vendo o filme, me senti como o pai de Daniel, tentando dar ênfase as diferenças das diferenças, buscando desconcertar um mundo globalizado, sentir o que há no meio desse mundo explicado em opostos, tentando implicar uma subversão da divisão entre o certo e o errado, o bom e o mal, o homem e a mulher.

Para compor esta proposta foram muitos questionamentos, problematizações, muitos olhares distantes e adiante. Angústias, ansiedades, sorrisos, dores e alegrias, sentimentos despertados em mim e que eu também os pude perceber no personagem Daniel, em toda sua trajetória narrada pelo filme.

Para ele, havia um pai desconhecido e um mundo todo a ser descoberto. Para mim, havia um novo curso, novas pessoas e um projeto ainda a ser explorado. Para ele, chegavam fotos que o aproximavam de lugares que ele nem sabia que existiam. Para mim, cada texto lido, era semelhante a uma foto que eu colecionava de um lugar que eu passava a conhecer. Para ele, deixar a cidade pequena, acompanhar seu pai, era seguir em busca de si mesmo, reconhecer a si próprio em outros lugares. Para mim, construir esta tese era o mesmo que deixar uma pequena cidade e conhecer novos lugares, reconhecendo a mim mesma como mulher, como mil outras possibilidades de ser mulher.

Ainda pensando nas fotografias recebidas por Daniel, este foi outro ponto que me chamou muito a atenção durante os momentos em que eu assistia/refletia sobre a história do filme e a forma como afetou este momento tão particular de construção de uma tese. As imagens que o pai encaminhava para Daniel, eu entendia, que tocava em mim, como os filmes que eu assistia durante a produção desse trabalho. Para Daniel, cada carta continha palavras do pai e fotos dos lugares por onde ele passava e o jovem, tentava fazer os acoplamentos necessários para experimentar da forma mais intensa possível aquela condição. Para mim, assistir as cenas

de Daniel abrindo os envelopes, provocou associações, como se na hora que eu assistisse um filme, eu teria que buscar fazer o mesmo trabalho de conexões, entre as cenas e os diálogos apresentados e somente a partir disso eu conseguiria experimentar um significado possível para aquela obra cinematográfica.

Tudo isso também me fez lembrar como o cinema foi incorporado nessa possibilidade de construção de conhecimento, de modo que ele, como arte pudesse problematizar sobre as produções desejantes dos sujeitos. Entendido como uma prática social capaz de assumir como verdade, significados reiterados advindos de repetidas imagens, o cinema é capaz de imprimir para os sujeitos sociais o que denomina de legítimo e inteligível, abjeto e patológico, servindo-se, dessa maneira, como tecnologia de subjetivação.

O cinema, ao produzir suas imagens, com todo aparato tecnológico cada vez mais desenvolvido para tornar a experiência do público mais próxima possível da realidade, qualifica essas imagens em afetos, os quais produzem significados para os espectadores, fazendo com que estes se posicionem de forma a serem coadjuvantes, quiçá protagonistas, daquela história composta de imagens tão envolventes.

De posse disso, o cinema retira o sujeito de qualquer cotidiano e o leva por aproximadamente duas horas para um mundo em que tudo é possível, cheio de uma realidade que não é real, mas que se torna uma verdade, dentro de um aparato envolvente, emocionante, marcante.

Os processos identificatórios nos levam a esse atravessamento, produzem significações em nós, nos levam a sentir a mesma emoção de quando Charles Chaplin é reconhecido pela moça cega, no filme *Luzes da Cidade*; uma emoção que invade quando ouvimos a Marselhesa cantada no filme *Casablanca*; quando a gente se alegra cantarolando junto com Gene Kelly em *Cantando na Chuva*; quando a gente se segura para não sair dançando com John Travolta e Uma Thurman no filme *Pulp Fiction: Tempos de Violência*; quando ficamos tristes assim como o anjo que olha Berlim do alto no filme *Asas do Desejo*; no momento em que ficamos empolgados junto com o jovem Ben ao questionar “Sra Robinson, a senhora está tentando me seduzir não está?” no filme *A Primeira Noite de Um Homem*; quando sempre nos recordamos de Guido e seu cumprimento para sua amada “Buongiorno, Principessa” no filme *A Vida É Bela*; enfim quando sorrimos porque o personagem principal sorri, quando nos sentimos indignados porque o mal está prestes a vencer o bem; e nos aliviamos quando o bem reage e não deixa o mal dominar o mundo e entre tantas outras imagens impossíveis de nomear, porque se tornam tão particulares a cada um de nós.

Todas situações que provocam afetos pelo fato do cinema não ser mero reproduzidor de imagens para entretenimento, mas sim por estas imagens provocarem identificações tão fortes capazes de imprimir verdades aos sujeitos, configurando comportamentos, pensamentos, ações, representações na vida cotidiana.

Claro que eu também me encontrava com o cinema por meio dessa perspectiva. Para mim, jovem que não podia sair de casa, porque para o meu pai eu não tinha idade para isso, me restou conhecer o mundo pelas telas do cinema. Esse foi meu entretenimento de adolescente. Pelos filmes, eu pude descobrir, ver, sentir, experimentar, coisas, sensações, que estavam muito distantes da cidade do interior. Os livros, as músicas, os jeitos de vestir, as comidas, que eram apresentadas nos filmes, eu buscava conhecer e consumir. E o gosto pelo cinema permaneceu, mesmo depois que eu podia buscar entretenimento em outras possibilidades. Os filmes sempre estavam e permaneceram presentes.

Claro que nem sempre, os filmes foram do universo *cult*, muitos foram de uma cultura popular de massa, mas mesmo assim, me fizeram perceber que as imagens veiculadas traduziam muito mais que enredos, serviam também de base para percepção de histórias de vidas.

Aos poucos tudo isso foi ganhando forma e sentido, as relações entre as desconstruções identitárias, a forma de construção de um novo olhar para as subjetividades, a ampliação de que o cinema possuía relações específicas com os processos desejantes dos sujeitos e que isso o caracterizava como tecnologia de subjetivação, todas essas formações, foram resistindo a diversas formas de capturas, como o cotidiano do meu trabalho, dominado por homens brancos, de classe média alta, machistas e patriarcais; como meu pai, apoiando todos seus argumentos em questões tradicionais e conservadoras; como o fato de performar o gênero feminino de forma tão normatizada; e fui caminhando por várias leituras, experimentando espaços de discussões e de todas essas vivências surgiram problematizações que deram origem aos questionamentos que de fato fundaram a presente tese.

Todas estas considerações trazem no bojo da discussão o questionamento de como as mulheres têm sido imaginadas socialmente? Se as imagens das mulheres veiculadas, sobretudo pelo cinema, estão unicamente amparadas na ideia de uma identidade fixa ou é possível pensar em processos de subjetivação que descontroem essa marca identitária? Como elas tem se relacionado com as obras cinematográficas, tanto no que se refere ao seu papel como atrizes, como diretoras de cinema? Como as mulheres produtoras de cinema, tem construído filmes? Como será que as relações de gênero são representadas pela produção cinematográfica feminina? Relacionar gênero e cinema faz pensar sobre qual é a imagem da mulher apresentada

pela sétima arte? De qual conceito de feminino o cinema realmente discute? Será que o cinema, por meio da produção de imagens, é um dispositivo de produção de gêneros e de processos de subjetivação?

Através do levantamento de todos estes questionamentos que a tese buscou perceber como as diretoras de cinema brasileiro estão apresentando a mulher em suas produções cinematográficas brasileiras, construindo um levantamento dos filmes de longa-metragem brasileiros produzidos na categoria ficção no período de 2002 a 2012. Este levantamento que abarca uma década de produção cinematográfica apresenta dados da quantidade de obras produzidas por mulheres, indicando como a presença da mulher está composta neste nicho de mercado. Também aponta os principais enredos aos quais as personagens femininas estão envolvidas e como estes se articulam com o contexto social, trazendo informações que possam identificar se o cinema produzido por mulheres possui elementos que transgridam a forma habitual de apresentação cinematográfica da imagem da mulher, se são apresentadas personagens mulheres dissidentes, se questionam as normas de regulação dos gêneros e das sexualidades ou se seguem os mesmos padrões de identidade, que as configuram dentro de um único jeito de ser mulher.

A exploração das novas fronteiras das relações de gênero e suas formas atuais de expressão, justifica-se pelo fato de que com a intensificação do movimento feminista, criaram-se uma gama de expectativas sobre a possibilidade de autonomia e empoderamento das mulheres. Logo se percebeu que as relações das mulheres na sociedade acabavam construindo interações e novas formas de sociabilidade da mulher com seu próprio enredo social. Entretanto, não se pode perceber se estas novas relações estabelecidas realmente exprimem igualdade de oportunidades em relação aos homens e são capazes de eliminar marcas históricas e culturais da segregação, entre homens e mulheres, tão conhecida no âmbito das discussões das relações de gênero. É a tentativa, então de demonstrar como as funções exercidas pelas mulheres podem estar forçadas pelo poder de uma sociedade heteronormativa e como o cinema brasileiro, importante mídia, altamente em desenvolvimento, é capaz de representar esta mesma mulher, pelo olhar de próprias mulheres, diretoras de cinema.

Não se vê evidências nos estudos sobre o tema, que de fato a mulher tenha conquistado a almejada equidade de gênero, mesmo tendo ampliado sua participação nos contextos sociais. Existe a possibilidade desta participação no âmbito social, que ultrapassa os papéis previamente determinados e tradicionalmente designados, ter promovido um respeito simbólico às mulheres, contudo é primordial que a efetivação do empoderamento feminino no contexto social contribua

para a transformação e amplie a legitimidade da mulher. Perceber qual é a mulher de que falamos, por meio da reflexão de autores pós estruturalistas, remete a questão principal de que o movimento feminista necessita apropriar-se dos atos performativos dissidentes, para que a mulher possa alcançar toda sua plenitude e fluidez, desconstruindo possíveis barreiras impostas pelas desiguais relações de gênero.

Além disso, é importante pesquisar este contexto das apresentações midiáticas, uma vez que a realidade das relações de gênero sugere que não há uma real efetivação da participação das mulheres dos espaços, na dinâmica dos micropoderes e na sociabilidade de forma geral, de modo que estas possam expressar a pluralidades de seus olhares, mesmo visto um aumento significativo de mulheres nos âmbitos sociais.

O cinema, por meio da produção de imagens, é capaz de apresentar a realidade presente na sociedade, uma vez que demonstra a vida organizada pela cultura e como estão estabelecidos os valores e as normas que regulam os corpos, os gêneros, podendo também ser capaz de identificar, por meio de produções cinematográficas, como os novos valores e normas surgem e alteram a estrutura dos antigos.

É um mesmo ponto de partida de diversos estudos e pesquisas, porém com uma forma de olhar para o fenômeno que busca construir comparações e contextualizá-las, uma vez que tende a desnaturalizar a categoria “homem” e “mulher”, mostrando em sua heterogeneidade interna como suas representações sociais das relações de gênero, são produzidas pelas próprias condições sociais e da forma como ali vivem e experienciam as relações dos gêneros.

Justifica-se pela importância de iniciativas que levam a equidade de gênero, apresentando a visibilidade feminina no contexto social, em busca da democratização das relações de gênero, a partir da análise de filmes brasileiros, que apresentam enredos muito próximos à realidade das mulheres que vivenciam a experiência de ser mulher na nossa sociedade heteronormativa e patriarcal.

Todo o percurso da pesquisa busca evidenciar, por meio da narrativa dos filmes brasileiros produzidos por mulheres, no período de 2002 a 2012, se a representação das mulheres no âmbito social ainda é passível de uma grande representatividade da desigualdade de gênero da sociedade em geral, embora tenha aumentado sua participação política no contexto social. Mais que isso, espera-se contribuir para as formas de situar as formas como as mulheres são apresentadas no cinema brasileiro, de descrever como atualmente é o processo de subjetivação feminino, como vivem e sentem suas experiências ocupacionais, articulando vida feminina, profissão, subjetividade, sexualidade, trabalho no contexto das produções

cinematográficas. Somado a isso, tem-se a interlocução da personagem mulher, apresentada pela própria mulher.

A percepção a respeito de como a personagem mulher é imaginada, exibida no cinema brasileiro, poderá demonstrar se realmente o cenário brasileiro tem apresentado e investido em uma nova mulher, descolada da normativa masculino/feminino tão presente na sociedade. Buscando entender qual a lógica das relações dos gêneros perpassadas pelo cinema, se esta contribui com a equidade de gênero e diminui o sofrimento psíquico irrompido pela perversa divisão sexual.

Para isso, a tese foi escrita em oito sessões, além dessa sessão de introdução, que apresenta este estudo e da sessão de considerações finais, que busca apresentar uma reflexão sobre as conclusões que esta pesquisa suscitaram. A sessão número um, denominada *A Participação das Mulheres na Direção do Cinema: Histórias de Potência, de Resistência e de Empoderamento*, subdivide-se em duas partes. A primeira chamada *Os Primeiros Passos: Breves Apontamentos Sobre o Movimento Feminista e a Inserção da Mulher Atrás das Câmeras*, a qual pretende apresentar de forma sucinta as construções históricas do movimento feminista e algumas intersecções com o fato das mulheres começarem a optar por trabalhar nas produções cinematográficas ao invés de atuarem como atrizes, deixando de serem cogitadas apenas como *sex symbols* dos clássicos filmes. A segunda parte, chamada de *Com a Câmera na Mão: As Conquistas das Mulheres Diretoras de Cinema na América Latina*, busca contar a história do início da participação das mulheres no cinema, propondo apresentar os momentos em que elas se destacaram como pioneiras na função de diretoras, exercendo papel de cineastas, indicando as obras realizadas por elas, os principais temas que os filmes apresentam, quais as preocupações que estavam expostas por suas obras, independente se estas eram ou não feministas. Se propõe construir um diálogo maior com as mulheres cineastas do contexto da América Latina, enfatizando suas produções e a forma como as mulheres cineastas desenvolvem carreira neste espaço geográfico, que se aproxima da realidade brasileira.

A segunda sessão denominada *As Mulheres que Compõem as Experiências Femininas no Cinema Brasileiro*, pretende apresentar um panorama das cineastas brasileiras, desde as pioneiras até os dias atuais, com um levantamento sobre a quantidade de filmes produzidos, ressaltando as histórias pessoais, as carreiras e as produções das diretoras que produziram filmes na década de 2002 a 2012.

A terceira sessão chamada de *O Contexto Artístico: Olhares Situados e Estéticas Feministas no Cinema Brasileiro*, apresenta inicialmente uma reflexão sobre a presença da

mulher nos contextos artísticos, sobretudo, como diretora de cinema, problematizando sua inserção neste contexto socialmente considerado como masculino. Por meio disso, faz alguns questionamentos a respeito de estéticas feministas, defendendo uma posição de que a presença das mulheres no campo artístico, sobretudo o cinema, contribui para posicionamentos políticos emancipatórios e empoderados.

A quarta sessão denominada *Os Processos Desejantes Entram em Cena: O Cinema Como Tecnologia de Subjetivação* possui a proposta de apresentar a teoria de subjetivação e como o cinema é considerado uma tecnologia de gênero, construindo um diálogo entre a questão da subjetividade, dos desejos, dos devires e as relações que possuem com as mídias, com o cinema, com as artes, em uma trama que resulta na ideia de que os processos desejantes são atravessados pelas produções cinematográficas de tal modo que estas se tornam tecnologias de gêneros, ou seja, o cinema como um espaço de criação para marcado pelas experiências dos gêneros.

A quinta sessão apresenta a metodologia empregada no estudo, em um capítulo chamado *Luz, Câmera e Ação: O Método*, expondo a fonte de dados para o trabalho, a qual foi as produções de longa metragem da cinematografia brasileira, classificadas na categoria ficção e que foram assinadas por mulheres na direção do filme. Destes foram incluídos como dados da pesquisa os filmes produzidos no período de 2002 a 2012, divididos em três categorias de análise: filmes que reforçam a identidade da mulher, filmes que problematizam e filmes que desconstruem a identidade da mulher, os quais serão analisados pela Análise do Discurso e terão como suporte teórico para análise os estudos feministas, estudos culturais, de gênero e teoria *queer*.

A sexta sessão, denominada *Coisa de Mulher? Tradições que se Repetem, Histórias que se Anulam, Mulheres que (Des)Aparecem*, se refere a análise do filme *Coisa de Mulher* (2005), dirigido por Eliane Fonseca, problematizando os filmes que reforçam a identidade da mulher e se colocam a favor da manutenção do patriarcado, propagando ideias machistas, misóginas, heterossexistas. Interpondo sobre as personagens mulheres uma forma única de ser mulher, correspondente a clichês femininos muito usuais na manutenção das regulações dos corpos, dos desejos, dos prazeres.

A sétima sessão apresenta a análise do filme *Sonhos Roubados* (2010) dirigido por Sandra Werneck, denominada *Os Sonhos que Não Foram Roubados: Os Dispositivos de Capturas de Identidades*, o qual faz reflexões sobre os filmes que problematizam a identidade das mulheres, mas não rompe totalmente com a ideia de um jeito único e padronizado de ser

mulher. Apesar do filme apresentar personagens mulheres em histórias que possibilitam discussões a respeito da ideia de que é possível ir além da captura de uma identidade feminina que corresponda normas impostas socialmente, as histórias buscam sempre um final feliz, em que a mulher precisa encontrar o homem, príncipe encantado, para se completar e assim ser feliz para sempre. Reduzindo-a novamente a uma ideia de fragilidade, não lhe dando autonomia, nem empoderamento, como se não fosse capaz de tomar suas próprias decisões.

A oitava sessão constrói sua análise sobre o filme *Como Esquecer* (2010) dirigido por Malu Martino em um capítulo chamado *Como Esquecer: Composições que nos Fazem Lembrar dos Rompimentos das Lógicas Identitárias*, o qual reflete sobre os filmes que rompem com a ideia de identidades de mulheres, apresentando personagens mulheres não organizadas pelas normas de regulações dos sexos e dos gêneros, mas sim organizadas pelas lógicas dos devires, de modo que problematizam as identidades e desterritorializam os gêneros.

Partindo dessas oito sessões se pretende que este estudo possa contribuir com a discussão das relações de gênero na sociedade e os desdobramentos que dela surgem, analisando como diretoras de cinema brasileiro apresentam a mulher em suas produções cinematográficas. Discussões estas que permitem contribuir para superação da norma heterossexual, por meio do reconhecimento da performance que constrói o conceito de gênero e, sendo assim, como a realidade passa a ser experimentada também por meio das performances dos gêneros, visando que esta reflexão resulte na denúncia de que os gêneros não são inerentes e naturais aos humanos, mas que eles se realizam pela normalização do feminino e do masculino.

Analisar os filmes brasileiros produzidos é a tentativa de demonstrar que a produção de subjetividades vai além da experiência individual, se constrói na coletividade das significações. Na era da tecnologia, sob a ótica do triunfo do espetáculo, o cinema assume importante papel de regulação da vida cotidiana, normatizando comportamentos ele vai construindo sujeitos e suas significações. Analisar a sétima (bela) arte, contribui para pensar a mulher contemporânea e seu talvez maior ganho atual, o respeito a sua própria condição de mulher.

Diante disso, o estudo revela diálogos entre as teorias feministas, a teoria *queer* e o cinema, entre as problematizações que o movimento feminista suscita em torno da questão da mulher e da função da mulher diretora de cinema, sempre pensando no debate recorrente sobre a existência ou não de um cinema feminino, um cinema feminista e/ou cinema de mulheres, mas não classificando ou definindo todo e qualquer filme realizado por mulher dentro de uma ou outra categoria. Uma atitude que se justifica, em primeiro lugar, pela ideia de que a simples

diferença sexual não pode determinar nenhum processo de criação e em segundo lugar, pela percepção de que o processo criativo deve considerar o processo histórico, partindo de uma perspectiva de localização, da experiência, da subjetividade, da significação da realidade de cada sujeito criador/criadora, produtor/produtora.

A ideia não é tratar a direção de mulheres como uma categoria de autoria feminina trabalhada no singular, porque isso reduziria a condição biológica as multiplicidades dos femininos existentes nas múltiplas mulheres diretoras, deslocando-as e colocando-as anterior a questão das culturas em que estão e estiveram inseridas. A proposta é justamente não problematizar os filmes de mulheres como algo intrínseco e essencializado as materialidades corporais, subtraindo a concepção de performance dos gêneros a favor da fixidez dos sexos.

Os filmes aqui analisados não serão abordados por uma trama diferenciada de uma suposta essência biológica, e isso porque se percebe que o “sujeito mulher não é uma essência monolítica definida de uma vez para sempre, mas o lugar de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias [...]” (BRAIDOTTI, 1998, p.30).

Distante da afirmativa da existência de um olhar feminino essencial, que por si só já serviria para questionar, problematizar, refletir sobre o papel da mulher na sociedade, a construção de todo o trabalho, em seus sete capítulos, buscou perceber o cinema de cineastas brasileiras como um pensamento, uma criação, um atravessamento de suas subjetividades, sem considerar que toda sua produção necessariamente fosse um produto feminista. Uma vez que, de antemão, se acredita na impossibilidade de que toda mulher que faz filme, o faz buscando empreender um olhar que desconstrua as segregações sexuais, as visões binárias, as relações de poderes e/ou esteja totalmente empreendida em um projeto feminista que não se sinta nem um pouco contaminada com as visões machistas de perceber o mundo.

Por essa perspectiva, encontramos a maioria dos filmes desse estudo em conexão com esse olhar de uma perspectiva machista, que não desconstrói a identidade da mulher, a reifica, a torna clichê, a reforça dentro de padrões que controlam seus comportamentos, seus desejos, seus afetos, de acordo com padrões heterossexistas e misóginos.

Mesmo assim, na relação entre feminismo e cinema, ainda se pode perceber algumas comunicações possíveis entre roteiros e direções de mulheres das obras cinematográficas, os quais dialogam em uma perspectiva de rompimento, de críticas ao patriarcado e as lógicas de poder e aprisionamento dos sujeitos e das subjetividades. E também há de se considerar que não são únicas, mas que são significadas por um pluralismo de sentimentos e experimentações,

os quais desembocam em pluralismo de produções, dependentes dos olhares, das condições, dos elementos, dos instrumentos, dos afetos, das conexões, de quem operam as criações.

O interesse se reporta muito mais para almejar perceber as significações que o campo audiovisual pode produzir nas reflexões feministas, relacionando, por meio de um diálogo o cinema como um espaço sensível, onde possam operar as experimentações plurais das mulheres.

Compelida por essa visão, entendendo que o cinema pode sobretudo conferir espaços para as mulheres na vida pública, aumentando as visibilidades de seus trabalhos e que isso conotaria interferências nas produções culturais, impactando social e culturalmente estruturas definidas pelo patriarcado, me sinto em movimento com a vida, superando os suspiros conservadores que insistem em não deixar de atravessar.

De todo esse conjunto, escrito, sentido, produzido em sentimentos e sendo afetado por ele, experimento em ação minha capacidade inventiva, sem muito temer as desorganizações dos processos de qualquer criação, de modo que as incursões teóricas, os questionamentos que fundaram as análises, as problematizações que refletiram nas construções das ideias novas, revelaram em pele o afeto e seus estratagemas, configurando, então, mais que uma produção acadêmica, mas uma produção que possibilitou experimentações minhas, me fazendo conexões com a vida, me construindo, constituindo, em intensidades mais potentes, inventivas, múltiplas.

De certa maneira, desde os desenhos iniciais desse estudo, até as linhas finais de suas conclusões, me senti compondo conexões abertas, que trariam a aproximação e o diálogo para áreas, que nem sempre são percebidas como possíveis, como a arte e o cinema e a psicologia e os estudos culturais e a atuação clínica e os estudos *queer* e a psicologia escolar. Sempre tentando justificar a ideia de que a psicologia não precisaria trabalhar a favor da lógica do assujeitamento do humano ao aprisionamento das biopolíticas de poder. Poderia sim existir uma psicologia, independente da área de atuação prática, que sentisse o sujeito, operasse junto a ele aberturas possíveis de existências, sensível a todas as diferenças e produtora de subjetividades não definidas, interiorizadas, encapsuladas.

Esta psicologia, sensível ao acontecimento e ao encontro, trabalharia com o humano, com suas relações com outros humanos, consigo mesmo, nas relações entre homens/mulheres e máquinas, animais, flores, solos, cores, afetos... potencializando o entre no meio dessas relações, o vir a ser, os fluxos, os sentidos, as significações, as singularizações. E para isso, a psicologia não precisaria ter área definida, não precisaria ser apenas uma ou outra, precisaria somente estar sensível, aberta, disposta.

Entretanto, antes disso, a construção da tese e suas problematizações, serviram de disparadores de linhas de subjetivação para mim mesma, me lançando a um processo de desterritorialização, de devir, marcando em mim novos olhares, novas sensações, novas possibilidades de experimentações, linhas de fuga.

Assim, me significo mais uma vez como o personagem Daniel, lançado também, por intermédio das fotos enviadas por seu pai, a um processo de desterritorialização, decide descobrir com seus próprios olhos, o mundo que seu pai lhe apresenta por imagens, em linhas de fuga, se desenvolve em processos de não captura das mesmas normas e regras que regulam o cotidiano de sua realidade de vida no interior.

Me sinto como ele. Provocados, decidimos ver “o mundo antes que ele acabe”. Ele viajando com o pai, eu tentando construir uma espécie de empoderamento que nos dê forças para resistir as dominações e submissões. Resistimos às repetições da vida, aos hábitos e nos dispomos a criar algo novo, a inventar encontros, que criam outras formas de ser, estar, sentir, amar, perceber e ser percebido pelo mundo. Assim como Daniel que recebeu uma carta endereçada “De Daniel para Daniel”, sinto que recebo uma tese endereçada para muitos objetivos, mas sobretudo para mim mesma e meus devires. “De Aline para Aline(s)”.

1 A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA DIREÇÃO DO CINEMA: HISTÓRIAS DE POTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA E DE EMPODERAMENTO

1.1 Os Primeiros Passos: Breves Apontamentos Sobre o Movimento Feminista e a Inserção da Mulher Atrás das Câmeras

“[...] Deus já castigou, magra, sardenta, pobre...”

Enuncia Helena, protagonista do filme *Vida de Menina* (2005), ao afirmar suas características biológicas e condições sociais, as quais a caracteriza diferente das outras, pelo suposto castigo de Deus. Sentimento este, advindo das rejeições sociais, devido à busca pelo direito de ser uma menina/mulher, que não seguia as estritas normas de comportamento de uma sociedade patriarcal, que havia acabado de proclamar a república.

Vida de Menina compõem uma ficção dirigida por Helena Solberg, cujo lançamento foi no ano de 2005. O filme leva às telas de cinema a história de Alice Dayrell, sob o pseudônimo de Helena Solberg, a qual escreve o livro-diário *Minha Vida de Menina – O Diário de Helena Morley*, nos anos de 1893 a 1895, na cidade de Diamantina, Minas Gerais. O texto relata a história de uma criança, que ao se tornar adolescente, busca compreender as nuances entre o mundo criado, imaginado e suas reais experiências, as quais não respondem aos seus anseios.

O filme anuncia a mulher no Brasil republicano. Imagem burguesa, subordinada, cujo único espaço de poder seria na esfera doméstica, como educadora e cuidadora dos filhos. Logo, em situação de desigualdade e subordinação em relação aos homens. Subordinação esta que, para autora Piscitelli (2002), permanece contemporânea aos dias atuais e em diferentes situações históricas, culturais, perpassando a existência de diferentes mulheres, localizando-as de acordo com suas raças, suas classes sociais, seus modos de vida. Para ela:

As diversas correntes do pensamento feminista afirmam a existência da subordinação feminina, mas questionam o suposto caráter natural dessa subordinação. Elas sustentam, ao contrário, que essa subordinação é decorrente das maneiras como a mulher é construída socialmente. Isto é fundamental, pois a ideia subjacente é a de que o que é construído pode ser modificado. Portanto, alterando as maneiras como as mulheres são percebidas seria possível mudar o espaço social por elas ocupado. Por este motivo, o pensamento feminista colocou reivindicações voltadas para a igualdade no exercício dos direitos, questionando, ao mesmo tempo, as raízes culturais destas desigualdades (PISCITELLI, 2002, p. 2 e 3).

A voz da personagem Helena e todo o enredo do filme que ela protagoniza, apresentam uma mulher subordinada, vulnerável, fragilizada, dona apenas dos afazeres de seu lar. Uma mulher contra quem o movimento feminista busca lutar, romper, emancipar. Uma mulher que enfrenta grandes preconceitos por conta da hierarquização do sexo masculino, mas que anseia por uma sociedade em que seus próprios desejos possam ser levados em consideração por si próprios, sem serem anunciados, anteriormente por um homem. Assim, como sonha, imagina e tenta colocar em prática a menina Helena, que busca romper com as imposições de regras e normas de comportamento de uma menina do século XIX.

A encenação do cotidiano das mulheres no Brasil República pela personagem e sua vida de menina, delinea-se por meio da perspectiva da diretora Helena Solberg, a qual percebe a dinâmica das mulheres neste período do país e, a partir disso, tentar refletir sobre a participação das mulheres nos contextos sociais e as realidades as quais estavam (estão) envolvidas não somente no Brasil República, mas em diferentes países, espaços, localidades, vivenciando situações que são aos mesmo tempo tão específicas e tão atravessadas pela mesma subordinação aos poderes machistas e patriarcais.

A história então apresenta traços semelhantes da busca das mulheres por direitos que dessem a elas a autonomia de serem consideradas cidadãs emancipadas e empoderadas, distante da imagem da mulher como o contrário do homem, o seu oposto, o seu par binário. E na América Latina essa luta ganhou impacto no final do século XIX, por meio de diferentes manifestações.

Como, por exemplo, na Argentina foi publicado um periódico chamado *La Voz de La Mujer*, editado por um grupo de feministas anarquistas na década de 1890, as quais declararam em seu primeiro editorial que estavam cansadas de serem exploradas pelos filhos, pelos maridos, pela sociedade e, por isso, decidiram levantar a voz e exigir os prazeres da vida (TEDESCO, 2013), publicando um jornal como uma tentativa de luta para os direitos das mulheres.

No Uruguai, apesar de alguns ganhos terem sido antecipados em relação a outros países, como o fato de que, por um lado, em 1907 o divórcio já era legalizado e as mulheres tinham igualdade na custódia dos filhos, por outro, a legislação também a proibia de participar de um negócio ou exercer uma profissão sem que o marido permitisse. Além de que a Constituição do País indicava que o sufrágio, a cidadania e os cargos públicos eram um privilégio do poder dos homens (MOLYNEUX, 2003).

No México, mesmo com o clima de luta da Revolução Mexicana, os ganhos dos direitos das mulheres ocorreram a passos bem pequenos e mediante muitas lutas, tais como a participação das mulheres como soldados e ativistas, a Constituição do País somente em 1917 deu a elas novos direitos, embora estes restritos a família e em 1922 os direitos foram ampliados, dando a elas a possibilidade de votar nas eleições municipais e apenas em 1953 conquistaram o direito ao voto em nível nacional (TEDESCO, 2013).

Estes são alguns exemplos das lutas e dos enfrentamentos que as mulheres, em especial da América Latina, experienciavam e é neste contexto de pouquíssimos direitos que se constituiu a Primeira Onda do Movimento Feminista, ocorrido no século XIX, avançando para o início do século XX. Pois, o feminismo, movimento intelectual, filosófico e político, consolidou-se como luta pela superação da hierarquia socialmente estabelecida, a qual resulta em assimetria entre os gêneros (ALVES, PITANGUY, 1985). A primeira onda se destacou por intensas atividades de luta por participação ativa da mulher na sociedade, na tentativa de romper com tradições históricas.

A partir disso, as sociedades latino-americanas acompanharam as grandes transformações ocorridas na sociedade, como a pílula anticoncepcional e a radicalização política, que culminaram na Segunda Onda do Movimento Feminista, o qual, devido aos avanços e as conquistas da primeira, tornou-se um movimento mais crítico, favorecido pela época do pós-guerra e pelo fato de que, nos anos 60, teve início do acesso do público feminino às Universidades, em um posicionamento de “afirmação de identidade feminina, de sua liberdade de expressão sexual, realização no plano econômico, pessoal, afetivo, liberdade e autonomia quanto ao corpo” (TEIXEIRA-FILHO, 2013, p.50).

Frente a tantas mudanças, não só em relação as mulheres, mas que abarcavam toda a sociedade, os movimentos conservadores foram mais fortes e implacáveis, a ponto de implantarem regimes ditatoriais em grande parte dos países da América Latina, justificando que os movimentos populares, ameaçavam o moralismo e o conservadorismo, tão necessários para manter a ordem social (TEDESCO, 2013).

Nos discursos dos regimes autoritários estavam sempre presentes a ideia de que a família havia fracassado em seu dever de cuidar, educar, criar seres humanos bons e obedientes e devido a isso a necessidade da intervenção militar, a fim de que pudessem reestruturar a autoridade [...] “mediante o retorno de uma ordem patriarcal fundada em uma família

retradicionizada e privatizada. As mulheres seriam disciplinadas e seus direitos recortados” (MOLYNEUX, 2003, p. 103, tradução nossa¹).

A questão do gênero aparecia bem clara nos posicionamentos dos governos e as frentes de resistência não utilizam a divisão sexual, os direitos das mulheres como uma possibilidade de luta, de campanha, principalmente porque a frente socialista entendia que a opressão das mulheres, assim como a dos homens, crianças, idosos, era fruto de uma opressão do Estado, então o foco era resolver a política de governo (MOLYNEUX, 2003).

A partir da década de 80, iniciou um movimento de retorno as democracias nos países e vários movimentos populares de minorias, assim como o feminismo, que já estavam ocorrendo ganharam visibilidades e impulsos, já que de certo modo ganharam como aliados os movimentos pelo fim das ditaduras, já que todos/todas buscavam combater as forças repressoras e conservadoras do Estado (TEDESCO, 2013).

Seguindo este percurso histórico, surge a terceira onda do movimento feminista, também chamado de Feminismo da Diferença, utilizando o conceito de diferença a fim de ressaltar a questão da diferença sexual, com a possibilidade de o feminino se afirmar, sem precisar sempre fazer referência ao masculino, ou seja, “reivindica a igualdade entre homens e mulheres, mas nunca a igualdade com os homens, porque isso implicaria aceitar o modelo masculino” (GARCIA, 2011, p. 97).

O texto *O Tráfico de Mulheres: Notas Sobre a Economia Política do Sexo*, escrito por Gayle Rubin, marca esta época, porque propõe a tese do sistema sexo/gênero, diferenciando-os, ao dar subsídio para os estudos e conceituação da teoria de gênero:

Ao desenvolver a ideia de sistema de sexo e gênero, Gayle Rubin mostra como essa relação entre reprodução e gênero perpassa certos marcos analíticos e como ela se ancora num pressuposto que tende a aparecer de maneira mais velada: o pressuposto da naturalidade da heterossexualidade (PISCITELLI, 2002, s/p).

Apresenta a forma pelo qual a sociedade faz arranjo entre o sexo e o gênero, a fim de transformar todo composto da sexualidade em produtos da atividade humana. Ao analisar o texto *Estruturas Elementares do Parentesco*, de Levi-Straus, a autora considera que a organização social e a atividade sexual estão sócio historicamente articuladas, a fim de garantir

¹ [...] mediante el retorno a un orden patriarcal fundado en una familia retradicionizada y privatizada. Las mujeres serían disciplinadas sus derechos recortados.

o sistema de parentesco, já que é este quem define a diferença, no plano da cultura, e sustenta a diferença, no plano biológico, entre os sexos (PISCITELLI, 2002).

Há uma articulação inalterável entre o sistema de parentesco, a origem dos gêneros e da heterossexualidade, sem desconsiderar desta relação, a reprodução biológica e social de gêneros dicotômicos, que produzem uma divisão sexual do trabalho e provocam a interdependência entre o gênero feminino e o masculino e, também, de uma regulação sexual da sociedade, reprimindo e tornando inadequado todas as dissidências da heterossexualidade (RUBIN, 1975). Sendo assim, seria o parentesco o criador do gênero:

No nível mais geral, a organização social do sexo repousa sobre o gênero, a heterossexualidade obrigatória e a coerção da sexualidade feminina. Gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade. Os sistemas de parentesco repousam sobre o casamento. Portanto eles transformam machos e fêmeas em “homens” e “mulheres”, cada qual uma metade incompleta que só pode encontrar a completude quando unida à outra (RUBIN, 1975, p. 11).

Porém, no contexto do trabalho de Rubin, a autora aponta o significado do conceito de gênero para além da identificação com um sexo, mas ao desejo sexual dirigido ao sexo oposto, suprimindo, assim, características homossexuais da sexualidade humana, de maneira que,

[...] a divisão sexual do trabalho está implicada nos dois aspectos do gênero – ela os cria homem e mulher, e os cria heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e, como corolário, a opressão dos homossexuais é, portanto, um produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres (RUBIN, 1975, p. 12).

Sendo assim, as ideias tratam do modo de organização da sociedade baseados na sexualidade humana, propondo a existência de dois sexos biológicos complementários, que dão origem a dois gêneros, também complementários e a consequente formatação do desejo erótico direcionado ao sexo oposto, constituindo, então, o sistema sexo/gênero, o qual é capaz de garantir a união heterossexual e, portanto, a reprodução das espécies (RUBIN, 1975).

Estas proposições de Gayle Rubin transformam os estudos na terceira onda do movimento feminista e abrem a possibilidade de pensar sexo, como dado biológico, e gênero como dado da cultura. Contudo, a figura da mulher, mesmo dadas às possibilidades de emancipação, ficou atrelada as práticas que regulamentam o sexo sob uma ótica heterossexual, em uma relação de oposição, de assimetria, entre o homem e a mulher, que configuram as

características do macho e da fêmea, determinadas como inerentes e naturais à própria condição de masculino e feminino (BADINTER, 2005).

O paradigma do gênero está amarrado ao modelo heterossexual, de modo que a autonomia dada às mulheres por este movimento, ainda está baseada no binômio masculino/feminino. O que vem ao encontro da proposta dos teóricos pós-estruturalistas de repensar esta condição masculino/feminino, que determina o comportamento e as ações dos sujeitos na sociedade, regulando seus desejos, seus prazeres.

A atual reflexão levanta a possibilidade de que as teorias de gênero desconstroem a concepção tradicional do conceito de sujeito enquanto entidade unificada. Estas desconstruções são atuações políticas que buscam repensar o papel não só da mulher na sociedade, mas de todos os sujeitos sem distinções, que priorizam uma identidade masculina e/ou heteronormativa.

As lutas das mulheres nas três ondas do Movimento Feminista fazem a composição do contexto social em que estavam inseridas as mulheres que se interessavam por trabalho além do doméstico, se interessavam por arte, por participar ativamente da construção histórica das sociedades, das modificações pelas quais elas passavam, se interessavam por realizações que a elas eram negadas e, muitas vezes, partilhando das lutas do movimento feminista, desejavam inserir espaços, lutar, resistir e negar ao pouco que a elas eram dado por direito único.

Assim, as mulheres requeriam cidadania, lutando por leis de Estado que a garantissem, como mulher, membro de um Estado Nação, com cidadania social e política, sem que fossem baseadas na diferenciação sexual, de gêneros, nem em doutrinas religiosas e argumentos da natureza, uma vez que os códigos legais nacionais utilizam diferenças de gêneros muito restritas em suas argumentações, retirando da mulher o exercício da vida pública e quando lhe permitiam esse acesso, era de forma restritiva e sob os limites circunscritos do patriarcado.

As reivindicações se estendiam por uma amplitude de direitos e de participações, considerando a mulher em toda a extensão do ser humano e como suas condições poderiam ser negociadas de acordo com as posições de poder presentes na vida cotidiana. Sendo assim, entre outras tantas áreas, a mulher reivindica espaço também no campo das artes, buscando abordar a arte como um campo de trabalho possível.

A prática fílmica e a indústria cinematográfica são pautas desse campo de trabalho, entendendo como possível a inserção da mulher no fazer cinema e suas contribuições nas áreas de produção, de oficina, de edição, de direção, que constroem a obra cinematográfica e não somente como estrelas, *sex symbol*, utilizadas para dar *glamour* e chamar atenção do público,

entendendo que esta inserção no campo das produções cinematográficas se constrói como mais uma força potente para construção de uma condição de trabalho não subordinada.

Além do mais que, esses apontamentos possibilitam a reflexão da inclusão da estética e da política nas discussões do/sobre o movimento feminista. Enquanto mulheres organizavam suas pautas de lutas contra a subordinação masculina e suas reivindicações para igualdade de direitos, outras e, talvez as mesmas, lutavam para ganhar espaço político e estético no contexto cultural, até então dominado e controlado pelo poder masculino.

Isso se explica porque as produções cinematográficas, configuram-se como espaços historicamente carregados por anseios patriarcais, em um campo dominado por homens, onde as mulheres somente estavam presentes como atrizes e raramente como diretoras (BUET, 1999). O espaço diretivo feminino foi restrito desde a invenção do cinematógrafo. Os documentos históricos comprovam que, mesmo podendo ocupar diferentes papéis na indústria audiovisual, às mulheres se atribuiu genuinamente o papel de estrelas.

Mike Figgis, diretor britânico, argumenta em artigo publicado na seção de cultura do jornal *The Guardian*, de sete de março de 2005, que poderia escrever uma tese sobre os motivos que justificam a ausência de mulheres na indústria cinematográfica. Dentre elas, Figgis afirma que está a relação histórica com o peso dos equipamentos e com a hierarquia natural dos homens, desenvolvida ao longo do tempo.

Para autora Laura Mulvey esta questão envolve (1989, p. 15, tradução nossa²):

A confluência entre feminismo e cinema é parte de uma mais ampla aproximação explosiva entre o feminismo e a cultura patriarcal. Desde muito cedo, o movimento feminista chamou a atenção sobre a importância política da cultura: sobre a ausência de mulheres na criação da arte e na literatura dominantes como um aspecto essencial da opressão.

Assim, para as mulheres foram destinados os papéis de exploração sexual na tela, exibindo-as como objetos de desejo e consumo, logo excluídas das produções e direções de filmes (MULVEY, 1989). Dessa forma, o cinema interpretou a realidade das mulheres na sociedade, compondo o lugar e o papel do feminino nos contextos sociais.

² La confluencia entre feminismo y cine es parte de una más amplia aproximación explosiva entre el feminismo y la cultura patriarcal. Desde muy pronto, el movimiento feminista llamó la atención sobre la importancia política de la cultura: sobre la ausencia de mujeres en la creación del arte y la literatura dominantes como un aspecto esencial de la opresión.

A autora Lourdes Pérez Villarreal em seu texto *Visiones e Imágenes de la Mujer en la Historia del Cine Latinoamericano* (2000) afirma que o cinema, a exemplo de outras artes como a literatura, a fotografia, o teatro, a pintura, apresentou sua definição de mulher:

[...] vocês sugeriram rostos, tipos de personalidades e personagens, visões da mulher e seu mundo e todo um conjunto de pontos de vista de acordo com seu papel já como objetos ou como sujeitos históricos nas imagens construídas sobre ela, desde os primeiros sujeitos da humanidade, incluindo as diversas concepções que de sua gênese tem tido civilizações e culturas ao longo da história (VILLAREAL, 2000, p. 1572, tradução nossa³).

A primeira personagem mulher no cinema interpretou a Rainha da Escócia, Maria Estuardo, no ano de 1894, um ano antes da primeira projeção dos irmãos Lumiere. Logo o diretor George Melies buscou as atrizes do *Teatro Chatelet* de Paris para participação em suas produções (VILLAREAL, 2000).

A partir de então, deu-se o início da participação das mulheres como personagens de filmes. Em paralelo ao chamado filme de arte, de modo a caracterizar o cinema como produção artística, dando-lhe atribuições semelhantes ao teatro, recorrendo a temas relacionados à literatura e a história, fato que contribuiu para a consolidação das mulheres como atrizes de cinema.

Se iniciava o mundo das “divas”, enriquecidas depois com os nomes de Pola Negri, Lilian Gish (uma das primeiras virgens Maria no cinema graças a intolerância de Griffith), Francesca Bertini, Theda Bara (a primeira Cleopatra célebre do cinema, 1917), la inesquecível María Jacobini em seu papel de Joana D’Arc, uma das mais importantes estrelas cinematográficas do cinema italiano, María Falconetti (outra imagem irrepitível da heroína francesa de Joana D’Arc), Gloria Swanson, Mary Pickford, a impenetrável Greta Garbo (comparada reiteradamente em sua imagem fílmica com os rostos da Antigüidade Clássica e do Renascimento) e a mítica Ingrid Bergman por somente citar uns quantos nomes dos cem, que já estão inscritos nestes cem anos de cinema (VILLAREAL, 2000, p. 1573, tradução nossa⁴).

³ [...] le sugirieron rostros, tipos de personalidades y personajes, visiones de la mujer y su mundo y todo un conjunto de puntos de vista de acuerdo a su papel ya como objetos o como sujetos históricos en las imágenes construidas sobre ella desde los mismos albores de la humanidad, incluyendo las diversas concepciones que de su génesis han tenido civilizaciones y culturas a lo largo de la historia.

⁴ Se iniciaba el mundo de las “divas”, enriquecidas después con los nombres de Pola Negri, Lilian Gish (una de las primeras vírgenes María en el cine gracias a la intolerância de Griffith), Francesca Bertini, Theda Bara (la primera Cleopatra célebre del cine, 1917), la inolvidable María Jacobini en su rol de Juana de Arco, una de las más importantes estrellas cinematográficas del cine italiano, María Falconetti (otra imagen irrepitible de la heroína francesa Juana de Arco), Gloria Swanson, Mary Pickford, la impenetrable Greta Garbo (comparada reiteradamente en su imagen fílmica con los rostros de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento) y la mítica Ingrid Bergman por sólo citar unos cuantos nombres de los cientos que ya están inscritos en estos cien años de cine.

Essas mulheres, envolvidas por maquiagens, figurinos e enredos cinematográfico comoventes, conseguiram construir espaço de *glamour* devido suas imagens, que desencadeou para elas – e principalmente para a indústria cinematográfica – a novidade de serem consideradas como mulheres ideais, as quais inspiravam as espectadoras, que percebiam as estrelas de cinema como modelos a serem seguidos. Os observadores homens, viam nas grandes telas, uma mulher objeto, pronta para ser consumida, pois despertavam o desejo deste público.

Nos primeiros tempos de cinema, mesmo sem captar grandes recursos, algumas mulheres se arriscaram a dirigir alguns filmes. Porém, com a chegada dos estúdios amplos e a inclusão do som aos filmes, os investimentos aumentaram e a indústria eletrônica ascende, culminando na participação dos grandes bancos na captação de recursos e investimentos, “[...] o dinheiro e a hierarquia dos estúdios fecharam as portas de maneira tão hermética que Dorothy Arzner e Ida Lupino foram literalmente as únicas mulheres que dirigiram filmes regularmente em Hollywood até os anos setenta” (MULVEY, 1989, p. 17, tradução nossa⁵).

Para a cineasta e estudiosa do cinema Laura Mulvey, a conquista da mulher como diretora de filmes foi possível devido a uma troca econômica, que permitiu a produção de uma base econômica de cinema, constituindo filmes alternativos ao produto comercial (MULVEY, 1989). A autora traz em seus textos o relato de Shirley Clarke, membro da associação de cineasta independente da América, a qual demonstra a dificuldade de produzir cinema sob a soberania masculina:

Não tinha meio algum de conseguir dinheiro. Pode ter a ver com o fato de que as pessoas com dinheiro não falam de dinheiro com as mulheres. E uma coisa ficou clara em minhas relações com Hollywood. Todo mundo dizia: “Fantástico. Faça alguma coisa para nós. Mas não espere muito. Sendo uma mulher vai ser difícil”. Então, quando consegui colocar-me lá, já tinha um homem que seria o meu produtor. E ele me diria como fazer meu filme. Os homens não gostam de falar sobre dinheiro com as mulheres - é isso (CLARKE apud MULVEY, 1989, p. 19, tradução nossa⁶).

⁵ [...] el dinero y la jerarquía de los estudios cerraron las puertas de manera tan hermética que Dorothy Arzner e Ida Lupino fueron literalmente las únicas mujeres que dirigieron películas regularmente en Hollywood hasta los años setenta.

⁶ No tenía medio alguno de conseguir dinero. Puede que tenga que ver con el hecho de que la gente con dinero no habla de dinero con las mujeres. Es una cosa que quedó patente en mis tratos con Hollywood. Todo el mundo decía: “Fantástico. Haz algo para nosotros. Pero no esperes mucho. Siendo una mujer va a ser difícil”. Así que cuando conseguí colarme allí, ya tenían al hombre que iba a ser mi productor. Y él me diría cómo hacer mi película. A los hombres no les gusta hablar de dinero con las mujeres – eso es todo.

O relato de Clarke comprova as dificuldades de construir cinema produzido por mulheres, por falta de investimento. Argumento justificado pela crença de que o controle financeiro era campo masculino. Este fator dificultou a cinematografia feminina em todos os países.

Na tese *O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina? A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas Transnacionais* (2009) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, a pesquisadora Sandra de Souza Machado, afirma que os créditos de inauguração da sétima arte oferecidos a D. W. Griffith deveriam ser ao menos divididos com a Alice Guy-Blaché, cineasta, mulher, pioneira em obras de ficção.

A história conta que ela dirigiu e atuou no curta metragem de um minuto *La Fée aux Choux* (*A Fada Repolho*), em abril de 1896, alguns meses após a primeira exibição dos curtas dos irmãos *Lumiere*, marco histórico que inaugurou o início do cinema mundial (MACHADO, 2009). Neste estudo, Machado considera Alice Guy-Blaché como a primeira cineasta mulher da história do cinema, sendo a primeira coproprietária de companhias de cinema na França e nos Estados Unidos, possuindo um grande acervo de obras cinematográficas (MACHADO, 2009).

Em 1929, a situação de exclusão das mulheres se reitera quando a indústria cinematográfica admite um Código de Produção para o Audiovisual, o chamado *Hays Code*. Trata-se de um código de conduta moral e ética para regularização das produções norte americanas, o qual teve vigência durante o período de fim dos anos 30 até 1968, momento em que entram em vigor regularizações da *Motion Picture Association of America*, associação responsável pela defesa dos estúdios, como a classificação da faixa etária, combate à pirataria, direitos autorais, entre outras regularizações, vigentes até os dias atuais (MACHADO, 2009).

Em meio a regularizações e repressões foram sendo determinados perfis de cineastas – homens, brancos, europeus, da alta sociedade – com potencial de constituírem carreira no cinema, logo as mulheres perdem ainda mais espaço na produção cinematográfica e na indústria audiovisual.

A pesquisadora Machado (2009), destaca como exceção à regra de exclusão a cineasta Dorothy Arzner, lésbica e andrógina, a qual aparece vestida de homem com o intuito de ocupar lugar comum no cinema,

Arzner inova e surpreende, para os códigos de conduta da época, em alguns filmes, hoje lendários, como *Dance, Girl, Dance* e *The Wild Party*, onde

aborda as cores temáticas do lesbianismo em mulheres fortes e fatais que tangiam a marginalidade – o estereótipo da *Femme Fatale*, que será mais incisivamente estabelecido na literatura e nas artes audiovisuais a partir dos anos 1940 [...] Aliás, as produções da diretora quase sempre indicavam mulheres tematicamente marginalizadas, com seu olhar lesbiano do universo feminino, à época, e suas personas femininas vão contra a corrente do estereótipo da mulher submissa do cinema hollywoodiano dos anos 1920 (MACHADO, 2009, p. 68).

A autora arrisca-se a citar que acredita que Arzner fez sucesso como cineasta e conseguiu conquistar essas marcas porque se travestia de homem, o que contribuiu para utilizar-se dos privilégios dados aos homens, renegados as mulheres da época, conquistando espaços como “a primeira mulher cineasta a entrar no *Directors Guild of America* (em 1936) e a ter sua estrela como diretora marcada na *Hollywood Walk of Fame* (a Calçada da Fama) ” (MACHADO, 2009, p. 68).

Nos primeiros festivais, ocorridos nos anos 70, os primeiros filmes produzidos por mulheres se originaram do movimento feminista, o qual utilizava o cinema como um veículo de conscientização e divulgação das reivindicações, que por meio de produções femininas falavam sobre mulheres e para elas, em um “[...] cinema se usava para rodar as mulheres falando e assim dirigir a discussão, de modo que as mulheres no filme podiam interatuar com as experiências e ideias das mulheres em uma reunião” (MULVEY, 1989, p. 19, tradução nossa⁷).

Nesta época havia uma revista chamada *Women and Film*, a qual continha em seu primeiro volume uma crítica de Susan Rice sobre o filme *Three Lives*, produzido por Kate Millet, feminista radical atuante na segunda onda do movimento:

Three Lives é uma produção cinematográfica para a libertação das mulheres, e é o único filme que eu saiba que não é apenas sobre as mulheres; ele é produzido, dirigido, filmado, gravado, iluminado e montado por mulheres. E o que faz este mais do que um chamariz é a cumplicidade que esta equipe de mulheres parece ter obtido com seus protagonistas. O elemento mais convincente que eu encontro no filme é que ele capta o tom e a qualidade dos relacionamentos e conversas significativas das mulheres. Se o filme poderia falhar em todos os outros níveis, isto seria uma conquista notável (RICE apud MULVEY, 1989, p. 19, tradução nossa⁸).

⁷ [...] cine se usaba para rodar a mujeres hablando y así dirigir la discusión, de modo que las mujeres en la película podían interactuar con las experiencia e ideas de la mujeres en una reunión.

⁸ *Three Lives* es una producción del cine para la liberación de las mujeres, y es el único largometraje que conozco que no sólo trata acerca de mujeres, sino que está producido, dirigido, rodado, grabado, iluminado y montado por mujeres. Y lo que hace que esto sea algo más que un señuelo es la complicidad que este equipo de mujeres parece haber obtenido de sus protagonistas. El elemento más convincente que encuentro en la película es que captura el tono y la calidad de las relaciones y las conversaciones

Nesta época, então, que se desponta o cinema produzido por mulheres, por uma perspectiva que introduzia a mulher, suas histórias e suas percepções, “assim, o cinema das diretoras contribuiu para a evolução dos modos de representação da mulher no século XX” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011). Segundo Machado (2009), algumas cineastas europeias realizaram marcos na história do cinema mundial, produzindo entre os anos 30 e 70 filmes de grande qualidade, como é o caso de Leni Riefenstahl, Agnès Varda e Marguerite Duras, grandes destaques quando se refere a cinema realizado por mulheres.

Pelo estudo de Machado (2009) vale ressaltar a carreira de Riefenstahl, caracterizada como polêmica diretora, a qual inaugura algumas inovações nas técnicas de filmagem e surpreende em seu primeiro filme de ficção *A Luz Azul*, do ano de 1932, no qual ela produz, atua como atriz e co-roteirista, conquistando medalha de prata do Festival de Veneza. Ainda no mesmo estudo, Machado (2009) ressalta a grandiosidade do trabalho de Agnes Varda, a qual se destaca como cineasta precursora da nova onda francesa, *New Wave*, entre os anos 50 a 70.

Seus filmes (entre os quais *Cléo de 5 a 7* e *Le Bonheur*), fotografias e instalações de arte focam o realismo documental, o existencialismo e questões feministas e de gênero, o comentário social e político, sempre com seu estilo experimental. A cineasta escreve e dirige *Cléo de 5 à 7* (1962), filme indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes, com temáticas próprias ao existencialismo, como as doenças psicológicas e físicas dos seres humanos, as relações de afeto e amizade (ou a superficialidade delas), o desespero, a morte ou a decadência da juventude e da beleza (MACHADO, 2009, p. 79).

A autora ainda destaca que Varda, construiu uma carreira diferencial, por ousar realizar um filme em que a personagem principal era uma mulher, com crises filosóficas existenciais, fato este permitido somente aos homens cineastas da época. Ao lado de Agnes Varda, temos Marguerite Duras, outra cineasta pioneira dos anos 70. Juntas, somam as únicas mulheres a participarem da Nova Onda Francesa (MACHADO, 2009).

O filme de destaque de Duras, chamado *Nathalie Granger*, torna-se fundamental para pensar a articulação entre a ascensão das mulheres no cinema e o movimento feminista, conforme aponta Ann Kaplan, em seu clássico livro *A Mulher o Cinema: Os Dois Lados da Câmera* (1995, p.27):

O filme de Duras se situa no contexto do trabalho teórico de mulheres como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig, cujas teorias

significativas de lãs mujeres. Si la película pudiera fallar en todos los demás niveles, éste se alzaría como un logro destacable.

influenciaram as críticas feministas do cinema na Inglaterra e, após, também nos Estados Unidos. Em Nathalie Granger, Duras demonstra uma política de resistência à dominação machista através do poder do silêncio; uma vez que o território do simbólico só é capaz de expressar as preocupações e o modo de vida masculinos, a mulher tem que encontrar meios de comunicar-se com o que está fora, ou além, da esfera masculina. As mulheres em Nathalie Granger encontram um modo de resolver seu dilema com a menina através de uma política do silêncio, que imediatamente põe à mostra sua situação de opressão enquanto mulheres no patriarcado, e sugere brechas por onde as transformações podem começar a acontecer.

O estudo de Machado (2009) apresenta um trecho de uma entrevista de Maguerite Duras do ano 1975, em que a cineasta constrói uma reflexão a respeito do silêncio utilizado no filme. Argumenta ser uma forma de resistência feminina, as quais vivem envoltas em silêncio e escuridão por conta da dominação masculina.

Neste mesmo livro, Kaplan retoma a importância das cineastas pioneiras da Inglaterra, que sob influência das ondas francesas, desenvolveram trabalhos pioneiros na defesa do cinema feminista como um contra cinema, citando os trabalhos *Dora de Sigmund Freud* (1979) e *Os Enigmas da Esfinge* (1976) da cineasta Laura Mulvey e *Rito de Filha* (1978) de Michelle Citron, como trabalhos capazes de reagir e reelaborar o discurso psicanalítico freudiano, considerado como clássico do cinema masculino dominante (KAPLAN, 1995).

Mesmo considerando a efemeridade dos filmes desta época, é importante considerar a agitação, a conscientização e o próprio marco de produção de filmes de mulheres, em época ascendente do cinema, altamente controlado por poderes masculinos. São fatores importantes para construção de uma estética e política realizadas por mulheres.

1.2 Com a Câmera na Mão: As Conquistas das Mulheres Diretoras de Cinema na América Latina

A escassa presença das mulheres atrás das câmeras com papéis nas direções cinematográficas se repete em praticamente todas as filmografias e na América Latina a história, pouco contada, não poderia ser diferente. Apresentando assim uma irregularidade no exercício da profissão dessas mulheres cineastas, pelo lapso de tempo que ficaram sem atuar e quando o fizeram, conseguindo construir carreiras, os olhares não se voltaram para elas, de modo que os registros de suas de suas obras não ocorreram, dificultando os registros históricos. Como justifica Elissa Rashkin em seu livro *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* (2001), ao afirmar que o trabalho das diretoras de cinema, mesmo irregular,

fragmentando, sem um padrão determinado, com problemas estruturais, ainda ocorreu durante quase todo o primeiro século da invenção da sétima arte.

Esses problemas indicam como a construção da carreira para as mulheres eram (e ainda são) rodeados de obstáculos, além da própria questão explícita da desigualdade de gênero. No trabalho de conclusão de curso de Jornalismo, de Paola Arboreda Ríos e Diana Osorio Gomez, intitulado *La Presencia de la Mujer en el Cine Colombiano* (2002) é possível encontrar relatos das cineastas pioneiras que traduzem essas desigualdades no campo das produções, como de Gabriela Samper (figura 01), considerada uma das primeiras mulheres a dirigir filmes no país colombiano, no momento em que afirma “Comecei minha carreira artística tarde, posto que tive levantar minha família” (SAMPER apud RÍOS; GOMEZ, 2002, p. 199, tradução nossa⁹).

Também com o relato de Camila Loboguerrero (figura 01), outra cineasta colombiana, de que não era possível ter dúvidas na hora de filmar, porque isso já era motivo para que os homens do *set* de filmagem tomassem conta do lugar, relatando que deveria “[...] chegar ao *set* muito segura do que quero e dar umas ordens muito precisas porque isso, sim eu creio que o meio é machista no sentido em que se a mulher se demora em contestar ou se titubeia, sempre há um homem mais rápido” (RÍOS; GOMEZ, 2002, p. 289, tradução nossa¹⁰).

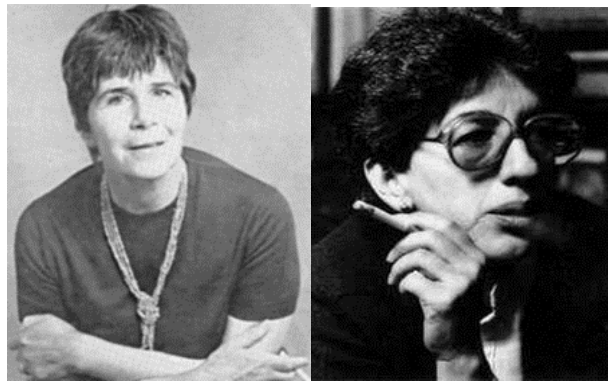


Figura 01. Gabriela Samper e Camila Loboguerrero

Mesmo vivenciando dificuldades as mulheres ocuparam este espaço do mercado do trabalho artístico e apresentado desde o início do cinema seus posicionamentos frente ao mundo em que vivem. Na América Latina, muitos nomes se destacam como mulheres que não somente foram pioneiras no espaço cinematográfico, mas que desbravaram um período de cinema mudo,

⁹ Comencé mi carrera artística tarde puesto que tuve que levantar a mi familia.

¹⁰ [...] llegar al set muy segura de lo que quiero y dar unas órdenes muy precisas porque em eso, sí creo que el médio es machista en el sentido en que si la mujer se demora en contestar o si titubea, siempre hay un hombre más rápido.

conquistando êxitos sem nenhum aparato que as fortalecesse enquanto profissionais da área, somente por suas vontades, motivações, necessidades, expressões e criatividade (SAN MARTÍN, 2008).

Para ampliar a visibilidade das mulheres pioneiras a pesquisadora Teresa Toledo construiu um trabalho denominado *Realizadoras Latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronologia/chronology (1917/1987)*, em que busca realizar um levantamento histórico sobre as mulheres que dirigiram filmes na América Latina.

Deste único e importante levantamento, a pesquisadora Marina Cavalcanti Tedesco, em seu texto *Da Esfera Privada a Realização Cinematográfica: A Chegada das Mulheres Latino-americanas ao Posto de Diretoras de Cinema* (2013), compilou um quadro, o qual indica as pioneiras de cada país, juntamente com seus primeiros filmes. No texto de Tedesco (2013) ainda aparece em destaque as dificuldades encontradas por Teresa Toledo para construir este levantamento, uma vez que se deparou com muitos desencontros de informações, advindas das diferentes fontes onde buscou referências, como nos catálogos, folhetos de festivais, livros, revistas e qualquer outro documento que pudesse ser fonte de informação para construir um documento único sobre as mulheres que já exerceram a função de direção nos países da América Latina.

Como resultado, o estudo apresenta Emilia Saleny (figura 02) como a primeira cineasta mulher da Argentina, dirigindo o filme *La Niña Del Bosque* no ano de 1917 (TEDESCO, 2013). Emilia, nasceu na Argentina em junho de 1894 e morreu em agosto de 1978, após trabalhar como diretora em três filmes, o já citado *La Niña Del Bosque* (1917), *Paseo Trágico* (1917) e *El pañuelo de Clarita* (1919). Emilia também aparece como atriz em outros filmes, como *El evadido de Ushuaia* (1916), *América* (1916) e *Problemas del Corazón* (1917) (FRADINGER, 2013).



Figura 02. Emilia Saleny

Outro estudo também apresenta Emilia Saleny como a primeira professora de atores de cinema da América do Sul e seu trabalho resultou no filme *Luchas En La Vida* (1919), produzido por seus alunos (FRADIGER, 2014).

Entre todos estes homens pioneiros do cinema, uma mulher: sempre mais a dizer e ainda cada vez mais consciente de que havia poucas mulheres que podiam tomar como papéis principais no alvorecer do cinema na América. A Buenos Aires dessa época sem dúvida abrigava um grande número de mulheres dedicadas a cultura: mas se não fossem feministas e anarquistas, somente seriam senhoras da classe alta que estendiam suas funções domésticas para a esfera pública com tarefas de ensino "decente" para "senhoritas", ou com eventos de caridade para a qual a exibição de imagem em movimento foi organizado rapidamente (FRADIGER, 2014, s/p, tradução nossa¹¹).

Os documentos históricos apresentam o filme *La Niña Del Bosque* (1917) produzido para o público infantil e, devido a isso, contou com uma organização direcionada para este gênero. Sua atriz protagonista era, Titi Garimaldi, uma menina de onze anos de idade, que encantou o público, assim como todo o elenco, conquistando o êxito do filme, como exposto no jornal *La Patria*, em cinco de julho de 1917, um dia após a exibição de estreia, elogiando o filme como agradável, moral e educativo (FRADIGER, 2014).

Um nome de destaque na história das mulheres argentinas diretoras de cinema é María Luisa Bemberg (figura 03), que realizou seus dois primeiros trabalhos como diretora com temáticas relacionadas a situação da mulher na sociedade, os curtas metragens *El Mundo de la Mujer* (1972) e *Juguetes* (1978)¹². Seu primeiro longa-metragem, é intitulado *Momentos* (1981), sobre uma mulher de classe média; após dirigiu *En Señora de Nadie* (1982), trata dos poderes do Estado, da família e da religião; *Camila* (1984), sobre um conflituoso romance; *Miss Mary* (1986), uma crítica a sociedade patriarcal; *Yo, la peor de todas* (1990), com traços autobiográficos e, por último, *De eso no se habla* (1994), sobre o amor de um estrangeiro por uma anã. São filmes que trazem a mulher como referência, ressaltando as preocupações da

¹¹ Entre todos estos hombres pioneros del cine, una mujer: siempre de más decirlo y sin embargo nunca de más tener presente que pocas eran las mujeres que podían tomar roles tan protagónicos en los albores del séptimo arte en América. La Buenos Aires de esa época sin duda albergaba una gran cantidad de mujeres dedicadas a la cultura: pero si no eran feministas o anarquistas, solían ser damas de la clase alta que extendían sus roles domésticos femeninos hacia el ámbito público con la enseñanza de quehaceres "decentes" para "señoritas", o con eventos de beneficencia para los cuales la exhibición de películas de cine fue convocada rápidamente.

¹² Informações retiradas do site da diretora, acessado em <http://www.marialuisabemberg.com/biografia.html> .

diretora, conforme afirma San Martín (1996, p. 168-169, tradução nossa¹³), “[...] quanto a temática, seu cinema é intimista: seus protagonistas são mulheres, mas sobre todas aquelas transgressoras que desafiam a moral estabelecida, os bons costumes e as convenções da época”.



Figura 03. María Luisa Bemberg

No mesmo ano, em 1917 no México, Mimi Derba (figura 4) em parceria com Enrique Rosas, lançava o filme *La Tigresa*, considerada a primeira obra dirigida por uma mulher naquele país (TEDESCO, 2013). Derba, foi uma atriz popular, que chegou ao *status* de diva, figurando-se entre os fundadores da *Azteca Films*, a primeira produtora de filmes mexicana e utilizou de sua fama para produzir e protagonizar o filme *La Tigresa* (TZATCHKOVA, s/d).



Figura 04. Mimi Derba

O livro *El giro subjetivo del nuevo documental mexicano. “Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo” como metáfora de los cambios estructurales de la sociedad mexicana contemporánea* (s/d), escrito por Guergana Velitchkova Tzatchkova, apresenta que passados alguns anos, em 1934 surge outro nome de mulher destaque na cena cinematográfica mexicana, Adela Sequeyro (Figura 5), que trabalhou como atriz e escreveu o filme *Más Allá de la Muerte*, a qual em 1937 funda sua própria produtora e se destaca na história como a primeira mulher a

¹³ En cuanto a la temática, su cine es intimista: sus protagonistas son mujeres, pero sobre todo aquellas transgresoras que desafían la moral establecida, las buenas costumbres y las convenciones de la época.

escrever, atuar e dirigir um filme no cinema sonoro, *La Mujer de Nadie* e em 1938 ainda escreve e dirige *Diablillos del Arraba*.



Figura 05. Adela Sequeyro

Segundo Tzatchkova (s/d), o filme *La Mujer de Nadie* tinha como tema a transgressão ao sistema patriarcal e o filme *Diablillos del Arraba* ligava-se mais a temas neorrealistas. Estes tratavam de questões transgressoras para época carregada de patriarcalismo e tradicionalismo, o que lhe rendeu a possibilidade de realizar apenas dois filmes. A autora ainda informa que seu trabalho foi esquecido, sendo resgatado apenas após sua morte, depois de 1992.

Ainda falando em pioneirismo, Matilde Landeta (figura 6) foi a primeira cineasta deste país a se posicionar como feminista em suas obras cinematográficas, resultando na trilogia *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) e *Trotacalles* (1951), na qual apresenta personagens mulheres heroínas, embora tenha pagado preços altos por seus posicionamentos feministas:

Pouco depois de terminar o último dos filmes mencionados foi expulsa do grêmio comercial, ainda que nunca deixou de estar envolvida no meio: dirigiu o programa norte-americano *Howdy Doody*, co-escreveu *Siempre Estaré Contigo* e outros scripts que nunca chegaram a realizar-se; trabalhou como supervisora de filmagens estrangeiras na Dirección de Cinematografía; desde 1945 comunicou classes na primeira academia cinematográfica que dirigiu Celestino Gorostiza; foi docente da Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) e presidenta da Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Finalmente, chegou a dirigir seu último filme *Nocturno a Rosario*, quando se reconheceu sua importância no cinema nacional em 1991 tinha 78 anos (TZATCHKOVA, s/d, p. 11, tradução nossa¹⁴).

¹⁴ Poco después de terminar la última de las películas mencionadas fue expulsada del gremio comercial, aunque nunca dejó de estar involucrada en el medio: dirigió el programa norteamericano Howdy Doody, coescribió Siempre estaré contigo y otros guiones que nunca llegaron a realizarse; trabajó como supervisora de filmaciones extranjeras en la Dirección de Cinematografía; desde 1945 impartió clases



Figura 06. Matilde Landeta

Sua história realmente exemplifica os obstáculos que uma mulher enfrenta para se posicionar diante do mercado de trabalho cinematográfico, mesmo quando a mulher tenha iniciado, ainda muito cedo, a deixar marcas de sua presença na história da sétima arte, como é o caso do México, um dos primeiros países a registrar o pioneirismo feminino na direção cinematográfica.

Mais alguns anos avançam e após um período de silêncio e invisibilidade, sem anúncio de grandes trabalhos ou de obras marcantes, a partir dos anos 70, influenciados pelo movimento feminista, os coletivos de mulheres, começam a invadir o campo audiovisual e no México um coletivo de mulheres, denominado Cine-Mujer, se torna o responsável por uma onda de realizações de mulheres na América Latina como um todo (TZATCHKOVA, s/d).

O coletivo preocupava-se com temas que eram considerados proibidos, restritos a natureza das mulheres, por convenções sociais e culturais, logo, as obras cinematográficas produzidas traziam à tona questões como o aborto, tema central de *Cosas de Mujeres*, (1975-1978) de Rosa Martha Fernández (figura 7); o trabalho doméstico, tema de *Vicios en la Cocina* (1977) de Beatriz Mira (não encontrado imagem); a violência, questão tratada no filme *Rompiendo el Silencio* (1979) de Rosa Martha Fernandez; a prostituição, trazida no filme *No es Por Gusto* (1981) de Mari Del Carmen Lara (figura 7) e María Eugenia Tamez (não encontrado imagem).

en la primera academia cinematográfica que dirigió Celestino Gorostiza; fue docente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y presidenta de la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Finalmente, logró dirigir su última película *Nocturno* a Rosario cuando se reconoció su importancia en el cine nacional, en 1991. Tenía 78 años.



Figura 07. Rosa Martha Fernández e Mari Del Carmen Lara

Na década de 80 o cinema mexicano transitou por uma outra fase, considerada por muitos críticos como a mais difícil de todas e denominada de “*Cine de Ficheras*”, em que as personagens mulheres passaram a ser exibidas como amazonas seminuas, com vontade de sexo, perseguem os homens, vivem amontoadas em cabarés e mansões burguesas, desse modo, há uma exaltação da mulher como objeto sexual (TZATCHKOVA, s/d). Nesse contexto, duas atrizes mexicanas lançam trabalhos como diretoras de cinema, Maria Elena Velasco (figura 8) com *Ni Chana Ni Juana* (1984) e Isela Vega (figura 8) com o filme *Los Amantes del Señor de la Noche* (1986), os quais incorporam a onda do cinema da época apresentando personagens mulheres objetos do desejo, embora no filme de Vega apareça uma personagem indígena que vem ganhar a vida na cidade grande (TZATCHKOVA, s/d).



Figura 08 Maria Elena Velasco e Isela Vega

Esse cenário se altera na década de 90, devido ao contexto social e econômico do país mexicano, uma vez que a afirmação do livre comércio com ascensão do neoliberalismo, permitiu novos investimentos no mercado cinematográfico, atraiu mais público e mais interesse estrangeiro. Neste momento, que se dá a produção e a estreia do filme *Como Agua Para Chocolate*, de Alfonso Arau (1992), com o qual teve grande repercussão nacional e internacional. Todo esse conjunto de novidades serviu de campo fértil para novos diretores e novas diretoras alcançarem o mercado de trabalho (TZATCHKOVA, s/d). Além disso, a presença de Centro Universitário de Estudos Cinematográficos e o Centro de Capacitação Cinematográfica, escolas nacionais que incentivam, contribuem e facilitam a entrada da mulher neste campo de trabalho de produção artística.

Ainda sobre o estudo de Tzatchkova (s/d), a pesquisadora cita em sua obra os principais nomes de mulheres cineastas, que se destacam desde a década de 90 até os dias atuais, na direção de filmes no México:

As realizadoras mais conhecidas são María Novaro (*Lola*, 1989; *Danzón*, 1991), Busi Cortés (*Serpientes y Escaleras*, 1992; *Hijas de su madre: Las Buenrostro*, 2005), Maryse Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1992; *Perfume de violetas*, 1994; *La niña en la piedra*, 2006; *El brassiere de Emma*, 2007), Dana Rotberg (*Ángel de Fuego*, 1992, *Otilia Rauda*, 2001) y Guita Schyfter (*Novia que te vea*, 1994; *Sucesos distantes*, 1996; *Las caras de la Luna*, 2002). Digno de menção é também *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) dirigido por Sabina Berman e Isabelle Tardán. [...] A partir dos anos 2000 aparecem novas diretoras no âmbito comercial que chamam a atenção: Gabriela Tagliavini (*Ladies' Night*, 2003), Teresa Suárez (*Así del Precipicio*, 2006) e Issa López (*Efectos Secundarios*, 2006 e *Casi divas*, 2008), que escreve também scripts centrados em temáticas femininas para outros diretores [...] (TZATCHKOVA, s/d, p. 17, tradução nossa¹⁵).

A autora (TZATCHKOVA, s/d) também analisa que os filmes possuem temáticas centradas nos personagens mulheres e nos questionamentos que realizam frente a sociedade dominada pelo poder patriarcal em que estão inseridas e ao fazer isso coloca a diretora do filme construindo um discurso direto e realista com o público, tornando a presença da mulher no cinema bastante importante, mesmo os principais cargos diretivos e de equipe técnica ainda sendo composto pelo poder masculino.

Neste interim, vale destacar a cineasta Mari Del Carmem de Lara, um nome expoente do cinema mexicano, que neste ano de 2015, assumiu a direção do Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sendo a segunda mulher a ocupar este cargo, após 25 anos de sua antecessora, afirma a reportagem no site da Universidade¹⁶.

Envolvida há mais de 30 anos com o cinema, a cineasta que estudou na escola de cinema da UNAM, construiu uma carreira com três longa metragens, cinco médios metragens e vários

¹⁵ Las realizadoras más conocidas son María Novaro (*Lola*, 1989; *Danzón*, 1991), Busi Cortés (*Serpientes y Escaleras*, 1992; *Hijas de su madre: Las Buenrostro*, 2005), Maryse Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1992; *Perfume de violetas*, 1994; *La niña en la piedra*, 2006; *El brassiere de Emma*, 2007), Dana Rotberg (*Ángel de Fuego*, 1992, *Otilia Rauda*, 2001) y Guita Schyfter (*Novia que te vea*, 1994; *Sucesos distantes*, 1996; *Las caras de la Luna*, 2002). Digno de mención es también *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) dirigida por Sabina Berman e Isabelle Tardán. [...]A partir del año 2000 aparecen nuevas realizadoras en el ámbito comercial que llaman la atención: Gabriela Tagliavini (*Ladies' Night*, 2003), Teresa Suárez (*Así del Precipicio*, 2006) e Issa López (*Efectos Secundarios*, 2006 y *Casi divas*, 2008), quién también escribe guiones centrados en temáticas femeninas para otros directores [...].

¹⁶ <http://www.gaceta.unam.mx/20150514/maria-del-carmen-de-lara-directora-del-cuec/>

curtas metragens, o primeiro trabalho *No Es Por Gusto* (1980), fala sobre a prostituição de mulheres e o último *Más Vale Mañana que Fuerza* (2007) sobre mulheres profissionais do futebol e do boxe, indicando que os trabalhos de sua trajetória profissional tem assumido como temática principal problemas relacionados as mulheres, como “[...] condições de trabalho sub-humanas, trabalho doméstico, saúde sexual e direitos reprodutivos, onde abordou especificamente a AIDS, aborto e menopausa” (BARTRA, 2008, p. 166, tradução nossa¹⁷).

A diretora Mari quando questionada se os temas de seus trabalhos se desenvolviam desse modo, por conta de motivos feministas, responde que o feminismo tem uma visão, uma possibilidade de inclusão “[...] e nesse sentido eu cresci com essa ideia, mas também tem crescido a preocupação de formar-me tecnicamente” (MARI DEL CARMEN in SAN MARTIN, 2004, p. 53, tradução nossa¹⁸). Ainda complementa:

Agora, tentando abrir um pouco de controvérsia também ao longo deste tempo, eu não acredito na corporalidade. Eu creio que me formei com o feminismo, mas acho que isso é mais uma posição política. Eu não acho que ser mulher ou ser homem nos traga uma corporalidade de uma visão diferente. Para mim, há muitos temas discutidos por homens a partir de um ponto de vista feminista, não necessariamente ser mulher lhe dá uma visão do gênero, certo? (MARI DEL CARMEN in SAN MARTIN, 2004, p. 54, tradução nossa¹⁹).

A história de Mari, seus posicionamentos e seus trabalhos, apontam para o modo que ela quis conta a história de injustiça em que as mulheres estão envolvidas e isso fez com que ela fosse reconhecida em seu país como uma cineasta que contribuiu para popularizar os problemas em que as mulheres se encontram inseridas (BARTRA, 2008).

Outro nome de destaque na história do cinema do México é Marcela Fernández Violante (figura 09), por iniciar sua carreira como a primeira mulher diretora formada por uma escola de cinema, a CUEC, marcando a transição das primeiras mulheres que filmaram no cinema sonoro

¹⁷ [...]condiciones laborales infrahumanas, trabajo doméstico, salud sexual y derechos reproductivos, en donde se abocó específicamente a SIDA, aborto y menopausia.

¹⁸ [...] y en ese sentido yo he crecido con esa idea, pero he crecido también con la preocupación de formarme técnicamente.

¹⁹ Ahora, como tratando de abrir un poquito de polémica también a lo largo de este tiempo, no creo en la corporeidad. Creo en que me formé con el feminismo, pero creo que esto es más bien una posición política. No creo que el hecho de ser mujer o ser hombre nos hagan tener una corporeidad de una visión diferente. Para mí hay muchos temas tratados por hombres desde un punto de vista feminista, y no necesariamente el hecho de ser mujer te da una visión de género, ¿no?

mexicano para as primeiras mulheres que estudaram cinema, que se formaram tecnicamente a partir dos anos 70 (SAN MARTIN, 2004).



Figura 09. Marcela Fernández Violante

Em sua trajetória profissional, seu primeiro trabalho em 1972, é um curta-metragem documental sobre a obra da pintora Frida Khalo, que ainda não era famosa como nos dias atuais, se tornando a primeira mulher a abordar este tema e por ele ganhou um *Ariel de Plata*, prêmio máximo da *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* e um *Diosa de Plata*, prêmio outorgado por um grupo de *Periodistas Cinematográficos de México* (SAN MARTIN, 2004).

Seus trabalhos comportam também filmes longa metragens de ficção, como *De Todos Modos Juan te Llamas* (1974), *Cananea* (1976), *Misterio* (1980), *En el País de Los Pies Ligeros (El niño Rarámuri)* (1981), *Nocturno Amor Que Te Vas* (1987), *Golpe de Suerte* (1992), *Enredando Sombras* (episodio "De cuerpo presente") (1998) e *Acosada* (2002).

No livro já citado de San Martin (2004) há também um relato sobre as experiências e a carreira da diretora, ao falar sobre isso, testemunha que se preocupa com as mulheres, com a violência dos sistemas patriarcais e complementa afirmando como essa violência irrompe sobre seu trabalho:

Em suma, todo de maravilhoso que o cinema pode abarcar, como nossos sonhos, nossas fantasias e também parte das realidades, que interpreta e reflete na tela. Porque eu acho que há uma série de mal-entendidos, mas também, acima de tudo, e nisso serei sempre muito enfática, o abuso de autoridade da parte masculina, que é ela também quem ensinou as mulheres a enfrentar a hostilidade de um meio. E já vamos falar mais amplamente sobre outros temas que a mim, me apaixonam, agora que, pela primeira vez no México uma mulher ocupa o cargo de Secretário Geral da produção cinematográfica no país. E como nós latino-americanos temos que lutar contra os monopólios de Hollywood, que são monstruosos e os riscos que corremos a longo prazo, se permitirmos que esses sete monopólios controlem o mundo da comunicação;

que eles já estão fazendo. E eles continuam declarando quem são os seus aliados, quem não são seus aliados, que é mais diabólico do que poderíamos ter imaginado, mesmo com a presença de Stalin, Hitler, Mussolini. Eles não são nada, eles são bebês, em comparação com o que está vindo nos meios de comunicação (VIOLANTE In SAN MARTIN, 2004, p. 72, tradução nossa²⁰).

É um testemunho carregado de expressividade sobre as preocupações da diretora, sobre a forma como ela experienciava seu campo de trabalho, frente as situações as quais ela deveria resistir e, além disso, reflete a importância de colocar uma mulher na direção de um cargo de decisões, deliberativo, na cadeia da indústria cinematográfica, como forma de ampliar o campo de trabalho, não só para sua própria carreira, mas para todas as mulheres que precisam resistir diariamente as imposições masculinas.

Seguindo a história, a Argentina e o México registraram na mesma década o primeiro filme dirigido por uma mulher. Passados vinte anos o Brasil, na década de 30, possui o seu primeiro registro. A história brasileira será descrita mais adiante, buscando apresentar uma riqueza maior de detalhes, visto ser um objeto central desse estudo.

Em seguida, a Venezuela na década de 50, apresenta o registro da primeira mulher a dirigir um filme no país, Margot Benacerraf (figura 10) dirige o filme *Reverón* (1951) (TEDESCO, 2013), no qual apresenta a vida e a obra de um estranho pintor venezuelano, chamado Armando Reverón, conhecido popular e pejorativamente como “o louco do Macuto” (SAN MARTIN, 2004, p. 33, tradução nossa²¹).

De acordo com testemunho da própria diretora do filme, presente no livro *Mujeres e Cine en America Latina* (2004) organizado por Patricia Torres San Martín, o objetivo do filme era popularizar a personalidade do pintor em detrimento de sua conhecida fama de pejorativa. “No meu filme eu tentei entrar nesse mundo atordoado criado por Reveron, cercado por suas

²⁰ En fin, todo lo maravilloso que el cine puede abarcar, como nuestros sueños, nuestras fantasías y también parte de las realidades, que interpreta y refleja en la pantalla. Porque creo que hay una serie de malos entendidos, pero también, sobre todo, y en eso seré siempre muy enfática, el abuso de la autoridad de la parte masculina, que es la que nos enseñó también a la mujer a enfrentar la hostilidad de un medio. Y ya platicaremos más ampliamente sobre otros temas que a mí me apasionan, ahora que por primera vez en México una mujer ocupa el cargo de la Secretaria General de la Producción Cinematográfica en el país. Y, cómo tenemos que dar la pelea los latinoamericanos contra los monopolios de Hollywood, que son monstruosos, y los riesgos que corremos a largo plazo si permitimos que esos siete monopolios controlen el mundo de la comunicación; que ya lo están haciendo. Y siguen declarando quienes son sus aliados, quienes no son sus aliados, que es más diabólico que lo que podríamos haber imaginado, aun con la presencia de Stalin, Hitler, Mussolini. Ellos no son nada, son bebês, comparados con lo que se viene en los medios de comunicación.

²¹ El loco del Macuto.

bonecas e seus objetos. Foi realmente uma oficina mágica” (BENACERRAF in SAN MARTIN, 2004, p. 33, tradução nossa²²).

Outro documentário de sua autoria bastante conhecido, é chamado *Araya* (1958), no qual retrata o cotidiano dos trabalhadores de uma salina no Oriente da Venezuela, chamada Araya. “Inicialmente eu fui com o propósito de escrever um *script* de meia hora sobre parte do Araya, mas de repente a questão foi absorvendo outras histórias triplas de Araya e tornou-se um filme”, conta a diretora (BENACERRAF in SAN MARTIN, 2004, p. 38, tradução nossa²³).



Figura 10. Margot Benacerraf

O país Cubano registrou em sua história a primeira mulher na direção de uma obra cinematográfica no ano de 1962 com Sara Gómez (figura 11) com o filme *Plaza Vieja* (TEDESCO, 2013). Após a estreia de Sara, que deixa trabalhos incompletos, por uma morte precoce, somente em 2001, outra cineasta mulher, inicia um projeto de filmar um longa-metragem de ficção no país cubano, Carolina Nicola (não encontrado imagem) com o filme *Así de Simple* (RAMÍREZ, 2013).



Figura 11. Sara Gómez

O texto *Mujeres directoras de cine: ¿Así de simple?* (2013) de Marta María Ramírez informa que segundo o a cronologia do cinema cubano publicada em 1966 por Arturo

²² Con mi película pretendí entrar en ese mundo alucinado que Reverón creó, y del que se rodeó a través de sus muñecas y de sus objetos; era verdaderamente un taller mágico.

²³ Inicialmente fui con el propósito de escribir un guión de media hora sobre esa parte de Araya, pero de pronto el tema fue absorbiendo las demás historias del tríptico y Araya se convirtió en un largometraje.

Agramonte e Luciano Castillo, a primeira mulher que esteve vinculada ao cinema em Cuba foi Mirtha Portuondo (não encontrado imagem), a qual desenhou animais para um filme chamado *El hijo de la ciencia* (1948). O texto de Ramírez (2013) cita um outro estudo chamado *Guía crítica del cine cubano de ficción* (2001), publicado por Juan Antonio García Borrero, em que soma aos apontamentos realizados acima, outras sete mulheres que se vincularam ao cinema, sem citar o nome delas e nem a função as quais estavam envolvidas, ressaltando que delas apenas Sara Gomez havia produzido um longa de ficção.

Ramírez ainda coloca ênfase em seu texto o papel fundamental do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* no momento de lançar novas mulheres no mercado de trabalho cinematográfico e cita como os principais nomes de destaque Marisol Trujillo, Rebeca Chávez, Miriam Talavera, (figura 12) Mayra Vilasís, Mayra Segura (figura 13) e Ana Rodríguez (não encontrado imagem) (RAMÍREZ, 2013).



Figura 12. Marisol Trujillo, Rebeca Chávez, Miriam Talavera



Figura 13. Mayra Vilasís e Mayra Segura

A história da Colômbia apresenta Mônica Silva (não encontrado imagem) como a primeira cineasta mulher do país dirigindo *Llego por el Amazonas* em 1964 (TEDESCO, 2013).

O livro *Historia Del Cine Colombiano* publicado pela *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* (s/d) destaca o nome de Gabriela Samper como uma mulher pioneira importante na história colombiana. Graduada em Filosofia e Letras pela Universidade de Columbia em Nova York, fez uma associação com um fotógrafo norte-americano e sua produtora chamada Cintra, assim produziu diferentes documentários, mas *El Páramo de Cumanday* (1965) é seu trabalho que ganhou maior destaque nacional.

Outro nome importante, citado pelo livro da *Fundación* (s/d), na história das mulheres do cinema colombiano é Marta Rodriguez (figura 14), que em conjunto com Jorge Silva, construiu grandes obras que servem de referência para o cinema colombiano e mesmo depois da morte de Jorge Silva, Rodriguez se manteve produzindo trabalhos, conquistando o espaço de maior cineasta colombiana até os dias atuais.



Figura 14. Marta Rodriguez

A biografia exposta no site da cineasta Marta Rodriguez²⁴ apresenta que sua história sempre esteve marcada pelo envolvimento direto com as difíceis realidades sociais e, até mesmo por conta dessa vivência, volta seus estudos para antropologia. Viajou durante alguns anos para França e como exercício dos seus estudos, realiza suas primeiras filmagens, resultando no primeiro trabalho cinematográfico, que tinha como tema o mercado de pulgas, em parceria com Tomás Pérez Turrent. Na década de 60 retorna a Colômbia, inicia sua parceria com Jorge Silva, seu esposo, com quem realiza em 1972 o documentário *Chircales* (1972), sobre a família Castañeda que produz tijolos feito a mão submetidos a exploração social. A diretora também fala sobre sua obra no já citado livro organizado por Patricia Torres San Martín *Mujeres e Cine en America Latina* (2004), comentando sobre *Chicarles*, relata:

[...] onde se vê a face da América Latina todos os dias, a partir de crianças que pedem moedas em um viaduto. Eu acho que o papel desse documentário foi para dar voz aos que não têm voz na América Latina: indígenas, minorias

²⁴ A biografia contada aqui de Marta Rodriguez foi encontrada em site de divulgação do trabalho da própria cineasta. Acessado pelo link <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Biografia.html>

étnicas, trabalhadores deslocados, e assim por diante. E outra coisa que diz respeito à metodologia, fazer o filme diretamente com os envolvidos. Minha intenção era criar uma metodologia para fazer filmes na América Latina, e especialmente em um país tão violento quanto a Colômbia (RODRÍGUEZ in SAN MARTIN, 2004, p. 42, tradução nossa²⁵).

Nessa mesma década, a dupla estreia outro importante documentário *Campesinos* (1976) sobre as lutas agrárias colombianas. Nos anos 80, estreiam “*La Voz de los Sobrevivientes*” (1980) sobre os líderes indígenas assassinados; *Nuestra Voz de Tierra Memoria y Futuro* (1982) sobre comunidades de salvaguarda Coconuco; *Nacer de Nuevo* (1987) sobre um casal de idosos sobreviventes da tragédia de Armero e *Amor Mujeres y Flores* (1981) sobre as condições de exploração das mulheres que trabalham no cultivo de flores em Bogotá. Esses dois últimos títulos foram concluídos apenas por Marta, devido ao falecimento de seu parceiro de trabalho Jorge.

Nos anos 90, Marta se insere nas novas tecnologias de produção de vídeo e em parceria com Iván Sanjinés, um documentalista, realiza em 1992 o trabalho *Memoria Viva*, sobre um massacre em que mais de vinte lideranças indígenas são assassinadas após uma disputa de terras. Marta também desenvolve trabalhos com seu filho Lucas Silva *Amapola, la flor maldita* (1998) e *Los hijos del trueno* (1999), sobre os cultivos ilegais nas terras indígenas. Tema também abordado no documentário *La Hoja Sagrada*, trabalho realizado já nos 2000.

Outra parceria de Marta é Fernando Restrepo com quem dirige mais três trabalhos recentes *Nunca Más* (2001), *Una Casa Sola se Vence* (2004) e *Soraya, Amor no es Olvido* (2006), todos documentários sobre os conflitos violentos entre os povos afro colombianos nativos e as guerrilhas, exércitos, por disputas de territórios. O último trabalho informado de Marta Rodriguez, sem mencionar nenhuma parceria, é *Testigos de un Etnocidio, memorias de resistencia*, estreado em 2011, que trata da luta e da resistência dos povos indígenas frente aos massacres dos últimos 40 anos.

Em 1967, Nora de Izcue (figura 15) dirige *Encuentro* no Peru e se destaque como pioneira no país (TEDESCO, 2013). Segundo as informações contidas no site da *Fundacion Del Nuevo Cine Latinoamericano*²⁶, Nora se envolveu com a arte cinematográfica por meio de

²⁵ [...] donde se ve el rostro de América Latina día a día, de niños que piden monedas en un viaducto. Yo creo que la función de este documental ha sido darle voz a los que no la tienen en América Latina: indígenas, minorías étnicas, desplazados, obreros, etcétera. Y otra cosa con respecto a la metodología, hacer la película directamente con los implicados. Mi intención ha sido crear una metodología para hacer cine en América Latina, y sobre todo en un país tan violento como Colombia.

²⁶ Informações retiradas do site da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, acessado pelo link <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=258>

uma oficina de cinema e começou sua carreira trabalhando de assistente de direção de dois filmes longas *La Muralla Verde* (1970) e *Espejismo* (1972) do diretor Robles Godoy. Após isso, construiu carreira contando com 16 trabalhos como diretora em sua filmografia, sendo o primeiro em 1967, como já citado, e o último em 2013, chamado *Responso para un abrazo, tras la huella de un poeta*. Além disso, Nora possui um histórico de participação ativa dentro de organizações ligadas a cinematografia, estando a frente em cargos de diretivos de diferentes instituições ligadas a este mercado de trabalho. Ainda foi professora da *Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, participou como realizadora de dez curta metragens e dois media metragens para UNICEF e é membro fundadora da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* e seu Conselho Superior.



Figura 15. Nora de Izcue

Na década de 70, o Chile é o país que irá registrar em sua história a primeira mulher a dirigir um filme no país, Marilú Mallet (figura 16), realiza o trabalho *Amuhuelai-mi* (*Ya Note Irás*) em 1971 (TEDESCO, 2013). Como seu pai era Ministro da Educação, Mallet pode trabalhar no Ministério, o qual subsidiava o *Instituto de Cine Educativo*, onde iniciou seus primeiros trabalhos como diretora, inclusive *Amuhuelai-mi*, que trata das populações mapuche que habitam o sul do Chile e em 1973, inicia seu exílio no Canadá. Segundo a *Enciclopedia del Cine Chileno*²⁷, essa experiência de viver o exílio, lhe proporcionou a realização do trabalho quase autobiográfico *Diario Inacabado* (1986) que trata da mulher exilada, premiado pelo *Juri do Festival Birratiz* em 1983. Também dirige os documentários *El Evangelio de Solentiname* (1979) e *La Cueca Sola* (2003) e *Doble Retrato*, um curta metragem, seu único filme de ficção.

²⁷ Informações retiradas do site da Enciclopedia del Cine Chileno acessado pelo link <http://www.cinechile.cl/persona-6070>



Figura 16. Marilú Mallet

Também nesta década a Jamaica registra Barbara Blake (figura 17) como a primeira cineasta do país, realizando o documentário *The Peacefuk Gun* (1977-1978) (TEDESCO, 2013). Alguns sites que contam a história da cineasta, afirmam que ela é uma artista multifacetada, por estar envolvida em diferentes produções, conquistando o espaço de pioneira não somente na direção de filmes, como em 1968, ano em que ela recebeu grande destaque de jornais e da televisão por ser a primeira mulher negra a aparecer na televisão sem ser uma artista e sim assumindo função de trabalho nos meios audiovisuais (BECKFORD-BRADY, 2013). Além do trabalho na televisão, dirigiu os documentários *The Peacefuk Gun* (1977-1978), já citado, *Race, Rhetoric, Rastafari* (1983), *Kids Paradise 1– The Great Lost Treasure Hunt* (1992), *Kids Paradise 2 – Shasta Runs Away* (1997), *The Making Of ‘Kla\$H’* (1998), *Silicon Island – TechTV* (2001), *By The Land We Live* (1987) e *Artists In Development Workshop* (2002).



Figura 17. Barbara Blake

Encerrando a década de 70 Raquel Romero (figura 18), em parceria com Mario Handler, estreia *Maria Lionza, um Culto de Venezuela* (1979) tornando-se a primeira mulher a dirigir um filme no país boliviano (TEDESCO, 2013). Segundo o site *Bolivia en Corto – Catálogo y Archivo de Cortometrajens*²⁸ Romero dirigiu o documentário *Voces y Andares*, que trata da participação ativa das mulheres na política do país e *Alzando la Voz*, que trabalha por meio de

²⁸ Informações retiradas do site *Bolivia en Corto – Catálogo y Archivo de Cortometrajens* acessado pelo link <http://boliviaencorto.com/director.php?codigo=31>

narrativas de testemunhos o empoderamento das mulheres frente as práticas políticas e descolonização.



Figura 18. Raquel Romero

Abrindo a década de 80, a Nicarágua registra sua primeira cineasta, María José Alvarez (figura 19), com o trabalho *Noticiero INCINE n°5* (1980) (TEDESCO, 2013), um curta metragem sobre os chefes revolucionários do país. O site da *Fundacion Del Nuevo Cine Latinoamericano* conta que María José possui uma ampla carreira na indústria cinematográfica, participando da história do cinema no país, uma vez que participa em 1980, juntamente com companheiros de trabalho, da fundação do *Instituto de Cine Nicaragüense – INCINE*, se torna membro da *Asociación Nicaragüense de Cinematografía* e funda também uma revista bilíngue chamada *Sunrise*, o primeiro canal de televisão *Bluefields*, TV 9 e, em parceria com Martha C. Hernández, a *Luna Films*, uma produtora de cinema e vídeo independente. O site ainda apresenta sua filmografia com os seguintes documentários *País Pobre*, *Ciudadano Pobre* (1981), que trata da participação do trabalhador na construção da Nova Nicarágua; *Pan y Dignidad (Carta abierta de Nicaragua)* (1982) que trata da insurreição popular sandinista; *No Todos los Sueños Han Sido Soñados* (1994), em que o tema principal é a situação da infância no país e, por último, *Lubaraun (Al encuentro de...)* (2014), um documentário etnográfico, estilo *road movie*, sobre as raízes da Nação Garifuna.



Figura 19. María José Álvarez

Em 1981 a cineasta Elsie Haas (figura 20) dirige *Zatrap* e se torna a pioneira na direção de filmes no Haiti e no mesmo ano, outra mulher ocupa o lugar de pioneira, Patricia Howell Aguilar (figura 20) dirige *Juan Santamaría* na Costa Rica (TEDESCO, 2013), um documentário sobre um espetáculo de dança. Patricia dirige outros dois filmes, os documentários *Dos Veces Mujer* (1982), no qual problematiza a situação da mulher costarriquense e suas triplas jornadas de trabalho e *Intima Raíz* (1984), no qual retrata os costumes dos povos indígenas matrilineares.



Figura 20. Elsie Haas e Patricia Howell Aguilar

No ano de 1982 a Martinica apresenta Euzhan Palcy (figura 21), como a primeira mulher a dirigir um filme, chamado *L'atelier du Diable* (TEDESCO, 2013). Palcy, possui uma história de trabalho bastante peculiar, pois seu primeiro longa *Sugar Cane Alley* (1983) recebeu mais de 17 prêmios internacionais, entre eles o Leão de Prata do Festival de Veneza e o prêmio Cesar (o equivalente francês ao Oscar) para a melhor primeiro longa-metragem²⁹. Esses prêmios lhe deram prestígio e motivação para seu próximo projeto, chamado *A Dry White Season* (1989), o

²⁹ Informação retirada do site La Martinique, acessado por meio do link <http://us.martinique.org/euzhan-palcy>

qual emocionou Marlon Brando, de modo que este interrompeu sua auto aposentadoria e aceitou atuar no filme de graça. O filme retrata os movimentos sociais da África do Sul e os motins de Soweto, tratando da problemática do apartheid. Em 1992, dirige *Simeon*, uma ficção sobre as Antilhas Francesas.



Figura 21. Euzhan Palcy

Em 1982, o Equador também apresenta sua cineasta pioneira, Mônica Vásquez (não encontrado imagem) dirige *Camilo Egas: Pintor de Nuestro Tiempo* (TEDESCO, 2013), o qual conta a história da vida e da obra do pintor Camilo, grande expoente da arte equatoriana.

O próximo país a registrar em sua história a primeira mulher na direção de uma obra cinematográfica é o Uruguai, no ano de 1985 com a cineasta Patricia Boero (figura 22), a qual realiza o trabalho *Se Necesitan Niños para Amanecer* (TEDESCO, 2013). Por último, nessa lista das mulheres pioneiras na direção de filmes dos principais países da América Latina, ainda se encontra Puerto Rico, que no ano de 1986 registra Zydnia Nazario com o filme *La Batalla de Vieques*.



Figura 22. Patricia Boero

Todos esses resgates históricos indicaram que as mulheres como diretoras na Argentina, no México e no Brasil (que terá sua história desenvolvida na próxima seção deste capítulo), foram as primeiras a desenvolverem trabalhos na América Latina, somado a isso, estes países possuem histórias de seus cinemas de fácil acesso, com estudos publicados sobre o tema e a própria indústria cinematográfica argentina, mexicana e brasileira são mais expoentes no cenário internacional, comparadas as outras realidades de outros países da latino-americanos, que tiveram, além de suas primeiras cineastas pioneiras, uma alavanca maior de suas cinematografias, a partir da década de 70 (SAN MARTIN, 1996).

Desse modo, as informações a respeito da trajetória histórica das mulheres no mercado de trabalho cinematográfico de outros países latino-americanos não puderam ser tão detalhadas, visto a dificuldade em encontrar informações consistentes que subsidiassem o contar pormenorizado das histórias dessas mulheres, que existem, dirigem filmes, embora estejam invisíveis frente aos meios de divulgação.

A *Fundación Del Cine Latinoamericano* é uma instituição cultural privada criada em 1985, a qual objetiva contribuir com o desenvolvimento e com a integração do cinema latino-americano, preservando assim sua história. Muitas informações trazidas para compor as histórias das mulheres pioneiras foram retiradas do site da Fundação e/ou confirmadas pelas referências lá contidas. Outro dado interessante que a Fundação revela é a quantidade de cineastas que produziram e/ou produzem obras cinematográficas nos países, podendo ampliar o entendimento de como se dá a participação das mulheres na função de diretoras de cinema nos principais países que compõem a América Latina (apêndice A).

Os dados foram compilados e indicam os países que mais possuem mulheres na direção de filmes, conforme segue em ordem decrescente:

Tabela 01: Número de diretoras de cinema por países da América Latina

País	Quantidade de Diretoras
México	145
Argentina	109
Brasil	99
Cuba	71
Chile	60
Venezuela	55
Colômbia	24

Peru	23
Bolívia	14
Equador	14
Uruguai	12
Costa Rica	11
Porto Rico	11
Nicaragua	4
Haiti	1
Jamaica	1
Martinica	1

A tabela com os dados indica e confirma as informações citadas de que o México, Argentina e Brasil são os três países da América Latina mais expoentes na indústria cinematográfica e talvez por conta disso possuem mais mulheres na direção, já que essa conquista de um reconhecimento maior advém de uma série de investimentos de empresas particulares e de políticas públicas, o que acaba facilitando a produção de cinema, para qualquer sujeito, seja homem ou mulher.

2 AS MULHERES QUE COMPÕEM AS EXPERIÊNCIAS FEMININAS NO CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, o estudo *Mulheres no Cinema Brasileiro*, realizado por Paula Alves e colaboradores, demonstra que a história não se deu de forma diferente, pois apenas na década de 30, fim do cinema mudo, é que se conheceu Cleo de Verberena, a primeira mulher a dirigir filme no cenário brasileiro, denominado *O Mistério do Dominó Preto* (1930), um longa-metragem policial, que trata sobre o suspense de um assassinato.

Nesta época, as dificuldades em realizar cinema no país eram muitas, o que tornava as realizações esporádicas e geralmente financiadas por poucos investidores, frente ao pouco retorno da obra e de acordo com essa realidade Cleo financiou sua própria realização, para isso, fundou com seu marido uma produtora de cinema, construíram juntos um estúdio, importando equipamentos franceses, juntos foram atores e ela assinou como diretora o drama policial (ALVES, 2011).



Figura 23. Cleo de Verberena

Após uma década, tomam espaço mais duas cineastas: Carmen Santos (figura 24), que produziu, dirigiu e atuou em *Inconfidência Mineira* (1948) e Gilda de Abreu (figura 24), que dirigiu *O Ébrio* (1946), primeiro filme brasileiro famoso.



Figura 24. Carmen Santos e Gilda de Abreu

O site Mulheres do Cinema Brasileiro³⁰ conta que Carmen Santos nasceu em Portugal e chegou ao Brasil com oito anos de idade, aos quinze iniciou sua carreira como atriz de cinema, atuando em três diferentes filmes até ser reconhecida nacionalmente pelo seu papel em *Sangue Mineiro* de Humberto Mauro. Em 1934 passa a produzir filmes, iniciando por alguns documentários, até dirigir e atuar em *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Em 1937 começa a planejar e executar o filme *Inconfidência Mineira*, após 11 anos de trabalho, teve seu lançamento no ano de 1948, contudo o filme foi um fracasso e levou Carmen a falência. Nos anos 50 ainda tenta realizar mais um filme, *O Rei do Samba*, o último de sua carreira.

Gilda de Abreu nasceu em Paris, filha de pai médico e mãe cantora lírica, a família busca o Brasil com o início da Primeira Guerra Mundial e sob os cuidados de uma criação severa é educada considerando os requintes da educação europeia:

Nesse aspecto a educação de Gilda não fugiu à regra das meninas de sua classe. Ela estudou nos colégios frequentados pelas filhas da elite da época: São Marcelo, Santos Anjos. Depois estudou em Petrópolis, no Colégio Americano. Este último era dirigido por estadunidenses e tinha um perfil mais liberal e progressista sem, contudo, abandonar os estudos de francês, piano e latim. Junto com os estudos tomou as primeiras lições de canto lírico com sua mãe, que também era professora. Em 1922, aos 18 anos, Gilda ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e formou-se em 1927 em canto lírico com medalha de ouro. Até então ela seguia os passos da mãe, que sempre a estimulava ao canto desde criança. Aos 15 anos Gilda passou a interessar-se pelo cinema e criou o hábito de ver e rever filmes. Assistiu aos filmes do cineasta D. W. Griffith e admirou a atriz Greta Garbo, sua preferida e um dos primeiros mitos inventados pela indústria do cinema (PIZOQUERO, 2006, p. 38).

O estudo *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 - 1979)* (2006) da pesquisadora Lucilene Margarete Pizoquero da Universidade Estadual de Campinas, ao contar a trajetória da cineasta, relata que sua história foi permeada por diferenciações sexuais desde o início, quando, como cantora lírica, começou a participar de alguns eventos de caridade, convidada a participar de peças de teatros, seu pai e seu avô desaprovaram a ideia, visto que o ambiente artístico não era considerado apropriado para uma moça da alta sociedade.

Com a morte de seu avô e de seu pai, quando Gilda tinha 28 anos, aceitou participar em abril de 1933, como uma das principais atrizes da ópera musical *A Canção Brasileira*, em agosto estreou a peça *Maria*, em setembro a peça *A Casa Branca*, em novembro *A Cantora do*

³⁰ Acesso pelo link

http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/12/Antonio-Leao-da-Silva-Neto-Carmen-Santos em 19 de janeiro de 2016.

Rádio e Jurity, então inicia na Companhia de Operetas Vienenses Irmãos Celestino e lá permanece até 1935, fatos estes que indicam que Gilda afrontou alguns preconceitos contra as mulheres da época, “primeiro, não se casou na juventude como era a regra. Depois, a escolha por ser atriz não coadunava com as expectativas de uma mulher da sua classe social” (PIZOQUERO, 2006, p. 45).

O casamento aconteceu também no ano de 1933 com Antonio Vicente Felipe Celestino, um ex aluno de canto de sua mãe, com quem reencontrou e trabalhou na peça *A Canção Brasileira*. Outra quebra de Gilda para as determinações sociais que lhe reservavam, uma vez que Vicente era pobre, artista, filho de imigrantes, não possuía qualidades para o que era considerado um bom casamento para uma jovem da alta sociedade e ainda, de acordo com Pizoquero (2006) ao relatar um depoimento de Gilda, foi ela quem se declarou inicialmente para Vicente, fato nada corriqueiro para sua época.

A pesquisadora Pizoquero (2006) continua a história de Gilda e relata que ainda ocupando espaços artísticos, com as peças de teatro de em decadência, se torna a atriz protagonista do filme *Bonequinha de Seda* (1936), longa-metragem de ficção dirigido por Oduvaldo Vianna, no qual retrata uma mulher que chega e transforma a rotina de um vilarejo brasileiro, por seus costumes, seu jeito de vestir, de falar, seus hábitos franceses, embora no fim se descubra que ela é tão brasileira quanto todos. Partindo dessa história, o filme até possui alguns traços biográficos com a história da protagonista e sua atuação foi bastante intensa, transformando o filme em um grande sucesso:

Bonequinha de seda foi importante para a carreira de Gilda no cinema, o que se deve evidentemente ao fato de o filme ter sido um sucesso junto ao público, visto por mais de 200 mil pessoas. Recebeu elogios até mesmo do presidente Getúlio Vargas, que declarou: “Sinto-me compensado pelo esforço que fiz, amparando o cinema nacional”. A atriz, por sua vez, recebeu rasgados elogios da crítica (PIZOQUERO, 2006, p. 62).

Além disso, o estudo destaca que Gilda fez mais que atuar como atriz neste filme, escreveu a música tema e dirigiu a cena em que canta a ópera *Lucia di Lammermoor* (PIZOQUERO, 2006). Após o sucesso do filme, a dupla Gilda de Abreu e Vianna, investiram em um próximo projeto chamado Alegria, mas por divergências entre diretor e produtora as filmagens interrompidas, o filme nunca fora finalizado, obrigando Vianna e Gilda a retornarem para o teatro, em 1933 com a opereta *Mizú*.

O teatro estava passando por modificações de formato e devido a isso, o teatro antigo, como esta opereta, não teve sucesso. Foi no momento em que Gilda se afastou e se tornou autora

de peças teatrais, empresariando a carreira do marido e fundando em sua parceria a Companhia Vicente Celestino e Gilda de Abreu, ao mesmo tempo, foi contratada para escrever radionovelas, uma obra artística que ganhou espaço e fez sucesso na década de 40 (PIZOQUERO, 2006).

De acordo com o estudo de Pizoquero (2006), essas ações desencadearam nas possibilidades de Gilda se tornar uma diretora e após propor alguns projetos, a ela foi sugerido, por Adhemar Gonzaga, fundador da produtora Cinedia, dirigir *O Ébrio*, filme que seria criado baseado em uma canção e que já havia sido encenada como uma peça de teatro. A Cinedia colaborou com os instrumentos técnicos, Gilda e seu esposo como coprodutores, mas foi Gilda que se responsabilizou pela direção geral e também a ela foi dado, por Adhemar, a responsabilidade pelo roteiro.

Mesmo com toda sua experiência, trajetória no mundo artístico, sendo delegado a ela várias responsabilidades, o trabalho de Pizoquero (2006) traz uma série de relatos de Gilda contando sobre as dificuldades que encontrou durante o período de realização do filme e a maioria delas se encontram relacionados ao fato dela ser mulher, em um cargo diretivo, frente a uma equipe masculina, como afirmam alguns relatos:

[...] os técnicos de som, de filmagem não estavam contentes comigo porque esses centímetros um pouco diminutivos [sic] é uma mulher que estava dirigindo a eles, então eu adotei o uso das calças compridas para eles se sentirem menos ofendidos (ABREU in PIZOQUERO, 2006, p. 81).

[...] no primeiro dia, ela tinha que comandar uma cena com homens ali no estúdio e viu que eles a olhavam de lado, pois eles não estavam acostumados a ser comandados por mulher. Ela disse: ‘Ah é!’ Foi até em casa e colocou uma calça comprida (acho que a calça preta), coisa que não era coisa de mulher nessa época. Voltou e disse: ‘Agora vamos trabalhar’. Ela viu que aquilo surtiu certo efeito, que ela se tornou quase igual a eles. Quando eles a viram de calça comprida, calça de homem, os técnicos comentaram: ‘Oh dona Gilda, a senhora com calças compridas’. Não passou aquela impressão de madame, porque ela era dama. Com a calça comprida e a blusa amarrada se tornou uma pessoa menos formal, então assim ela realizou o filme [...] (SPINTTO in PIZOQUERO, 2006, p. 81).

Além disso, relata problemas estruturais, de dificuldades com materiais, com os horários das gravações e do difícil trabalho em dirigir seu marido, fatos estes que resultaram na sua sentença, anos depois, em uma entrevista para o jornal O Dia: “Esse trabalho todo para fazer um filme, principalmente no caso de uma mulher, não compensa. É por isso que resolvi parar, mesmo porque hoje só são aceitos os filmes que tratam de sexo, violência e palavrões” (PIZOQUERO, 2006, p. 83), embora ainda realize a direção de outros dois filmes *Pinguinho*

de *Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), os quais não tiveram tanto sucesso quanto sua primeira realização, *O Ebrio*.

Na década de 50, destaca-se Carla Civelli (figura 25), que produziu *É um Caso de Polícia* (1959). Carla, irmã de Mario Civelli, quem mais tarde se tornou importante figura do cinema paulista, italianos, de uma tradicional família burguesa em Roma. Mario, causa um escândalo na família, porque desisti dos estudos e começa a participar de algumas filmagens, Carla, muito ligada ao irmão, o acompanhou e também entrou para o mundo do cinema, sob autorização do avô, o patriarca da família, e assim, “enquanto Mário trabalhava em filmagens, cuidando da fotografia, inclusive em filmes de Visconti, Carla atuava nos estúdios como montadora, em filmes dessa significativa fase do cinema italiano” (ANDRADE, 2015, S/P).



Figura 25. Carla Civelli

Grande parte da experiência dos irmãos Civelli se desenvolve durante a Segunda Guerra Mundial, quando se tornaram correspondentes de guerra, filmando os horrores e documentando as circunstâncias advindas da guerra. Encerrada essa fase Carla continua em Roma e Mario é convidado para ser assistente de direção de um filme que seria produzido no Brasil. Os irmãos continuam se correspondendo e um ano mais tarde, em 1947, também chega ao Brasil Carla, após demonstrar a Mario que gostaria de mudar de país (ANDRADE, 2015). A parceria com o irmão lhe possibilitou ampliar as experiências no trabalho com filmagens, uma vez que Mario lhe delegou responsabilidades sobre a direção do filme que realizava.

Carla, se casou no Brasil, com diretor de companhia de teatro italiana, os dois trabalharam juntos, possibilitando que ela se envolvesse com o teatro, escrevendo roteiros, peças, dirigindo e também se envolvendo com televisão, preparando adaptações, iluminações e cenários. Por conflitos conjugais o casal se separa, Carla se muda para o Rio de Janeiro, para trabalhar com televisão, conhece seu segundo marido Giuseppe Baldaconi, quem a apoiou para realizar seu único e primeiro filme *Um Caso de Polícia* (ANDRADE, 2015).

Ainda segundo Andrade (2015) o filme traz como personagem principal uma mulher, Belinha, com exaltação de traços considerados da natureza feminina, como a imaginação e fantasia, e ao redor dessa protagonista, o filme se desenvolve com perseguições, policiais, suspenses, cenas cômicas, pessoas presas, todas em busca de um crime que não existiu, imaginado pela personagem Belinha.

Maria Basaglia (figura 26), outra italiana que viveu no Brasil e realizou aqui no país os filmes *Pão que o Diabo Amassou* (1957), retrata a história de uma família que com problemas financeiros que empresta dinheiro de um perverso agiota e *Macumba na Alta* (1958), possui como tema principal a história de um esperto vendedor de bilhetes de loteria que é atropelado por um boêmio filho de milionário (ALVES, ALVES e SILVA, 2011). Chegou ao Brasil em 1956 com uma longa trajetória no teatro e no cinema na Itália, onde atuava como assistente de direção, roteirista e já havia dirigido dois trabalhos, *Sua alteza ha detto: no!* (1953) e *Sangue de Zíngara* (1956) (PESSOA, 1989).

No Brasil trabalhou com publicidade, antes de iniciar o trabalho como cineasta, como seus filmes não lhe renderam grandes sucessos, passou a dedicar-se, em parceria com o marido, o italiano Marcelo Albani, ao estúdio de som Odil Fono Brasil, até a volta para a Itália em 1964 (PESSOA, 1989).



Figura 26. Maria Basaglia

O cinema brasileiro, em sua história, passou por momentos políticos e sociais, que influenciaram e demarcaram suas produções e suas estéticas. Até metade dos anos 50, a relação do Estado com a produção cinematográfica era bastante incipiente. Após esse período, de acordo com o momento político do País, houve fases de investimento e de descaso com a produção nacional (MORENO, 1994).

Segundo Moreno (1994), a partir da metade dos anos 1950 em diante, o cinema brasileiro foi denominado como Chanchada, caracterizado por comédias exageradas. Este

perdeu sua força devido à popularização da tevê e surge o Cinema Novo, caracterizado pela preocupação com temas nacionais, voltados para críticas sociais e políticas.

A partir do final da década de 50, surge no Brasil o Cinema Novo, com a finalidade de retratar o subdesenvolvimento do país. Contemplaram-se os temas nacionais, distanciando-se dos cinemas industriais,

O Cinema Novo foi um produto cultural do processo de modernização vivido pela sociedade brasileira a partir da década de 1920. Relacionou-se, assim, às propostas modernistas dos anos vinte e trinta, ao desenvolvimento industrial que tomou lugar a partir da chamada Era Vargas, ao grande desenvolvimento tecnológico em escala mundial verificado no pós-guerra e, particularmente, aos anos de otimismo e invenção do Brasil como o “país do futuro”, que tiveram lugar no governo Juscelino Kubitschek (1956-1960). Como uma narrativa fílmica construída a partir de propostas estéticas variadas, que vão da montagem dialética de Sergei Eisenstein à Nouvelle Vague e às técnicas e propostas do chamado cinema verdade, essa expressão cultural e cinematográfica afirmou-se como uma linguagem própria e genuinamente brasileira, como seus próprios autores a definiam, justamente por se propor a retratar a realidade brasileira desenvolvendo artifícios de linguagem considerados adequados às nossas condições de produção e construção de imagens (MALAFAIA, 2012, p. 32).

Do movimento cinemanovista surgiu a discussão de um cinema nacional que pudesse desenvolver uma linguagem fílmica capaz de enfrentar as obras cinematográficas estrangeiras, conduzindo reflexões políticas e culturais nacionais, revelando uma discussão da realidade do país, da identidade nacional (MALAFAIA, 2012).

O Cinema Novo não considerou a participação efetiva das mulheres na direção de filmes, embora o clima de industrialização do cinema nacional ampliou as possibilidades de trabalho, abrindo espaços para que as mulheres pudessem exercer funções mais técnicas dentro da cinematografia, como continuidade e montagem (ALVES, 2011).

Como não possuíam financiamento do Estado, entra em crise no final dos anos 60 dando lugar ao chamado Cinema Marginal, com produções simples e de pouco custo, apresentando problemas sociais, centrados em personagens marginais. Em período de censura e exílio de seus produtores, é um movimento que permanece por poucos anos (MORENO, 1994).

Nos anos 60 foi registrada a produção de Zélia Costa (não encontrado imagem), com o filme *As Testemunhas Não Condenam* (1961), o qual retrata a ação de um júri; a realização da cineasta norte americana Sonia Shaw (não encontrado imagem), *Samba Sexy* (1963), o qual foi censurado; da cineasta mineira Rosa Maria Antuña Martins (figura 27), *Rosa Rosae* (1968), que trata em tom de crítica social, sobre o encontro de um mendigo com uma mulher; Walkiria

Salvá (não encontrado imagem), com o trabalho *Como vai, vai bem?* (1969) que tem como tema principal o futebol (ALVES, ALVES e SILVA, 2011).



Figura 27. Rosa Maria Antuña Martins

Nesta década, o país apoiou o projeto da Companhia Vera Cruz de produções, que buscava profissionalizar a atividade, abrindo então espaços para mulheres ocuparem funções mais técnicas nas produções (PESSOA, 1989). No Brasil, com o surgimento da Embrafilme, órgão do governo para incentivo a produções nacionais, a cinematografia sofreu um alavanco e com ele as mulheres também avançaram nas direções de filmes: “dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina mais que dobrou – aumentou 1,60 vezes, mais do que entre os anos 1970 e 1980 (o aumento foi de 85%) e do que entre os anos 1990 e 2000 (o aumento foi de 35%)” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011, p. 384).

Neste período merece destaque a estreante cineasta Helena Solberg (figura 28), que produz seu primeiro filme na década de 60, intitulado *A Entrevista* (1966) com um roteiro que questionava a educação das mulheres, apoiada unicamente nos ideais burgueses (PESSOA, 1989). Na mesma década, o texto *Por trás das Cameras* de Ana Pessoa (1989) registra outro marco dos anos 60, a criação dos cursos de cinema da Universidade Federal Fluminense, da Universidade de Brasília e da Universidade de São Paulo. Fato este, que contribuiu para o fortalecimento da história das mulheres atrás das câmeras.



Figura 28. Helena Solberg

Segundo Pessoa, os anos 70 foram importantes historicamente para marcar o contexto das mulheres que produzem cinema no país e construíram carreira, algumas até os dias de hoje. Em sua maioria, iniciaram carreira nesta época, produzindo curtas-metragens, mediante

políticas de incentivo do governo, conforme o texto apresenta “o documentário é o gênero predominante na produção dos filmes de curta-metragem. Dentre os diversos temas explorados pelas realizadoras figura o da própria situação da mulher na cultura e na sociedade” (PESSOA, 1989, p. 6).

As produções possuíam significativas marcas para o movimento feminista, uma vez que abordavam a questão da mulher, como no curta-metragem *Leila para Sempre Diniz* (1975) co-dirigido por Mariza Leão (figura 29), no média-metragem *Mulheres de Cinema* (1976) dirigido por Ana Maria Magalhães (figura 29) e o documentário *Eat Me* (1976) de Lygia Pape (figura 29) (PESSOA, 1989). Este último trabalho merece destaque por apresentar uma crítica original e incansável sobre a exploração da mulher como objeto de consumo pelo homem:

Em *Eat Me*, a artista realizou o que ela mesma chamou de montagem matemática, a junção de secções metricamente cortadas. Segue uma progressão matemática pelo encadeamento de dois planos-base: uma boca masculina que engole e expela um objeto parecido com um olho e outro de uma boca feminina que chupa uma salsicha com molho, ambos focalizados por uma câmera fixa que recorta e deixa nítida só a imagem das bocas. A montagem se dá de forma que para cada dois metros de boca masculina correspondam dois metros de boca feminina, depois um metro de cada um dos planos, depois ainda meio metro, um quarto de metro, ... de modo que o ritmo do filme se acera na exibição e alternância das bocas nos atos de chupar e expelir a salsicha e o “olho”. A montagem métrica vai dando ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém, a possibilidade do clímax é derrotada pelo aparecimento de um anúncio publicitário das “Conchas Cook” (MACHADO e SANTOS, 2007, 563).



Figura 29. Mariza Leão, Ana Maria Magalhães e Lygia Pape

As temáticas tratavam timidamente de questões feministas, conforme os filmes produzidos por mulheres no âmbito internacional. Havia discussão sobre o papel da mulher na sociedade e sobre a sexualidade feminina, mas não eram temáticas centrais e nem se davam em sua maioria (ALVES, ALVES e SILVA, 2011). Porém, ao final dos anos 70 e início dos 80, surgiram grandes cineastas brasileiras, que constituíram carreira até os dias atuais, como as

reconhecidas Tizuka Yamazaki, Helena Solberg, Lucia Murat (figura 30) Tete Moraes, Ana Carolina e Suzana Amaral (figura 31).



Figura 30. Tizuka Yamazaki, Helena Solberg e Lucia Murat



Figura 31. Tete Moraes, Ana Carolina e Suzana Amaral.

Nos anos 80, o cinema nacional passa por revitalização, na tentativa de produções mais questionadoras, que acabaram sendo interrompidas pelo o Governo Collor, por sua extinção de diversas legislações de incentivo à produção nacional, principalmente a Embrafilme, órgão responsável pelo financiamento e distribuição de filmes e também pela extinção do Ministério da Cultura (MORENO, 1994). Sendo assim, o fim dos anos 80 e início dos anos 90 foi difícil. O governo Collor extinguiu a Embrafilme, a Lei Sarney, responsável por captação de recursos na esfera privada e o Concine, órgão responsável pela fiscalização da indústria cinematográfica brasileira. Além disso, transformou o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, um cenário pelo qual emergiu grande crise no cinema nacional, “que vinha numa média de 89 filmes/ano na década de 1980 despencou para 33 filmes/ano na década de 1990” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011, p. 387).

Contudo, nesta década, mesmo em meio as dificuldades no cenário das políticas públicas para produções de cinema, deu-se o início da popularização do vídeo, uma técnica mais econômica e acessível do que o cinema, criado como um novo espaço para veiculação de imagens, o que acabou se tornando um campo mais amplo para mulheres divulgarem e construir seus trabalhos (PESSOA, 1989). Somado a isso, iniciou a organização de eventos e criação de espaços de reflexão e debate para o cinema realizado por mulheres:

As raízes desta tendência podem ser localizadas na década anterior. Ao promover no México, em 1975, a Conferência do Ano Internacional da Mulher, a ONU incentivou a difusão das preocupações feministas nos países do Terceiro Mundo, estimulando a organização de grupos de mulheres em toda a América Latina. Naquele mesmo ano foram organizados no Brasil seminários e debates dos quais resultou a criação do Centro da Mulher Brasileira no Rio de Janeiro e em São Paulo, que iriam, por sua vez, impulsionar a formação de novas associações nos demais estados. A representação da mulher nos meios de comunicação de massa e seu próprio exercício profissional foram algumas das questões que a partir de então se revitalizaram. Ainda em 1975, um grupo de mulheres cineastas organizou na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o seminário Mulher no cinema brasileiro - de personagem à cineasta, com uma série de debates paralelos a uma mostra retrospectiva. O evento suscitou grande polêmica em torno do "específico feminino" no cinema (PESSOA, 1989, p.7).

Outros destaques dos anos 80 se referem à publicação de *Musas do Matinê* de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, em 1982. Esta produção trata da participação das mulheres como diretoras de longa metragem no país. Em 1984 se deu a inauguração da seção chamada Olhar Feminino no FestRio, festival internacional de cinema da cidade do Rio de Janeiro. Em 1985, realizou-se uma seleção de vídeos e de curtas dirigidos por mulheres, a qual foi apresentada na Mostra FilmForum'85, realizada junto à Conferência Mundial de Encerramento da Década da Mulher, organizado pela ONU (PESSOA, 1989). Como resultado dessas ações, criou-se o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, composto por mulheres ligadas à produção cinematográfica. Em 1986, este Coletivo criou no Festival de Cinema de Gramado um fórum de debate sobre as condições da mulher no cinema e vídeo (PESSOA, 1989).

Em 1992 o Ministério da Cultura é reativado, sendo criada a Lei Rouanet de incentivo à cultura por dedução de impostos fiscais, criada também a Secretaria do Audiovisual e a Lei do Audiovisual com patrocínios específicos para o cinema. Legislações essas que possibilitaram novas produções cinematográficas em um movimento chamado de Cinema de Retomada, inaugurado pelo filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati (figura 32) (MORENO, 1994). Estreado em 1995, com poucas perspectivas de sucesso, devido ao histórico de fracasso do alcance de público de cinema nacional. Além disso, Melina Izar Marson (2006) em sua dissertação de mestrado intitulada *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*, afirma:

[...] o filme de Carla Camurati contava com características próprias que, a priori, não se mostravam favoráveis: não houve acordo prévio com nenhuma

distribuidora, e a distribuição foi feita pela própria diretora, contando com apenas quatro cópias; Carlota Joaquina é um filme histórico realizado com baixo orçamento – o que poderia resultar num filme menor, já que as restrições orçamentárias podem comprometer a reconstituição de época; somando-se a isso, a diretora era estreante em longas metragens, não possuía um nome consagrado no campo cinematográfico, sendo mais conhecida como atriz (2006, p. 67).



Figura 32. Carla Camurati

Contudo, por meio de uma estratégia de divulgação de boca em boca o filme superou as expectativas e alcançou um recorde de público, ultrapassando, ao longo de suas exhibições, um milhão de espectadores. Marson (2006) ainda aponta em sua dissertação que o Cinema de Retomada foi considerado por muitos cineastas como um cinema da diversidade, por não possuir como característica uma diretriz única e um viés único, aos quais os diretores eram necessariamente conduzidos a se posicionarem. Fato este que proporcionou a não filiação a diretriz estética e lançou no bojo da publicidade a figura do cineasta, com sua manifestação artística, como ponto crucial para as produções.

Para Ismail Xavier, este atributo de diversidade dado ao cinema o associou a uma atividade mais profissional: “o clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como polos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo” (2001, p.41).

O filme retrata a história do exílio de 13 anos da corte portuguesa no Brasil, a partir do enfoque em Carlota Joaquina, princesa que se casou com Dom João VI, o qual se tornou rei de Portugal após a morte de seu pai e declaração de insanidade de sua mãe. Este enredo tinha pequenas pretensões e não contou com um sistema comercial de distribuição, embora tivesse atingindo mais de um milhão de espectadores, por um acerto da estreante diretora, a qual encantou o público com uma sátira da transferência da corte portuguesa para o Brasil, com seu

estilo de humor, comum nas pornochanchadas e um elenco com atores comuns à televisão brasileira (MARSON, 2006).

Em termos estéticos, os trabalhos se voltaram ao redescobrimto do Brasil e em especial ao sertão nordestino, tratado como arena mais cultural do que política, tem o filme *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles como grande expoente (NAGIB, 2012). Lucia Nagib em seu texto *Além da Diferença: A Mulher no Cinema da Retomada* (2012) constrói uma análise de que após o sucesso deste filme, trabalhos em que discutiam temas semelhantes a este foram dando lugar aos filmes que discutiam temas sociais, voltados à violência, minorias, favelas, iniciando uma migração dos cenários dos filmes do Norte e Nordeste para Sul e Sudeste, com ampliação dos filmes rodados em São Paulo e Rio de Janeiro, tendo *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles como principal marco.

Nagib define que a transformação de temas que envolvem o enredo do cinema brasileiro foi fundamental para construção histórica, política e estética das produções audiovisuais: “Considero que tais filmes marcam o fim da Retomada e sinalizam ao mesmo tempo o encerramento de um pico criativo no cinema brasileiro, apesar de a sensação de *boom* persistir até hoje graças à alta produção de filmes, beirando os 100 títulos por ano” (NAGIB, 2012, p. 18).

Alguns estudos apresentaram o cinema brasileiro dos anos 90 como um cinema de afetos e sentimentos, conforme aponta Adalberto Müller em seu texto *(Re)sentimentos e afetos no cinema brasileiro contemporâneo* (2011). Neste texto, o autor apresenta uma reflexão a partir das ideias de Ismail Xavier, de que o cinema neste período se desloca da questão política principal e inicia sua trajetória em um terreno de discussões voltada ao tema de afetos e sentimentos, estruturando-se pelo gênero do melodrama:

Há uma série de filmes dos anos 1990 e 2000 que deslocam o cinema de sua posição de "vanguarda" de embate político (como foi o cinema dos anos 60, sobretudo do Cinema Novo), ou de crítica aos mecanismos de representação tradicionais (como acontece em cinemas de extração não abertamente política, como os filmes do chamado "cinema marginal", de Rogerio Sganzerla ou Julio Bressane), para o terreno afetivo, ou do (re) sentimento (familiar ou social) (MÜLLER, 2011, p. 131).

Neste ínterim, o filme *Um Céu de Estrelas* (1996) de Tata Amaral (figura 33) é citado por dar início à discussão de como a mídia invade a vida privada, explora e torna um objeto de compra e venda as emoções.



Figura 33. Tata Amaral

Nesta onda, em um período de quatro anos, três filmes nacionais foram indicados ao Oscar, *O Quatrilho* em 1996, *O que é isso companheiro?* em 1998, e *Central do Brasil* em 1999³¹. Estas conquistas deram a mídia elementos para publicar a exaltação das produções brasileiras e elevar o *status* do cinema de retomada. Porém, denúncias de superfaturamento nas produções de alguns filmes e recompra de certificados de investimento audiovisual por conta de alguns cineastas, diminuíram a euforia e intensificaram as discussões e articulações para reestruturações na política cinematográfica do país, por meio principalmente da organização do Estado e por meio de uma organização dos interessados em cinema, sobretudo os diretores, que organizaram congressos de cinema para discutirem a implantação e a viabilização da indústria do cinema nacional (MARSON, 2006).

Uma reestruturação que passou por maior incentivo financeiro a televisão, (grande concorrente do cinema), obrigações de auditorias nas produções, alteração nas formas de incentivo financeiro, condições de produção, de distribuição, de exibição, de captação de recursos, entre outras mudanças, que após muito debate, criações de legislações, medidas provisórias, comissões de trabalho, fóruns, congressos, culminou na efetivação prática da Agência Nacional do Cinema no ano de 2003, mesmo tendo sua criação iniciada com o fim da Embrafilme no ano de 1990 (MARSON, 2006).

Essa possibilidade de retomada de produções nacionais foi marcada por diversificações de estilos e de temáticas, aumento no número de realizadores e crescimento da participação das mulheres neste âmbito do trabalho. Além da atuação como atrizes, compuseram equipes de direção, em diferentes papéis, como roteirista, assistente de produção, entre outros, destacando-se as produções femininas, com mulheres atuando como cineastas (OTTONE, 2005).

O crescimento da participação das mulheres no campo das produções cinematográfica ganha destaque com a direção de Carla Camurati, no filme que inaugura um movimento estético no cinema brasileiro. É um exemplo da presença feminina em produções artísticas, a qual se torna evidente a partir do século XX, por diferentes fenômenos, tais como as conquistas advindas das lutas feministas; a maior difusão de produções artísticas com novas estruturas de

³¹ Dados da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, disponível no site www.ancine.gov.br.

produções culturais mais profissionais, ampliando assim o mercado de consumo (ALVES, 2011).

Neste período, houve um grande avanço no cinema e as mulheres voltaram a abrir espaços com suas produções. Além de Carla Camurati, destacam-se nomes importantes como: Laís Bodansky (figura 34), Tata Amaral (figura 33), Anna Muylaert (figura 34), Eliane Fonseca (figura 34), Eliane Caffé (figura 35), Monique Gardenberg (figura 35), Suzana Moraes (figura 35), Mara Mourão (figura 36), Rosane Svartman (figura 36), Daniela Thomas (figura 36), Sandra Werneck (figura 37), Lina Chamie (figura 37).



Figura 34. Laís Bodansky, Anna Muylaert e Eliane Fonseca



Figura 35. Eliane Caffé, Monique Gardenberg e Suzana Moraes



Figura 36. Mara Mourão, Rosane Svartman e Daniela Thomas



Figura 37. Sandra Werneck e Lina Chamie

Estas mulheres marcaram e caracterizaram a presença feminina na retomada do cinema brasileiro e marcam produções até os dias atuais. A autora Nagib (2002) afirma que estas participações femininas nas produções cinematográficas contribuem para que o cinema apresente uma imagem mais real do país.

Nos anos 1990 há uma ampliação do número de mulheres cineastas, destacando as produções de curtas-metragens (ALVES, 2011). Para Ottone (2005), essa nova fase do cinema brasileiro, que possui um aumento de recursos e financiamentos, é dotada de grande diversidade de estilos e de temas, atribuindo a diversidade estética ao aumento da produção autoral feminina. Segundo o autor, entre 1990 e 2002 aproximadamente 40 novos nomes femininos estrearam na direção de produções cinematográficas brasileiras.

Enquanto no Brasil, os filmes originados neste país compartilham o êxito avassalador de *Camila no estrangeiro: A Hora da Estrela* (1985), ópera prima de Suzana de Amaral, e *Patriamada* (1985), de Tizuka Yamazaki. A estas duas diretoras se somam outras, como Ana Carolina Teixeira Osares, a mais fiel seguidora de Luis Buñuel, com seis longa-metragens de um cinema anticonvencional e irritante; também Tereza Trautman, Tete Moraes, Lucia Murat, Carla Camurati, Suzana Moraes. Desde uma perspectiva global da produção dos anos 90, pode afirmar-se que no Brasil se tem consolidado uma identidade de gênero no cinema. Neste país, que tem visto ameaça sua indústria cinematográfica em várias oportunidades, se conseguiu revivê-la uma e outra vez em boa medida graças à ajuda das mulheres (SAN MARTÍN, 2008, p. 118, tradução nossa³²).

A mídia explora o que poderia ser chamado de o próximo marco do cinema nacional, após o Cinema de Retomada, sugerindo que a partir do ano de 2002 com todas as reestruturações legislativas e a efetivação da Ancine, o cinema nacional inicia apresentações mais ligadas à nacionalidade, confirmando uma estética brasileira (BRASIL, 2013). Ainda se sugere que este marco seja inaugurado pelo filme *Cidade de Deus*, de direção de Fernando Meirelles, porque apresenta o início de grandes produções nacionais, com altos investimentos de recursos.

³² En cuanto a Brasil, dos películas originadas en esse país comparten el éxito avassalador de *Camila en le extranjero: La hora de la estrella* (1985), ópera prima de Suzana Amaral, y *Patriamada* (1985), de Tizuka Yamazaki. A estas dos directoras se suman otras, como Ana Carolina Teixeira Osares, la más file seguidora de Luis Buñuel, con seis largometrajes de um cine anticonvencional e irritante; también Tereza Trautman, Tete Moraes, Lucia Murat, Carla camurati, Suzana Moares. Desde una perspectiva global de la producción de los años 90, puede afirmarse que em Brasil se há consolidado uma identidade de gênero em el cine. Em este país, que há visto amenazada su indústria cinematográfica em varias oportunidades, se consiguió revivirla uma e outra vez em buena medida gracias al aporte de las mujeres.

Contudo, é essencial destacar que estas informações são especulações da mídia nacional e ainda não se tem notas oficiais sobre este novo marco do cinema brasileiro.

Neste contexto, de 2002 até o ano de 2012, de acordo com a Agência Nacional de Cinema - ANCINE (2013) foi lançado um total de 390 filmes brasileiros, de longas metragens, caracterizados no gênero ficção e animação. Destes, apenas 54 são assinados por uma mulher na direção geral.

Além disso, um estudo coordenado por Paula Alves, diretora do Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino – intitulado *Mulheres no Cinema Brasileiro* (2011), apresenta dados importantes sobre a participação da mulher no contexto cinematográfico brasileiro. O principal resultado dos dados se refere ao número proporcional de mulheres participando em funções importantes no cinema brasileiro, o qual afirma que no período entre 1961 e 2010, 6,87% dos filmes produzidos foram dirigidos por mulheres e 6,48% por elas roteirizados (ALVES, ALVES e SILVA, 2011).

Ainda neste estudo são apresentados os dados sobre a participação feminina no campo da fotografia, incluindo nesta característica os dados de direção de fotografia, fotografia e câmera, os quais indicam que esta é a área onde a participação feminina se encontra menores, com percentagem de apenas 1,13 no período entre 1961 e 2010 (ALVES, ALVES e SILVA, 2011).

Outro ponto relevante neste estudo é a apresentação da relação entre o sexo biológico do diretor do filme e a temática feminina presente na narrativa, indica que na década de 90 os filmes com temáticas femininas foram dirigidos 27% por mulheres e apenas 4% por homens, na década de 2000, os números foram 21% dirigidos por mulheres e 8% dirigidos por homens (ALVES, ALVES e SILVA, 2011).

Números estes que expressam ainda a pouca incidência de mulheres atuando no campo do cinema nacional, apresentando um cenário dominado por homens e, em sua maioria, por suas perspectivas masculinas. No entanto, ainda é importante destacar que no ano de 2004 surgiu o FEMINA, Festival Internacional de Cinema Feminino, o qual se constituiu como o primeiro festival de filmes dirigidos por mulheres no Brasil e que teve continuidade, funcionando em caráter competitivo, nos moldes dos grandes festivais internacionais:

[...] o Femina surge no Brasil acompanhando o aumento da representação feminina no mercado de cinema no país. E da mesma forma que os festivais de cinema feminino no mundo contribuem para o aumento da produção de filmes femininos, ou seja, nos países onde surgem eventos cinematográficos dedicados à produção das mulheres, esta produção tende a crescer, o Femina

também pode vir a contribuir para o aumento da participação da mulher na direção cinematográfica no Brasil (ALVES, ALVES e SILVA, 2011, p. 377).

O FEMINA representa mais uma conquista das mulheres no campo cinematográfico. É uma ação que além de propiciar a participação das mulheres cineastas em festivais, incentivando suas produções, se caracteriza como espaço de divulgação das produções femininas, embora seja importante ter clareza de que a efetiva equidade de gêneros não se constrói pela segregação de segmentos femininos e masculinos, mas sim pelo momento em que qualquer gênero puder concorrer nas mesmas condições, no que tange não somente a produção de filmes, mas na composição de toda equipe, na escolha das temáticas, no direcionamento aos públicos, nos incentivos a recursos financeiros, na abertura para distribuição e publicidade.

Em solos brasileiros, são muitas as mulheres cineastas que compõem a história da da experiência da mulher nas produções cinematográficas, mesmo encarando diversos desafios, poucos espaços e um mercado caracterizado pelas marcas masculinas. As mulheres cineastas que se despontaram na década de 2002 a 2012 representam a recente produção, em um campo mais propício para o cinema nacional, devido as suas reformulações políticas que culminam na criação da ANCINE.

Nesta década, 41 mulheres cineastas apresentam produções. Destas apenas 9 produziram dois filmes neste mesmo período de tempo. Duas lançaram três filmes no mesmo período. A comparação com as produções assinadas por cineastas homens revela números distantes, pois, neste mesmo período 199 produziram um filme, 48 produziram dois filmes, 18 produziram três filmes, 9 produziram 4 filmes, 2 produziram 5 filmes, 1 cineasta homem produziu sete filmes e outro produziu nove filmes.

Tabela 02: Filmes distribuídos em ano de produção, diretora, total de filmes produzidos por mulheres e total de filmes produzidos por homens.

Ano	Diretora	Título da Cinematografia	Produção Total (Por ano)	Comparação total de produções masculinas
2002	Ana Carolina	Gregório de Matos	5	14
	Ana Maria Magalhães	Lara		
	Florinda Bulkan	Eu Não Conhecia Tururu		
	Mara Mourão	Avassaladoras		
	Suzana Amaral	Uma Vida em Segredo		
2003	Anna Muylaert	Durval Discos	5	21
	Eliana Fonseca	Ilha Rá-Tim-Bum		
	Flavia Moraes	Acquaria		
	Isa Albuquerque	Histórias do Olhar		

	Leila Hipólito	As Alegres Comadres		
2004	Eliane Caffé Monique Gardenberg	Os Narradores do Vale de Javé Benjamim	2	31
	Alice de Andrade Betse de Paula Eliana Fonseca Eliana Fonseca	O Diabo a Quatro Celeste & Estrela Coisa de Mulher Eliana e o Segredo dos Golfinhos	8	24
2005	Helena Solberg Lucia Murat Rosane Svartman Tikuza Yamakaki	Vida de Menina Quase Dois Irmãos Mais Uma Vez Amor Gaijin II		
	Ariane Porto Carla Camurati Elza Cataldo Malu de Martino Maria Leticia	A Ilha do Terrível Rapaterra Irma Vap – O Retorno Vinho de Rosas Mulheres do Brasil O Amigo Invisível	5	42
2006	Lina Chamie Monique Gardenberg Sandra Kogut Silvana Soares Zackia Tata Amaral	A Via Láctea Ó Paí Ó Mutum A História das Três Marias Antônia	5	41
2007	Laís Bodanzky Lucia Murat	Chega de Saudade Maré – Nossa História de Amor	2	50
	Anna Muylaert Isa Albuquerque Suzana Amaral Teresa Aguiar Tizuka Yamazaki	É Proibido Fumar Ouro Negro Hotel Atlântico Topografia de um Desnudo Xuxa em O Mistério da Feiurinha	5	40
2008	Ana Luiza Azevedo Eliane Caffé Laís Bodanzky Malu de Martino Sandra Werneck Tizuka Yamazaki	Antes que o Mundo Acabe O Sol do Meio Dia As Melhores Coisas do Mundo Como Esquecer Sonhos Roubados Aparecida – O Milagre	6	35
	Beatriz Seigner Cecília Amado Christiane Jatahy Cibele Amaral Mariana Caltabiano Rosane Svartman	Bollywood Dream Capitães de Areia A Falta que Nos Move Um Assalto de Fé Brasil Animado 3D Desenrola	6	49
2009	Ana Paula Trabulsi Helena Ignez Julia Murat Juliana Wanderley Reis Patricia Moran	Astro – Uma Fábula Urbana de um Rio de Janeiro Mágico Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha Histórias que Só Existem Quando Lembradas Disparos Ponto Org	5	43

Fonte: Agência Nacional de Cinema - ANCINE

Existem diferentes histórias de vida dessas mulheres que marcam a forma como entraram na indústria cinematográfica brasileira, mas em sua maioria, tornaram-se cineastas a partir de vínculo anterior com o cinema.

Como é o caso de Alice de Andrade, iniciou a carreira como continuísta, assistente de direção e co-roteirista; Ana Carolina, como continuísta; Ana Luiza Azevedo, como continuísta, assistente de direção e co-roteirista; Ana Paula Trabulsi, como diretora de cena; Anna Muylaert iniciou na criação e edição de textos, depois roteirista; Betse de Paula, como assistente de direção e de montagem; Cecília Amado, como assistente de continuidade e de direção; Elza Cataldo, como diretora de arte; Flavia Moraes, como estagiária de produção; Julia Murat, como assistente de direção, de edição e de câmera; Juliana Wanderley Reis, como roteirista; Laís Bodanzski, diretora de vídeos; Lina Chamie, roteirista e diretora de vídeos; Mara Mourão, assistente de direção; Rosane Svartman, com trabalhos relacionados a TV e clips; Sandra Kogut, direção de vídeos; Tata Amaral, como assistente de produção; Teresa Aguiar, dirigindo programas de televisão; Tizuka Yamazaki, como continuísta, roteirista, cenógrafa, assistente de direção, montadora, produtora executiva.

As cineastas Eliane Caffé, Lucia Murat, Sandra Werneck e Suzana Amaral, iniciaram suas carreiras no cinema produzindo curtas metragens. Helena Solberg e Patrícia Moran iniciaram produzindo documentários.

Desse vínculo se excluem direto com a produção de filmes as cineastas Ana Maria Magalhães, Ariane Porto, Carla Camurati, Eliane Fonseca, Florinda Bulkan, Helena Ignez, Maria Leticia, que se aproximaram do cinema como atrizes. Além disso, Christiane Jatahy, que iniciou como diretora de teatro; Isa Albuquerque e Silvana Soares como jornalistas; Leila Hipólito, como fotografa. Destacando-se Beatriz Seigner, que após abandonar a faculdade de cinema para viajar pelo mundo, retorna ao Brasil, constrói uma ideia e viaja novamente para Índia, para filmar seu primeiro longa.

As aproximações com o campo renderam a muitas dessas cineastas mais que um longa metragem, como é o caso de Tizuka Yamazaki, a qual produziu onze, Ana Carolina, com cinco longas em seu currículo. Com quatro filmes de longas metragens em suas carreiras, têm-se as cineastas Carla Camurati, Lucia Murat, Sandra Werneck e Tata Amaral.

Com três filmes longa metragem, Eliane Fonseca, Eliana Caffé, Laís Bodanzski, Monique Gardenberg, Rosane Svartman e Suzana Amaral. As cineastas que possuem dois filmes longas metragens são Anna Muylaert, Betse de Paula, Isa Albuquerque, Lina Chamie, Malu de Martino, Mara Mourão e Maria Leticia.

Compondo a lista de apenas um filme longa metragem em suas carreiras se tem as cineastas Alice de Andrade, Ana Luiza Azevedo, Ana Maria Magalhães, Ana Paula Trabulsi, Ariane Porto, Beatriz Seigner, Cecília Amado, Christiane Jatahy, Elza Cataldo, Flávia Moraes, Florinda Bulkan, Helena Solberg, Helena Ignez, Julia Murat, Juliana Wanderley Reis, Leila Hipólito, Mariana Cataldo, Patricia Moran, Sandra Kogut, Teresa Aguiar e Silvana Soares.

Tabela 03: Filmes produzidos pelas cineastas

Diretora	Filmes produzidos durante a carreira (ano)
Tizuza Yamazaki	Gaijin – Os Caminhos da Liberdade (1980) Parayba Mulher Macho (1983) Patriamada (1984) Lua de Cristal (1990) O Noviço Rebelde (1997) Fica Comigo (1998) Xuxa Requebra (1999) Xuxa Popstar (2000) Gaijin II – Ama-me Como Sou (2005) Xuxa em O Mistério da Feiurinha (2009) Amazônia Caruana (2010) Aparecida – O Milagre (2010)
Ana Carolina	Mar de Rosas (1977) Das Tripas Coração (1982) Sonho de Valsa (1987) Amélia (2000) Gregório de Matos (2003)
Carla Camurati	Carlota Joaquina – Princesa do Brazil (1995) La Serva Padrona (1998) Copacabana (2001) Irma Vap – O Retorno (2006)
Lucia Murat	Como é Bom Te ver Viva (1989) Doces Poderes (1997) Quase Dois Irmãos (2005) Maré – Nossa História de Amor (2008)
Sandra Werneck	Pequeno Dicionário Amoroso (1996) Amores Possíveis (2000) Cazuza – O Tempo Não Para (2004) Sonhos Roubados (2009)
Tata Amaral	Um Céu de Estrela (1996) Através da Janela (2000) Antônia – O Filme (2006) Hoje (2013)
Eliane Fonseca	O Martelo de Vulcano (2003) Eliana em O Segredo dos Golfinhos (2005) Coisas de Mulher (2005)
Eliana Caffé	Kenoma (1999)

	Narradores do Javé (2003) O Sol do Meio Dia (2010)
Laís Bodanszki	Bicho de Sete Cabeças (2001) Chega de Saudade (2007) As Melhores Coisas do Mundo (2010)
Monique Gardenberg	Jenipapo (1996) Benjamin (2004) Ó Paí Ó (2007)
Rosane Svartman	Como Ser Solteiro (1997), Mais Uma Vez Amor (2005) Desenrola (2011)
Suzana Amaral	A Hora da Estrela (1985) Uma Vida em Segredo (2002) Hotel Atlântico (2009)
Anna Muylaert	Durval Discos (2002) É Proibido Fumar (2009)
Betse de Paula	O Casamento de Louise (2001) Celeste e Estrela (2005)
Isa Albuquerque	Histórias do Olhar (2003) Ouro Negro (2009)
Lina Chamie	Tônica Dominante (2000) A Via Láctea (2007)
Malu de Martino	Mulheres do Brasil (2006) Como Esquecer (2010)
Mara Mourão	Alô (1998) Avassaladoras (2002)
Maria Leticia	Primeiro de Abril, Brasil (1988) O Amigo Invisível (2006)
Alice de Andrade	O Diabo a Quatro (2005);
Ana Luiza Azevedo	Antes que o Mundo Acabe (2010)
Ana Maria Magalhães	Lara (2002)
Ana Paula Trabulsi	Astro - Uma Fábula Urbana em Um Rio de Janeiro Mágico (2012)
Ariane Porto	A Ilha do Terrível Rapaterria (2006)
Beatriz Seigner	Bollywood Dream (2010)
Cecília Amado	Capitães de Areia (2011)
Christiane Jatahy	A Falta que Nos Move (2011)
Elza Cataldo	Vinho de Rosas (2006)
Flávia Moraes	Acquaria (2003)
Florinda Bulkan	Eu Não Conhecia Tururu (2002)
Helena Solberg	Vida de Menina (2003)
Helena Ignez	A Volta do Bandido da Luz Vermelha (2012)
Julia Murat	Histórias que Só Existem Quando Lembradas (2011)
Juliana Wanderley Reis	Disparos (2012)
Leila Hipólito	As Alegres Comadres (2003)
Mariana Cataldo	Brasil Animado 3D (2011)
Patricia Moran	Ponto Org (2012)
Sandra Kogut	Mutum (2007)

Teresa Aguiar	Topografia de um Desnudo (2009)
Silvana Soares	A História das Três Marias (2007)

Fonte: Agência Nacional de Cinema - ANCINE

São filmes que marcam e representam as histórias dessas mulheres que ousaram descobrir o mundo (masculino) das produções cinematográficas, que apresentam além da dificuldade em se inserir neste meio, os grandes impasses para construção de carreira como cineastas e a consolidação de seus projetos.

A maioria dessas histórias se dá no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, onde nasceram e atualmente vive grande parte das cineastas, com exceção de Monique Gardenberg e Helena Ignez, naturais do estado da Bahia, Rosane Svartman, nasceu nos Estados Unidos, Isa Albuquerque, natural do estado do Maranhão, Elza Cataldo, Patricia Moran e Silvana Soares, naturais do estado de Minas Gerais, Cibele Amaral nascida no Distrito Federal, Flávia Moraes, que possui nacionalidade gaúcha, Florinda Bulkan, cearense.

Com exceção de Tizuka Yamazaki, única de descendência oriental, todas as outras cineastas são brancas, de classe média alta, de famílias tradicionais, muitas delas vinculadas a grandes empresas do campo cinematográfico e/ou filiadas ao campo artístico cultural, como exemplo de Alice de Andrade, filha do cineasta Joaquim Pedro de Andrade; Ana Carolina, que possui formação em Medicina; Ana Luiza Azevedo, sócia da Casa de Cinema de Porto Alegre; Ana Maria Magalhães, atriz consagrada no Cinema Novo, filha de deputado pernambucano; Ana Paula Trabulsi, sócia da produtora Bossa Nova Films; Ariane Porto, sócio fundadora da Tao Produções e docente da UNICAMP e USP; Betse de Paula, irmã do ator Marcos Palmeira e sobrinha de Chico Anysio; Carla Camurati, atriz de cinema, teatro e televisão; Cecília Amado, neta do grande escritor brasileiro Jorge Amado; Eliane Fonseca integra o novo elenco de humor nacional; Elza Cataldo, ex-docente da UFMG, encantou-se pelo cinema quando fez doutorado na Universidade Souborne em Paris, volta ao Brasil, pede demissão da Universidade e constrói um empreendimento cinematográfico filiado ao conceito de pequenas e múltiplas salas de exibição; Florinda Bulkan, renomada atriz de carreira internacional, atuando principalmente na Itália; Helena Solberg, casada com o cineasta norte americano David Meyer; Helena Ignez casou-se com cineasta Glauber Rocha, anos mais tarde com cineasta Rogério Sganzerla, com quem abre a produtora Belair, responsável pelo cinema marginal brasileiro; Julia Murat, filha da cineasta Lucia Murat; Juliana Reis, membro do Colégio de Leitores do Centre National Du Cinema (CNC) desde 2001, e da associação de roteiristas Autores de Cinema desde 2007, professora da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro e da Faculdade de Artes do

Paraná; Lais Bodanzki, filha do cineasta João Bodanzki; Lina Chamie, filha do poeta Mario Chamie; Mariana Catalbiano, da tradicional família Catalbiano, valioso grupo de concessionários de automóveis do país; Monique Gardenberg, sócio fundadora da Duetto Produções; Patricia Moran, docente da UFMG.

Muitas delas possuem formação internacional em cinema ou nas melhores escolas do país, como é o caso de Alice de Andrade, estudou cinema em Cuba e França; Ana Carolina estudou na cidade de São Luiz; Ariane Porto, pós doutora em comunicação e artes pela USP; Beatriz Seigner iniciou faculdade de cinema em Roma, mas não concluiu; Eliane Fonseca e Suzana Amaral estudaram cinema na USP; Eliane Caffé estudou cinema em Cuba e Espanha; Flavia Moraes estudou em Londres na International Film School; Helena Solberg, estudou na PUC de São Paulo; Julia Murat estudou na escola de cinema Darcy Ribeiro; Juliana Reis cursou mestrado em cinema na França; Lais Bodanzky, formação em cinema pela FAAP; Malu de Martino e Rosane Svartman estudaram cinema nos Estados Unidos; Mara Mourão estudou na New York University, assim como Monique Gardenberg; Sandra Kogut estudou filosofia e comunicação na PUC São Paulo e vídeo em San Francisco nos Estados Unidos; Tata Amaral participou como ouvinte das aulas de cinema da USP; Tereza Aguiar é mestre em artes pela USP; Tizuza Yamasaki que estudou cinema na Universidade Federal Fluminense.

Destaca-se nestas histórias a ausência de informação a respeito da biografia das mulheres cineastas, sendo possível identificá-las e compreender quem elas são somente a partir de pequenos trechos e relatos de suas carreiras, iniciados apenas a partir de suas primeiras produções. Tem-se uma percepção de que a vida dessas mulheres apenas torna-se importantes, a partir da concretização de suas primeiras obras cinematográficas, mais um fator de suas invisibilidades nos meios de comunicação.

3 O CONTEXTO ARTÍSTICO: OLHARES SITUADOS E ESTÉTICAS FEMINISTAS NO CINEMA BRASILEIRO

“Eu não falo apenas sobre mim:
 procuro falar sobre algo
 que se expande infinitamente
 para além da minha singularidade;
 procuro falar sobre tudo
 o que é necessário
 para conceber uma obra literária,
 sobre como é para mim criar
 um universal concreto,
 um universal singular.”
 (Simone de Beauvoir)

A inserção das mulheres nos contextos culturais e artísticos tornam-se fundamentais para legitimação da inserção feminina em diferentes contextos, principalmente naqueles em que a soberania masculina é evidente. Os contextos artísticos culturais, dominado pelos homens, passa a ser considerado como instrumento de luta política para a liberdade e emancipação das mulheres nos diversos contextos sociais, políticos, artísticos e trabalhistas. O cinema inserido nessa perspectiva, quando produzido por mulheres, expõe temáticas de suas lutas, ampliando a percepção para o movimento feminista (BUET, 1999).

Por este olhar, o cinema realizado por mulheres possibilitou e problematizou o horizonte significacional dos sujeitos, em uma perspectiva feminista que deu voz às mulheres, tradicionalmente relegadas ao silêncio, que ao fazer isso foi capaz de questionar as representações convencionais do cinema, também convencional, conforme reitera Mária Millan, em seu texto *Derivas de um cine en feminino*:

As mulheres decifram e desbloqueiam os dispositivos da cultura dominante tal e como ela se expressa nas representações cinemáticas, revelando as forças materiais e míticas inerentes ao ordenamento cultural falocêntrico. Ao mesmo tempo, mostram as posições (simbólicas, imaginárias, espaciais, sociais) que certa cultura outorga as mulheres e que são internalizadas pelo conjunto da sociedade (1999, p. 46, tradução nossa³³).

³³ Las mujeres descifran y desbloquean los dispositivos de la cultura dominante tal y como ella se expresa en las representaciones cinemáticas, develando las fuerzas materiales y míticas inherentes al ordenamiento cultural falocéntrico. Al mismo tiempo, muestran las posiciones (simbólicas, imaginarias, espaciales, sociales) que dicha cultura otorga a las mujeres y que son internalizadas por el conjunto de la sociedad.

Uma afirmação que vai ao encontro de Laura Mulvey em seu texto *Cine, Feminismo e Vanguardia* (1989), ao mostrar que a articulação entre o cinema e o movimento feminista compõe uma trama maior de relação entre as mulheres e a cultura patriarcal. Conta como ganho desta articulação o fato de que o feminismo atraiu a atenção para a discussão da inserção da mulher no campo cultural e que esta ausência se constituía também como um fator de opressão das mulheres (MULVEY, 1989).

Ela aponta três fatores que constituem esta opressão. O primeiro se refere ao fato de que as mulheres tiveram grandes produções artísticas, porém estas não se encontram legitimadas; o segundo diz respeito ao fato de que algumas feministas contradizem estas produções, afirmando a escassez e utilizando o argumento da ausência, reafirmam as questões ligadas à opressão; e o terceiro se refere ao fato de que a opressão além de não propiciar a produção artística feminina, tem utilizado o corpo feminino como forma de exploração nas produções (MULVEY, 1989).

O trabalho de Mary Ann Doane *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940* (1987), expõe como o cinema de mulheres é importante para determinar a imagem feminina na sociedade, uma vez que na opinião da autora, a narrativa fílmica deste cinema, é organizada em função das fantasias femininas, colocando em pauta a crise de subjetividades que envolve a figura da mulher nos contextos sociais. Sendo assim, as mulheres cineastas passam a ser responsáveis pela construção do olhar para os ideais femininos, tanto sociais, quanto políticos (SAN MARTÍN, 2008).

O movimento feminista consolida, por meio da história, o espaço de abertura de atuação das mulheres na sociedade, se pode perceber que as cineastas mulheres, de diversas regiões do mundo, em especial no contexto americano e europeu, em sua grande maioria, viveram os grandes momentos históricos de reconstruções sociais e políticas do movimento feminista, o que faz com que seus filmes estejam ligados a essas temáticas (SAN MARTÍN, 2008).

Os filmes feitos por mulheres mostram que todas elas, que já tratem de questões femininas ou não, consciente ou inconscientemente, estão empenhadas em abordar a reinvenção do papel da mulher na sociedade; talvez menos que isso: em abordar os papéis femininos na dramaturgia do cinema; talvez mais que isso: em abordar a reinvenção da sociedade para transformar o papel da mulher e do homem (SAN MARTÍN, 2008, p. 140, tradução nossa³⁴).

³⁴ Las películas hechas por mujeres muestran que todas ellas, ya sea que traten de cuestiones femininas o no, consciente o inconscientemente, están empeñadas en abordar la reinvención del papel de la mujer en la sociedad; tal vez menos que eso: en abordar los papeles femininos en la dramaturgia del cine; tal vez más que eso: en abordar la reinvención de la sociedad para transformar el papel de la mujer y del hombre.

A ideia principal, de acordo com essa autora, se volta para ressaltar o papel da mulher, dando ênfase ao contexto político e social ao qual estavam inseridas, conforme afirma também a autora Margara Millan em sua análise das funções do aparato cinematográfico clássico e a análise das estratégias das mulheres para fazer cinema, tecem a “teoria feminista do cinema” (1999, p. 46), que se fundamenta sobre as problematizações referentes à:

A imagem e posição da mulher no cinema, sua construção na narração; sua representação como objeto do desejo masculino e o que isto implica para a sexualidade e o desejo feminino; o realismo ou ilusionismo como forma dominante da narração cinematográfica e seus efeitos na recepção da espectadora; a representação relacionada com o pertencimento a uma raça, uma classe, e com a preferência sexual; a pertinência de uma estética feminina no cinema; o funcionamento do operativo psíquico consciente inconsciente ativado pelo cinematógrafo, perguntando-se sobre as motivações e as fontes de prazer do espectador mulher frente à tela (MILLAN, 1999, p. 47, tradução nossa³⁵).

Reafirma, assim, o feminismo como uma política cultural possível de desestabilizar e confrontar a política patriarcal dominante, gerando outros tipos de representações e de imagens mais expressivas, ligadas à experiência e realidade do contexto no qual vivem as mulheres.

Possuir a teoria feminista do cinema como um escopo de análise do movimento feminista, como componente de resistência a soberania masculina é o resultado do trabalho de mulheres cineastas que buscaram abrir espaços onde poderiam encontrar maneiras de construir seus próprios meios de fazer cinema. Abriram portas para produções ligadas a movimentos cinematográficos de estilos, compondo então um cinema independente de mulheres (KAPLAN, 1998), vinculados aos movimentos denominados cinema de vanguarda, experimental e documental.

O cinema documental, um tipo de produto do cinema de mulheres, pode ser citado pelo exemplo do trabalho das cineastas dos anos 70, que tinham intenção de publicizar, por meio de suas produções, os movimentos políticos da época, como aparecem no filme *Woman's film* (1970), o qual trata da questão da exploração da mulher pelo sistema capitalista e *Growing up*

³⁵ La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración; su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos; el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora; la representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y con la preferencia sexual; la pertinencia de una estética femenina en el cine; el funcionamiento del operativo psíquico consciente inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador mujer frente a la pantalla.

female (1969), impelido pela luta de deslocar a imagem da mulher dos papéis sexuais (MILLAN, 1999).

Com a intenção de redefinir a representação da imagem da mulher nas telas do cinema, as cineastas mulheres utilizavam o cinema documental para lutar/resistir contra os papéis preconcebidos de gênero e as ideias repassadas sobre a naturalização dos sexos biológicos, “contrapondo a concepção narrativa da mulher das experiências concretas das mulheres” (MILLAN, 1999, p. 42, tradução nossa³⁶). Ressalta-se que neste contexto do cinema documental, o fundamental era que o cinema feito por mulheres abrisse espaços para as próprias mulheres apresentarem suas experiências, salientando suas formas de lutas e resistências.

Paralelo à construção deste cinema documental, que no momento tinha um cunho feminista, as mulheres também produziram cinema de ficção, segundo Millan (1999) e Kaplan (1998), Marguerite Duras, Margarethe Von Trotta, Ulrike Ottinger, Agnes Varda, Yvonne Rainer, Tyndall, McCall, Pajaczkowska y Weinstock, são algumas cineastas citadas por suas capacidades de expor as subversões das relações dos gêneros, com imagens desconstrutoras da ordem heteronormativa e falocêntrica.

A partir do final dos anos 80 e até fim dos anos 90, o cinema de mulheres acompanhou a fase em que as políticas feministas passaram a ter como foco de luta os sujeitos e suas formas de relação com os outros, ampliando a discussão para a coletividade e superando a discussão da exclusiva diferença entre homens e mulheres, o que fez com que as mulheres percebessem que o campo de produções cinematográficas também demandava um cinema que não estivesse adaptado aos acordos mercantilistas e que tivessem narrativas e estilos mais originais (SAN MARTÍN, 2008).

Em relação ao gênero ficção, a exclusão das mulheres no campo cinematográfico fez com que se desprendessem do cinema hollywoodiano tradicional e buscassem outras formas de cinema, alcançando o cinema experimental como possibilidade de fuga e de emancipação das opressivas representações, “as diretoras responderam à apropriação hollywoodiana da imagem feminina e começaram a explorar as possibilidades de se dar à mulher uma voz e um *status* enquanto sujeito” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011, p. 372).

O cinema experimental foi campo fértil não apenas para o movimento feminista e para o cinema feito por mulheres, também para outros movimentos de minorias, como o cinema gay, lésbico, negro, uma vez que este permitia a transgressão da norma de representação da

³⁶ Contraponiendo a la concepción narrativa de la mujer las experiencias concretas de las mujeres.

diversidade, com imagens de personagens mais próximas à realidade, contrapondo-se aos marcados estereótipos, tão bem afirmados no campo do cinema hollywoodiano (MILLÁN, 1999).

A autora Ann Kaplan em seu livro *Las mujeres y el cine. Ambos lados de la camera* (1998), afirma que as mulheres encontraram mais espaço para produzir cinema no cinema, independente experimental e documental, porque estas eram produções cinematográficas que permitiam movimentos estilísticos questionadores de formas e conteúdos, logo podiam admitir os questionamentos do movimento feminista. Entretanto, neste mesmo livro, fez uma composição de críticas em relação à diferenciação existente entre os filmes filiados ao cinema documental (realismo) e aos filiados ao experimental (ficção) presente nas produções cinematográficas independentes das mulheres.

Minha intenção, ao falar de uma diferença entre a ficção e o documentário desde a perspectiva do cineasta, é evitar as alternativas insatisfatórias de uma oposição binária, fixa, entre ambas modalidades ou eliminar toda diferença mediante a afirmação de que todo discurso cinematográfico está controlado pelas mesmas práticas de significação que definem e limitam o que pode representar-se (KAPLAN, 1998, p. 246, tradução nossa³⁷).

Assim, a autora esclarece a importância de entender os filmes realizados por mulheres, dentro deste espectro de movimentos, a ampla distinção entre um fato e um fato narrado, atentando para as possibilidades de que mesmo utilizando experiências cotidianas das mulheres, isto se dá através de uma apresentação, pela qual o público que assiste ao filme, pode criar explicações próprias sobre a imagem assistida, de acordo com seu próprio mundo de significados.

Para Mulvey (1989) é tarefa complexa definir a prática feminista no que se refere às produções cinematográficas, por isso, a generalização de um estilo feminista é inviável e se torna mais produtivo construir exemplos sobre as tendências e os movimentos pelos quais atuaram as cineastas.

O que contribuiu para a reflexão dos novos modos de representação da mulher no século XX, introduzindo uma dimensão nova na percepção do papel das mulheres (ALVES, ALVES

³⁷ Mi intención, al hablar de una diferencia entre la ficción y el documental desde la perspectiva de los cineastas, es evitar las alternativas insatisfactorias de una oposición binaria, fija, entre ambas modalidades o eliminar toda diferencia mediante la afirmación de que todo discurso cinematográfico está controlado por las mismas prácticas de significación que definen y limitan lo que puede representarse.

e SILVA, 2011), ao intencional a identificação e a diferenciação dos elementos que constroem no cinema o olhar masculino dominante, heteronormativo e patriarcal e os outros olhares que constroem elementos ligados às diversidades (MARTÍN, S/D).

Justifica-se também pelo fato de que as produções de mulheres esbarram em um contexto de trabalho dominado pelos homens, a qual a divisão sexual permanece reafirmada, sendo necessária a contestação feminina pela própria intervenção cultural, criando produções cinematográficas capazes de questionar os papéis atribuídos as mulheres e/ou aumentando seu espaço criativo como diretoras de cinema, atividades tradicionalmente atribuídas aos homens. Ao ocupar o espaço do cinema, como diretora, as mulheres afirmam que a capacidade de simbolizar é uma característica humana, por isso podem ser tão culturais quanto os homens (MARINI, 1993).

Considerações estas, que perpassam as relações de gênero, que dizem a respeito as mulheres na sociedade, e como suas relações, suas imagens, seus papéis, seus conhecimentos e suas propostas epistemológicas, são valorizadas como legítimas apenas quando são delimitadas por uma ótica normativa em que o homem é soberano. Ao buscar uma produção artística feminina, capaz de denotar uma estética feminista, encontra-se um movimento cultural dominado pelos homens e por suas formas de construir arte, baseados no modelo patriarcal, falocêntrico, etnocêntrico, que normatiza as vivências sociais.

Essas afirmações vão ao encontro da afirmação de Bovenschen (1985), de que é rara a presença das mulheres no campo da arte, compondo história no âmbito da literatura, da composição musical, da dramaturgia, do cinema, da pintura, em comparação com o sexo masculino, a representação feminina torna-se escassa, diante dos números pragmáticos.

A autora Silvia Bovenschen, em seu texto *Existe Uma Estética Feminista?* (1985) aponta que a arte tem sido produzida pelos homens e que eles têm definido os critérios normativos para valorizá-la. Acrescenta que as mulheres que entram neste contexto artístico aceitam este sistema de valores, uma vez que, desde muito cedo, são forçadas a aceitar a perspectiva masculina como verdade e dar manutenção a esta perspectiva através da lógica da repetição e da conservação dos valores e da dominação falocêntrica.

A proposta deste texto traz no bojo da discussão a reflexão de uma estética feminina, possibilita a relação entre o contexto do cinema brasileiro e os apontamentos realizados por Bovenschen (1985), no que se referem à demarcação masculina atravessada nas escassas produções femininas. “E inclusive essa raridade se mede sempre em termos das normas de

produção que operam dentro do marco estabelecido da divisão de trabalho artístico, marco que não abarca formas de criatividade social” (BOVENSCHEN, 1985, p. 28, tradução nossa³⁸).

A afirmação da autora acusa a arte como produção principalmente masculina, devido as normas de produção de trabalho artístico. O homem domina e controla este setor, definindo seus critérios e as poucas mulheres que se inserem, o fazem de forma que aceita o sistema de valores normatizados pela perspectiva masculina.

Neste contexto, existe um paradigma matemático bastante difícil de contornar, no qual a grande produção existente é de autoria masculina. Basta observar a história dos prêmios que envolve as academias de cinema, os grandes sucessos de bilheteria, os filmes que marcam o imaginário coletivo e, como exemplo, a lista dos 250 filmes que marcaram história no cinema publicada em 2013 pela revista inglesa *Sight and Sound*, dos quais apenas 7 possuem direção de cineastas mulheres (PEREIRA, 2013).

Para Bovenschen (1985) este indicativo quantitativo indica falta de representatividade das mulheres no mercado da arte cinematográfica, o que resulta em consequências que as tornam cada vez mais invisíveis. Ela afirma que afastar a mulher desse espaço santificado e patriarcal da arte, está distanciando-a de mostrar a capacidade que possui para se afirmar neste espaço dominado pelos homens.

Suas ideias discorrem para denunciar o fato de que mesmo falando há muito tempo sobre a submissão da mulher frente as estruturas patriarcais, as relações de poder e dominação sobre a mulher ainda existem e insistem em ocorrer frente a diferentes alterações do mundo cultural:

Essa escandalosa situação consiste, portanto, na ecoação da verdade da perspectiva masculina, quer dizer, com todo o observado, examinado e retratado desde o ponto de vista masculino, que nos forçaram a adotar desde muito cedo em nossas vidas. Esta falsa ecoação não somente predominava na produção e recepção da arte; também garantia que, apesar de nossas fervorosas intenções, essa esfera seguia sendo externa, estranha e remota. Esta não era mais que uma das razões de nossa exclusão, entre as diversas estratégias, abertas e lúcidas, empregadas pelos homens para reprimirmos quando encontravam que nossos poderes perceptivos não estavam suficientemente mutilados (BOVENSCHEN, 1984, p. 25, tradução nossa³⁹).

³⁸ E incluso esa rareza se mide siempre em términos de las normas de producción que opera dentro del marco establecido de la división del trabajo artístico, marco que no abarca formas de creatividad social.

³⁹ Esa escandalosa situación consiste, por tanto, em la ecuación de la verdade con la perspectiva masculina, es decir, con todo lo observado, examinado y retratado desde el punto de vista masculino, que nos forzaron a adoptar desde muy temprano em nuestras vidas. Esta falsa ecuación no sólo predominaba em la producción y recepción del arte; también garantizaba que, a pesar de nuestros fervorosos intentos, esa esfera siguiera siendo externa, extraña y remota. Ésta no era más que una de las razones de nuestra exclusión, entre las diversas estrategias, abiertas y lúcidas, empleadas por los

O fato é que a cultura patriarcal faz com que as mulheres não se ascendam a conquistam dos espaços dominados pelos homens e a arte das mulheres se torna uma raridade, embora, a despeito da repressão, a autora aponta, que algumas obras chegam ao público, contornando todos os grandes obstáculos, mas a qualidade de inovação se restringe ao poder masculino:

As mulheres artistas passam pela história como meras sombras, isoladas umas das outras. Dado que suas ações ficaram em sua maioria sem efeito e suas criações foram, com escassas exceções absorvidas na tradição masculina, não é possível construir retrospectivamente uma contra-tradição independente (1985, p. 32, tradução nossa⁴⁰).

O texto de Bovenschein (1985) permite o esclarecimento de que, para ela, deixar de valorizar as diferenças das experiências de criação artística do masculino e do feminino é semelhante à estratégia que se utilizam para manutenção da ordem patriarcal e machista, ignorando as questões de descobertas e desejos, que compõem o universo artístico feminino. Sendo assim, ela afirma que os pares binários, associados às diferenças entre os sexos masculino e feminino, como objetividade *versus* subjetividade, razão *versus* emoção, não serão dissociados por um simples processo de junção das palavras, destruindo as diferenças as quais elas remetem.

A autora interpreta que a associação da mulher aos sentimentos, às emoções, foge tanto da realidade, quanto dissociá-la do seu contrário, como comportamentos mais ligados a razão e até a agressividade. Logo, a autora defende que a mulher deve construir um espaço artístico por um conjunto de vivências experienciadas, demonstrando que estas podem estar ligadas a qualquer comportamento, mesmo que este esteja distante das sensibilidades, tão esperada para o conjunto de obras femininas: “A produção artística feminina ocorre através de um processo complicado que envolve conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão” (BOVENSCHEN, 1985, p. 54, tradução nossa⁴¹).

Problematizando a questão da produção artística feminina, Teresa de Lauretis em seu texto *Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema* de 1985, expõe a que, desde os

hombres para reprimirmos cuando encontraban que nuestros poderes perceptivos no estaban suficientemente mutilados.

⁴⁰ Las mujeres artistas pasan por la historia como meras sombras, aisladas unas de otras. Dado que suas hazañas quedaron em su mayoría sin efecto y sus creaciones fueron, com escasas excepciones absorvidas em la tradición masculina, no es posible construir retrospectivamente una contra-tradición independiente.

⁴¹ La producción artística de las mujeres se produce a través de un complicado proceso que implica la conquista y la queja, la propiedad y la formulación, así como el olvido y la subversión.

anos 70 houve uma desconexão entre o movimento feminista e seus dispositivos cinematográficos, uma vez que, de um lado, o fio condutor era o ativismo político, conduzindo ao despertar da consciência e do interesse em apresentar “imagens positivas da mulher” (1985, p. 256, tradução nossa⁴²) e, por outro lado, a condução se encaminhava para disposição de um trabalho rigoroso das produções cinematográficas, que era entendido como uma “tecnologia social” (1985, p. 256, tradução nossa⁴³).

Para somar a este contexto, Teresa de Lauretis retoma a citação de Silvia Bovenschein: “a oposição entre as demandas feministas e a produção artística” (1985, p.50, tradução nossa⁴⁴), lamentando que a verdadeira luta das mulheres artistas, refere-se a forma como foi capturada por um movimento de dois lados, um que apoia as feministas em contexto de produção artística tematizada e outro que apelava para exigências formais e tecnológicas de produções (LAURETIS, 1985). Além disso, retoma também o trabalho de Laura Mulvey *Film, feminism and the avant-garde* (1989), voltado ao cinema, em que afirma ter passado por dois momentos na construção da filmografia feminista, o primeiro referente à representação, propondo no cinema a apresentação de figuras reais de mulheres e, o segundo referente a uma preocupação com a linguagem presente na representação da imagem feminina (LAURETIS, 1985).

Lauretis coloca na discussão as contribuições de Bovenschein e Mulvey por acreditar que foram trabalhos esclarecedores, os quais ampliaram os olhares e deram caráter político para expressão da estética feminina:

Se bem Bovenschein e Mulvey não abandonaram suas obrigações políticas dentro do movimento nem negaram a necessidade de outras representações da mulher, a maneira em que formularam o problema da expressão (uma “estética feminina”, uma “nova linguagem do desejo”) estava enquadrada nos termos tradicionais da arte; especificamente, das propostas da estética modernista (LAURETIS, 1985, p. 257, tradução nossa⁴⁵).

Inclusive ao tratar-se dessa estética feminista no cinema, o trabalho de Mulvey (1989), demonstrou que para fugir da estética imposta pelo movimento denominado realismo, os realizados feministas e os vanguardistas deveriam se posicionar a favor do formalismo presente

⁴² Women's positive images.

⁴³ Social technology.

⁴⁴ The opposition between feminist demands and artistic production.

⁴⁵ Si bien Bovenschein y Mulvey no abandonaron sus obligaciones políticas dentro del movimiento ni negaron la necesidad de otras representaciones de la mujer, la manera en que formularon el problema de la expresión (una “estética femenina”, un “nuevo lenguaje del deseo”) estaba encuadrada en los términos de las nociones tradicionales del arte; específicamente, de las propuestas por la estética modernista.

nas obras “colocando em primeiro plano o próprio processo, privilegiando o significante, iria necessariamente romper-se a união estética e forçar a atenção do espectador a centrar-se nos meios de produção de significado” (Mulvey, 1989, p.122).

Entretanto, Lauretis mesmo ciente da importância dos trabalhos para a história do feminismo, faz uma crítica às produções de Bovenschein e Mulvey, porque em sua opinião eles não estiveram além da ligação ao movimento político e da construção de novas formas de representação da mulher. Para ela, ao utilizar o cinema para pensar o feminismo, a limitação dos trabalhos encontra espaço e se torna consoante com a arte tradicional, já baseada nos termos do patriarcado. Sua crítica se constrói na afirmação de que é “muito difícil provar que um filme se dirige a suas espectadoras como sujeito feminino e isto se faz patente, uma e outra vez, em conversações e discussões entre o público e as cineastas” (LAURETIS, 1985, p. 263, tradução nossa⁴⁶).

A fundamentação da crítica de Lauretis se baseia a partir da construção de uma ideia retórica da real distinção entre o filme realizado por homens e o realizado por mulheres. Para isso, expõe que durante a exibição do filme *Redupers*, em 1985, o diretor foi questionado sobre a função do muro de Berlim presente no filme. Ele respondeu que o muro representava outra divisão específica para as mulheres. Para Lauretis, o sentido dessa representação e da resposta do diretor estava claro. O muro fazia divisão, mas também apresentava outras possíveis representações que podiam ser suscitadas por meio da imagem dele.

Tal conclusão provoca outra questão essencial: Em que lugar se encontra a divisão representada pelo muro?

No filme ou aos nossos olhos? Você realmente está na tela, em filmes, inscrita na montagem lenta de tomadas longas e no silêncio de suas imagens dentro de seus quadros silenciosos? Ou é, ao contrário, na nossa percepção, nossa visão interior como um limite subjetiva e discursiva (gênero), um horizonte de sentido (feminismo) que projeta as imagens para a tela, em torno do texto? (LAURETIS, 1985, p. 264, tradução nossa⁴⁷).

⁴⁶ Muy difícil probar que una película se dirige a sus espectadores como sujeto femenino y esto se hace patente, una y otra vez, en conversaciones y discusiones entre el público y las cineastas.

⁴⁷ ¿en la película o en nuestros ojos? ¿Está verdaderamente en la pantalla, en el filme, inscrito en su montaje lento de tomas largas y en la quietud de sus imágenes dentro de sus marcos silenciosos?, ¿o está, más bien, en nuestra percepción, nuestra visión interna como un límite subjetivo y discursivo (género), un horizonte de significado (feminismo) que se proyecta a las imágenes, a la pantalla, alrededor del texto?

A construção dessa ideia remeteu as reflexões de Lauretis para um campo diferente das de Mulvey e Bovenschein, a levou para a perspectiva do artista que se encontra atrás da obra, dono da criação, por um olhar que dará origem e determinará o significado da produção, e posteriormente, um olhar que fará a relação com a esfera pública do cinema, já que este se constitui como uma tecnologia social (LAURETIS, 1985).

A defesa da autora é de que o feminismo criou, com todo seu aparato de movimento político, outro sujeito social, “as mulheres como falantes, escritoras, leitoras, espectadoras, usuárias, fazedoras e formadoras de processos culturais” (LAURETIS, 1985, p. 265, tradução nossa), o que fez com que o projeto de cinema de mulheres, em sua opinião, preocupasse-se em formar condições de representações deste outro sujeito social e não apenas desconstruir o olhar falocêntrico nos homens e nas mulheres.

O que não quer dizer que deixemos de lado a análise rigorosa e a experimentação dos processos formais de produção de significado, incluindo a produção de narrativa, prazer visual e as posições de sujeito; senão mais que bem que a teoria feminista se ocupa agora precisamente de redefinir os conhecimentos estéticos e formais, da mesma maneira que o cinema de mulheres se tem ocupado da transformação do olhar (LAURETIS, 1985, p. 260/261, tradução nossa⁴⁸).

A proposta de Lauretis de um cinema produzido por mulheres se afirma pela forma como apresenta a necessidade de produções capazes de trazer a luz da discussão novas formas de imagens e sons, reelaborando as narrativas, os discursos e as composições que se diferenciam das representações tradicionais, baseadas em sua maioria nas visões machistas e patriarcais.

Todas essas construções teóricas de Lauretis remetem a pergunta inicial sobre a existência de uma estética feminista e a autora encerra seu texto respondendo a Bovenschein que existem inúmeras problematizações trabalhadas no cinema feito por mulheres e pela forma como estas estão sendo expressas no cinema, pelo menos neste aparato artístico, seria mais prudente afirmar uma “des-estética feminista” (LAURETIS, 1985, p. 281).

Portanto, analisar a produção cinematográfica de mulheres no período de uma década significa buscar refletir sobre as novas fronteiras das relações de gêneros e suas formas atuais de expressão, conforme aponta o projeto de Teresa de Lauretis. A intensificação dos

⁴⁸ Lo que no quiere decir que dejemos de lado el análisis riguroso y la experimentación de los procesos formales de producción de significado, incluyendo la producción de narrativa, placer visual y las posiciones de sujeto; sino más bien que la teoría feminista se ocupe ahora precisamente de redefinir los conocimientos estéticos y formales, de la misma manera que el cine de mujeres se ha ocupado de la transformación de la mirada.

movimentos feministas criou expectativas sobre as possibilidades de autonomia e empoderamentos das mulheres. Porém, empoderamento reticente no campo da produção do cinema nacional, devido às mulheres se encontrarem presas ao processo de produção masculino de pensar e sentir a composição cinematográfica.

No caso específico do cinema, o exercício de contabilização de mulheres críticas seria ingrato e infrutífero. Em sua opinião, é importante reconhecer o terrível efeito causado pela deformação cultural e histórica na supramencionada subjectividade feminina, pelo que se questiona: “Poderão as mulheres ‘ser apenas mulheres’, reduzidas ao elemento Ser?” (Bovenschein, 1976, p. 119) A sua resposta é tendencialmente negativa, tendo em conta que os meios de expressão artística não foram originalmente criados por mulheres, nem sequer escolhidos por estas, o que dificulta a elaboração e desenvolvimento de uma estética feminina (PEREIRA, 2013, p. 80).

A relação das mulheres na sociedade constrói novas formas de sociabilidades das mulheres com seus enredos sociais. Entretanto, ao voltar o olhar ao cinema brasileiro, identifica-se números incipientes de filmes brasileiros feitos por mulheres, nos quais não se pode perceber se exprimem igualdade de oportunidades e se são capazes de eliminar marcas históricas/culturais da segregação, entre homens e mulheres, tão conhecidos no âmbito das discussões das relações eróticas, sexuais e de gêneros.

O ato de apresentar a pouca quantidade de filmes nacionais produzidos por mulheres, representa a tentativa de demonstrar o quanto a produção artística das mulheres está forjada pelo poder de uma sociedade masculina, heteronormativa, machista, misógina, transfóbica, cristã, mesmo no campo do cinema brasileiro, mídia altamente em desenvolvimento, também perpassa e alimenta o pensamento patriarcal.

Ao pensar em mulheres como cineastas, espera-se que estas criem e expressem um cinema feito por mulheres e que seja uma expressão do ver, do falar e do sentir, das dificuldades em representar um sentido tão abstrato e que tem sido objetivado ao extremo (BRÜCKNER, 1985). Isto porque, para Silvia Bovenschein (1985), as mulheres não podem polarizar a sociedade a favor do feminino, abandonando uma dualidade em função de outra, elas precisam desenvolver uma nova forma de produtividade e de racionalidade, a fim de representar os princípios das feminilidades, abrangendo as atividades estéticas que constituem um importante aspecto da realidade.

A possibilidade de se pensar uma estética feminista no contexto do cinema brasileiro revela a chamada urgente da presença das mulheres na produção do cinema nacional, ao pensar o cinema como expressão artística, capaz de relacionar arte como movimento político, para que

este seja veículo de expressão feminina, de ocupação de espaços comuns aos homens. Algo que poderá ensejar a autonomia feminina e se revelarem importante instrumento de empoderamento das mulheres na sociedade, produzindo novos modos de subjetivação e processualidades desejantes.

4 OS PROCESSOS DESEJANTES ENTRAM EM CENA: O CINEMA COMO TECNOLOGIA DE SUBJETIVAÇÃO

*Pausa: ao que tudo indica,
acabamos de topar com uma confluência
das paisagens da subjetividade e da cultura.
Existem certamente outras,
mas o que já podemos vislumbrar
é que quando uma dobra se faz
e, junto com ela, a criação de um mundo,
não é apenas um perfil subjetivo que se delineia,
mas também e indissociavelmente, um perfil cultural.
Não há subjetividade sem uma cartografia
cultural que lhe sirva de guia;
e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo
de subjetivação que funcione segundo seu perfil.
A rigor, é impossível dissociar estas paisagens.
Fim da pausa.
(Suely Rolnik, *Uma insólita viagem à subjetividade:
fronteiras com a ética e a cultura*, 1997).*

Em tempos de modernidade, as tecnologias são quem tece a sociedade, de modo que as tecnologias de informação e de comunicação se impõem sobre as esferas da vida cotidiana e com isso, tornam-se capazes de rearticular as experiências sociais. As dimensões limítrofes entre público e privado são redesenhadas, de modo que o avanço tecnológico confunde e transforma o público, o privado, o íntimo e o social, expressando seus interesses políticos.

A indústria cultural, expoente desse aparato tecnológico, aparece na modernidade como a possibilidade de multiplicação da vida cotidiana, como princípio que organiza as relações políticas e econômicas da sociedade. A formação de ideias e a construção de conceitos acabam sendo intermediadas pela "sociedade do espetáculo" termo desenvolvido pelo teórico francês Guy Debord, ao afirmar que o espetáculo "unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes" (DEBORD, 1967, p. 10). Este conceito está intrinsecamente ligado à ideia de alienação e passividade, uma vez que, "ao consumir submissamente espetáculos, o indivíduo se afasta de uma vida produtiva" (KELLNER, 2006, p. 123), portanto, a sociedade moderna, capitalista, utiliza o espetáculo como instrumento capaz de desassociar o sujeito de seu trabalho, a arte da vida e o consumo das necessidades humanas, de modo que assim os indivíduos se tornam observadores privados, pacíficos, duranteos espetáculos da vida social.

O sujeito se torna espectador, resultado de uma cultura mercantilizada, produzida por uma ditadura das tecnologias midiáticas, alienado por elas, as quais destroem possibilidades de

criatividade e imaginação, elementos potentes para uma vida em potencial, não governada, ditada ou normatizada, mas sim inventiva, disparando formas de resistência e de outros possíveis.

Descreve, então, uma sociedade organizada pela mídia, em torno de produções e consumo de imagens e mercadorias, incorporando valores básicos dos sujeitos, doutrinando seus estilos de vida:

A cultura da mídia não aborda apenas grandes momentos da experiência contemporânea, mas também oferece material para fantasia e sonho, modelando pensamento e comportamento, assim como construindo identidades. Seus rituais como as Olimpíadas, a Copa do Mundo, eventos esportivos de entretenimento, como o Oscar e o Emmy, celebram os valores dominantes e validam uma sociedade baseada na competição e na vitória (KELLNER, 2006, p. 119).

Segundo o autor Kellner (2006) a cultura da mídia possui forte influencia sobre o pensamento e a ação dos sujeitos da sociedade de consumo, uma vez que os envolvem em semióticas do mundo do entretenimento, da informação e do consumo. O autor afirma também que a lógica do espetáculo regula e controla as questões políticas e econômicas presentes no contexto social.

Cita como exemplo disso, a fusão de grandes corporações que possuem como objeto de trabalho entretenimento e informação, como ocorreu em 2001 pela fusão entre a Time Warner, grande indústria de entretenimento dos Estados Unidos, responsável por grandes produções cinematográficas e canais de TV paga, e a America *On-Line*, potente provedor de internet também dos Estados Unidos (KELLNER, 2006). Esta é uma união entre duas grandes potências, a qual resultou em um único produtor de informação, independente do veículo utilizado, uma vez que possuem poderes sobre diversos deles, como a mídia, a internet, o cinema, entre outras possibilidades de entretenimento, informação, sobretudo aqueles capazes de ativar novos processos desejantes.

Assim sendo, é possível notar que esta cultura de mídia, construída pela ascensão da tecnologia na modernidade, concebeu novas formas de sociabilidade, caracterizando as interações sociais de modo que estas estivessem mediadas pelas tecnologias. Conseqüentemente, estas novas ações sociais provocaram novas ações sobre si, novas formas de produção do eu, novos processos de subjetivação (CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA, 2009).

Nesta perspectiva, considera-se que não se pode pensar em sociedade sem tecnologia e não se pode mais pensar em sujeito, sem que este esteja mediado por aparatos tecnológicos diversos. Tem-se uma mescla de sujeitos, sociedades e tecnologias, que singularizam a modernidade.

O pensamento de Bruno Latour em seu livro *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica* (1994) propõe que a sociedade moderna, por esta fusão forte entre sujeito e tecnologia, fez uma reflexão da divisão entre natureza e sociedade e entre os modernos e pré-modernos, de modo que foi excluído o entendimento da coexistência entre natureza e sociedade, entre signos e coisas, dando lugar à percepção do não-humano, ou seja, caracterizando o social como uma rede heterogênea, que possui humanos e não-humanos, e ambos devem ser considerados iguais (LATOURE, 1994).

[...] a palavra "moderno" designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por "tradução", misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por "purificação", duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro (LATOURE, 1994, p.16).

Esta argumentação de Latour propõe que a modernidade inaugura um conflito na tradicional divisão de que a natureza seria compreendida pelos cientistas e a sociedade pelos políticos. Isso se deu por conta do fracasso na tentativa de dominar o natural e o humano e pela proliferação dos híbridos, objetos não puramente naturais e não puramente sociais (LATOURE, 1994).

De acordo com Rosana Medeiros de Oliveira em seu texto *Tecnologia e Subjetivação: A Questão da Agência* (2005, p. 57), “Latour adverte que os híbridos são considerados comumente como misturas de formas puras. Dos híbridos, é comum a procura do que é proveniente dos sujeitos (ou da sociedade) e o que é proveniente dos objetos”. Embora, seja importante destacar que o autor não propõe que tenha uma natureza exata e nem um espaço social puro. Sua proposição se centra na alteração do lugar de coisa em si do sujeito e do objeto, para leva-los ao lugar do coletivo sociotécnico (OLIVEIRA, 2005).

Este coletivo sociotécnico, pode ser chamado de rede sociotécnica, refere-se a organização de múltiplas relações, que busca explicar a complexidade existente nas produções das relações sociais e subjetivas. Funcionando como interconexão de seres humanos, possibilitada pela tecnologia, Latour (1994) afirma que esta rede é uma estrutura não linear e o

humano seria o nó presente nela, capaz de provocar a constante abertura para novos componentes.

Latour busca em Pierre Levy, filósofo francês, fundamentações para sustentar posições semelhantes as suas e encontra em seu livro *As Tecnologias da Inteligência* (2004) propostas que promovem a não polarização entre humanos e máquinas. Defende a ideia de um coletivo de “humanos-coisas”:

A distinção feita entre um mundo objetivo inerte e sujeitos-substâncias que são os únicos portadores de atividade e de luz está abolida. É preciso pensar em efeitos de subjetividade nas redes de interface e em mundos emergindo provisoriamente de condições ecológicas locais (LEVY, 2004, p.161).

Neste sentido, lança-se à discussão a possibilidade de que sujeitos estão intrincados pela tecnologia, constituindo suas subjetividades, entre o humano e o aparato tecnológico, não-humano, que se torna um vetor de constituição social e subjetiva, neste mundo contemporâneo. A tecnologia incide sobre o modo de subjetivação do eu, de modo que aspectos íntimos e privados, estão partilhados por híbridos, uma fusão entre humanos e não-humanos, de acordo com as proposições de Latour (1994).

Neste ínterim, considera-se o diálogo possível entre a formulação de Latour e as proposições de Deleuze e Guattari (1995), quando se faz possível a convergência de que os híbridos compostos por sujeitos e tecnologias são capazes de produzir agenciamentos, acerca dos dispositivos de produções de subjetividades. Portanto, a problematização se pauta a partir da ideia de que os aparatos tecnológicos são dispositivos de constituição de subjetividades.

Para Deleuze e Guattari (1995) a subjetividade é fruto de um agenciamento, remetendo a ideia de que a natureza não é algo dado de prontidão, imutável em sua forma e conteúdo, mas sim uma produção incessante, que não cessa de produzir a si mesma. O sujeito, como parte integrante da natureza, não pode então ser concebido a partir de uma determinação natural, de uma essência imutável ou pouco maleável. Não há sujeito pronto, em um plano de essência que o transcende. Há uma constituição de subjetividade, agenciada por diferentes vias e pelo sujeito em si, de forma nunca acabada, constituída como ideal, sempre em formação, em construção permanente

Dessa maneira, temos a presença de um “agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 9), logo compreende-se que a junção das atividades presentes no contexto social com os significados que elas são capazes de reproduzir

e representar, são associações que incidem, agenciam sobre a subjetividade. Por isso, a impossibilidade de separação entre humano e máquina, uma vez que essa relação entre humano e não humano se constrói por relação de acoplamento e de agrupamento, conforme os agenciamentos, e não de distinção e separação (LATOURE, 1994).

Assumir este posicionamento de composição implica retirar o sujeito do centro da consciência, do modo reflexivo e poder pensá-lo a partir dos processos de subjetivação, os quais permitem admitir diversos componentes que não passam unicamente pelos indivíduos, como propriamente as tecnologias, as máquinas de comunicação, as técnicas, as redes sociotécnicas, os complexos, conforme aponta Oliveira (2005, p. 58):

Nesta concepção, o sujeito tradicional das filosofias da consciência é abandonado, mas outro emerge em seu lugar. O sujeito passa a ser pensado como um espaço de montagem contínua, como um processo de subjetivação. Torna-se um artefato em constante engendramento, mas que não deixa de ter materialidade e capacidade de agenciamento. O problema consiste em concebê-lo como instância purificada, ahistórica ou independente da linguagem e dos coletivos sociotécnicos.

A subjetividade passa a ser percebida dentro de uma concepção em que ela não é substancializada e é imanente, considerada como subjetividades práticas, ou seja, os sujeitos se constituem na experiência do social, nos trajetos singulares que compõem com humanos, familiares, amigos, e também não humanos, máquinas, coisas, tecnologias. A concepção platônica deixa de ser a explicação para a subjetividade e esta se distancia das representações e das essências. Passa a ser explicada pelos acontecimentos diários, cotidianos, acoplados com redes de coisas, corpos, saberes, hábitos, por onde os sujeitos se movem e conseqüentemente se constituem. Diferenciando-se em linhas de subjetivação conforme as classes, os sexos, as raças, as etnias, a orientação sexual, que compõem configurações subjetivas a cada ponto de conexão.

Remetendo ao pensamento de Rosi Braidotti em seu livro *Metamorfosis: Hacia una Teoria Materialista Del Devenir* (2005), no qual suscita problematizações que desconstroem a ideia conservadora das identidades dos sujeitos e se liga a essa ideia de que os sujeitos se constituem por linhas de subjetivação, em acontecimentos e encontros múltiplos diários.

A definição de identidade de uma pessoa se estabelece entre a natureza e a tecnologia, o masculino e o feminino, o negro e o branco, os espaços que fluem e que geram conexões intermediárias dessas categorizações. Vivemos em um constante processo de transição, hibridização e de nomadização, e estes

estados e etapas intermediárias desafiam os modos estabelecidos de representação teórica (BRAIDOTTI, 2005, p. 15, tradução nossa⁴⁹).

No livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, de Felix Guattari e Suely Rolnik (1999), se tem a proposição de que a subjetividade não pode ser encarada como um recipiente, onde se colocariam as coisas exteriores e estas seriam interiorizadas. Para os autores, essas coisas são os próprios elementos os quais possuem inter-relação com a própria constituição de subjetividades. São exemplos de “coisas” desse tipo:

[...] certo jeito de utilizar a linguagem, de se articular ao modo de semiotização coletiva (sobretudo da mídia); uma relação com o universo das tomadas elétricas, nas quais se pode ser eletrocutado; uma relação com o universo de circulação na cidade. Todos esses são elementos constitutivos da subjetividade. (GUATTARI e ROLNIK 1999. p.34).

Logo, a subjetividade é um fluxo contínuo de sensações, modos diversos de estar no mundo, de experienciar a vida, de amar, de sentir, de se comunicar, de interagir, no entrecruzamento de diversas instâncias, no que concorre para ser um modo de existir, um estilo de existência. A subjetividade, então, deixa de ser encarada como algo que o sujeito possui, abandona-se a ideia de posse, e se constrói a ideia de fluxos incessantes, de encontros com os outros: “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (Guattari e Rolnik, 1999, p. 31).

No texto *Sujeito, Subjetividade e Modos de Subjetivação na Contemporaneidade* (2009), a autora Sonia Regina Vargas Mansano, explica que nesta concepção o sujeito é um efeito provisório do modo de constituir sua subjetividade e esta nunca está acabada, definida, pois acolhe e emite os elementos que compõem a subjetivação, tornando o processo sempre em movimento, baseado em trocas e em uma construção coletiva.

Deixa mais próximo da problematização de de que a subjetividade é constituída historicamente, sendo possível para cada momento histórico uma forma múltipla e heterogênea de produção subjetiva. A subjetividade então possui uma composição de elementos que dão forma flexível aos seus conteúdos. Conteúdos engendrados por equipamentos coletivos de subjetivação, advindos de uma multidão de sistemas maquínicos, ou seja, uma subjetividade

⁴⁹ La definición de la identidad de una persona se establece entre la naturaleza y la tecnología, lo masculino y lo femenino, el negro y el blanco, en los espacios que fluyen y que generan conexiones entremedias de dichas categorizaciones. Vivimos en un constante proceso de transición, de hibridación y de nomadización, y estas esta, dos y etapas intermedias desafían los modos establecidos de representación teórica.

capitalística produzida por aparatos tecnológicos, os quais visam atender a lógica global do sistema, (PERES, BORSONELLO, PERES, 2000), já que “um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais” (DELEUZE, GUATTARI 1995, p. 34).

Assim, a subjetividade assume papel importante não somente para constituição do sujeito em si, mas de todo coletivo social, já que para Guattari (1996), existem dois planos de formação de subjetividade que são importantes para entender a lógica existente entre as relações humanas e os aparatos tecnológicos, que forma os coletivos na sociedade capitalista. O primeiro se refere à subjetividade normalizadora, formada por meio de um regime de estratificação, com disciplinarização de corpos e agenciamentos maquínicos; e o segundo se refere a uma subjetividade singularizadora, a qual possibilitaria a criação de um corpo pleno, por meio de vozes/vias, as quais seriam capazes de produzir novos modos de composição com a vida.

Guattari, em seu texto *Da Produção de Subjetividade* (1996) explica que as vozes/vias poderiam nomear outros sentidos de existência, os quais defendiam os modos de enunciação do sujeito, já que estas podem ser vozes/vias do poder, por circundar e limitar de fora os sujeitos humanos, disciplinando seus corpos; vozes/vias do saber, se referem ao pragmatismo dos saberes técnico-científicos; vozes/vias de auto referência, capaz de designar suas próprias coordenadas e fundar seus próprios processos.

O autor ainda afirma que são vozes/vias que não cessam de se entrelaçar, ora criando novos modos de existência, compondo novos modos de vida, novas formas subjetivas, ora reificando a territorialização da vida, modelando a subjetividade a partir do domínio dos aparatos sociais coletivos, que servem ao sistema capitalista (GUATTARI, 1996).

A subjetividade, neste escopo, distancia-se dos modos representacionais de explicá-la e passa-se a problematizá-la a partir do sentido, dos afetos, dos atravessamentos. Deleuze e Guattari (1995), passam a apresentá-la como uma incessante (re)construção, uma conexão de fluxos, que permeiam a constituição do sujeito, o qual ele e seu entorno se tornam o resultado de todo processo de composição. Portanto, não é possível identificar a subjetividade de um sujeito, nomeá-la, defini-la, emoldurá-la. Ela não é algo dado, fixo, pronto, acabado. É da trama da composição, da continuidade, dos diferentes arranjos, que dependem das interconexões existentes entre os humanos, outros sujeitos, não-humanos, coisas, objetos, ocorrências do mundo social, cultural, histórico.

Indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de

sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar (...). Assim se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação (...). Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe. (GUATTARI, 1992, p.17).

O olhar limítrofe deixa de operar sobre a subjetividade, o qual a unifica, a centraliza e, conseqüentemente, a domina, uma vez que, os poderes de dominação e de repressão utilizam-se dos rótulos e das identificações para domesticar as subjetividades atribuídas de seus classificados, nomeados e generalizados.

Para Deleuze, o sujeito não é algo sólido e unificado. Para ele, os acontecimentos transbordam o eu e passam a existir um território povoado por intensidades, movimentos, deslocamentos, que se traduzem não mais na ideia de sujeito, mas de individuações impessoais, singularidades (BRITO, 2012).

Não se pode mais continuar apegado à oposição entre um universal puro e particularidades encerradas em pessoas, indivíduos ou Eus. Não se pode continuar apegado a essa distinção, mesmo, e principalmente, quando se tenta conciliar os dois termos, completá-los entre si. O que se está descobrindo, atualmente, parece-me, é um mundo muito profuso, feito de individuações impessoais, ou mesmo de singularidades pré-individuais (DELEUZE, 2006, p. 178).

É uma lógica de percepção da vida, que escapa a questão da identidade que contorna o eu dentro de um limite definido, universalizando-o em, por exemplo, homem, branco, ocidental ou mulher branca, cristão, ocidental, subalterna e insere-se em um entendimento de não identificação possível do sujeito por rótulos que definam sua participação na vida.

A expressão de subjetividade de Deleuze e Guattari (1995) se distancia de que algo que está no sujeito e se aporta no que passa por ele, em algo que não está lá, mas que está no meio, na passagem, no entremeio, no trânsito. Interessa a vida que está no meio, entre os seres humanos e as plantas e os animais, apresentando que a lógica da vida não é a do ser, mas a do vir-a-ser, a lógica do devir.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas

de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 08).

Para problematizar o devir é preciso dar importância ao movimento existente entre o ponto de partida e o ponto de chegada, valorizar o que está acontecendo, permeando, ou seja, importante, para a lógica do sujeito e seus processos de subjetivação. Por exemplo, não é entender quem é uma mulher, mas como o sujeito torna-se mulher, como se mulheriza e quais movimentos o atravessam, o agenciam, neste processo de devir, como lembra Butler (2003) de que é impossível determinar o que é uma mulher, porque mesmo citando todas suas características, certamente não será tudo o que uma mulher é.

O devir não pode ser entendido como uma continuidade. “Devir não é progredir nem regredir segundo uma série” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18), ele é uma aliança, potencialmente criador, da ordem do entre, processando-se pelos meios e não pelos extremos (BRITO, 2012), portanto, “o meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 81).

Estar no meio é estar aberto as possibilidades de ser atravessado por devires, por fluxos, que possibilitam a criação inventiva de novas formas de existir, de compor com a vida em uma proposição não essencialista, mas sim da ordem da fronteira. Não se tem mais o é, indicando o sujeito como um ser, toma lugar à junção e, indicando o entre, o meio, por onde um devir é possível atravessar.

Essa ideia permite perceber a existência de várias maneiras de estar no mundo, de compor com a vida, de se complementar no espaço da existência, indicando possibilidades de tipologias de devires, como formas singulares, que buscam possibilidades inventivas de modos de existência, logo, distantes das formas tradicionais (CARNEIRO, 2013). O devir, então, reinventa-se, combina-se, complementa-se e, por isso, proporciona um modo inventivo de estar no mundo, de experienciar a vida, de se movimentar singularmente e criar outros devires.

A ideia de homem, branco, ocidental, heterossexual, racional, conduz a uma identidade fixa, a ideia de um padrão universalizante. O homem inserido no sistema patriarcal “[...] constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87). O devir é justamente o contrário, é a possibilidade do encontro, que deste surjam multiplicidades e que destas sejam compostos modos inventivos de vida.

A este estado definido e universal do homem, se pode fazer referência ao conceito de molar, proposto por Deleuze: “A linha molar diz respeito a estados definidos, modelos dominantes divididos binariamente: classes (dominante e sujeitada), sexos (homem e mulher), raças (brancos e outros), idades (adulto e criança) etc” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 31). São linhas definidas e determinadas por aparatos institucionais presentes na sociedade, os quais formatam e normatizam a política dos corpos. Linhas molares podem ser: a igreja, o estado, o sexo, a família, a escola, entre outros.

Em contrapartida, Deleuze propõe as linhas moleculares, aliada a questão da micropolítica, não possui incidência normativa, mas uma proposta maleável, atravessada por fluxos, “ela põe todas as coisas em jogo, mas em outra escala e sob outras formas, com segmentações de outra natureza, rizomáticas ao invés de arborescentes. Uma micropolítica” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 66).

Estas características constroem a reflexão de que as linhas molares se referem às macropolíticas, as quais buscam dominar sujeitos e controlar os poderes, ao passo que as linhas moleculares, encontram referências nas micropolíticas, as quais permanecem ligadas às minorias e aos novos modos de existência. Em meio a estas polaridades de micro e macro políticas, Deleuze parte para definição de uma terceira linha, as linhas de fuga, as quais consistem na evasão desta própria polaridade, no sentido de construir rupturas contra aquilo que é institucionalizado, demarcado, definido:

[...] fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

As linhas de fuga dão sentido à criação de coisas novas, escapam ao que está imposto e determinado pelas lógicas de poder da sociedade, escorrega pelas linhas molares instituídas e invade seus limites, as quebram e as transformam em outra coisa, faz-se maleável, molecular, possibilita qualquer vir a ser, por isso relação tão intrínseca com a ideia de devir.

Por assumir estas características, as linhas de fuga atuam desestratificando os desejos, possibilitando que eles se liguem a outras coisas, outros arranjos, por outras conexões, retirando-os das esferas das macropolíticas, das linhas que os estratificam em limites predeterminados e dominados (SAVAZZONI, 2012).

Para Deleuze e Guattari (1995) os devires seriam moleculares e, assim, capazes de construir rupturas nas linhas molares, isso se daria por conta de uma grande circulação de afetos

e perceptos que conseguiriam anular as incidências das potências detentoras do poder (RODRIGUES; PEIXOTO JR., 2011).

A percepção de que grandes estratos molares são capazes de agenciar os modos de produção de subjetividades, impedindo que estas sejam conectadas e compostas pelas linhas moleculares, remete a ideia de que a própria produção de subjetividade precisa ser pensada no contexto da sociedade capitalista, seus modos de consumo e sua cultura de massa. Isto implica entender que na cultura de massas, termo trabalhado por Rolnik e Guattari no livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo* (1999) há um processo de produção de subjetividades que desencadeia na formatação de sujeitos normalizados, disciplinados, fabricados em série, submetidos a um sistema de poder que impõe de forma dominante quais são os valores e as normas a serem seguidos.

A fim de problematizar e ir contra esta ideia de uma subjetividade baseada em princípios universais, os quais regulam também os corpos dos sujeitos, Deleuze e Guattari (1996) problematizam a ideia de Corpo Sem Órgãos (CsO), com a finalidade de desarticular o corpo. A proposta é desconstruir a organização do corpo, em que cada componente possui uma finalidade única, desestabilizando sua ordem rígida representada e estratificada. A ideia consiste em manter um caos oposto à ordem, como um espaço aberto, flexível, passível de alterações, modificações, transformações múltiplas e capazes de abordar, acolher e propiciar fluxos, intensidades, potências, as quais suavizam a vida, a tornam inventiva, experienciada no real, na vivência e não nos processos representacionais (RODRIGUES; PEIXOTO JR, 2011).

Os órgãos continuam presentes nesta proposta de corpo sem órgãos, contudo, suas funcionalidades se encontram mais abertas. Não há nele um organismo organizado funcionalmente, apresenta-se como um campo de afetos, de possibilidades, de intensidades compostas com a vida, uma vida livre, possível, não aprisionada em um corpo governado.

O Cso grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois polos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21-22).

A proposta do CsO se refere a busca para desestratificar os poderes dominantes das máquinas abstratas que produzem subjetividades individualizadas, universais, por meio de processos de repetição. O CsO propicia um processo de singularização, conduzindo diferenciações, distanciando os sujeitos das massas homogeneizantes, porque conduz processos de subjetivação não baseados nas matrizes atuais e hegemônicas de pensamento.

A ideia deste corpo não organizado pela repetitividade sugere que este corpo pode ser atravessado por diferentes fluxos, intensidades. Este CsO pode compor com a vida, pode possibilitar acontecimentos, experimentações, assim reafirma a concepção de que a subjetivação não é uma interioridade, advinda de relações naturais, mas sim produzida por experimentações, por conexões de coisas humanas e não humanas que são afetadas entre si.

Isso faz com que a subjetividade seja analisada como uma máquina abstrata, essencialmente maquínica, por poder ser fabricada e modelada pela hierarquia existente nos modos de produção capitalista, “assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são próprias, injetam-se representações nas mães, nas crianças, como parte do processo de produção subjetiva” (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 33).

O elemento fundamental destas proposições é de que o capitalismo, por todo seu aparato tecnológico e toda sua lógica de mercado competitivo e consumista, incide ativamente sobre os corpos, buscando de forma sutil, embora violenta, sujeitos como ponto de articulação com o capital.

No texto *Mal Estar na Psicologia: A Insurreição da Subjetividade* (2002) os autores Leite e Dimenstein afirmam que a forma como a subjetividade é compreendida na modernidade, inserida neste contexto capitalístico, de grandes produções tecnológicas, avanços exponenciais na indústria midiática e na globalização, apresenta um paradoxo, pois se tem as dissoluções das barreiras das grandes instituições que incidiam sobre a subjetividade, como a Igreja, a Família, a Escola e a aproximação de sujeitos de diferentes espaços por meio das grandes invenções virtuais, o que acaba fazendo com que os sujeitos sejam orientados por tecnologias e elementos mercadológicos que tem como objetivo final obtenção de lucros (LEITE; DIMENSTEIN, 2002).

Sendo assim, o capitalismo produz, antes de tudo, subjetividades, não alcançando diferenças entre o modo de produção de riquezas e o modo como estas incidem sobre a produção de sujeitos, coadunados com esta lógica mercantilista, neoliberal e globalizada. Conduz para o sujeito agenciamentos vinculados a uma lógica consumista, tornando-o despercebidamente um sujeito incapaz de problematizar, de refletir, submisso e rendido aos modelos predeterminados,

os quais dão sustentação ao capital pelas bases consumistas, agindo diretamente nos processos desejantes. A isso, denomina-se “subjetividade capitalística” (GUATTARI; ROLNIK, 1999), responsável por uma crise de subjetividade:

[...] provocada não só pela dificuldade de passagem e adaptação a essa sociedade de mídia, mas, o que é mais intrigante, essa crise é inerente ao funcionamento do próprio modo de produção dominante nesse novo contexto – a América-em-nós – modo que funciona na base da síndrome da carência-e-captura. E ele refaz o circuito de seus sintomas: fechamento narcísico à alteridade e seus efeitos no corpo vibrátil – desterritorialização vivida como carência – impossibilidades de criar cartografias – espelhamento narcísico em mapas – captura de mais valia do desejo para o fortalecimento dos mesmos mapas e reprodução da mesma micropolítica (ROLNIK, 2014, p. 109).

Amplia-se o mapeamento de que as políticas de subjetivação assumem formas específicas de viabilização das produções de subjetividades no cotidiano, enrijecendo o princípio identitário, de que as forças subjetivas somente se consolidam por meio de uma identidade fixa e modulada. Fazem isso, por medo de perderem o poder de dominação, ao se deixarem afetar pelas variações existentes dos desejos, dos devires, das composições de estilos de vida inventivos (ROLNIK, 2014).

No interim da discussão sobre como a sociedade capitalista marca fundamentalmente os sujeitos, percebe-se que estes não escapam ilesos de suas fundamentações ideológicas, agenciando suas subjetividades e os conduzindo pelos caminhos da identidade, dissolvendo toda e qualquer possibilidade de devir. Encontra-se a mídia como fator decisivo desta problematização. Partindo dela a grande responsabilidade de globalização das essências identitárias, conforme esclarece Rolnik, em sua prospecção de que “[...] está se instalando um poderoso complexo de equipamentos coletivos que centralizam a distribuição de sentidos e valores” (2014, p. 91), na tentativa de homogeneizar as formas de expressão, os jeitos de ser, os gostos, valores, costumes, choros, risos, todos reajustados conforme as lógicas do mercado cultural.

Em seu livro *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo* (2014), Suely Rolnik ainda problematiza a permissão dada pelos sujeitos para que sejam capturados pela mídia: “Como é que não percebem coisa alguma e se deixam atrair a esse ponto por aquela máquina infernal. Como é que engolem, assim tão inocentemente, sem a menor problematização, a hierarquia de valorização das linguagens” (ROLNIK, 2014, p. 105) e ainda acaba concluindo que a mídia fornece imagens que buscam suprir as carências dos sujeitos, indo ao encontro dos seus desejos, por um alto investimento narcísico, ou seja, para Rolnik, a

veiculação da mídia, é atribuída de valor, no momento que consegue viabilizar imagens capazes de atingir os sujeitos de forma narcísica e, conseqüentemente, propiciar a eles um processo identificatório (ROLNIK, 2014).

Os sujeitos, possuidores dessa identificação com as imagens veiculadas, acaba encontrando-se com uma suposta autoimagem, o que dá a ele sensação de participação no espetáculo midiático e segurança de que seus desejos estão em consonância com a proposta social, coletiva. Dessa maneira, “[...] são as próprias pessoas que, em seus investimentos de desejo, atualizam a mídia no papel de centralizadora de sentidos e valores, dando-lhe crédito e realidade” (ROLNIK, 2014, p. 105).

Assim, constrói-se relação entre sujeitos e mídia, sujeitos e cinema, de modo que um se alimenta do outro, em uma articulação, na maioria das vezes, baseada em fundamentos perversos, os quais centralizam os valores, comportamentos, as formas de viver e de sentir. Alcança-se uma padronização da subjetividade dos sujeitos, o que torna seus desejos universais, a favor da manutenção e do fortalecimento do *status quo* proposta pela indústria midiática.

A análise que Rolnik (2014) faz sobre os processos que levam ao fortalecimento da mídia na incidência sobre a vida dos sujeitos e, portanto, sobre a mídia/cinema como um dispositivo de constituição de subjetividades, lança a ideia de que o movimento existente neste processo não é linear, mas sim ocorrido em espiral, de forma que os sujeitos não conseguem entender o processo de desterritorialização, como uma possibilidade de lançar-se a algo novo, como linha de fuga, potente para esvaziar o mais do mesmo, saindo do lugar comum e buscando devires inventivos. Isso causa um sentimento de vazio ao próprio sujeito, a “desterritorialização é vivida como carência” (ROLNIK, 2014, p. 106) e o sujeito, por sua vez, encontra-se em um estado vulnerável. A mídia, como grande potência, aproveita-se desse estado, produzindo imagens espetaculares, enraizadas nas próprias carências dos sujeitos, respondendo-as efetivamente, por um processo rápido e incisivo de identificação.

Essa situação se torna promissora para os processos de capturas, as quais serão instrumentos de formação de uma identidade, limitada e modelada dentro de preceitos quaisquer, interessantes para a mídia naquele momento. O sujeito, carente, serve e estimula a sua própria captura e, assim, perde forças moleculares, não se sente capaz de reagir, talvez nem saiba que nele próprio há uma potência criadora, que não necessariamente deve servir a um modelo de estilo de vida e de existência (ROLNIK, 2014).

O funcionamento circular desta captura torna o sujeito frágil diante de um aparato tecnológico ascendente, que apreendeu o modo de funcionamento dos sujeitos e constroem a

cada dia mais estratégias de capturas e de rupturas de potências criadoras. O próprio sistema mantém o *status quo*, o sujeito é sua engrenagem e o resultado final são as produções de subjetividades normatizadas.

A subjetividade está sendo agenciada por vários componentes que não permitem o entendimento simplista e estruturalista de suas dimensões e composições. No momento contemporâneo atual, com o advento tecnológico avançado e desenfreado, é impossível desconsiderar a tendência à homogeneização e à universalização dos sujeitos, os quais resultam no reducionismo da subjetividade. Logo, não é possível deixar de considerar que essas tensões são reais e incidem cotidianamente sobre os sujeitos, capturados por imagens repetitivas que produzem identificações, valorizando o espetáculo subjetivo, em uma sociedade globalizada a partir das tecnologias avançadas e da própria expansão do capitalismo e de seus meios de produção.

O cinema tem se mostrado como um instrumento importante da mídia na captura de subjetividades, abrindo fissuras em suas singularidades e propondo a construção do ser pela repetitividade. Faz isso em uma perspectiva de entretenimento, também como instrumento do capitalismo, capaz de insinuar um "mundo de glamour, publicidade, moda e excessos" (KELLNER, 2006, p. 129) como objetos de consumo e de desejos sem precedentes.

Como espetáculo, o cinema contemporâneo é a expressão de imagens, ressaltando o estilo e a aparência, que se tornam características cada vez mais importantes na construção da identidade e na representação do próprio eu dos sujeitos, ao trazer no bojo de sua apresentação os espetáculos midiáticos como norma de comportamento (KELLNER, 2006).

As produções cinematográficas, maquiadas pela ideia de máquina que obedece a leis, contratos e instituições, ocultam seu caráter ideológico, pelo efeito que converte a realidade da representação cinematográfica e a construção de um sujeito espectador que transcende ao apreciar o enredo como uma experiência real (CASSETI, 1999).

A linguagem cinematográfica, como a iluminação, a movimentação da câmera, o enquadramento, a composição das imagens, servem à indústria cultural como instrumentos importantes para construção de significados, somado a isso, a maquiagem, os atores, os cenários, os figurinos, os discursos, aproximam este significado à realidade do enredo, da história contada para atingir e significar o público (GUBERNIKOFF, 2009). São elementos cinematográficos, utilizados como artifícios contundentes para a representação de um mundo coerente, com uma realidade possível e passível de ser alcançada.

O cinema é particularmente propenso a dar essa aparência de “naturalidade”, devido às suas qualidades significantes específicas, em especial pelo fato de que a imagem fílmica, ao fundamentar-se no registro potencial da fotografia unido à projeção de uma imagem aparentemente móvel, apresenta toda a aparência de ser “uma mensagem sem código”, uma duplicação não mediatizada do “mundo real”. (KUHN, 1991, p. 99).

O cinema, portanto, por meio destes elementos, possui importante papel no que se refere a forma como a sociedade encara determinadas imagens, atitudes, comportamentos, ações, representações. As produções cinematográficas, como integrantes da sociedade do espetáculo, podem denunciar papéis e construir conceitos, ou seja, o cinema é uma tecnologia social, conforme considera Teresa de Lauretis em *Alicia Ya No: Feminismo, Semiótica e Cinema* (1984): “[...] considerar o aparato cinematográfico como uma forma histórica e ideológica, tem defendido que é preciso entender os feitos relativos ao cinema e suas condições de possibilidades como ‘uma relação entre o técnico e o social’” (LAURETIS, 1984, p. 28, tradução nossa⁵⁰).

Se assim o cinema se constrói, ele é responsável por produzir mais que imagens de entretenimento produzem também imagens que convergem em afeto e significado que posicionam os espectadores e as espectadoras diante da formação e construção de antigos e novos conceitos, portanto, é possível considerar a forte relação entre o cinema e a construção de papéis e funções sociais, nos comportamentos, pensamentos, desejos, ações e representações da vida cotidiana. Assim, se tem a prospecção de que o cinema ao produzir imagens, confere-se em uma tecnologia de processos de subjetivação, uma vez que, as imagens são bases fundamentais para a construção de gêneros, já que “[...] o cinema funciona na realidade como uma máquina de *criação de imagens*, que ao produzir imagens (de mulheres ou não) tende também a reproduzir a mulher como imagem” (LAURETIS, 1984, p. 64, tradução nossa⁵¹).

As afirmações da autora conduzem para a reflexão de que o cinema tende a naturalizar a mulher, quando apresenta imagens suas naturalizadas, quando, por exemplo, apresenta imagens de mulheres como um objeto a ser contemplado, exacerbando ou apenas ressaltando padrões de beleza e aspectos de seu corpo, situações as quais corresponderiam ao prazer visual masculino e a ideia de que a mulher somente serve para ser observada e de que existe um padrão estético de beleza a ser alcançado. Fatores estes que reafirmam as diferenças sexuais e os

⁵⁰ [...] considerar el aparato cinematografico como una forma histórica e ideologica, ha defendido que hay que entender los hechos relativos al cine y sus condiciones de posibilidad como "una relacion entre lo tecnico y lo social.

⁵¹ [...] el cine funciona em realidad como una máquina de *creación de imágenes*, que al producir imágenes (de mujeres o no) tende también a reproducir a la mujer como imagen.

resultados ideológicos que essa diferenciação constrói no imaginário coletivo, os quais incidem sobre os corpos, os prazeres, os desejos, regulando e limitando todas as formas de subjetivação.

O filósofo Gilles Deleuze (1992) questiona o conceito de imagem ao falar sobre cinema. Para o autor, a imagem, no cinema, está além do que se vê, compondo a possibilidade de ser algo legível, passível de leitura do que se observa. Isso se explica pelo fato de se poder ver na imagem e também por trás dela, portanto, o cinema se constitui como produtor de realidade (DELEUZE, 1992). Para o filósofo, a imagem é o caminho por onde passam todas as coisas, desse modo, não é constituída, mas existe por si só, como uma matéria, cheia de luz e movimento (RANCIÈRE, 2001).

O cinema é agenciado por diferentes imagens e estas definem a sensibilidade artística presente nas produções cinematográficas, de modo que as formas, cores e sons compostos pelas imagens imperam, produzem significados e possibilitam vivências.

Só assim é possível entender o cinema, dessa perspectiva deleuziana, pela relação interna das imagens, pelo modo como se articulam seus encadeamentos – planos, movimentos das câmeras, relações entre movimento e tempo etc. – e não, por exemplo, pela relação que estabelecem com o real ou com a produção de imagens verossímeis. Não pelos índices de realismo ou de aproximação entre as formas e o mundo visível, mas por aquilo de que o cinema é capaz: captar e compor mundos sensíveis (FURTADO, 2013, p. 15).

Na perspectiva de Deleuze o cinema, por meio das imagens, é capaz de detectar signos e deixá-los sensíveis aos sujeitos, por isso trabalha com realidades materiais, concretas, não com meras reproduções de signos desconectados com a realidade. Portanto, a tarefa cinematográfica para Deleuze não é somente registrar o cotidiano dos sujeitos, mas compor com eles possibilidades de vida. Diante disso, mergulhado na filosofia bergsoniana, a qual propõe duas conexões entre imagem e cinema, a imagem-movimento e a imagem-tempo.

Deleuze escolhe Bergson apoiado nas críticas que faz frente aos dois maiores pensamentos dominante de sua época, a psicanálise e a fenomenologia, os quais não davam conta de pensar o cinema como um todo, diferenciando suas imagens e seus movimentos (OLIVEIRA, 2009).

A proposição de Deleuze, no momento em que faz uma taxinomia do cinema e suas imagens, em seu primeiro livro sobre o tema *Cinema I: A Imagem-Movimento* (1985), lança à mão a premissa principal de que o cinema não apresenta imagens em que nelas estão associados movimentos, mas sim apresenta imagens-movimento, criadas a partir da composição de posições no espaço e instantes no tempo (OLIVEIRA, 2009). Faz a captação de um instante da

realidade e o enfileira sucessivamente a outros instantes, de modo a produzir um movimento ilusório, conforme explica Bergson:

Assim faz o cinematógrafo. Com fotografias, cada uma das quais representa o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. [...] Para que as imagens ganhem animação, é preciso que haja movimento em algum lugar. O movimento realmente existe aqui, com efeito, está no aparelho. É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias da cena a darem seguimento umas às outras, que cada ator dessa cena reconquista sua mobilidade: ele enfileira todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica (BÉRGSON, 2005, p. 330).

O cinema, então, funciona pela junção entre instantes paralelos, conectando uns aos outros, a fim de dar a noção de continuidade. A imagem-movimento, neste sentido, faz referência a imagem organizada pela lógica presente na inter-relação entre sensação e movimento, portanto, a imagem seria o resultado de uma correlação sucessiva com outras imagens, finalizadas pelo encadeamento das sensações e das ações (RANCIÈRE, 2001).

A imagem-tempo, por outro lado, faz referência a situações óticas e sonoras que nem sempre fazem parte desta lógica de sensações e ações, podendo ser considerada como uma ruptura da imagem-movimento. Não se conecta a imagem real, mas a uma imagem virtual, não há mais ligações enfileiradas entre imagens, se descolam umas das outras, para em si produzirem seus próprios arranjos, operando além do esquema sensório-motor (RANCIÈRE, 2001).

Assim, desconstrói a narração tradicional presente no cinema, por não abarcar entre seus propósitos o relacionamento entre a narrativa e a emoção presentes nas imagens. A imagem-tempo rompe com a lógica existente entre a sensação e o movimento. Pois, propondo novas maneiras de vivenciar as imagens e as narrativas, livre do condicionamento imposto pelos movimentos, capaz de imperar seus próprios signos, “temos, assim, de um lado, o cinema clássico e a imagem-movimento e, do outro, o cinema moderno e a imagem-tempo” (BRASIL, 2010).

A análise de Deleuze sobre o cinema clássico se volta para a imagem-movimento. Afirma que o tempo depende do movimento e da relação produzida pela conjunção entre a sensação que o mesmo desperta. Em contrapartida, afirma que no cinema moderno, o tempo se liberta da relação unívoca com o movimento, pela proposição da imagem-tempo, em que o tempo aparece de forma não linear, livre, aberto a possibilidades, trabalhando com potências.

O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (DELEUZE, 2008, p. 77).

A imagem-movimento é formada por um regime orgânico, de movimento normalizado e cronológico, em uma relação direta das imagens veiculadas com os signos as quais representam. Abre espaço para que surja uma narrativa, caracterizada para compor uma realidade existente, constituída por relação sujeito/objeto, a favor de um modelo representacional, pelo qual podem surgir ainda identidades (CARVALHO, 2013). Seu inverso, a imagem-tempo, a qual anula a continuidade existente no movimento, tornando-o anormal, incontável, não linear e, por isso, capaz de desfazer as relações entre cópias e modelos, abre espaço para que o cinema não seja apenas representacional, sendo assim uma complexidade, “avessa até a qualquer tentativa de unificação totalizante” (CARVALHO, 2013, p. 59).

A partir dessas proposições se infere a importância significativa que o cinema e as imagens possuem para o trabalho de Deleuze, no que se refere à questão de como as imagens se relacionam entre si e os resultados estabelecidos dessas relações, para pensar o cinema como arte e construir sua lógica, acreditando que o papel do artista é formatar as forças invisíveis, imperceptíveis, potencializando-as, dando a elas status de sensações.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (DELEUZE; GUATTARRI, 1992, p. 217).

O trabalho da arte se resume na proposta de ser criativo e o sendo, assume a propriedade de força motriz, a qual extrai, impulsiona, deflagra, as intensas potências existentes nos objetos, acontecimentos, sujeitos, subjetividades, atividades e materiais. Para Deleuze, a imagem cinematográfica tem este propósito, consegue descolonizar as percepções habituais. Faz isso, no cinema clássico, por meio da imagem-movimento, dentro de um amplo espaço de montagens e cortes específicos, e no cinema moderno, por meio da imagem-tempo, quando desfaz a conexão entre sensação e movimento e estabelece outras relações, abertas a outras intensidades (FATORELLI, 2013).

No texto *O Tempo em Deleuze, ou Como a Cinemática Muda Nossa Ideia de Arte* (2013), o autor John Rajchman afirma que a análise feita por Deleuze das imagens fez com que percebesse que o cinema transformou a forma como os sujeitos são afetados por ele:

O cinema mudou a ideia de arte por causa das novas formas que inventou para mostrar ou traduzir movimento e tempo, participando de uma forma distinta em uma mais ampla estética da duração, conectada não somente com novas tecnologias ou novas forças, mas também com novas formas de pensar, novas questões e novos paradoxos, novos usos políticos. Em todas as artes, “expandidas” ou não, vemos essas mudanças, esses novos tipos de determinações de espaço e tempo, essa estética maior, na qual o cinema, em seus espaços iniciais e com os seus meios iniciais, desempenharia um papel fundamental (RAJCHAMAN, 2013, p. 174).

O cinema, entendido por Deleuze em suas obras *Cinema 1* e *Cinema 2*, teria a capacidade artística de transformar a condição invisível do mundo e lançar um olhar descolonizado ao próprio mundo que apresente de forma real suas condições e seus contextos. Além disso, inaugura a problemática de como os sujeitos afetam e são afetados pelo tempo, teorizado por ele em imagem-movimento e imagem-tempo e de como este afeto, ocorre, ao mesmo tempo, de forma objetiva e subjetivamente. Responde a este problema indicando que as imagens cinematográficas possuem o papel de apresentar o funcionamento do tempo na vida cotidiana dos sujeitos, e isso porque “o mundo que o cinema nos mostra é um mundo impessoal (ou pré-pessoal), anterior à consciência e a individualização” (RAJCHAMAN, 2013, p. 180).

A imagem do cinema possui a proposta de construir uma composição direcionada aos sujeitos, tornando-se mais que visível, tornando-se legível, diante da possibilidade de ver a imagem e também ver o que há por trás dela.

Essas proposições colocam no bojo da discussão a imagem como pertencente ao seio da cultura moderna, consolidando paradigmas visuais na construção das subjetividades, partindo dos espetáculos midiáticos a imposição de normas de como os sujeitos devem se comportar, sentir, viver, afetar e serem afetados, o que acaba desencadeando processos de formação de identidades vazias, apoiadas no modo como se dá a apresentação do sujeito no cotidiano.

Em consonância com estas reflexões de como a imagem cinematográfica incide na vida dos sujeitos, Teresa de Lauretis, professora do Departamento de História da Universidade da Califórnia, constrói o termo “tecnologia de gênero”, partindo do pensamento de que os aparatos tecnológicos presentes na sociedade servem à construção das sexualidades tal como os sujeitos a vivem, incidindo normas e regras de como definir os gêneros, por meio das representações advindas dos discursos, dos saberes científicos, do cotidiano, do senso comum, das artes, das

legislações, das imagens, entre outros dispositivos institucionais e detentores de poder (SWAIN, 2009).

A tecnologia de gênero é entendida a partir da ideia de que o gênero não é construído apenas pela diferença sexual, mas principalmente pela linguagem e pelas representações culturais, portanto, o gênero para Lauretis (1989) passa a ser considerado por quatro proposições principais. A primeira se refere à premissa de que gênero é uma representação. O gênero representa uma relação a qual o sujeito está inserido. Uma relação ocorrida no contexto de uma construção sociocultural e por isso capaz de atribuir significado ao indivíduo a qual ela pertence, ou seja, as representações dos gêneros incidem sobre os sujeitos dando-lhes um significado diferente, de acordo com a relação a qual ele está inserido, “[...] se as representações de gênero são posições sociais, que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (SANTOS, 2004, p. 89).

A segunda proposição afirma que a representação do gênero é sua própria construção, isto é, as formas e os conteúdos, os quais definem os papéis de gênero que devem ser assumidos pelos homens e pelas mulheres é exatamente o que determina o que é o gênero e qual sua proposta no contexto social (LAURETIS, 1989) e esta construção vem ocorrendo do mesmo modo com o passar do tempo, é o que afirma a terceira proposição de Lauretis acerca do gênero, ao citar como exemplo o modo como o cinema, ao longo dos anos e mesmo com seu desenvolvimento, apresenta a personagem feminina sempre aliada à sexualização de seu corpo.

Já algum tempo antes da publicação do volume I da História da Sexualidade na França, teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyerista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual (LAURETIS, 1989, p. 221).

Desse modo, se pode perceber como os gêneros, independente do tempo e do espaço, são construídos por tecnologias sociais, as quais são capazes de controlar os significados sociais, estes sim de acordo com o contexto, e impô-los aos sujeitos. Somado a isso, a autora aponta sua quarta premissa a respeito dos gêneros, inferindo que as mesmas tecnologias que o constroem, são capazes de desconstruí-lo e este movimento também contribui para sua

formação como representação no contexto social, ao passo que “esse tipo de desconstrução do sujeito é efetivamente maneira de reter as mulheres na feminilidade e de reposicionar a subjetividade feminina dentro do sujeito masculino [...]” (LAURETIS, 1989, p. 236).

No livro *Alicia Ya No: Feminismo, Semiótica e Cinema (1984)*, Teresa de Lauretis apresenta como a relação entre semiótica, cinema e feminismo, está presente na vida real, no cotidiano dos sujeitos. Traz a linguagem como elemento fundamental para pensar o cinema como um importante dispositivo de subjetivação, por entender que é por meio dela, que se projetam os valores sociais, tornando-se então um forte instrumento para construção de uma intervenção política, apoiada na premissa de que o pessoal é político, uma das primeiras ideias do feminismo.

Nesta perspectiva, o conceito de mulher e seus desdobramentos são construídos pela influência da sétima arte e suas produções de imagens, na vida cotidiana dos sujeitos, ressaltando a discussão sobre o papel da mulher, representado pela cultura de mídia, especialmente o cinema, de forma que esta imagem pode ser enviesada por estereótipos que oprimem e anulam o papel da mulher na sociedade, mascarando sua possibilidade de atuação política e empoderamento (GUBERNIKOFF, 2009).

A análise de Lauretis (1984) propõe que o cinema narrativo, entendido como o cinema clássico dos primeiros tempos de Hollywood, se traduz em um campo fértil de expressão da representação estereotipada da mulher, a qual era representada como elemento da sexualidade, objeto a ser desejado, um corpo a ser admirado. A partir dos anos 60 e 70, com advento e consolidação dos movimentos feministas ao redor do mundo, a crítica feminista do cinema entendeu, por meio da teoria da semiótica e de outros elementos de significação, que o cinema teria a possibilidade de explicar que a imagem estereotipada da mulher, como objeto sexual, aliada unicamente a questão da sexualidade e sensibilidade, era uma construção social e não uma verdade inquestionável (LAURETIS, 1984).

A primeira crítica feminista de cinema de Hollywood (LAURETIS, 1984) escrita por Claire Johnston em 1974 explica como estão integradas as questões da semiótica e das construções sociais, apoiada nos fundamentos teóricos do marxismo:

O signo é sempre um produto. O que a câmera capta em realidades o mundo “natural” da ideologia dominante. O cinema de mulheres não pode alimentar tal idealismo; a verdade de nossa opressão não pode ser “capturada” em um celuloide com a “inocência” de uma câmera: há de ser construída/manufaturada. Há que criar novas significados destruindo o quadro

do cinema burguês masculino dentro do texto do filme (JOHNSTON, 1974, p. 29, tradução nossa⁵²).

O cinema como toda tecnologia social, pode ser explicado como um elemento material, no qual é atribuído um significado, constituinte do sujeito, pelo qual ele não pode escapar. Homens e mulheres são atingidos por esta tecnologia e pelas atividades significativas que elas produzem, contudo, a forma como constitui cada um é diferente, implicam homens e mulheres de forma distinta (LAURETIS, 1984).

Esta implicação, capaz de constituir sujeitos, explica Lauretis (1984), se dá pelo fato do sujeito, como um ser social, se construir cotidianamente, por encontros seus com suas intersecções históricas, suas formações sociais, suas histórias pessoais, ou seja, o sujeito reelabora estes signos apresentados culturalmente de forma pessoal e subjetiva.

A fim de explicar este posicionamento de que o cinema é fundamental na constituição dos sujeitos, Lauretis (1984) afirma a teoria do cinema envolvida em duas grandes concepções teóricas fundamentais. A primeira relativa a um modelo linguístico estrutural, o qual não faz reflexão sobre o espectador e seu contexto social, a quem se destinam suas produções. Não se importando com as diferenças existentes entre os sexos, entendendo-os apenas pelos fatores biológicos. A segunda concepção se refere a um modelo psicanalítico de compreensão do cinema, a qual reconhece a construção subjetiva através da linguagem, associando esta construção aos instintos e desejos, os quais dependem necessariamente da castração.

Ambas as concepções entendem o cinema como representação do social, logo suas características reduzem e assimilam a mulher à figura do homem, uma vez que o modelo linguístico estrutural possui como objeto teórico a organização formal dos significantes, passa a perceber a diferença sexual como estável dentro de um conteúdo semântico já preestabelecido. O modelo psicanalítico, por sua vez, entende a diferença sexual como um efeito dos processos representacionais.

[...] a teoria do cinema está construída historicamente, inscrita em discursos e realizações específicas desde o ponto de vista histórico; e enquanto esses discursos têm atribuído tradicionalmente à mulher uma posição de não sujeito, as realizações concretas determinam, fundamentam e sustentam o conceito

⁵² El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidades el mundo "natural" de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la "verdad" de nuestra opresión no puede ser "capturada" en el celuloide con la "inocencia" de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película.

mesmo de sujeito e, com isso, os discursos teóricos que o contem. Portanto, como a cidade de Zobeida, a teoria do cinema não pode desentender-se do problema provocado pela mulher, dos problemas que ela planta aos mecanismos discursivos (LAURETIS, 1984, p. 33, tradução nossa⁵³).

Neste sentido, a exposição das principais teorias do cinema deixa entender o cinema como uma organização formal de códigos, os quais funcionam de acordo com uma lógica interna, dando a ele o *status* de um campo científico, e assim dirigido e restringido aos homens, científicos, dominadores do campo da ciência.

O cinema implicado nesta lógica da diferenciação sexual e sob o aporte da semiologia passa a considerar a mulher como ser humano, destinado à reprodução sexual e, portanto, a manutenção da organização social. Para Lauretis (1984) este pressuposto de que a diferença sexual é uma complementariedade dentro da espécie humana, encontra esclarecimento na fundamentação teórica das propostas de Levi-Strauss (1969) e sua teoria sobre o parentesco:

[...] em contraste com as palavras, que se tem convertido completamente em signos, a mulher tem seguido sendo um signo e um valor. Isto se explica porque as relações entre os sexos tem conservado a riqueza afetiva, o ardor e o mistério que sem dúvida impregnava originalmente todo o universo da comunicação humana (LEVI-STRAUSS, 1969, p. 496, tradução nossa⁵⁴).

Pelas ideias advindas dos signos de comunicação social e mantidas pelos sistemas de parentesco, a mulher seria compreendida como objeto e valorizada somente pelos essencialismos da natureza. O resultado dessa compreensão leva a ficar instituído o valor das mulheres e “com ele, o estado social, os termos e os objetos de intercambio estavam já constituídos em uma hierarquia de valores, estavam já sujeitos a uma função simbólica” (LAURETIS, 1984, p.35, tradução nossa).

Mais adiante, ainda sobre esta questão da diferenciação sexual e de como o cinema a institui através da natureza, Lauretis (1984) faz uma análise da articulação entre Levi Strauss e

⁵³ [...] la teoría del cine esta construida historicamente, inscrita en discursos y realizaciones especificas desde el punto de vista historico; y mientras que esos discursos han asignado tradicionalmente a la mujer una posicion de no-sujeto, las realizaciones concretas determinan, fundamentan, y sostienen el concepto mismo de sujeto y, con ello, los discursos teoricos que lo contienen. Por tanto, como la ciudad de Zobeida, la teoría del cine no puede desentenderse del problema provocado por la mujer, de los problemas que ella plantea a los mecanismos discursivos.

⁵⁴ [...] en contraste con las palabras, que se han convertido completamente en signos, la mujer ha seguido siendo a la vez un signo y un valor. Esto explica por que las relaciones entre los sexos han conservado la riqueza afectiva, el ardor y el misterio que sin duda impregnaba originalmente todo el universo de la comunicaci6n humana.

Lacan, afirmando que estas duas teorias reforçam a ideia da mulher como desejo, por utilizar como instrumento unicamente os processos representativos e estes ocorrerem dentro de um cenário *voyerista*, fetichista, fértil para a proliferação da mulher como serviçal da reprodução sexual/social. Assim sendo, as duas teorias servem para circunscrever à mulher dentro de um discurso sexual, que reproduz e mantém a dominação masculina.

As análises da autora se apoiam em críticas feministas do cinema da década de 70, as quais insistem na problematização das noções de representação, ao afirmar que as mulheres se identificam com imagens representadas delas e essas refletem construções sociais das diferenças sexuais.

Também insere em suas análises a prerrogativa de que a subjetividade não pode partir da ideia de sujeito determinando, mas admitir que existem diferentes aparatos tecnológicos que contribuem para sua constituição, destacando a linguagem como elemento importante neste processo, pois das estratégias linguísticas e dos mecanismos discursivos, surgem as produções de significados que darão vida as representações, provocarão os processos de identificação entre o espectador e a imagem veiculada. Para Lauretis (1984), o cinema pode ser uma espécie de linguagem, logo seu discurso está construído sobre diferentes códigos verbais, iconográficos, estilísticos, narrativos.

Neste sentido, importa pensar a pluralidade de discursos, apresentados pelo cinema, os quais resultam em uma pluralidade de significados, que circulam no contexto social, sendo então, incorporados pela construção social dos sujeitos. A autora Lauretis (1994) ressalta esta questão, colocando em emergência a produção e reprodução de significados do cinema no que se refere à sociabilidade e subjetividade dos sujeitos.

O cinema, ao produzir imagens, marca posições e papéis sociais, exprimindo e impondo crenças em um quadro imaginário da coletividade. Neste sentido, a imagem é categoria fundamental para projetar a potencialidade do cinema, ao conferir sentido e significado de valor, as próprias imagens produzidas.

[...] um trabalho que produz efeitos de significados e percepções, autoimagens e posições subjetivas para todos os implicados, realizadores e receptores; e, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito se vê continuamente envolto, representado e inscrito na ideologia (LAURETIS, 1984, p. 63, tradução nossa⁵⁵).

⁵⁵ [...] un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imagenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito em la ideologia.

A construção de significado para os espectadores e as espectadoras ocorre pelo fato de que as imagens veiculadas pelo cinema articulam, selecionam e combinam a elas elementos da realidade, como rostos, paisagens, lugares conhecidos. Isso faz com que o cinema alcance imagens com significados, em que os espectadores e as espectadoras possam captá-las por fazerem algum sentido a eles (LAURETIS, 1984).

Estes elementos aproximam o cinema da realidade, uma vez que são construídos para permitir a representação da ação humana, como a divisão das produções em gêneros cinematográficos. Os dramas, fantasias, musicais, de terror, de faroeste, são estratégias criadas pela indústria para aproximar as histórias cinematográficas com as histórias reais, uma forma de tornar ainda mais eficaz a produção de significados das imagens com as ações humanas. O sujeito sente-se afetado por esta articulação, faz associações com esta fantasia, desencadeia identificações a partir das imagens representadas, torna-se produto destas imagens significantes.

Desta forma, o cinema participa de forma efetiva e poderosa na produção social da subjetividade: tanto o desvio da fantasia na criação de imagens relativas ao trabalho (o efeito do cronometro de Gilbreth) ou como a inversão de fantasia na criação de imagens cinematográficas (os filmes como o grande escape) são modos de produção subjetivos que levam a cabo o cinema mediante a articulação da ação humana, mediante seu peculiar modo de criação de imagens (LAURETIS, 1984, p. 89, tradução nossa⁵⁶).

A teoria feminista constrói críticas direcionadas ao cinema, uma vez que o movimento entende a articulação criada pelo cinema entre a projeção de imagens e a construção de significados como uma complexa interação, a qual implica mutuamente nos processos de constituição de subjetividades e nos processos de sociabilidade entre os sujeitos. Desse modo, interessa ao feminismo perceber o cinema por meio de sua premissa fundamental, o pessoal é político e a partir disso se daria a desconstrução das oposições binárias tratadas pela sétima arte (LAURETIS, 1984), ou seja, não interessa ao feminismo a representação das imagens das mulheres como certo ou errado, positivo ou negativo, interessa a projeção política dessas imagens.

⁵⁶ De esta forma, el cine participa de forma efectiva y poderosa en la producción social de la subjetividad: tanto la desviación de la fantasía en la creación de imágenes relativas al trabajo (el efecto del cronometro de Gilbreth) como la inversión de fantasía en la creación de imágenes cinematográficas (las películas como el gran escape) son modos de producción subjetiva que lleva a cabo el cine mediante la articulación de la acción humana, mediante su peculiar modo de creación de imágenes.

Para isso, é necessário à afirmação de que o cinema vem cumprindo seu papel de configuração do imaginário social e, assim, lançar a reflexão sobre a questão de como o cinema tem configurado o desejo dos sujeitos para construção deste imaginário social.

O filme traz para o espectador um objeto visual que o atrai e o desenvolvimento do filme coloca o sujeito na posição visual, onde a narrativa se ocupa de organizar o significado para este objeto, de modo que este impulso visual seja capaz de projetar um desejo através dos objetos representados (LAURETIS, 1984), portanto, o desejo serve como uma alavanca capaz de impulsionar o cinema para que este atinja o imaginário dos sujeitos, suas memórias, recordações, representações e, assim, identificações.

Este é um processo comum a homens e mulheres, contudo, quem define as imagens visíveis, em função de esquemas perceptivos e conceituais, as quais provocarão as narrativas e, conseqüentemente, o prazer visual será o patriarcado, a fim de organizar as formações ideológicas e sociais, possíveis pelo cinema (LAURETIS, 1984).

O desejo despertado pelo cinema é criado por ideias masculinas, fundamentadas no patriarcado e carregado de machismo, por isso, aponta Lauretis (1984), o cinema feminista, possui o objetivo de construir outra visão sobre o objeto de prazer (a mulher), diferente do cinema clássico masculino, ampliando as possibilidades e as condições de visibilidade das mulheres, deixando de articular a representação destas unicamente ligada ao prazer sexual. Irá construir assim outro objeto no cinema, buscando relacionar a mulher com a representação, com o significado e com a visão, por outra medida de desejo, além daquela que a coisifica como objeto sexual.

Contudo, a autora afirma que esta análise deixa entender que o prazer visual vinculado ao cinema narrativo, não serve unicamente a opressão e aos machismos dominantes, podendo ser usados para subverter as dominações, “[...] podemos vislumbrar como utilizar, trabalhar e dirigir as contradições perceptivas e semânticas para desestabilizar e subverter as formações dominantes” (LAURETIS, 1984, p. 113, tradução nossa⁵⁷).

Diante disso, o desejo tem dado as produções cinematográficas grande hegemonia no momento de pensar as constituições subjetivas, sobretudo, no que tange as mulheres, uma vez que elas são massivamente postas em imagens formadas por homens, destinadas ao cumprimento do desejo dos homens, embora seja possível notar que as mulheres são capazes de construir outros olhares, outros significados, imagens, as quais perpassam o

⁵⁷ [...] podemos vislumbrar como utilizar, trabajar y dirigir las contradicciones perceptivas y semanticas para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes.

desenvolvimento das produções cinematográficas de forma diferente, ampliando a possibilidade de serem inventadas outras mulheres, diferentes daquelas construídas para satisfazerem os desejos visuais masculinos. Essas possibilidades remetem ao questionamento de como a mulher pode reconstruir este poder hegemônico? Como desterritorializar o olhar hegemônico masculino? Como construir uma imagem de si conectada a outros olhares, distantes do desejo sexual fetichizado? Como a mulher pode utilizar o cinema para expressar suas potencialidades? Desamarrar-se das capturas das relações de poder que a prendem em marcas identitárias? E, além disso, como dar lugar ao desejo feminino? Como valorizar o olhar da espectadora?

Estes são questionamentos nos quais reside a finalidade proposta por esta tese, a qual busca problematizar a imagem da mulher na cinematografia brasileira produzida por diretoras no período de 2002 a 2012, identificando se o cinema produzido por mulheres possui elementos que transgridam a forma habitual de apresentação cinematográfica da imagem da mulher, se as imagens por elas apresentadas, estão organizadas pela norma machista, patriarcal, binária, ou se estão organizadas pelas desterritorializações, pelas linhas de fuga, pelas linhas molares, em corpos sem órgãos, em devires.

5 LUZ, CÂMERA E AÇÃO: O MÉTODO

*O que me interessa no cinema é que a tela pode ser aí um cérebro,
como no cinema de Resnais ou de Syberberg.
O cinema não procede apenas por procedimentos feitos de cortes racionais,
mas por reencadeamentos sobre cortes irracionais:
não é a mesma imagem do pensamento.
O que havia de interessante nos clips do início
era a impressão que alguns davam
de operar através dessas conexões e hiatos
que já não eram os da vigília,
mas tampouco os do sonho e nem mesmo do pensamento.
Por um instante eles roçaram algo próprio do pensamento.
É tudo o que quero dizer:
pelos seus desenvolvimentos, bifurcações e mutações,
uma imagem secreta do pensamento
inspira a necessidade constante de criar novos conceitos [...]
(Gilles Deleuze, Conversações, 1992).*

Esta pesquisa se caracteriza como um estudo qualitativo. Pois, de acordo com Turato (2003), a investigação leva em consideração a apreensão e a interpretação da relação de significações dos fenômenos tanto para os indivíduos, quanto para a sociedade. Considera-se a apreensão e a interpretação de dados, visando à descrição e a decodificação de um conjunto complexo de significados. Segundo Gonzáles Rey (2002), a pesquisa qualitativa se caracteriza pelo caráter dialógico, construindo e interpretando a realidade, o que se faz fundamental na construção de conhecimento das ciências humanas, que desenvolve o conhecimento considerando a subjetividade do sujeito e seu enredo social.

A fonte de dados para este estudo são produções de longa metragem da cinematografia brasileira, classificadas na categoria ficção e que foram assinadas por uma mulher na direção do filme. Serão incluídos como dados da pesquisa os filmes que tiveram lançamento no período que compreende a década de 2002 a 2012. O ano de 2002 foi escolhido para dar início à escolha dos filmes, uma vez que se refere a um marco do cinema brasileiro, por apresentar a característica da nacionalidade, confirmando uma estética brasileira (BRASIL, 2013). Este marco é inaugurado pelo filme “*Cidade de Deus*”, dirigido por Fernando Meirelles, e justifica-se porque apresenta o início de grandes produções nacionais, como resultado de altos investimentos de recursos na indústria e alterações nas legislações de produções, criações e exhibições. Estas mudanças também culminaram na efetivação da Agência Nacional de Cinema (MANSON, 2006).

Foram excluídos da fonte de dados as produções de curta metragem e as produções que se encaixam na categoria documentário, pela constatação de que estas duas modalidades de produções cinematográficas possuem objetivos, produções, formas de captação de recursos, formas de exibição e público distintos dos filmes de ficção de longa metragem.

Os filmes foram selecionados a partir dos dados disponíveis no site da Agência Nacional de Cinema, por meio do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Um dispositivo criado pela Ancine, com o objetivo de compilar dados quantitativos a respeito do mercado de produção audiovisual do País, cumprindo a exigência da Lei de Acesso a Informação ao consumidor. Para isso, a OCA trabalha para disponibilizar informações sobre dados gerais do mercado cinematográfico, como a quantidade de produções, o custo de cada produção, suas fichas técnicas, as distribuições em salas de exibição, a captação de recursos em bilheteiras, quantidade de público, desempenho das distribuidoras, entre outros. Além disso, informa semanalmente o público e a renda dos filmes exibidos em salas de cinema, um ranking dos filmes mais vistos, quais são os lançamentos brasileiros e os lançamentos mundiais, monitoramento da programação da TV aberta e da TV paga, entre outras informações relevantes ao mercado audiovisual.

Assim, foi realizada uma busca nos dados disponíveis no site da OCA, no link dados do mercado e utilizado o relatório *Listagem de Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2013* disponível na versão.pdf e versão. xls. Neste relatório, encontram-se informações de todos os filmes de longas metragens produzidos no país, seja na categoria ficção ou documentário. Estas informações se referem ao ano de lançamento, título da obra, direção, proponente/produtora, unidade federativa a ela vinculada, distribuidora, gênero, máximo de salas em que foram exibidas as obras, renda financeira que obteve e sua quantidade de público.

Nesse relatório foi utilizado como filtro de seleção: o ano de lançamento, o qual deveria compreender o período de 2002 a 2012; a direção, a qual deveria ser do sexo biológico feminino; e a categoria, a qual deveria ser ficção. O resultado dessa busca seletiva apresentou um número de 54 produções de longa-metragem de ficção dirigidas por mulheres, as quais seguem:

Tabela 04: Dados da ficha de produção de cada filme

Ano	Título	Diretora	Produtora	UF	Distribuidora	Gênero	Máximo de Salas	Renda (R\$)	Público
2002	Gregório de Mattos	Ana Carolina	Crystal Cinematográfica	RJ	RioFilme	Ficção	2	23660	3812
2002	Lara	Ana Maria Magalhães	Nova Era Produções de Arte	RJ	RioFilme	Ficção	9	15504	2639
2002	Eu não Conhecia Tururu	Florinda Bulkan	Jandaira Produções Artísticas	RJ	RioFilme	Ficção	2	5621	823
2002	Avassaladoras	Mara Mourão	Total Entertainment	RJ	Fox	Ficção	103	1722883	310260
2002	Uma Vida em Segredo	Suzana Amaral	Raiz Produções Cinematográficas	SP	RioFilme	Ficção	10	86160	14279
2003	Durval Discos	Anna Muylaert	África Filmes	SP	Europa/MAM	Ficção	7	406930	58543
2003	Ilha Rá-Tim-Bum	Eliana Fonseca	RPJ Produtores Associados	SP	Warner	Ficção	157	991184	187297
2003	Acquaria	Flávia Moraes	Spectra Mídia Produções e Comércio	SP	Fox	Ficção	340	4466393	837695
2003	Histórias do Olhar	Isa Albuquerque	Bacuri Produções	RJ	Imovision	Ficção	3	10524,58	1511
2003	As Alegres Comadres	Leila Hipólito	Conexão Cinema Produções Artísticas	RJ	Imagem	Ficção	11	21486	2977
2004	Os Narradores do Vale de Javé	Eliane Caffé	Bananeira Filmes	RJ	Lumière	Ficção	29	456307	67004
2004	Benjamim	Monique Gardenberg	Dueto Produções e Publicidade	RJ	Europa/MAM	Ficção	25	759726	98301
2005	O Diabo a Quatro	Alice de Andrade	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	RJ	RioFilme	Ficção	4	52512	7247
2005	Celeste & Estrela	Betse de Paula	BPP Produções Audiovisuais	RJ	BPP Produções Audiovisuais	Ficção	1	24175	4965
2005	Coisa de Mulher	Eliana Fonseca	Diler & Associados	RJ	Warner	Ficção	100	714666	98963
2005	Eliana e o Segredo dos Golfinhos	Eliana Fonseca	E M B Promoções Artísticas e Eventos	SP	Fox	Ficção	106	2022729	330742
2005	Vida de Menina	Helena Solberg	Radiante Filmes	RJ	Europa/MAM	Ficção	8	210049	27648
2005	Quase Dois Irmãos	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Imovision	Ficção	23	460087	58928

2005	Mais uma Vez Amor	Rosane Svartman	Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas	RJ	Warner	Ficção	144	1662516	228567
2005	Gaijin II	Tizuka Yamazaki	Scena Filmes	RJ	Art Filmes	Ficção	101	388800	52898
2006	A Ilha do Terrível Rapaterra	Ariane Porto	Raiz Produções Cinematográficas	SP	Califórnia	Ficção	37	37729	5240
2006	Irma Vap - o Retorno	Carla Camurati	Elimar Produções Artísticas	RJ	Downtown	Ficção	100	2239090	247325
2006	Vinho de Rosas	Elza Cataldo	Persona Filmes	M G	Persona	Ficção	2	91817	23817
2006	Mulheres do Brasil	Malu de Martino	E.H. Filmes	RJ	PlayArte	Ficção	90	369464	48293
2006	O Amigo Invisível	Maria Letícia	Estúdio, Pesquisa e Criações Artísticas	RJ	RioFilme	Ficção	4	5517	1030
2007	A Via Láctea	Lina Chamie	Girafa Filmes	SP	Europa/ MAM	Ficção	5	100271	13334
2007	Ó Pai Ó	Monique Gardenberg	Dueto Filmes e Participações	RJ	Europa/ MAM	Ficção	100	3172654	397075
2007	Mutum	Sandra Kogut	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	RJ	Videofilmes	Ficção	6	205443	24728
2007	A História das Três Marias	Silvana Soares Zackia	ZS Três Marias Audio Visuais	M G	ZS Três Marias Audiovisuais	Ficção	1	ND	ND
2007	Antônia	Tata Amaral	Coração da Selva Transmídia	SP	Downtown	Ficção	125	600698	79428
2008	Chega de Saudade	Laís Bodanzky	Gullane Filmes / Buri Filmes	SP	Disney	Ficção	31	1591603	205893
2008	Maré, Nossa História de Amor	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Filmes do Estação	Ficção	39	165520	28268
2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert	África Filmes	SP	Playarte	Ficção	42	411420, 99	48306
2009	Ouro Negro	Isa Albuquerque	Bacuri Produções	RJ	Pandora	Ficção	4	16473,1	3709
2009	Hotel Atlântico	Suzana Amaral	Planifilmes Produções	SP	Espaço Filmes	Ficção	22	45119,5	6516
2009	Topografia de um Desnudo	Teresa Aguiar	T.A.O. Produções Artísticas	SP	T.A.O. Produções Artísticas	Ficção	1	6065	1488
2009	Xuxa em o Mistério de Feurinha	Tizuka Yamazaki	Conspiração Filmes	RJ	Playarte	Ficção	215	8484823 ,94	1307135
2010	Antes que o Mundo Acabe	Ana Luiza Azevedo	Casa de Cinema de Porto Alegre	RS	Imagem	Ficção	13	218162, 12	32297

2010	O Sol do Meio-Dia	Eliane Caffé	Politheama e Filmes	SP	Pandora	Ficção	5	27788,09	4258
2010	As Melhores Coisas do Mundo	Laís Bodanzky	Gullane Filmes	SP	Warner/Riofilme	Ficção	152	2257084	300165
2010	Como Esquecer	Malu de Martino	E.H. Filmes	RJ	Europa	Ficção	22	339996,14	42539
2010	Sonhos Roubados	Sandra Werneck	Cineluz Produções Cinematográficas	RJ	Europa	Ficção	29	199563,08	28594
2010	Aparecida, o Milagre	Tizuka Yamazaki	Vitória Produções Cinematográficas	RJ	Paramount/Universal	Ficção	275	1830173	243336
2011	Bollywood Dream – o Sonho Bollywoodiano	Beatriz Seigner	Miríade Filmes e Produções Artísticas Ltda.	SP	Espaço Filmes	Ficção	13	60561	6105
2011	Capitães da Areia	Cecília Amado	Lagoa Cultural e Esportiva	RJ	Imagem	Ficção	119	1488886,73	170607
2011	A Falta que Nos Move	Christiane Jatahy	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	RJ	Espaço Filmes	Ficção	12	81849	7509
2011	Um Assalto de Fé	Cibele Amaral	34 Filmes Ltda.	DF	Ab Filmes/ Festival Filmes	Ficção	5	43839,91	4386
2011	Brasil Animado 3D	Mariana Caltabiano	Mariana Caltabiano Criações Ltda.	SP	Imagem	Animação	188	1014270,67	141733
2011	Desenrola	Rosane Svartman	Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas	RJ	Downtown/Riofilme	Ficção	138	2673784,14	331423
2012	Astro – Uma fábula urbana em um Rio de Janeiro mágico	Ana Paula Trablusi	Asas Da Imaginação Cinema E Comunicação Ltda	SP	Elo Company	Ficção	7	8576,42	681
2012	Luz nas Trevas - A Volta Do Bandido da Luz Vermelha	Helena Ignez	Mercúrio Produções	SP	Mercúrio produções	Ficção	10	42378,9	9489
2012	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas	Julia Murat	Taiga Filmes E Vídeo	RJ	Vitrine Filmes	Ficção	6	81633,73	8802
2012	Disparos	Juliana Wanderley Reis	Escrevendo & Filmes Ltda. Me	RJ	H2O Films	Ficção	16	47941,21	4994

2012	Ponto Org	Patrícia Moran	Anderson Faria Produções Cinematográficas Ltda	M G	Usina Digital	Ficção	ND	ND	ND
------	-----------	----------------	--	-----	---------------	--------	----	----	----

Fonte: Agência Nacional de Cinema – ANCINE

Todos os filmes foram assistidos⁵⁸ e seus dados organizados em uma ficha de análise fílmica, criada pela pesquisadora, baseada em outra diferente ficha de análise fílmica (MORENO, 2002). A ficha de análise criada (apêndice B) possui três partes principais. A primeira se refere ao levantamento dos créditos dos filmes, a fim de identificar quem participou da produção cinematográfica; a segunda refere-se à identificação do enredo e dos principais personagens que constroem a trama, com o objetivo de entender as histórias e como seus personagens são apresentados; e, por último, a terceira parte que corresponde à articulação da temática do filme com a proposta do trabalho de problematização dos personagens, principalmente os femininos, em relação aos gêneros, as demarcações de identidades e suas dissidências.

A fim de melhor projetar como o cinema brasileiro, produzido por mulheres, contribui para construção do feminino, os 54 filmes, após serem formatados nas fichas de análise fílmica, foram distribuídos em três diferentes categorias de análise. Categoria 01: busca compilar os filmes que de maneira geral reforçam a categoria mulher dentro de um contexto identitário. Categoria 02: compreende filmes capazes de problematizar a categoria mulher, embora ainda permaneça a ideia central da marca feminina. Categoria 03: capaz de propor, problematizar e apresentar personagens que desconstroem a categoria mulher como identidade. Os filmes, então, foram assim distribuídos:

⁵⁸ Os filmes *Lara*, *Eu Não Conhecia Tururu*, *Histórias do Olhar*, *As Alegres Comadres*, *Vinho de Rosas*, *Mulheres do Brasil*, *O Amigo Invisível*, *A História das Três Marias*, *Topografia de um Desnudo*, *Astro – Uma Fábula Urbana em um Rio de Janeiro Mágico* e *Ponto Org* não foram encontrados disponíveis em locadoras e/ou estavam disponíveis para download na internet. Foi realizado contato por email com as produtoras e distribuidoras destes filmes. Alguns contatos sem sucesso e outros responderam que o filme não possui lançamento comercial e por isso não poderia ser disponibilizado cópias.

Tabela 05: Distribuição de filmes por categorias de análise

Categoria	Ano	Filme	Diretora
Categoria 01: Reforça a identidade mulher	2002	Gregório de Matos	Ana Carolina
	2003	Durval Discos	Anna Muylaert
		Ilha Ra Tim Bum	Eliana Fonseca
	2005	Acquaria	Flavia Moraes
		Coisa de Mulher	Eliana Fonseca
		Eliana e o Segredo dos Golfinhos	Eliana Fonseca
		Quase Dois Irmãos	Lucia Murat
	2006	Mais Uma Vez Amor	Rosane Svartman
		A Ilha do Terrível	Ariane Porto
		Rapaterra	
	2007	Irma Vap – O Retorno	Carla Camurati
	2007	Mutum	Sandra Kogut
	2008	Maré – Nossa História de Amor	Lucia Murat
	2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert
	2010	Hotel Atlântico	Suzana Amaral
As Melhores Coisas do Mundo		Laís Bodanzky	
Aparecida – O Milagre		Tizuka Yamazaki	
2011	Um Assalto de Fé	Cibele Amaral	
2012	Brasil Animado	Mariana Caltabiano	
	Luz Nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha	Helena Ignez	
Categoria 02: Problematisa a identidade mulher	2002	Disparos	Juliana Wanderley Reis
		Avassaladoras	Mara Mourão
	2004	Uma Vida em Segredo	Suzana Amaral
	2007	Benjamim	Monique Gardenberg
		A Via Láctea	Lina Chamie
	2008	Ó Pai Ó	Monique Gardenberg
		Chega de Saudade	Laís Bodanzky
		Ouro Negro	Isa Albuquerque
	2009	Xuxa em O Mistério da Feiurinha	Tizuka Yamazaki
	2010	Sonhos Roubados	Sandra Werneck
		Antes que o Mundo Acabe	Ana Luiza Azevedo
		O Sol do Meio Dia	Eliane Caffé
	2011	Desenrola	Rosane Svartman
		Bollywood Dream	Beatriz Seigner
	2012	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas	Julia Murat
Categoria 03: Desconstrói a identidade mulher	2004	Os Narradores do Vale de Javé	Eliane Caffé
		O Diabo a Quatro	Alice de Andrade

2005	Celeste e Estrela Vida de Menina Gaijin II	Betse de Paula Helena Solberg Tizuka Yamazaki
2007	Antônia	Tata Amaral
2010	Como Esquecer	Malu de Martino
2011	Capitães de Areia A Falta que Nos Move	Cecília Amado Christiane Jatahy

Fonte: Agência Nacional do Cinema - ANCINE

Esta classificação permitiu identificar quantitativamente os filmes que expressam a possibilidade de repensar a identidade da mulher, como uma marca fixa que deve ser correspondida por uma série de comportamentos ditos socialmente como femininos. A partir dessa classificação, foi escolhido um filme de cada categoria para, então, ser analisado qualitativamente. Na categoria 01 foi escolhido o filme *Coisa de Mulher* (apêndice C). Na categoria 02 o filme escolhido foi *Sonhos Roubados* (apêndice D). E, por último, na categoria 03 o filme que melhor correspondeu esta análise foi *Como Esquecer* (apêndice E).

A escolha destas três obras se deu pela aproximação da temática tratada pelo enredo do filme, no momento em que trazem personagens mulheres como protagonistas, com a teoria que fundamenta e embasa cientificamente a questão da identidade para repensar o feminino. Foram transcritos para ficha de análise e após analisados teoricamente a luz do suporte teórico dos estudos feministas, estudos culturais, de gênero e teoria *queer* (LOURO, 2001, 2004; BUTLER, 2003) os quais embasam a discussão da afirmação de que a categoria mulher não pode ser encarada como marca imutável de identidade, uma vez que o sexo biológico não precisa necessariamente corresponder ao gênero e que o gênero, por sua vez, é uma produção cultural, uma ação da linguagem.

A escolha dos filmes também considerou as diretoras que assinam suas produções, com intuito de não escolher obras das mesmas cineastas, ou que desenvolvessem trabalhos muito semelhantes, devido ao fato de se acreditar que o posicionamento de quem constrói a obra é determinante no seu processo analítico.

Isso mostra que a escolha de diferentes obras de diferentes cineastas, as quais divulgam trabalhos consideravelmente diferentes, abarca uma maior possibilidade do cinema produzido por mulheres ser percebido por uma perspectiva de que este é um lugar situado de produção de conhecimentos femininos, permitindo problematizações e posicionamentos críticos, coadunando com a ideia de João Manuel de Oliveira, exposta em seu texto *Os Feminismos Habitam Espaços Hifenizados – Alocalização e Interseccionalidade dos Saberes Feministas*

(2010), o qual destaca o pensamento de Donna Haraway, sobre a habitação dos feminismos em espaços possíveis de diálogos de outros saberes.

Para o autor, a proposta de Haraway de conhecimento situado, além de questionar a objetividade como aspecto inquestionável para legitimar o conhecimento, é capaz de propor uma epistemologia feminista, a qual considera o olhar parcial, situado das mulheres em suas produções (OLIVEIRA, 2010).

Para Haraway (Haraway, 1988/1991), a ideia de objectividade é precisamente a justificação discursiva que legitima o conhecimento científico como verdade, relegando as fundações contingentes (Butler, 1991) desse saber, nomeadamente a sua contingência histórica, política e cultural. Mas esta desconstrução e atenção à localização dos saberes, precisamente por ser balizada pela implicação política feminista, evita cair no universalismo e no relativismo. «O relativismo é uma maneira de estar em parte nenhuma enquanto se afirma estar em toda a parte» (Haraway, 1988/1991: 191). Tanto o universalismo tentador como a negação de responsabilidade relativista impedem a responsabilização pela construção dos saberes (OLIVEIRA, 2010, p. 35).

O interesse de Donna Haraway se pauta na construção de conhecimento, problematizando-o pela ótica do movimento feminista, político e científico. Para ela, toda produção de conhecimento é também uma prática política, devido a isso, questiona a objetividade e a neutralidade, que guiam os tradicionais campos científicos, e fundamenta-se em sua ideia de perspectiva parcial para uma ciência objetiva.

Seu posicionamento se pauta nos questionamentos que faz sobre as transformações das biopolíticas contemporâneas, em sua dimensão tecnobiopolítica. Continua os estudos de tecnologias de gênero, fundamentando os estudos não identitários e a teoria *queer*. No momento em que articula ciência, como produção de conhecimento e tecnologia com questões feministas, afirmam que é possível fazer outro tipo de ciência, para questionar quem se beneficia e a quem interessa os saberes científicos. Busca um jogo coletivo de construção de ciência, afastado do modelo androgênico proposto, que considera neutralidade e objetividade como pressupostos básicos e que elege o cientista, como sujeito do conhecimento privilegiado, o qual possui características do homem branco ocidental (HARAWAY, 1995).

Suas análises reformulam estas relações e apontam para uma ciência dissidente que rompe com as formulações do pensamento patriarcal, racista e masculinizado. Em um projeto feminista que busca uma teoria multicultural e antirracista, afirmando uma visão de corpos marcados nas histórias, nos discursos e nas práticas. Questiona que forma de vida está sendo

colocada nestes corpos, desmitificando noções de sujeitos e de discursos. Atravessa em sua proposição um jogo matemático sobre práticas complexas e colaborativas de fazer e pensar padrões culturais. Explica que assumir e oferecer outra explicação para o mundo é um posicionamento político, pois o conhecimento é marcado por relações de poder. Desse modo, considera essencial possibilitar relações de conexões e não divisões entre sujeito pesquisador e objeto conquistado (HARAWAY, 1995).

O fato de trazer as teorias de gênero feministas para o campo das ciências e da produção de conhecimento foi o modo que Haraway explicitou a especificidade das opressões das mulheres no contexto social e cultural, dando significado as marcantes diferenciações entre sexo e gênero que são incorporadas nos pares binários homem/mulher, natureza/cultura, natural/humano, que atravessam também a questão da ciência, legitimando o pensamento ocidental de construir conhecimento.

É possível refletir, ao ler Haraway, que a desconstrução da dominação hegemônica de um dos lados da posição binária, é a caminhada pelo feminismo sobre a ciência, de maneira a apropriá-la, para então praticá-la de maneira comprometida com a diversidade. É um compromisso de combater e de criticar as relações existentes entre a produção científica e as formas de poder (HARAWAY, 1995). Traz na discussão dos estudos científicos, para explicitar as conexões existentes, figuras monstruosas que ressignificam as relações de oposição na tradição hegemônica ocidental (SILVA, 2009). Uma dessas é a figura Ciborgue, proposta por Haraway em seu texto *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (2009) que permite repensar os feminismos identitários com alta tecnologia.

Haraway elabora esta figura para construir uma metáfora capaz de incorporar em uma relação os aspectos políticos, econômicos e científicos tecnológicos do mundo contemporâneo, com proposições de consciência feminista que denunciam o mundo racista, colonial, preconceituoso. A proposta do *Manifesto Ciborgue* recai sobre a ideia da natureza artificial do ser humano, entre o que se é e o que se produz, entre a tecnologia e os modos de ser modernos (HARAWAY, 2009).

Em seu texto *Manifesto Ciborgue*, a autora afirma que realizar esta análise político-científica foi apenas possível por ter conseguido o rompimento de três grandes fronteiras da cultura científica estadunidense do século XX, são elas: o rompimento da fronteira entre o humano e o animal e o privilégio da singularidade humana; o rompimento entre o organismo (animal-humano) e a máquina, sendo esta portadora de movimento próprio; e, por último, o

rompimento entre o físico e o não físico, abalado pela física quântica em que não necessariamente se vê ou se toca o que é físico (HARAWAY, 2009).

Todas as visões do humano, que não compreendem estes rompimentos e os consideram no momento de fazer ciência, permanecem na separação entre ciência e cultura, a qual é criticamente contestada por Haraway em seus trabalhos.

O texto *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* de Haraway (1995), reflete sobre esta questão da ciência e direciona seu posicionamento em relação à ciência moderna, seus pressupostos e o modo como o feminismo atravessa estas questões. Afirma que todo o conhecimento é situado histórica e socialmente, tornando-se impossível de ser imparcial, o que, para ela, não significa o abandono de todo e qualquer critério de objetividade, mas sim a tentativa de fortalecimento de uma noção de objetividade (HARAWAY, 1995). É a proposta de uma ciência que parte de uma objetividade local e não uma parcialidade com falta de objetividade total. Isto porque Haraway busca uma atuação feminista na ciência e na tecnologia que considere a liberdade e a diversidade, aspectos negados historicamente ao feminino.

A autora expõe que seu ponto de vista partilha da concepção de que a ciência é um jogo de produção de conhecimento e de poder totalmente androgenizado pela masculinidade ocidental. Pensar uma ciência feminista, neste contexto, é para Haraway, desvendar a doutrina de objetividade da ciência moderna, abrindo espaço para subjetividades e atuações históricas, de “versões corporificadas da verdade”, propostas pela mulher, pelo olhar feminino, sendo então “uma versão feminista da objetividade” (HARAWAY, 1995, p.13).

Ressalta-se que Haraway provoca e insiste em buscar explicações femininas para os problemas do mundo. Esta insistência leva ao rompimento de diálogos científicos baseados em discursos hegemônicos de apenas uma forma de se fazer ciência que ao longo do tempo tem sido reproduzida como incontestável e naturalizante. A essa proposta a autora aponta que o conhecimento produzido por feministas é uma prática que torna crítica aos modos tradicionais de se fazer ciência, por dar significado e sentido real a um mundo vivido, experienciado e compartilhado (HARAWAY, 1995).

Esta crítica, para Haraway (1995), é o que dará força e impulsionará a possibilidade de explicar a construção de significados e corpos, não para negá-los e distanciá-los de sua própria produção, “mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro” (HARAWAY, 1995, p. 16). Diante dessa afirmação, se esclarece o projeto feminista da ciência,

abarcando a ideia de ir além da observação do objeto científico, mas sim incorporá-lo na figura e no corpo do pesquisador.

Portanto, trazer o pensamento de Donna Haraway e seus saberes localizados para pensar a participação feminina nas produções cinematográficas e o aumento da presença feminina neste contexto artístico dominado por homens, é servir-se da possibilidade da perspectiva parcial e construir conhecimento (cinema) por meio dele, além disso, é dar possibilidade de pensar o cinema como conhecimento e o cinema produzido por mulheres como uma epistemologia feminista. É sobretudo, alçar análise sobre as três obras cinematográficas ora citadas, buscando perceber se nelas há perspectiva parcial, um olhar localizado, ou apenas uma objetividade reificada pela ciência (machista) dominante.

Além disso, volta-se para a ideia do cinema como tecnologia de gênero empreendida pela teórica Teresa de Lauretis, ao afirmar que o gênero é um conjunto de ações sobre os corpos, incididas por um conjunto de tecnologias, as quais são compreendidas como tecnologias de subjetivação (LAURETIS, 1994, 2007).

Em seu livro *Alicia Ya No: Feminismo, Semiótica e Cinema* (1984) afirma que estatecnologia de subjetivação funciona também por processos de identificação, os quais o cinema é capaz de provocar. De modo que é preciso refletir, em primeiro lugar, que processos de identificação, neste caso, não se resumem a uma unidade simples, mas sim a uma relação subjetiva complexa e no cinema esta complexidade utiliza fortemente seus elementos de prazer visual e de narrativas; em segundo lugar, utilizando a teoria psicanalítica, afirma que diante de processos de identificação, o sujeito não pode renunciar totalmente suas porções de masculinidade e feminilidade inerentes a suas personalidades. Em relação ao cinema, explica Lauretis (1984) é passível a ideia de que a espectadora pudesse alternar entre o masculino, o olhar da câmera e o feminino, a imagem na tela. Contudo, acredita na impossibilidade dessa alternância, já que o cinema somente tem propositados processos identificatórios masculinos, os quais ressaltam a identificação com o olhar pela representação única de seu objeto de desejo.

Lauretis conclui então que o cinema, em sua maioria, pelos moldes comerciais, serve a trama edípica, de modo que a mulher sempre é induzida a feminilidade. É a partir dessa matriz de pensamento que os filmes serão analisados, buscando lançar a reflexão a maneira como as produções cinematográficas escolhidas são capazes de serem colocados em discussão, problematizando a imagem da mulher, pela perspectiva do feminino e a relação que possuem com o monopólio de imagens de mulheres que sustentam os discursos masculinos.

Somado a isso, também foi necessário utilizar referenciais teóricos que fundamentam a interpretação dos aspectos formais do cinema, tais como seus planos, sua temporalidade, seus cortes, luzes e as influências destes aspectos na produção de realidades e de processos de subjetivação (MONTEBELLO, 2008; PARENTE, 2013; VANOYE E GOLIOT-LETE, 1994).

O livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (1994) trata a questão da análise de um filme como seu desmonte e sua reconstrução, partindo da ideia de que os aspectos formais e técnicos são condicionantes de sua análise:

A escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem as etapas de um processo de criação de fabricação de um produto. A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.12).

De certa maneira, o autor aponta que a descrição de um filme já faz parte de um processo de interpretação do mesmo. Essa é uma ideia baseada nas fundamentações teóricas de Umberto Eco, propostas em seu livro *Os Limites da Interpretação* (2004), o qual apresenta três distinções referentes a análises de filmes. A primeira diz respeito à Interpretação Semântica e Interpretação Crítica, afirmando que a semântica possui relação com o sentido que o espectador dá ao que vê, ouve e lê de um filme, ao passo que a crítica se relaciona ao modo como o filme produz um sentido ao espectador (ou analista) (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

A segunda distinção se refere a interpretar e/ou utilizar um filme, pela ideia de que não necessariamente todo uso que o espectador faz do filme deve ser no sentido de interpretá-lo, e por último, a distinção existente entre as posições do texto/autor/leitor, propondo que a análise do filme da perspectiva do autor é tentar exprimir o sentido que ele dá ao filme; a análise do filme advinda do texto, refere-se a coerência expressa unicamente pelo que o texto apresenta; e a perspectiva de análise do filme quando advém de seu leitor, refere-se as significações que ele busca para dar seu entendimento ao filme (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

São distinções que salientam a pluralidade existente no momento de analisar e interpretar um filme e, além disso, sugerem, ainda considerando a obra de Umberto Eco, eixos de interpretação capazes de situar a conjunção entre a intenção do autor do filme e a intenção de seu leitor. Assim, se tem o eixo de interpretação sócio histórico, o qual abrange o filme como “produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio histórico” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 51) e o eixo simbólico, o qual entende o cinema como uma arte de representação

e por isso capaz de exprimir produções simbólicas sobre o mundo real (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

A proposta de analisar o filme envolve então propor apontamentos, os quais buscaram enfatizar a produção do sentido referente a uma determinada obra, ou seja, é construir um esclarecimento a respeito de um determinado filme e propondo-lhe reflexões.

Importante ressaltar que neste processo de interpretação de filmes deve ser levada em consideração a questão apontada pela autora Susan Sontag em seu texto *Contra a Interpretação* (1987), em que ela problematiza a ideia de que interpretar a arte não pode ser apenas uma atividade hermenêutica ou semântica, porque isso a reduziria a uma simples interpretação de sentidos, deixando-a localizada unicamente no âmbito das experiências intelectuais. Para ela, o que se considera interpretação, nos dias atuais, refere-se ao posicionamento diante de algo, o que retira dessa ideia de interpretação, um valor absoluto e intemporal, limitando seus poderes no âmbito das condições sócio histórico cultural da natureza humana:

Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante. O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante [...] a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade (SONTAG, 1987, p. 3 e 4).

Os argumentos de Sontag (1987) se voltam para a ideia de que a interpretação na atualidade é utilizada como um recurso que domina as obras de arte, deflagrando seus elementos como conteúdos, reduzindo-as em simples encaixe em esquema sensorial da consciência humana. Ao focar no conteúdo das obras de arte, os apontamentos passam a ser os mesmos para diferentes obras de arte, reduzindo-os a uma prescrição e não a uma descrição.

Ainda em seu texto traz o cinema como a arte que escaparia de toda esta euforia interpretativa, sobretudo, pelo fato do cinema conseguir apresentar-se, por meio de todo seu conteúdo de imagens, como uma arte do imediato:

Teoricamente, é possível evitar interpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser [...] exatamente o que é. Isto seria possível agora? Acontece no cinema, acredito. E por isso que o cinema é a mais viva, a mais excitante, a mais importante de todas as formas de arte nesse momento. Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa (SONTAG, 1987, p. 6).

Assim sendo, considera-se que o cinema deve ser problematizado além de seu conteúdo, levando-se em conta também seus aspectos formais, uma vez que o conteúdo daria conta do contexto social, cultural de um filme, mas seria sua forma a qual possibilitaria distingui-lo de outras obras de arte, como por exemplo o teatro.

Isto se torna importante à medida que se que o cinema é expressão visual e sensorial da vida cotidiana, conforme aponta Ricciotto Canudo (1995) em seus escritos, os quais afirmam que o cinema possui uma linguagem universal e por isso seria capaz de emocionar, tratando de questões humanas, tanto do mundo exterior, quanto do mundo interior. Desse modo, a análise do filme deve ser perscrutada ao detalhe, para que possibilite de fato identificar por quais elementos o filme se aproxima ou se distancia da vida cotidiana e como se conecta com a vida de quem o assiste.

No livro *A Linguagem Cinematográfica* (2011), o autor Marcel Martin afirma que aos poucos o cinema tornou-se uma linguagem, isto é, uma forma de publicizar ideias e que esta sua característica é que o diferenciaria de outros meios de expressão culturais, outras obras de arte, uma vez que sua linguagem se traduziria na reprodução das imagens da realidade. Vale ressaltar que a imagem veiculada pelo cinema não é uma imagem neutra, mas sim uma imagem composta por um signo, por algo a mais.

Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (MARTIN, 2011, p. 18).

Para tanto, o cinema, enquanto expressão artística se construiu como uma linguagem por meio da veiculação de suas imagens que os apontamentos realizados, por meio do que se convencionou chamar de sua interpretação, de acordo com os argumentos de Sontag (1987), deve necessariamente passar por uma análise que esmiúce suas formas, dando condições para que o analista entenda através dos seus detalhes formais qual o sentido daquela imagem produzida. Isto se explica pela ideia de Martin (2011) de que a imagem é a base fundamental da linguagem no cinema, ela é o início e o fim de toda produção cinematográfica:

Ela é matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade de que lhe é

apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2011, p. 21).

Para que possa atingir este efeito real como resultado de uma condição técnica da câmera somada à ideia do desejo de seu realizador e/ou realizadora, a imagem possui características que a fundamentam e a organizam. No que tange aos aspectos técnicos, de acordo com Martin (2011), estas características se resumem nos elementos que constroem a objetividade da imagem, de modo que ela reproduza e seja dotada de elementos realistas; o movimento, um elemento importante, que diferencia o cinema de outras expressões artísticas que também utilizam imagens; e, por último, o som, como um fator que acrescenta dimensão a imagem ora apresentada.

No que se refere a questão da ideia do realizador e/ou da realizadora da imagem, o autor e/ou autora também consideram importante esclarecer, que embora a imagem tenha aspectos realistas, seja fundamentada na realidade, ela também é resultado de uma dimensão subjetiva do diretor e/ou da diretora, logo “o cinema nos oferece uma imagem artística da realidade [...] reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIN, 2011, p. 24).

A partir dessa proposição do autor e/ou da autora, a figura do diretor e/ou da diretora ganha destaque na questão da interpretação dos filmes e estabelece uma relação a mais com os objetivos do presente trabalho, uma vez que este possui como critério de inclusão e exclusão a própria condição da figura do diretor e/ou diretora, isto é, os filmes escolhidos para serem analisados foram dirigidos especificamente pelo gênero da direção. Por isso, a pretensão é perceber, a partir da análise, esta dimensão subjetiva da percepção advinda de determinadas diretoras dos filmes ora escolhidos.

Ainda para contribuir com esta reflexão, foram realizadas análises sobre os temas e as narrativas abordados nos filmes escolhidos. Para isso, foi utilizado o método de Análise do Discurso, a qual procura “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem/*mulher*⁵⁹ e da sua história” (ORLANDI, 2005, p. 15). Entende ainda que o discurso é um elemento bastante complexo, porque articula constituição de sujeitos e produção de sentidos, buscando produzir sentidos entre locutores (ORLANDI, 2005).

⁵⁹ Inserção da palavra “mulher” na citação do autor com o objetivo de retirar a ideia falocêntrica de que o homem representaria todo o humano e as diferenciações de subjetividades.

Sendo assim, pode se considerar que a partir das significações que os discursos emanam, poderão ser constituídos modos de existência, ou seja, o discurso cinematográfico é capaz de criar condições de experiência para o público, de forma que o discurso contorna a forma e o conteúdo das imagens.

É preciso dizer dos discursos que eles representam uma forma de narrar o mundo e nessa forma está embutido o mundo a ser vivido [...]. Por exemplo, há uma distância enorme entre uma concepção que nos mostra a defesa dos mais fracos como eixo de ação e aquela que tem o sucesso como parâmetro. Ambas determinarão formas de atuação correlatas ao objetivo a ser perseguido, ao ideal colocado. Mais do que isso, ambas colocam lugares de normalidade e da patologia, da ortodoxia e da heresia, dos funcionais e dos excluídos, do bem e do mal. E, ao fazê-lo, estão automaticamente estabelecendo valores. (GOMES, 2003, p. 46).

O contexto de análise de discurso esclarece que a pessoa que fala carrega com ela os significados desse discurso e esta é uma restrição, que o cinema se aproveita muito bem, pois se cria um determinado tipo de significação na figura do ator/atriz, que os autorizam a possuir determinado discurso. Como exemplo, a pesquisadora Joana Brea em seu trabalho *Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta* (2006) cita uma fala do personagem Tom Hanks em uma entrevista exibida no ano de 2005 pela série *Actors Studio* do Canal *Multishow*, em que ele afirma que somente um ator como ele, que expressava uma confiança de um homem bom, poderia interpretar um advogado aidético⁶⁰, seu personagem no filme *Filadélfia*. Essa fala remete a ideia de que o discurso para ser eficiente, a favor da perspectiva do filme, precisa estar atrelado à figura de uma pessoa que dê validade ao seu personagem interpretado.

⁶⁰ Inicialmente este era o termo usado para denominar pessoas que vivem com AIDS/HIV, a própria autora Susan Sontag utiliza este termo em seu livro *A Aids e Suas Metáforas*, contudo, foram associados termos pejorativos a esta palavra e com o desenvolvimento das lutas para dar visibilidade ao preconceito existente em relação as pessoas que vivem com AIDS/HIV este termo foi rejeitado, porque dizer que uma pessoa é aidética significava caracterizá-la apenas dentro de uma possibilidade de vida: “Essa regra aplicada ao caso do adjetivo AIDÉTICO tem consequências que o usuário da língua intuitivamente percebe para justificar a rejeição ao termo. Dizer que uma pessoa “vive com HIV/AIDS” é reconhecer aí um dado em relação a vida da pessoa, chamá-la de AIDÉTICA, numa frase do tipo: X é AIDÉTICO é uma caracterização. Mas dizer “O AIDÉTICO é Y” é transformar o termo em substantivo, portanto, designar, dando prioridade ao fato de estar a pessoa X com HIV/AIDS, secundarizando a condição de pessoa com todos os seus demais predicados. E admitindo o termo AIDÉTICO, adjetivo, fica aberta a possibilidade de um substantivo AIDÉTICO, pela regra agora resumidamente citada. E o termo há muito tempo deixou de ter o sentido de pessoa portadora do HIV/AIDS, admitindo-se que isso possa ter acontecido realmente”. (LIMA, 2000, p. 100-101).

Isso se explica por meio das proposições de Foucault, em seu livro *Arqueologia do Saber* (2009), o qual explica que o discurso pode ser considerado como uma dispersão, ou seja, não está ligado por nenhum princípio de unidade, mas sim por regras que o formatam, o constituem e nestas regras aparece a questão da enunciação, a qual é remetida para a figura de quem emite o discurso, por isso, a relação intrínseca entre o ator e atriz e o discurso que ele propõe.

Vale a pena explicar também que estas regras que formatam o discurso, segundo Foucault (2009), não estão ligadas somente a enunciação do discurso, mas ligadas a um sistema de relações de objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias. Logo, o discurso para o autor fica longe de se construir apenas como uma sequência simples de palavras. Para ele, é um modo de pensamento, com uma rede de enunciados que tornam possíveis as construções de significados.

A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma e única mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva se caracteriza não por princípios de construção, mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidades, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência (FOUCAULT, 2009, p. 135).

Por estas colocações o autor entende que o enunciado, como parte integrante do discurso, possui relação com o sujeito, embora construa uma crítica de que o sujeito não é o fundador da linguagem, mas o seu contrário, o sujeito como resultado das interações discursivas (FOUCAULT, 2009).

Ao formular um enunciado, o sujeito pode ser preenchido por ele, o que possibilita a ideia de que não há uma unidade de sujeito, formado, constituído, mas sim a possibilidade de que possa assumir várias posições, a saber, dos discursos por ele atravessados. Esta é uma característica que leva ao entendimento de que o sujeito pode ser dispersivo e é isto que dá a ele a possibilidade de ocupar diferentes espaços, estados, estatutos, conforme o que ele é capaz de assumir no interior do discurso (SILVA, 2005).

As condições com que o autor entende o discurso e, conseqüentemente a sua análise, faz relação com o modo com que o cinema, empreendido também pelo discurso, possibilita a construção de modos de existência. Devido a isso, a possibilidade de realizar alguns apontamentos sobre os filmes, utilizando também a análise de discurso como proposta para refletir sobre os diálogos das produções como uma tentativa de analisar em que perspectiva a

relação social de poder se constrói no plano discursivo (ROCHA e DESUDARÁ, 2005) em vista da posição da personagem mulher como sujeito discursivo produzido pelo cinema brasileiro.

6 COISA DE MULHER? TRADIÇÕES QUE SE REPETEM, HISTÓRIAS QUE SE ANULAM, MULHERES QUE (DES)APARECEM

*Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço
definido e confinado, à guarda do homem [...].
Os homens agem, as mulheres aparecem.
Os homens olham para as mulheres.
As mulheres veem-se a serem vistas.
Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres
como também as relações das mulheres consigo próprias
(John Berger, Modos de Ver, 1977).*

Os filmes ensinam os sujeitos a verem o mundo. Com provocações amparadas em histórias de ficção e fantasia, faz com que sejam despertados sentimentos passíveis de encarar a realidade do cotidiano. A cena clichê de amor romântico tão esperado para o final feliz ainda faz surgir lágrimas nos olhos dos amantes apaixonados e os impulsionam ao desejo de viver um amor tão perfeito como o clássico *shakespeariano* Romeu e Julieta. As eternas batalhas entre o bem e o mal sempre despertam sensações de angústia e ansiedade, provocam temor e medo, mesmo tendo a certeza de que as forças malignas não podem jamais vencer. A mesma certeza que se tem de que o herói não cessará sua luta antes de derrotar todos os vilões e conquistar de uma vez por todas o coração da mocinha.

Essas histórias emblemáticas são representadas por personagens homens e mulheres, crianças e adolescentes, super-heróis e vilões, dos quais também já se sabe o que esperar. As ações e atitudes de heróis e vilões de todas as tramas estão marcadas como verdades inabaláveis, ou seja, devem corresponder a uma matriz de comportamentos, que os tornam inteligíveis neste universo estabelecido como final feliz.

O cinema, então, serve como um campo propício para repensar as marcas das identidades, ou seja, perceber como estão sendo trabalhados os personagens, se estes ocupam espaço dentro da lógica de que o gênero deve corresponder o sexo, o que normatiza as identidades dos sujeitos, ou se dela escapam e assumem outras possibilidades de ser, possibilidades de desterritorializações, elementos de fuga, de devires.

Com esta visão crítica é lançado o olhar sobre o cinema brasileiro produzido por mulheres na década que abrange os anos de 2002 a 2012. Em uma primeira categoria a intenção é apresentar os filmes com imagens de mulheres que reforçam as categorias identitárias, isto é, os filmes que apresentam personagens mulheres organizadas pela norma heterossexual, em uma

matriz que regula e estabelece como norma os comportamentos considerados social e culturalmente como femininos. São as mulheres esperadas para os finais felizes, dominadas pelas emoções, que choram diante das dificuldades e se rendem ao amor romântico do homem desejado.

Nesta categoria, enquadram-se 19 filmes dos 43 encontrados, assistidos e catalogados na ficha de análise fílmica. Destes o filme *Acquaria*, foi o que mais obteve renda, logo o mais assistido, arrecadando o valor de R\$ 4.466.393,00 com 83.769.500 pessoas de público sendo exibido em 340 salas de cinema oficiais espalhas pelo país. Já o filme *Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha* foi o que menos obteve renda, arrecadando apenas R\$ 8.576,42, com um público de 681 pessoas, sendo exibido somente em 7 salas oficiais de cinema⁶¹.

No ano de 2003, mesmo ano de lançamento do filme *Acquaria*, o filme *Os Normais*, dirigido por José Alvarenga Jr. também foi lançado, sendo exibido em 433 salas de cinema oficiais, com público espectador de 2.202.640 pessoas, arrecadando R\$ 18.978.259,88. Neste mesmo ano foram lançados os filmes *Xuxa Abracadabra* e *Dom*, ambos dirigidos por Moacyr Goes, os quais renderam, respectivamente, R\$ 12.842.085,00, de um público de 2.332.873 pessoas e R\$7.108.730,00 de um público de 1.331.652 de pessoas. Em um *ranking* de quantidade de renda obtida com as produções, o próximo filme na lista dos filmes dirigidos por homens no ano de 2003, é o filme *O Homem que Copiava*, com renda de R\$ 4.095.008,00 com um público de 591.120 pessoas.

Estes números buscam fazer uma pequena comparação entre as rendas obtidas com filmes produzidos por homens e filmes produzidos por mulheres, relevando o fato de que apenas no ano de 2003 – considerado um ano exponencial no cinema, por conta da reanimação da ANCINE⁶² - o filme mais assistido dirigido por um homem rendeu três vezes mais que o filme mais assistido dirigido por uma mulher.

Em se tratando dos conteúdos, os 20 filmes reduzem as personagens mulheres a uma marca identitária, em que seus corpos e seus prazeres estão capturados pelos dispositivos das sexualidades e dos gêneros, pois apresentam comportamentos estereotipados que nada rompem com o patriarcado e/ou com o machismo e ainda estão em consonância com um conjunto heterogêneo de práticas de gerenciamento e controle da vida, dos modos de ser e das populações.

⁶¹ Todos os dados de renda, público, quantidade de salas de exibição referentes aos filmes dirigidos por mulheres no período de 2002 a 2012 estão descritos na tabela 03 do capítulo 04.

⁶² Dados extraídos do site <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cinema>.

Tabela 06: Apresentação sinopse dos filmes e conteúdos por eles apresentados.

Filme	Sinopse	Conteúdo
Gregório de Matos	Conta a história do poeta Gregório de Matos sob a perspectiva de seus versos. Ambientado na Bahia do século XVII.	As mulheres presentes nas narrativas de seus poemas, somente aparecem no filme quando seus conteúdos são eróticos e até mesmo pornográficos. Gregório não conversa com elas, nem as insere em suas narrativas, as cenas somente subentendem sexo.
Durval Discos	Conta a história de Durval e sua mãe Carmita, que vivem há muitos anos na mesma casa onde funciona a loja Durval Discos, que hoje vive uma fase de decadência. Para ajudar sua mãe no trabalho de casa, decide contratar uma empregada. Célia, uma estranha candidata que chega junto com Kiki, uma pequena garota. Após alguns dias de trabalho Célia simplesmente desaparece, deixando Kiki e um bilhete avisando que voltaria para buscá-la dentro de três dias. Durval e Carmita ficam surpresos com tal atitude, mas acabam cuidando da garota. Até que, ao assistir o telejornal, mãe e filho ficam cientes de que Célia havia sequestrado Kiki.	Apresenta a personagem Carmita reproduzindo a visão tradicional das mulheres, como a mãe protetora, que cuida do filho de 40 anos, como se ainda fosse uma criança. Sugere a ideia de que anulou toda sua vida pra cuidar de Durval, fazendo tudo por ele, ao ponto de sentir ciúmes quando divide a atenção da mãe com a pequena Kiki.
Quase Dois Irmãos	Conta a história de Miguel, Senador da República que visita seu amigo de infância Jorge, que se tornou um poderoso traficante de drogas do Rio de Janeiro, para lhe propor um projeto social nas favelas. Apesar de suas origens diferentes eles se tornaram amigos nos anos 50, pelo vínculo estabelecido entre seus pais, pois o pai de Miguel tinha paixão pela cultura negra e o pai de Jorge era compositor de	A reprodução da organização social e das diferenças de classes do filme são as temáticas mais evidentes, não deixando espaço para discussão das relações de gênero. As mulheres aparecem de forma coadjuvante, em personagens com poucas falas e secundárias, como as mães de Jorge e Miguel e a filha de Miguel, que aparecem em pouquíssimas cenas.

		sambas. O tempo passa e nos anos 70 eles se encontram novamente, na prisão de Ilha Grande, Miguel preso político e Jorge preso comum.	
Mais Amor	Uma Vez	Apresenta os protagonistas da história, Rodrigo e Lia, para mostrar os encontros e desencontros de um casal que, apesar de ter compartilhado as mesmas experiências sexuais quando jovens, separa-se porque cada um deseja algo diferente da vida	O filme apresenta uma história de amor, desenvolvida apenas por uma ótica, inserido apenas em um contexto social e cultural. Um casal de jovens brancos, heterossexuais, de classe média alta. Em relação à questão de gênero, retrata os personagens protagonistas baseados em estereótipos de homens e mulheres, a partir do dilema entre a razão, essência masculina, diferente da emoção, caracterizada pela personagem Lia.
Irma Retorno	Vap – O	Busca fazer uma releitura da peça de teatro Irma Vap e para isso conta a história de Otávio Augusto, um dos produtores da montagem original de "O Mistério de Irma Vap" no Brasil, o qual deseja montar uma nova versão do espetáculo.	Apresenta somente homens brancos, heterossexuais, de classe média alta, todos ligados ao teatro, como produtores, diretores, novos atores. Não apresenta em seu enredo atrizes mulheres, subentendendo a ideia de que o teatro é trabalho para homem.
Mutum		Mutum é uma pequena localidade no sertão de Minas Gerais, onde vivem Thiago e sua família. Thiago tem apenas 10 anos e, juntamente com seu irmão e único amigo Felipe é obrigado a enxergar o nebuloso mundo dos adultos, em que vivencia as brigas de seu pai com toda sua família.	As relações de poderes encontram-se no pai do Thiago, homem da família, que traz o sustento pra casa, para os filhos, e por isso tem o direito de tratá-los como quiser. Explodindo com violência, pelas menores situações, como no caso em que Thiago derruba um prato de comida no chão. Cena em que fica fortemente presente a questão do patriarcado e o machismo. Só o pai de família tem voz e vez e a mãe não pode reagir nem para ajudar o filho que sofre com a violência gratuita do pai.
Maré, História de Amor	Nossa	Divididos pela disputa do poder tráfico, Analidia e Jonatha, são impedidos de se relacionarem,	As mulheres pouco são retratadas de forma exclusiva e quando o são aparecem de forma submissa,

		<p>por pertencerem a lados opostos da favela. Na companhia de dança, encontram esperanças para viver este grande amor e, além disso, ganharem uma bolsa para dançarem fora do país, em busca do sonho de uma vida melhor.</p>	<p>sendo obrigadas a obedecerem aos homens chefes do tráfico. Um morador da favela, que trabalhava para um dos lados, buscou sair do crime e participar das aulas de dança. Com esta atitude sofreu vários preconceitos, discriminações, até que saiu da dança para provar que era homem de verdade.</p>
É Proibido Fumar		<p>Conta a história de Baby que vive sozinha no apartamento que herdou da mãe. Ela dá aulas de violão para alguns alunos e vive em atrito com as irmãs. Quando o músico Max se muda para o apartamento vizinho, Baby vê nele a grande chance de voltar à vida. Para que o romance dê certo ela está disposta a enfrentar qualquer ameaça, inclusive seu vício compulsivo por fumar.</p>	<p>As relações de gênero são apresentadas com base em estereótipos. Ele faz a linha do homem macho, que espera pela mulher para fazer os afazeres domésticos e servir a todas as suas vontades. Ela, por sua vez, ocupa o lugar de esposa, buscando fazer as comidas preferidas de Max, deixando tudo limpo e organizado para agradá-lo.</p>
Hotel Atlântico		<p>Conta a história de Alberto, um ator desempregado, que vive no Hotel Atlântico. Um dia, após ver o IML retirar um cadáver do hotel em que vive, ele decide iniciar uma jornada, viajando por diferentes lugares.</p>	<p>Nas poucas cenas em que aparecem personagens mulheres, elas estão transando com Alberto, que as trata com atitude imparcial, indiferente, como se fossem objetos, apenas para sua satisfação de prazer.</p>
As Melhores Coisas do Mundo		<p>Retrata de forma atual as implicações da adolescência no mundo dominado pelas virtualidades</p>	<p>O destaque é que o enredo do filme apresenta o posicionamento dos filhos a dissidência familiar, representada pela homossexualidade do pai, e como é este posicionamento nas interações que possuem com outros contextos, como escola, amigos, namoradas. Contudo, o posicionamento da mulher é sobreposto e desfocado.</p>
Aparecida Milagre	– O	<p>Conta a história de Marcos, devoto de Nossa Senhora Aparecida, que teve uma infância humilde e feliz ao lado dos pais. Contudo, a morte do</p>	<p>As relações de gênero, as quais são retratadas de maneira estereotipada, de homens e mulheres exercendo papéis definidos conforme a vontade de</p>

	pai em um acidente na Basílica, que tanto cultuavam, provoca uma dupla perda: a do familiar e a fé.	Deus. Como exemplo, as mulheres que aparecem no filme são personagens coadjuvantes, de poucas falas, sem um papel que contribua de forma marcante com o enredo.
Um Assalto de Fé	Conta em seu enredo principal uma sátira de um assalto em uma igreja evangélica.	Chama atenção apenas a personagem Nildinha, que ajuda no assalto, os homens a tratam de forma normal, uma vez que ela está contribuindo com o plano, embora sua participação seja estereotipada, já que é ela quem ficou com a função de chamar e distrair a atenção dos pastores, enquanto ocorria o assalto.
Luz Nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha	Conta a história de “Tudo-ou-Nada”, codinome do filho de Luz Vermelha, que tenta repetir o que o pai fez.	A história apresenta de forma clara como são conduzidas as relações de gênero, pois as mulheres aparecem como objetos a serem adquiridos, assim como os outros pertences que são roubados.
Disparos	Inspirado em fatos reais ocorridos no Rio de Janeiro, a história se passa em uma única noite, quando um fotógrafo é assaltado na saída de uma casa noturna gay, onde está trabalhando, junto com seu assistente, produzindo um ensaio sobre os dançarinos gays do lugar.	As relações de gênero são pouco expressas, uma vez que as mulheres aparecem pouco. As grandes atuações são de personagens masculinos. Aparecem duas mulheres, namorada de Henrique e a dona de casa que atropela os assaltantes. As duas em cenas de ataque de nervos, tipicamente considerado papel de mulheres diante de um conflito.

As histórias apresentadas por estes filmes, de uma forma ou de outra, reduzem as personagens mulheres a papéis de coadjuvantes, aparecem em poucas cenas e quando aparecem são mostradas uma única forma de ser mulher, sem questionar o patriarcado, o machismo, as questões identitárias, os dispositivos que as prendem em apenas um corpo e um jeito de ser mulher, reforçando a visão tradicional dos gêneros e, além disso, histórias presas em conceitos reducionistas de gêneros.

Aparecem então como **objetos sexuais**, a exemplo das personagens anônimas dos filmes *Gregório de Matos*, *Hotel Atlântico*, *Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha*;

como **submissas aos poderes de homem**, a exemplo da personagem mãe do menino Thiago do filme *Mutum*, que não consegue enfrentar o marido para defender o filho e da personagem Baby do filme *É Proibido Fumar*, totalmente controlada por Max, por quem está apaixonada; como **mãe protetora**, a exemplo da personagem Carmita do filme *Durval Discos*, que faz tudo para o filho solteiro de 40 anos; como **submissas ao amor romântico**, a exemplo das personagens Lia e Analidia, dos filmes *Mais Uma Vez Amor* e *Maré – Nossa História de Amor*, respectivamente; como **mulheres exacerbadas de elementos considerados socialmente do universo feminino**, como a personagem Nildinha, sexy que distrai homens do filme *Um Assalto de Fé* ou os personagens homens que interpretam mulheres no filme *Irma Vap – O Retorno*; ou ainda como **mulheres sem autonomia** como a personagem Camila, do filme *As Melhores Coisas do Mundo*, que não consegue reagir frente a separação do marido; e, por fim, as **mulheres invisíveis** dos filmes *Quase Dois Irmãos* e *Disparos*, das quais os filmes somente as apresentam em cenas que o foco está no personagem masculino.

Ainda se destacam nesta categoria os filmes infantis produzidos por mulheres:

Tabela 07: Apresentação sinopse dos filmes infantis e conteúdos por eles apresentados

Filme	Sinopse	Conteúdo
Ilha Ra Tim Bum – O Martelo de Vulcano	Conta a história de cinco crianças que sobrevivem a um naufrágio e são levadas a uma ilha desconhecida. Nesta vivem diversas criaturas e sobreviventes de grandes mistérios da humanidade e de mistérios ancestrais.	A história é repetitiva entre os filmes infantis, passando pela eterna luta do bem contra o mal, na qual o bem passa por dificuldades, quase perde as esperanças, mas acaba vencendo e conquistando o final feliz. Assim como a história, os personagens são também clichês, os garotos são mais autônomos, tem mais ideias para aventurar-se e a garota é mais cuidadosa.
Acquaria	Apresenta a história de dois irmãos separados quando pequenos e que se reencontram 15 anos depois, sem lembrarem-se do parentesco e a forma como juntos buscam superar a falta de água no planeta	Inicialmente o filme apresenta uma personagem mulher guerreira, com características que são capazes de questionar a visão tradicional de mulher, por exemplo, na cena em que Kim e Sara saem pra pescar. Ele com um instrumento consegue pegar um peixe pequeno. Ela com seu bumerangue consegue pescar um peixe bem maior. Assim, passa a ir pescar sozinha sempre. Contudo, após criar um laço mais

		afetivo com seu irmão e laço amoroso com Gaspar, seu posicionamento se altera, torna-se mais sensível, vulnerável, demonstrando mais seus sentimentos, se rendendo as emoções.
Eliana e o Segredos dos Golfinhos	Conta a história da apresentadora Eliana, no papel dela mesma, que está no litoral do Caribe, no México, para gravar um programa sobre golfinhos. Os golfinhos de Riviera Maya ficam misteriosamente doentes. Eliana tem uma conexão com os golfinhos e consegue sentir quando um deles morre, o mesmo acontece com Calé. A morte dos golfinhos é explicada por um dos funcionários do parque, Pepe como sendo consequência do roubo de uma relíquia ancestral, um crânio de cristal, que era protegida pelos golfinhos.	O filme não possibilita uma ampla análise sobre as relações de gêneros, porque apresenta somente Eliana como personagem mulher central na trama. As outras personagens aparecem rapidamente, com pouquíssimas falas. Em algumas cenas Eliana até tenta ser uma mulher independente, buscando salvar de forma heroína os golfinhos. Contudo, esta coragem e autonomia se vão, quando se apaixona pelo biólogo Fred e após isso acaba interpretando papel de mulher normatizada, que chora frente às dificuldades, sentindo-se insegura e indefesa.
A Ilha do Terrível Rapaterra	Conta a história de um grupo de alunos que moram no litoral paulista e que participam todos os anos de uma gincana que envolve todas as escolas. Neste ano, uma das provas é contar uma boa história. Por conta disso, vão a busca de Dona Tude, uma mulher misteriosa que é a maior contadora de histórias do mundo. Contudo, ela é sequestrada por Rapaterra, um conhecido ladrão de terras, que costuma devastar a mata e poluir os mares.	O filme tem como contexto social o litoral paulista e objetiva chamar a atenção para o tema ecológico e preservação ambiental. Não problematiza outras questões, além da repetitiva e clichê história de que o bem sucumbe o mal. Neste caso, o mal representado pelo sexo masculino e o bem pela feiticeira do sexo feminino.
Brasil Animado	O filme faz uma mistura entre imagens filmadas e imagens de animação. Os personagens do filme são todos desenhos	O filme apresenta dois personagens homens e as mulheres somente são mencionadas quando a viagem

<p>animados. Os principais são Stress, um cachorro, empresário que sempre pensa em novas formas de enriquecer e Relax, um diretor de cinema, que sempre tenta convencer Stress a investir em seus projetos. Um dia Relax propõe que eles encontrem o grande jequitibá rosa, a árvore mais antiga do Brasil. Stress gosta da ideia, pois logo vê a possibilidade de ganhar dinheiro vendendo ingressos para visitá-la. Só que a dupla não tem a menor ideia de onde ela esteja. Desta forma, partem em viagem pelo Brasil dispostos a encontrá-la.</p>	<p>percorre o sul do País. Stress e Relax afirmam que estão em direção ao sul e lá irão encontrar as mulheres mais belas do Brasil. Stress já se lembra da modelo Gisele Bündchen e na cena seguinte aparece uma mulher, em desenho animado, loira, de olhos azuis e peitos grandes, reproduzindo o padrão europeu de mulheres bonitas.</p>
---	---

São histórias voltadas para o público infantil e infanto-juvenil, as quais abarcam os mesmos estereótipos dos filmes para adultos. Histórias contadas de modo à **invisibilizar às mulheres**, como no caso dos filmes *Ilha Ra Tim Bum*, *A Ilha do Terrível Rapaterra* e *Brasil Animado* ou **submissas ao poder do homem**, como a personagem Sara que desmonta toda sua coragem e autonomia, tornando-se uma mulher frágil e dominada pelas emoções após apaixonar-se por Kim, no filme *Acquaria*; ou ainda como a personagem Eliana, no filme *Eliana e o Segredo dos Golfinhos* que também deixa de ser uma mulher forte e corajosa, após se apaixonar pelo biólogo Fred.

As histórias destes personagens e o modo como eles são apresentados nas narrativas dos filmes são instrumentos de análise crítica do cinema. Por meio dessas personagens mulheres, é que se possibilita refletir como a arte cinematográfica possui enraizamento com a construção das identidades de gênero, principalmente no que tange aos modelos hegemônicos, que são capazes de ratificar a subordinação naturalizada das mulheres em relação aos homens.

A problematização dessas personagens remete a possibilidade de que o conceito de gênero possa ser pensando pela perspectiva das produções cinematográficas, uma vez que o gênero se constitui como o produto de um discurso de identidade incorporado por relações de poderes patriarcais, de modo que o gênero o qual um sujeito pertence, não é mais que uma mera e superficial ideia registrada em algum corpo. As produções cinematográficas então são capazes de contribuir com esta lógica e servirem ao registro dos gêneros sobre os corpos.

6.1 A Produção dos Gêneros: Quem São Estas Mulheres?

Ganha destaque neste escopo de análise as possibilidades de discussão da imagem da mulher representada no filme *Coisa de Mulher* (figura 38), também pertencente a esta categoria que reproduz a visão tradicional das mulheres. Dirigido pela cineasta Eliane Fonseca, também roteirizado por ela em parceria com o grupo Grelo Falante, em uma coprodução entre a *Warner Brasil, Diler & Associados e SBT Filmes*. Lançado no ano de 2005 e exibido em 100 salas de cinema distribuídas em poucas cidades do País, arrecadando R\$714.666,00 reais, através de 98.963 pessoas de público pagante⁶³.

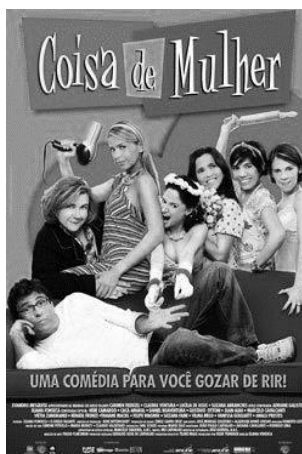


Figura 37. Cartaz de publicidade do filme *Coisa de Mulher*

O destaque se deve ao fato de que o filme anuncia logo em seu título ao objetivo que se propõe: tratar em seu enredo de “coisa de mulher” e assim o faz apresentando um roteiro com histórias diferentes de mulheres, expondo ao público espectador o que denomina de universo feminino, por meio das vivências de cinco mulheres, amigas, que partilham além da amizade e do espaço comum de convivência, experiências cotidianas, sonhos, desejos, em busca de sentirem-se mais completas como mulheres.

A história é ambientada na zona nobre do Rio de Janeiro e apresenta como enredo principal cinco mulheres que se entrecruzam em diferentes situações do cotidiano. Todas elas são amigas e vizinhas, moram em um pequeno prédio, o Edifício Atenas e convivem diariamente. Catarina, Mônica, Mayara, Dora e Graça possuem anseios diferentes e perspectivas distintas sobre o que esperam da vida, embora desemboquem em uma mesma trama de busca desenfreada por relações que a deixem mais completas, mais felizes.

⁶³ Dados retirados do site oficial da Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

Catarina, personagem vivida pela atriz Lucília de Assis (figura 38), está cansada de seu casamento, logo reclama de seu marido e busca fazer coisas diferentes para chamar sua atenção, como, por exemplo, cortar o cabelo, arrumar-se no salão de beleza, procurá-lo sexualmente. Ele não se atenta para as mudanças e sempre repete que está trabalhando demais, está cansado e sem tempo.



Figura 38. Atriz Lucília de Assis

Mônica, interpretada pela atriz Suzana Abranches (figura 39), é uma mulher recatada, reservada, tímida, inocente, a qual sonha em se casar virgem e com o príncipe encantado, reprovando sempre os conselhos de suas amigas de que deve vestir roupas mais ousadas, arrumar-se mais, para que com isso se pareça mais com uma mulher atraente.



Figura 39. Atriz Suzana Abranches

Mayara, interpretada por Adriane Galisteu (figura 40), possui o que todas consideram um bom casamento, já que seu marido é médico, contudo quer ser mãe a qualquer custo e chega a provocar diferentes situações para transar com o marido, o qual vive socorrendo gestantes em trabalho de parto.



Figura 40. Atriz Adriane Galisteu

Dora, personagem da atriz Carmen Frenzel (figura 41), é recém-divorciada e sente-se aberta a novas experiências, como se tivesse que recuperar o tempo perdido do período em que estava casada e inicia um caso com o advogado que trata de sua separação, contudo decepciona-se, por ele pintar as unhas e depilar o corpo.



Fig. 41 atriz Carmem Frenzel

Graça, personagem da atriz Claudia Ventura (figura 42), está focada em sua carreira e quer vencer profissionalmente, já que por medo de como seria seu futuro casada, abandonou o noivo no altar e desistiu do sonho do casamento. Como veio do interior, pouco conhecia a cidade grande e urbanizada. Consegue um trabalho em um *sex shop* e inventa um aparelho para melhor satisfazer as mulheres, chamado Ricardo III.



Figura 42. Atriz Claudia Ventura

A fim de construir uma liga entre as cinco personagens, aparece no enredo Murilo, personagem do ator Evandro Mesquita, que ao se mudar para o Edifício Atenas, conhece as cinco amigas. Como um escritor em crise, se submete a escrever uma coluna feminina com o pseudônimo de Cassandra e percebe que convivendo com as novas amigas se apropria de grandes histórias do universo feminino, as quais lhe servem de inspiração para sua coluna e ganha com isso um repentino sucesso, devido à identificação de suas leitoras. A partir dessas cinco histórias o enredo se desenvolve e apresenta o modo como Murilo se relaciona com cada uma delas, dando forma e conteúdo, por meio de seus artigos, as experiências vividas pelas amigas.

O filme ao enunciar em seu título a proposta de seu enredo e ao apresentar estes personagens, possibilita uma ampla discussão de como o cinema é capaz de servir como instrumento de tecnologia de gênero, atravessando universos reais de homens e mulheres e veiculando imagens que se tornam normas de comportamentos e atitudes. O cinema, então, é uma mídia capaz de produzir subjetividades, uma vez que assinala as representações de gênero e ao fazer isso se constrói na dimensão das formas contemporâneas de se conceber a vida social e culturalmente.

A leitura dos produtos culturais nos permite perceber os valores dominantes de nosso tempo e observar que esta cultura midiaticizada inaugura novas subjetividades; diferentes percepções de espaço, tempo e realidade; múltiplas e instáveis identidades e novos agenciamentos políticos e econômicos que forçam o indivíduo a aprender a conviver com uma imensa fragmentação e proliferação de imagens que formam a rede de significações de seu cotidiano (MIRANDA, 2010, p. 81-82).

Isso tudo lança a possibilidade de perceber que o cinema como produto cultural midiaticizado incide sobre as percepções do mundo dos sujeitos e no caso da análise do filme *Coisa de Mulher* depreende-se a ideia de que a história se coloca a serviço das forças socioeconômicas dominantes, isso porque apresenta cinco personagens mulheres e um personagem homem com dilemas que despertam no público espectador desejos e sonhos articulados aos modos de pensamentos e comportamentos que servem a manutenção das normas heterossexuais e ao *status quo*, como, por exemplo, o fato de que no fim do filme as cinco mulheres representadas alcançam o homem por elas desejado, o qual passaram o filme todo procurando, dando a ideia de que sempre é preciso encontrar uma saída, um final feliz.

A problematização da representação da mulher ganha destaque neste escopo de análise e é tão importante que é encarada pela autora Judith Butler como um movimento político a favor da luta contra a opressão advinda do patriarcado. Entretanto, ela mesma ressalta a prudência necessária quando se fala em representação, visto que esta pode suscitar opiniões diferentes, já que por um lado, serve como um procedimento político para aumentar a visibilidade e a legitimidade das mulheres, enquanto por outro, funciona também como um instrumento da lógica normativa, capaz de mostrar como verdade apenas uma categoria de mulher (BUTLER, 2007).

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem que represente de maneira adequada e completa as mulheres, tem sido necessário para promover sua visibilidade política. Evidentemente, isto tem sido de grande importância, tendo em vista a situação cultural subsistente, em que a vida das mulheres se representava inadequadamente ou não se representava em absoluto (BUTLER, 2007, p. 46, tradução nossa⁶⁴).

A preocupação de Butler reside justamente no fato de que a representação da imagem da mulher, quando não realizada como instrumento político, pode recair no reducionismo da reprodução da identidade da mulher. Os meios discursivos de representações culturais podem estabelecer códigos de representações baseados unicamente na ideia de uma natureza sexuada, conforme apresenta as imagens das mulheres do filme ora analisado.

⁶⁴ Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres há sido necesario para promover su visibilidad política. Evidentemente, esto ha sido de gran importancia, teniendo en cuenta la situación cultural subsistente, en la que la vida de las mujeres se representaba inadecuadamente o no se representaba en absoluto.

Esta representação se deu através de mecanismos que organizam socialmente os sexos, propondo e estabelecendo como cada uma das cinco mulheres devem agir e pensar, controlando seus corpos, seus desejos, seus prazeres, em conformidade com discursos biológicos, os quais reafirmam a ideia de que existem categorias identitárias masculinas e femininas padronizadas.

Estes mecanismos criaram identidades e papéis sociais que agem conforme a norma estabelecendo privilégios hegemônicos e dicotomias entre homem e mulher; heterossexual/ homossexual; forte/ fraco; dominante/ dominado onde são então, estabelecidas as desigualdades. Essas oposições são hierarquizadas, cabendo ao pólo masculino e seus homólogos a primazia do que é valorizado como positivo e superior. Os padrões normativos já estão tão enraizados na sociedade que não há, na maioria das vezes, crítica e questionamento a cerca deles. São tidos como verdades e reforçados pelos discursos científico/ bio-médico, religioso e do senso comum (MIRANDA, 2010, p. 86).

Sendo assim, no filme a diretora utiliza um roteiro focado na mulher em que aparecem vivências óbvias do universo feminino e estes elementos carregados de obviedade são explicados pelos padrões em que a imagens das mulheres são representadas. É como se elas dissessem por si só, sem necessidades de explicações, porque apresentam justamente aquilo que se espera de uma mulher. Como no caso da personagem Mayara, linda, loira, casada com um médico, também lindo, moram em um apartamento lindo, todo mobiliado, possui carro do ano, falta-lhe apenas um filho, a experiência da maternidade. Ou alguém ousa pensar que lhe falte algo diferente?

Diferente do que se espera da personagem Graça, porque como ela já desistiu do casamento, a impressão que se tem é de que o modelo de mulher com família tradicional pra ela já não faz mais sentido. Ela é um personagem que se aproxima um pouco da mulher moderna. Dá lugar a uma multiplicidade de papéis e estes se tornam contraditórios.

O machismo, como qualquer sistema de crenças, reflete a complexidade deste momento histórico: nada é branco ou preto, não existem verdades simples neste alvorecer do século XXI. As contradições que às vezes percebemos e sentimos em nossas vidas são somente pessoais, mas o reflexo mutante e confuso de um mundo em plena transformação. Nessa perspectiva, o problema não é que os homens sejam arbitrários ou injustos no que pedem às mulheres; o problema é que, nos dias de hoje, as mulheres são objeto de muitas crenças e expectativas contraditórias, por parte de toda a sociedade e delas mesmas. Todos esperam coisas diferentes das mulheres, e com frequência ao mesmo tempo; exige-se delas que se encarreguem de todas as tarefas domésticas, mas também que estudem e trabalhem; que mostrem iniciativa e tomem decisões, mas continuem a obedecer aos homens sem questioná-los [...] (CASTAÑEDA, 2006, p. 118).

Este universo feminino caracterizado a partir de um conflito/dilema diferente para cada uma das cinco personagens protagonistas abarca sobretudo concepções heteronormativas, reforçando as crenças de que existem fórmulas e esteriótipos únicos de manifestar o jeito de ser mulher. E a história faz isso sendo preenchida pelas tentativas de resolução destes conflitos do universo feminino e a isto foi dado o nome de coisa de mulher, lançando a ideia de que existem determinadas vivências, experiências e comportamentos, os quais circundam um espaço denominado feminino, com dilemas destinados unicamente ao gênero feminino.

Dessa história depreende-se uma análise de que os gêneros das mulheres personagens correspondem ao sexo biológico de cada uma delas, como se o gênero fosse a interpretação cultural do sexo biológico e entre eles houvesse uma dependência mútua, já que, por exemplo, nenhuma personagem protagonista apresenta possibilidades de dissidência das normas heterossexuais e os dilemas que apresentam são considerados tipicamente do sexo feminino, como a maternidade, o casamento bem sucedido, a necessidade de alguém para ouvir.

Partindo dessa lógica, o filme, do ponto de vista identitário, apresenta personagens clichês, que pouco rompem com o patriarcado, ou seja, reproduzem as normas estabelecidas de construção de gêneros masculinos e femininos. Como exemplifica a personagem Catarina, dona de casa, frustrada porque o marido trabalha muito e não demonstra interesse por ela. Dora, recém divorciada, cheia de vingança, vive pensando em como gastar o dinheiro que herdou do marido. Mayara tem a vida perfeita e só lhe resta a maternidade pra completar sua felicidade. Graça não teve coragem de casar e agora precisa a qualquer custo sair-se bem profissionalmente para compensar sua frustração no amor. E, por último, Mônica, virgem, louca pra casar, que se apaixona loucamente pelo homem com quem perdeu a virgindade. São histórias que remetem a ideia de multidão, vozes de mulheres que falam por uma multidão de mulheres, disciplinadas pelos poderes machistas e capturadas pelas lógicas patriarcais.

Os conflitos pelos quais se desenvolve a trama do filme são repletos de elementos do universo feminino os quais remetem a esteriótipos de mulheres que ocupam o lugar comum, adaptado as normas estabelecidas social e culturalmente como se fossem ordens da natureza. Portanto, o filme possibilita a perceber a naturalização da mulher em uma visão essencialista dos gêneros, a qual considera o par binário sexo/gênero como única verdade possível para o jeito de ser/tornar-se mulher. Cria, então, personagens compostos de identidades de gênero, ou seja, mulheres com identidades fixadas, acabadas, inflexíveis, sem possibilidades de subjetivações, outros processos desejantes que problematizem e intentem novos possíveis.

Essas são mulheres organizadas pela lógica da identidade e não pela lógica dos devires, porque são representadas por uma continuidade entre sexo, gênero e sexualidade, ou seja, mulheres nascidas do sexo biologicamente feminino, com comportamentos e atitudes considerados femininos e que desejam e se apaixonam por alguém do sexo oposto. Ocupam assim o lugar da inteligibilidade social (BUTLER, 2007), uma vez que correspondem e mantem a coerência criada por uma norma heterossexual que regula os corpos e os reduz em marcas de identidades.

A noção de que pode haver uma “verdade” do sexo, conforme denomina ironicamente Foucault, se cria justamente através das práticas reguladoras que produzem identidades coerentes através da matriz de regras coerentes de gênero. A heterossexualização do desejo exige e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, entendidos estes conceitos como atributos que designam homem e mulher. A matriz cultural – mediante a qual se tem de fato a inteligibilidade da identidade de gênero – exige que alguns tipos de “identidades” não podem “existir”: aquelas as quais o gênero não é consequência do sexo e outras as quais as práticas do desejo não são consequências nem do sexo nem do gênero (BUTLER, 2007, p. 72, tradução nossa⁶⁵).

Esta questão de inteligibilidade é o que torna a continuidade entre sexo e gênero aceito como única verdade, por isso o filme ao trazer imagens de mulheres coerentes dentro desta lógica, acaba por reforçar a visão tradicional das mulheres, contribuindo para sua invisibilidade e sua submissão aos poderes machistas e patriarcais, já que toda possibilidade que não se encontra dentro dessa ordem, deixa de ser inteligível, deixa de ser aceito e passa a ser diferente, estranho, subversivo.

A coerência além de tudo é reconhecidamente importante pelo fato de que é o gênero quem humaniza o ser humano, portanto, é mais valorizado ser reconhecível, do que ser simplesmente reconhecido. Este reconhecimento inicia pelo gênero, masculino ou feminino, logo de acordo com os limites da matriz heterossexual, a qual designa variações da inteligibilidade cultural, através da forma como os corpos, os gêneros e os desejos são

⁶⁵ La noción de que puede haber una «verdad» del sexo, como la denomina ironicamente Foucault, se crea justamente através de las prácticas reguladoras que producen identidades coerentes através de la matriz de reglas coherentes de género. La heterossexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género.

naturalizados (BUTLER, 2007), ou seja, um discurso dominante capaz de estabelecer que somente podem ser reconhecidos e valorizados socialmente aqueles que obedecem a coerência entre sexo, gênero e sexualidade. Aos sujeitos que não correspondem esta lógica, lhes restam o lugar da exclusão, tornando-se abjetos.

[...] A heterossexualidade se define implicitamente constituindo-se como a negação da homossexualidade. A heterossexualidade se define a si mesma sem problematizar-se, se eleva como um termo não marcado e privilegiado, denegrindo e problematizando a homossexualidade (HALPERIN, 2004, p. 37).

Sem esta problematização a heterossexualidade lança sobre os sujeitos repetidas vezes de que somente a ela pertence a verdade dos corpos e dos prazeres e, assim, avança para uma nova problemática. A ideia de que os gêneros se perfazem por atos repetidos, o que alça ao bojo da discussão o conceito de performatividade, termo cunhado por Judith Butler para explicar o fato de que não há corpo natural, um corpo que nasce da essência e pré-exista a uma inscrição cultural, sugerindo o gênero não como algo que se é, mas sim algo que se faz, um ato, uma seqüência de atos, um ‘fazer’ ao invés de um ‘ser’ (BUTLER, 2007).

No momento em que alguém enuncia “isso é coisa de mulher”, um universo bastante estabelecido já vem ao pensamento, remetendo a uma representação clara de um universo carregado de elementos considerados femininos. O que significa que a repetição de determinados elementos ao longo de determinado período de tempo, em determinado contexto, fez com que estes elementos fossem organizados de acordo com uma lógica dominante, que delimita muito bem as fronteiras existentes entre os pares binários feminino/masculino.

Apesar de ser uma lógica dominante, ela não é natural e as organizações as quais ela dá origem não são submetidas às leis anatômicas, ou seja, “coisas de mulheres” não podem ser definidas pelo sexo biológico. Sendo assim, são os reiterados atos de fala que organizam os corpos, nomeando-os com gêneros, dando-lhes performativamente identidades.

Do ponto de vista dos atos de fala, identidades são performativas, ou seja, são efeitos de atos que impulsionam marcações em quadros de comportamentos (fala, escrita, vestimentas, alimentação, cultos, elos parentais, filiações, etc.). Identidades são construções exigidas pelos ritos convencionais que postulam o sujeito de maneira garantir a possibilidade do ‘nós’ a partir da significação da existência prévia do ‘eu’ (PINTO, 2007, p. 16).

Logo, tudo que se diz, se faz, então, a subjetividade pode ser formada por atos repetidos da fala, resultantes de discursos preestabelecidos, isto é, a subjetividade é forjada por repetidas

performances de gênero, as quais podem designar as diferenças sexuais, as sexualidades, as raças, as linhas de subjetivação, as linhas de fuga, os devires. “A identidade é, assim, efeito do discurso e não dele precursor ou gerador” (FRIEDMAN, 2002, p. 7) e o conceito de performatividade revela que a identidade não é formada pela anatomia e/ou pelo sexo biológico, os quais compõem o gênero dos sujeitos, mas sim as performances inscritas, que estilizam os corpos (BUTLER, 2007), o que subsidia a afirmação de que a identidade é um constructo performativo e devido a isso se tem a desnaturalização e desconstrução da ideia de que há uma relação mútua e indissociável da sequência sexo/gênero/sexualidade.

A desconstrução dessa sequência abre espaço para dissidências e dela resultam sujeitos considerados abjetos e isto porque as performances de gênero mantêm a heterossexualidade compulsória, postulando uma única possibilidade de sujeito, em que “[...] a sexualidade opera de maneira destacada, e articula expressões variadas, de acordo com o tipo de práticas sexuais, ‘esposa’, ‘padre’, ‘prostituta’, ‘gay’, ‘moça’, ‘velha’” (PINTO, 2007, p. 23).

performatividade conduz a discussão sobre a questão dos gêneros, de modo que este não é uma atribuição dada pelo essencialismo da natureza, estando, então, mais próxima de uma marca da ordem cultural. Contudo, não significa que esta marca seja uma escolha e que esta esteja simplesmente relacionada com o sujeito, como se houvesse um agente livre, colocado fora de seu gênero e este somente o seleciona, como se fosse escolher uma roupa em um armário, utilizando a própria metáfora de Butler (SALIH, 2012).

No contexto da linguagem, como efeito de uma sequência de atos de fala, o gênero não para de se constriuir e conseqüentemente não cessa a produção de subjetividades, uma vez que não há possibilidade do sujeito, um agente social, estar fora dos termos discursivos, pelos quais se constrói os gêneros e os sexos.

As performances de gênero e sexualidade são reguladas por normas que estabelecem como homens e mulheres devem agir. De acordo com elas, podemos ser homens ou mulheres heterossexuais e aqueles/as que rompem com as possibilidades de classificação, através de suas práticas, são classificados seres abjetos, ininteligíveis, desprezados, corpos que não importam. Por conseqüência, os corpos que não importam, também têm seu papel, pois eles ajudam a estabelecer as fronteiras para aqueles que materializam a norma. Obviamente, sendo um privilégio, algo implícito e invisível, a heterossexualidade é rodeada por incompatibilidades e contradições em função da ignorância que a rodeia. A heterossexualidade nunca é objeto de discussão, estudo ou escolha. É um impositivo social e biológico, conseqüentemente compulsória (MIRANDA, 2010, p. 91).

A compulsoriedade a qual está ligada a heterossexualidade é a consequência da falta de discussão a respeito da imposição dos gêneros sobre os corpos. Aceitar gênero como performance é aceitar esta imposição, é aceitá-lo como efeito de repetidos atos das práticas reguladoras do sexo, abandonando a ideia de que gênero é um substantivo, “[...] um conjunto de atributos vagos” (BUTLER, 2007, p. 84, tradução nossa⁶⁶), ou seja, o gênero como performativo se conforma a identidade, a qual a linguagem o supõe que ele é: “[...] o gênero sempre é um fazer, ainda que não um fazer por parte de um sujeito que se pode considerar pré-existente a ação” (BUTLER, 2007, p. 84, tradução nossa⁶⁷).

O gênero pode ser pensado como uma repetida customização de um corpo, ou seja, uma sucessão de atos regulados dentro de um pequeno espectro de possibilidades, regulados e limitados por normas heterossexuais, que com o tempo dá aparência e naturaliza um corpo em ser humano, homem ou mulher (BUTLER, 2007). Assim sendo, explica Salih (2012, p. 91):

O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia: neste caso, um homem “masculino” ou uma mulher “feminina”. As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. Se quiséssemos, poderíamos dizer: não é que uma identidade “faça” o discurso ou a linguagem, mas é precisamente o contrário – a linguagem e o discurso é que “fazem” o gênero.

A discussão apresentada mostra que não existe sujeito que não esteja dentro dos limites discursivos, portanto, são sujeitos constituídos como resultados da linguagem e não como causa dela, devido a isso, os sujeitos não executam atos de gênero, pelo contrário, os atos dos gêneros é que constroem performativamente os sujeitos.

A personagem Cassandra, entre outras que o filme apresenta, é capaz de suscitar esta reflexão, uma vez que é um homem, que performa o gênero masculino, mas que é obrigado a vestir-se de mulher para cumprir uma exigência de seu trabalho, que atualmente é escrever uma coluna feminina sob o pseudônimo de Cassandra. Nas cenas em que aparece vestida de mulher, se tem um exagero dos elementos considerados do universo feminino, como, por exemplo, a maquiagem, as unhas, as roupas são cor de rosa, o sapato *scarpin* de bico fino e a peruca loura. Sua fala é cheia de trejeitos, com voz mais fina e aguda. Esta montagem exagerada dos aspectos mais clichês do universo feminino é o que convenceria o público de que Murilo naquele momento era Cassandra, subentendo a ideia de que as performances de gêneros são realmente

⁶⁶ [...] es un conjunto de atributos vagos.

⁶⁷ [...] el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción.

configurações estereotipadas do feminino e do masculino. Além do mais, o exagero pode ser entendido como metáfora para a repetição dos atos de fala, que comporiam a performance do gênero feminino, naquele corpo masculino, as performatividades dos gêneros, conforme aponta Butler (2003, 2006, 2007).

Num ato performativo entendido radicalmente, o sujeito instala um efeito de gênero, não como quem apenas o descreve (escreve, inscreve) para o outro, mas ao mesmo tempo e principalmente como quem o interpreta para/no outro e lembra o outro/para si: marca e opera sua posição na alteridade, apresentando um efeito que excede a intenção do sujeito. Esse excesso produzido é redobrado pelo corpo que fala: corpo previamente significado, e significado nas suas estilizações de gênero (PINTO, 2007, p. 22).

Outra problematização recorrente é a de que o filme apresenta somente um tipo de mulher, ocidental, branca, heterossexual, de classe social média alta. As personagens vestem-se muito bem, com roupas e acessórios da moda, sempre maquiadas e de salto alto. Estão muito próximas da ideia de *femme fatale*, correspondente as clássicas figurações femininas do cinema.

Não existe no enredo a apresentação de mulheres negras, pobres, de periferia, orientais, de raças e/ou culturas diferentes. A única personagem que pode distanciar-se um pouco dessa unicidade das mulheres é Graça. Como morava no interior, possui um jeito mais recatado, embora procure o tempo todo adequar-se a mulher urbanizada. Existe também o fato de que sua fala apresenta sotaque de Minas Gerais, o que é encarado por outros personagens como caipira, servindo de comédia e de chacota. Tornando a personagem a que menos aparece na trama como um todo.

A construção de um enredo com apenas um tipo de mulher, apresenta o risco de determinar a figura feminina e, portanto, não conseguir dar conta de englobar todas as possibilidades existentes no gênero feminino, no modo de ser que cada mulher pode construir em seu mundo particular. De acordo com Butler (2007), este é um problema político, o qual presume que com a nomenclatura mulher, seja possível indicar uma identidade comum a todas.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o conceito não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p. 20).

Na contramão desse processo de unicidade dos gêneros, através da criação de categorias universalizantes, as quais supostamente corresponderiam toda e qualquer mulher, surge o conceito de interseccionalidade, utilizado para refletir sobre as dinâmicas sociais de categorias de diferenciação simbólicas capazes de naturalizar, produzir e reproduzir desigualdades sociais e promover injustiças e preconceitos. Conforme afirma Mattos: “a ideia básica do conceito de interseccionalidade é que com ele seja possível explicar como normas, valores, ideologias e discursos, assim como estruturas sociais e identidades influenciam-se reciprocamente” (2011, p. 3).

Mattos (2011) ainda afirma que o ponto para refletir sobre a interseccionalidade é a dinâmica do capitalismo presente na sociedade, uma vez que, é neste contexto, que se originam as estruturas sociais que amplificam as práticas sociais e os modos como elas produzem e tornam estáveis as identidades, as subjetividades. Assim, é possível pensar as categorias de diferenciação articuladas entre si e como estas, de formas diferentes, produzem, estratificam e fazem perpetuar as formas de opressão, de discriminação social, de estigmas, estereotipações e gerações de preconceitos.

Sobre esse tema Kimberlé Crenshaw em seu texto *Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero* (2002) considera que o conceito de interseccionalidade possibilita realizar uma análise do racismo também por uma perspectiva de gênero, o que permitirá o aprofundamento da discriminação racial e do modo como o gênero participa da configuração dessa discriminação.

A discriminação racial é frequentemente marcada pelo gênero, pois as mulheres podem às vezes vivenciar discriminações e outros abusos dos direitos humanos de uma maneira diferente dos homens, o imperativo de incorporação do gênero põe em destaque as formas pelas quais homens e mulheres são diferentemente afetados pela discriminação racial e por outras intolerâncias correlatas (CRENSHAW, 2002, p. 173).

A autora ainda considera que neste entorno da articulação do gênero com a raça e os modos de discriminação, ainda é possível reconhecer as diferenças existentes não somente entre mulheres e homens, mas também entre as próprias mulheres, visto que as discriminações se operam sobre diferentes grupos de mulheres.

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são diferenças

que fazem diferença' na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. Tais elementos diferenciais podem criar problemas e vulnerabilidades exclusivos de subgrupos específicos de mulheres, ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres (CRENSHAW, 2002, p. 173).

Estes elementos diferenciais criam as categorias interseccionais e delas se pode entender como suas interações são capazes de potencializar as desigualdades e discriminações sociais, portanto, são categorias que permitem a análise da determinação social dos sujeitos e seus posicionamentos nos contextos sociais, de maneira a permitir ainda a presunção das relações de poder presentes em cada categoria, como o classismo, em que se materializam as diferenças sociais, por meio da dominação, sobretudo do capital econômico; gênero/heteronormatividade, designada pela valorização do homem e pela não legitimidade de relações que extrapolem o par binário homem/mulher, propondo qualquer outra configuração deste par como dissidente; racismo, como estratificação marcada, sobretudo pela cor da pele, entre outras categorias excludentes de sujeitos não hegemônicos (MATTOS, 2011). Logo, a interseccionalidade amplia a compreensão dos sujeitos oprimidos e esclarece que não é possível intervir neste contexto sem considerar que em uma experiência de opressão marcada pelo gênero, pela raça, pela classe, as opressões são duplas, são triplas.

Apresentar como protagonistas a história de cinco mulheres registradas por semelhantes especificidades, deixando tão próximo o que elas possuem de tão particular, que são seus dilemas e suas buscas pela felicidade, confere a representação de imagens de mulheres biológicas, identitárias, em unidade, que possuem como objetivo único uma felicidade que se encontra sempre no outro masculino, como é o caso de Mayara em uma batalha incansável com o marido para ser mãe; Dora que após o divórcio quer aproveitar o tempo perdido e sair com outros homens; Graça, que investe seu potencial em um aparelho para dar prazer às mulheres chamado Ricardo III, o qual faz alusão ao Ricardão, nome popularmente dado ao amante; Catarina, que muda seu jeito de vestir-se, seu jeito de ser, para atrair mais o próprio marido e Mônica, a qual morre de amor pelo homem com quem perdeu a virgindade.

Além dessas cinco mulheres, merece destaque neste interím de clichês, a filha de Catarina, uma adolescente que está esperando a primeira menstruação e reclama de que será a última de suas colegas da escola a menstruar. Quando finalmente acontece, começam outras reclamações, agora porque sente TPM e cólicas menstruais. Assim, apresenta uma menina-adolescente, tornando-se mulher, experienciando um momento importante da vida, de forma tradicional, como se as mulheres desde adolescentes só soubessem reclamar, como senão

houvesse nada de bom na experiência da primeira menstruação, como se não houvesse outras possibilidades para este momento.

O enredo não possibilita uma leitura interseccional, uma vez que apresentam personagens unitários, todos construídos dentro do mesmo marcador social, geracional, étnico, cultural, fundamentados na concepção de naturalização dos gêneros e da biologização do homem e da mulher. Essa mesma perspectiva em que são trabalhados os personagens serve, primordialmente, a lógica machista e patriarcal, uma vez que são essas que impedem a desconstrução da categoria identitária mulher, já que isso também desconstruiria a categoria identitária masculina e certamente haveria novas configurações de relações de poder.

Ignorar as mil possíveis diferenças existentes entre cinco mulheres é ignorar uma complexa estrutura social, um capital cultural e reduzir toda uma coletividade a uma única possibilidade de ser: uma mulher que não sabe viver se não estiver apoiada em um homem perfeito ou na busca por um, como exemplo a personagem Graça que desiste do casamento, mas acaba inventando um aparelho para satisfazer as mulheres chamado Ricardo III, dando a entender que as mulheres precisam de um homem para sentirem-se felizes e completas; uma mulher frágil e vulnerável, como a personagem Mayara, que acaba transando com Murilo, após brigar com o marido e acreditar que ele não a quer mais, colocando a prova toda sua possibilidade de sedução; uma mulher vingativa, como Dora, que após separar do marido só pensa em vingança, em gastar o dinheiro que herdou, em conhecer novos homens, mas quando realmente acontece, não consegue se permitir a novas experiências; uma mulher invisível, subordinada ao marido, que só vive pra ele, como Catarina, que faz de tudo para chamar atenção, investe toda sua energia no marido e ele nem percebe que ela existe; ou como Mônica, virgem que se guarda para o príncipe encantado e se apaixona loucamente por ele, mesmo a experiência não tendo sido muito espetacular.

A mulher é, quase sempre, coadjuvante. De um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas fílmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade; casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes e independentes são freqüentemente apresentadas como masculinizadas, assexuadas, insensíveis e traiçoeiras. São comuns as situações em que elas atuam como o elemento desestruturante, como a força de ruptura na narrativa. (DUARTE, 2009 p.46-47).

Características mais articuladas a razão, como elementos racionais, inteligência, tomadas de decisão, agilidade, espertize, dificilmente são reconhecidas como pertencentes ao universo feminino, a elas fica restrito o universo subjetivo, das emoções e das obrigações

familiares e isso causa, além de muitas implicações, o fato de serem representadas no cinema circunscritas dentro destes espaços doméstico e familiar.

[...] os homens estabelecem com frequência uma distinção entre seus sentimentos e opiniões e os das mulheres, conforme a qual a percepção que eles tem das coisas é “objetiva”, ao passo que a delas é “subjetiva”. Isso se reflete em expressões como “Vou lhe explicar como são as coisas” ou “Você não está sendo objetiva”, maneiras muito frequentes de desqualificar o que as mulheres podem pensar e sentir. Sob este aspecto podemos falar de um monopólio da razão: mesmo nos momentos mais irracionais, quando os homens estão fora de si, embriagados, ou quando desconhecem por completo o tema da discussão, apropriam-se da razão com direito inalienável (CASTAÑEDA, 2006, p. 155).

O filme apresenta as mulheres sempre dentro desta ótica de distinção, mantendo e reafirmando a divisão social como um fundamento natural, em que se encontram as diferenças binárias, masculino/feminino, razão/emoção. Faz isso de forma tão consolidada que o personagem homem Murilo não consegue escrever uma coluna voltada para mulheres, subentendendo que homens e mulheres possuem visões tão distintas sobre os temas, que um não pode escrever a ponto de atingir e produzir significado ao outro. Logo, lhes faltam possibilidades e lhes sobram olhares territorializados de representações de imagens de mulheres cerceadas em arranjos e práticas heterossexuais, dependentes de poderes patriarcais e capturadas pelas relações de poder, advindas do sistema sexo/gênero.

Essas problematizações a respeito das produções dos gêneros questionam estes personagens e a perspectiva dos estudos pós-estruturalistas responde a estes questionamentos através da proposta da existência de um sujeito não ontologicamente inato, lançando a ideia de que o contexto cultural em que os sujeitos estão inseridos não é desarticulado de suas constituições, como se estivessem enquadrados numa externa teia de relações culturais.

A ausência de diversidades de mulheres e a semelhança entre os dilemas que carregam, os quais as fazem desembocar na mesma situação, dependentes de um homem para sentirem-se completas, faz com que as personagens sejam problematizadas pela ótica das produções dos gêneros, em histórias que não se posicionam criticamente ao caráter universal e naturalista presente na sociedade sobre os gêneros, um caráter que, na verdade, delimita e fixa as identidades de homens e mulheres.

Assim, o filme acaba criando personagens que servem as identidades universais, que se perfazem porque auxiliam no argumento fundamentalista que a sociedade carrega, categorizando o ser humano em homens e mulheres e os distinguindo por uma série de

comportamentos previamente estabelecidos e esperados, conforme o próprio filme apresenta quando se espera que o casamento de Mayara somente seja completo se ela passar pela experiência da maternidade ou quando Dora desencanta-se com seu advogado ao descobrir que ele pinta as unhas e depila o corpo, indicando que a própria ideia de homem dessas mulheres está chapada ao modo patriarcal pelo qual os próprios homens se reconhecem.

Neste escopo de análise, as relações de gêneros se encontram em evidência, mesmo que pela perspectiva de que o sexo biológico é o definidor do gênero, como se a morfologia do corpo anunciasse e estabelecesse o gênero dos sujeitos, e como consequência, seus modos de desejar e de sentir prazer. É uma perspectiva em que a única possibilidade existente se configura em uma posição binária de macho/fêmea, masculino/feminino. Como possibilidade única torna-se norma e sua dissidência rejeitada.

São histórias de mulheres que fazem pensar os gêneros, não por suas dissidências, mas pela falta delas, por serem apresentadas sempre da mesma forma, com características que a sociedade, por meio de suas relações de poder/saber/prazer, definiu e normatizou como características femininas e somente podem ser expressas por mulheres. Não aparecem dissidências claras no filme, uma vez que os personagens são enquadrados dentro da norma constituída socialmente, a qual regula, disciplina e ordena o modo de ser dos gêneros, regulando seus corpos, prazeres, sentimentos, comportamentos e emoções.

Apesar de o personagem Murilo interpretar Cassandra, seu codinome na publicação de sua coluna na revista em que trabalha em um programa de tevê, ele a representa de forma também estereotipada. A fim de contribuir com a farsa de seu personagem feminino, paquera uma mulher que o acompanha no programa. Como se o homem mesmo vestido de mulher, interpretando um papel feminino, não pudesse perder a chance de paquerar uma bonita mulher.

Outra possibilidade de dissidência poderia ser a personagem lésbica, que ocupa um cargo na revista em que trabalha Cassandra. Contudo, aparece em poucas cenas e em todos os momentos aparece vestida de mulher, performando, ao contrário de Cassandra e das outras cinco personagens, o gênero feminino de forma bastante discreta, nas roupas e nos acessórios que utiliza e com comportamentos e falas tradicionalmente consideradas do universo masculino, dando a entender de que uma mulher lésbica deve necessariamente possuir elementos que a deixem masculinizada, lembrando mais uma vez os estereótipos de gêneros e os modos como são performados. Mais uma vez são ilustrações da premissa de que o gênero é uma construção discursiva de uma produção cultural, encarado como produzido, constituído e não como um fato natural, partindo do sexo biológico dos sujeitos.

Do mesmo modo como as mulheres são apresentadas de uma única forma, ressaltando os estereótipos femininos que são construídos na sociedade, o machismo e o patriarcado encontram-se presentes para contribuir na definição da naturalização dos gêneros femininos, sem possibilitar nenhum questionamento a respeito da visão tradicional das mulheres apresentadas por esta história.

As cinco mulheres são apresentadas dentro de uma mesma fórmula, bonitas e dependentes de um dilema, as quais não conseguem resolver sozinhas. Toda a dinâmica que ocorre ao redor de Murilo, personagem protagonista homem, deixa a impressão de que as cinco mulheres viviam uma vida carente, pacata, sem emoções e isso se transforma quando Murilo aparece em suas rotinas. Ao fazer o tipo do malandro sensível, conquista a atenção delas e sempre está disposto a ouvi-las. Isso faz com que comecem a idolatra-lo como se fosse o homem perfeito, só porque é capaz de ouvir os dramas femininos pelos quais elas passam. Sem saber, é claro, de que estão sendo enganadas, porque a real intenção de Murilo é utilizar as vivências das cinco amigas como fonte de inspiração para sua coluna.

Além disso, o relacionamento das mulheres com outros homens que aparecem na trama, também são de dependência e submissão. Como Mayara que quer muito engravidar e por isso fica o tempo todo em um jogo de conquista com seu marido para consumir o ato sexual. As cenas em que aparece o casal são permeadas pela intenção da maternidade e não pelo prazer de estarem juntos. Outro exemplo é o de Catarina, a qual também entra em um jogo de sedução com o marido, para que ele preste atenção nela. Dona de casa frustrada acaba tendo o casamento como a única razão de sua vida.

Ainda como se não bastassem estas formas clichês, apresenta um personagem homem também estereotipado. Fracassado como escritor, submete-se a escrever uma coluna destinada as mulheres, a qual também é um fracasso por desconhecer o universo feminino. Quando inicia a convivência com as cinco amigas, utiliza disso para escrever com mais propriedade e assim sua coluna ganha sucesso repentino. Como se a única pessoa capaz de falar para uma mulher fosse outra mulher e os homens não fossem capazes de escrever algo possível de tocar o universo das mulheres, traduzindo a imagem de um homem também categorizado dentro de um padrão de práticas que o especifica, fazendo lembrar da ideia de masculinidades hegemônicas:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os

outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Os autores apontam que talvez essa masculinidade não representem a realidade de fato, não conseguindo corresponder a nenhum homem, contudo, ela expressa um conjunto de ideais, com fantasias e desejos, os quais normalizam as figuras masculinas, servindo de modelos que atravessam a vida cotidiana dos sujeitos (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013) e dão continuidade a diferenciação sexual, a subordinação das mulheres, a dominação dos homens, todos circunscritos dentro de apenas um aparato possível de ser, de estar, de expressar sua própria condição de masculinidade. Por isso, a frustração do escritor, que dentro de um universo de masculinidades hegemônicas, não lhe seria permitido que seus escritos pudessem atingir positivamente o mundo, também circunscrito dentro de um limite padronizado, das mulheres.

Todas essas problematizações dos gêneros, sobretudo da forma como as mulheres são representadas, denuncia facilmente como os elementos discursivos culturais enquadram os sujeitos dentro de uma identidade fixa para uma normalização compulsória dos corpos, afirmando a obrigação da existência de uma coerência entre corpo/prática sexual/desejo.

Ao denunciar este enquadramento fixo, aponta-se para a descontinuidade existente entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, abrindo espaço para a reflexão de que a performatividade do gênero é o resultado das repetidas ações e atos dos gêneros, as discursividades em que estão inseridos, o que acabará lhe atribuindo um caráter de naturalidade e o mantendo na estrutura binária da ordem heterossexual falocêntrica.

Pensando nesta proposta de atuação da cultura sobre o par binário sexo/gênero Guacira Lopes Louro (2008), comentando o trabalho de Butler descreve como diversos meios de comunicação, os quais ela chama de “especialistas” estão prontos a dizer como devem ser e comportar-se os gêneros:

Conselhos e palavras de ordem interpelam-nos constantemente, ensinam-nos sobre saúde, comportamento, religião, amor, dizem-nos o que preferir e o que recusar, ajudam-nos a produzir nossos corpos e estilos, nossos modos de ser e de viver. Algumas orientações provêm de campos consagrados e tradicionalmente reconhecidos por sua autoridade, como o da medicina ou da ciência, da família, da justiça ou da religião. Outras parecem “surgir” dos novos espaços ou ali ecoar. Não há uniformidade em suas diretrizes. Ainda que normas culturais de há muito assentadas sejam reiteradas por várias instâncias, é indispensável observar que, hoje, multiplicaram-se os modos de compreender, de dar sentido e de viver os gêneros e a sexualidade (LOURO, 2008, p.19).

Certamente, o filme “especialista” em “coisa de mulher” é capturado pelo dispositivo normatizante da sexualidade e trabalha a favor do tradicionalismo, apresentando imagens de mulheres que vivem a coerência entre sexo, gênero e sexualidade e não abre espaços para cenas descontínuas dessa norma. Ao fazer isso, auxilia na reificação da mulher tradicional, colonizada pelo machismo, o qual ainda domina seus marcadores sociais, geracionais, raciais, étnicos, culturais, ou seja, delimitando toda a possibilidade de linhas de fuga, de desterritorializações, de devires. Restando as mulheres a possibilidade única de uma identidade feminina, vazia, fixa, limitada, previsível e universal. Tão bem retratada pelas cinco personagens ora analisadas.

Uma análise que traça um fio condutor sobre uma crítica a identidade da mulher, mantendo-a sob os olhares, os cuidados e a submissão dos poderes dos homens machistas e patriarcais, reforçando, de fato, a visão tradicional da mulher. Apontando como o gênero possui relação direta com variáveis políticas, culturais e sociais, capaz de reduzir a ele mesmo toda a grandeza das subjetividades dos corpos. E, a partir disso, se implicar em relações de poder, de controle, de dominação e, sobretudo, de violência. Quando rejeita as diferenças, relegando a elas o espaço único do vazio, do estranho, do irreconhecível.

Gênero é, portanto, um efeito de atos de fala, cuja violência está em se apresentarem como reais, naturais, produzindo uma estrutura sempre binária e hierarquizada. Esse efeito é produzido, mantido, recusado e eventualmente modificado nos atos de fala disponíveis em nossa sociedade (PINTO, 2007, p. 4).

O olhar colonizado das mulheres apresentado pelo filme resulta em violências de gêneros, impondo aos olhos das espectadoras imagens de mulheres reificadas, dominadas, estereotipadas, que vivem a luz e a margem dos homens que por elas perpassam. Isso se explica ao passo que se problematiza o cinema, como tecnologia de gênero, é capaz de engendrar sujeitos e subjetividades.

Ora, serão essas mulheres, positivadas pelo poder misógino, que o filme apresenta como o universo feminino? O desejo pela maternidade, a vingança pelo ex-marido, a busca para encontrar um substituto do homem, a ilusão do amor romântico e a sedução para segurar o bom casamento são, segundo o roteiro do filme, os dilemas femininos importantes denominados “coisa de mulher”, enunciando práticas discursivas que atravessarão as subjetividades femininas, fazendo com que elas se vejam limitadas dentro deste universo marcado por estes cinco dilemas, cinco desejos, cinco jeitos de serem mulheres.

As violências de gêneros então se explicam quando o cinema apresenta somente essas possibilidades de mulheres. Deixando para o público espectador reduzidas imagens. Quando o cinema deixa de ser um espaço de experimentação, retirando das imagens das mulheres as possibilidades de protagonismo, não do personagem principal, mas do protagonismo de sua própria vida, mesmo que o personagem seja secundário, faz com que se identifiquem e se limitem a este papel omissivo, reforçando a ideia de que para as mulheres somente restam espaços secundários, onde são permitidas as opressões, as submissões, os julgamentos, os controles dos corpos e dos prazeres.

O cinema tem o poder de construir elaborações discursivas da realidade e, por isso, poderia apresentar imagens de mulheres resistentes à dominação masculina, ou ao menos questionar o androcentrismo, abrindo possibilidades para que o público espectador pudesse ver e se emocionar – talvez até se surpreender – com imagens de mulheres que estivessem distantes das mulheres tradicionais, facilmente encontradas, quando se olha ao lado, no cotidiano, na prática da vida social.

Devido a isso, quando o filme conta uma história que reforça a visão tradicional das mulheres, contribuindo para exclusão, submissão, divisão sexual, logo se entende que essa história é uma imposição, uma violência de gênero, designada por mais um meio social, quando na verdade este poderia ser um campo fértil de discussão sobre a igualdade entre gêneros como princípio absoluto e prática social contingente, expressando as singularidades existentes em cada sujeito, o que faria com que rejeitasse a ideia de identidade e se aliasse a ideia de devir. Tratando a questão da subjetividade, por meio da infinidade de possibilidades, o que traria em ascensão a questão das diferenças em sinal de inteligibilidade e não em sinal de abjeções. Resultaria na reflexão da mulher como multiplicidade de expressões do feminino e, por conseguinte, do masculino.

Fazendo isso, tornaria possível desterritorializar às identidades das mulheres, criaria para elas, linhas de fuga. Ao invés disso, “coisa de mulher” é um atravessamento impetuoso de como as identidades de gêneros ocupam os espaços, reduzem possibilidades, excluem as problematizações, limitam as diferenças, exterminam as dissidências e, conseqüentemente, violentam as mulheres, por apresentar a elas a opressão como um fator natural da condição de ser mulher.

Confirma sobretudo que as relações de poder são tão misóginas e favorecem o androcentrismo, a ponto de uma cineasta mulher estar tão capturada pela norma, que ela mesma, enquanto mulher, autoriza personagens que reificam o feminino. E confirma também que essas

relações de poder, que colocam o homem no centro de todos os modos de vida e os autorizam a dominar e controlar todos os sujeitos, humanos e não-humanos, de acordo com sua lógica heterossexista, partem de uma rede complexa de tecnologias e sistemas disciplinares e operam por meio “de práticas e técnicas que foram inventadas, aperfeiçoadas e se desenvolvem sem cessar. Existe uma verdadeira tecnologia do poder, ou melhor, de poderes, que têm sua própria história” (Foucault, 1999, p. 241).

O trabalho desenvolvido pela cineasta neste filme não conseguiu escapar das intervenções das relações de poder da dominação masculina, que atuam para configurar e conter a sociedade atual, limitando toda e qualquer relação possível entre os sujeitos, porque o poder, segundo Foucault:

[...] é um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações. (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Os comportamentos de mulheres tradicionais, submissas e objetificadas, das cinco personagens e a própria conduta da cineasta de permitir a construção destes personagens, são reflexos das ações dos poderes vigentes, machistas, sexistas e misóginos, que incidem sobre as formas de vida, a fim de ajustar os corpos ao que é perfeitamente aceito socialmente. A análise das personagens revela que a diretora seguiu esta mesma lógica de práticas disciplinares do feminino, atuando sobre os corpos das cinco mulheres, domesticando-os e tornando-os dóceis. Fez isso construindo um dilema centrado na masculinidade, para cada uma delas, a fim de que os pressupostos das espectadoras não saíssem da consonância exigida pela disciplinarização dos dispositivos da sexualidade.

No corpo incidem as estratégias de poder, tornando-o objeto dos investimentos sociais que dão passagem à produção das diferenças, espelhadas na contemporaneidade através da valorização dos símbolos da saúde, da beleza, da felicidade e da qualidade de vida, confundidos com os modelos físicos que fazem o espetáculo efêmero do corpo, modelos esses que servem para definir as exigências disciplinares de autocondução cotidiana dentro dos parâmetros normativos (MAGALHÃES; SABATINI, 2011, p. 134).

As relações de poder sustentadas pelo androcentrismo possui então esta finalidade, fazer com que os corpos sejam aceitos e tolerados no âmbito social, uma vez que é no corpo onde elas se manifestam (FOUCAULT, 1995), tornando-se um local limítrofe. Pelo corpo se reconhecem e se distinguem uns dos outros, pelo corpo o humano se conecta com o não-humano, estabelecem-se as relações do mundo, do homem/mulher com a natureza, através do corpo que se dá a conexão entre a subjetividade e a cultura. Logo, o poder disciplinar atravessou o corpo da mulher cineasta, o capturou e fez com que ele desenhasse outros corpos iguais, alinhados as relações de poder androcêntricas e heterossexistas.

O corpo feminino entrelaçado a norma, que corresponde socialmente a esta mesma norma, através de um veículo de grande inspiração e de grande circulação como cinema, o qual poderia trazer em ascensão a experimentação da liberdade feminina, provoca a sensação de estranhamento, porque a primeira ideia que se tem é de que qualquer mulher, por menos culta que seja, está autorizada a falar de sua experiência como mulher, problematizando sua identidade e construindo outras interpretações que fogem às dominações masculinas. Uma diretora de cinema estaria, de certo modo, privilegiada, a compor narrativas que ao menos convidasse a refletir sobre os direitos das mulheres de existirem cada uma em suas singularidades, já que ela enquanto mulher teria narrativas da sua própria existência que lhe daria toda a autoridade de composições.

Soa estranho pensar – e confirmar, pela análise do filme – que uma mulher possa construir um trabalho tão bem amarrado com a questão da identidade e essa estranheza resulta logo em questionamentos. Quais os motivos que levariam uma mulher a desenvolver personagens mulheres que não questionam em nada os padrões sociais ora vigentes? Como a diretora está presa ao dispositivo da sexualidade? Porque não rompe com o patriarcado e constroem personagens mulheres que não são submissas ao machismo?

Talvez as respostas se encontrem aliadas às próprias perguntas, de modo que a mulher para atingir espaço significativo dentro deste âmbito de trabalho, majoritariamente considerado masculino, tenha que compor alianças com as normas e os padrões sociais. Isto porque,

As mulheres, façam o que fizerem, estão, assim, condenadas a dar provas de sua malignidade e a justificar a volta à proibições e ao preconceito que lhes atribui uma essência maléfica – segundo a lógica, obviamente trágica, que quer que a realidade social que produz a dominação venha muitas vezes a confirmar as representações que ela invoca a seu favor, para se exercer e se justificar. A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do preconceito desfavorável contra o feminino, instituído na

ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito (BOURDIEU, 2009, p. 44).

A mulher cineasta constrói filmes adaptados as normas heterossexistas e machistas, a fim de que possa fazer com que seus filmes sejam inteligíveis, de acesso ao grande público, e, com isso, alcançarem reconhecimento no mercado de trabalho, podendo transitar por um espaço que é dominado por homens, os quais impõe as formas de dominação na prática da vida social dos sujeitos, evidenciando sobretudo a ausência de políticas emancipatórias.

7 OS SONHOS QUE NÃO FORAM ROUBADOS: OS DISPOSITIVOS DE CAPTURAS DE IDENTIDADES

Se a primeira categoria de análise apresenta os filmes que reforçam identidade das mulheres, a segunda categoria pretende apresentar os filmes que problematizam esta identidade, mesmo que o filme e sua história não seja totalmente realizado dentro de um aporte que contemple personagens que rompam de forma radical com as questões identitárias.

Nesta categoria encontram-se 14 filmes dos 43 encontrados, assistidos e catalogados nas fichas de análises fílmicas. Neste escopo, se tem o filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha* como o filme que obteve maior renda, captando R\$ 8.484.823,94 com 1.307.135 pessoas de público pagante, distribuídos em 215 salas de cinema pelo país. O segundo filme desse *ranking* de maiores rendas é o filme *Ó Paí Ó*, exibido em apenas 100 salas de cinema, com público de 397.075 pessoas, com renda de R\$ 3.172.654,00.

Números que apresentam uma grande diferença entre o primeiro e o segundo lugar dessa lista, já que o filme da Xuxa conquistou aproximadamente 900 mil pessoas a mais de público que o filme *Ó Paí Ó*, ou seja, conquistou um público 3,3 vezes maior e acabou arrecadando 2,7 vezes mais renda. Seguindo essa lista, ocupa o último lugar o filme *Ouro Negro* com a menor renda, sendo exibido em apenas 4 salas de cinema, obtendo R\$ 16.473,10, através de 3.709 pessoas de público. Logo, o filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha* conseguiu uma renda 515 vezes maior que a do filme *Ouro Negro*.

Baseado apenas em números, o filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha* foi um grande sucesso e um fato interessante é a filha de Xuxa, Sasha Meneguel, aparecer pela primeira vez em um longa-metragem e ainda em um papel de protagonista. Contudo, o sucesso não foi suficiente para ultrapassar os números dos filmes dirigidos por homens no mesmo ano. Em um *ranking* quantitativo o filme da Xuxa pode ser equiparado ao filme *A Mulher Invisível*, dirigido por Claudio Torres, o qual obteve renda de R\$ 11.498.810,00, através de 1.211.083 público, sendo exibido em 291 salas de cinema no país.

Este foi o sétimo filme com maior renda no ano de 2009, mesmo ano de lançamento do filme da Xuxa no país. Neste ano, o primeiro da lista foi o filme *Tempos de Paz*, dirigido por Daniel Filho, o qual foi exibido em 315 salas de cinema no país, teve 6.112.851 de público e obteve uma renda de R\$ 50.543.885,00, 6 vezes mais que o filme da protagonista Sasha Meneguel.

Os números indicam, mais uma vez, a distância entre o público e os filmes dirigidos pelas mulheres e o quanto despontam nessas análises quantitativas os filmes dirigidos por

homens, além é claro da enorme discrepância que há no número de filmes produzidos por ano, em relação ao gênero da direção. Como exemplo, no ano de 2009 foram lançados 40 filmes dirigidos por homens, contra 5 lançamentos dirigidos por mulheres⁶⁸.

Além desses dados quantitativos vale ressaltar os conteúdos trazidos pelos 14 filmes enquadrados nesta segunda categoria de análise, os quais de diferentes modos, cada um com sua singularidade, servem ao público espectador como uma forma de questionar o papel das mulheres na sociedade, problematizando, mesmo que, em alguns casos, apenas por uma imagem, os estereótipos dados às suas condições femininas.

Tabela 08: Apresentação sinopse dos filmes e conteúdos por eles apresentados.

Filme	Sinopse	Conteúdo
Avassaladoras	O enredo conta com Laura como a personagem principal, uma mulher independente, realizada profissionalmente, mas que está muito angustiada por não ter encontrado um companheiro, para construir um relacionamento sério e duradouro e há um ano está sozinha e na solidão, o que a leva para uma agência de casamentos, em busca de um relacionamento sério.	O filme apresenta uma mulher moderna, bem-sucedida profissionalmente, que sabe resolver seus conflitos, que gerencia sua vida, mas que não consegue superar as próprias expectativas quando o assunto é romance, não conseguindo gerenciar a solidão por não encontrar um parceiro. Por atitude de desespero é levada a uma agência de casamentos e após alguns encontros e desencontros se rende ao amor romântico, reforçando a ideia de que para mulher não basta ter autonomia e carreira de sucesso, se não houver um amor romântico.
Uma Vida em Segredo	O filme se passa no século XIX e conta a história de Biela, uma jovem garota que nasceu e cresceu em uma fazenda de café e gado. Após a morte dos seus pais vai viver na casa da família de sua prima na cidade. Ela encontra dificuldade em se	O contexto cultural é retratado de acordo com a época que o filme apresenta, o início do século XX, sendo assim, as relações de poder estão todas centradas no homem. Como exemplo, o primo de Biela é quem cuida de sua herança. As relações

⁶⁸ Estes dados de comparação entre lançamentos de filmes produzidos por homens e por mulheres por ano está descrito na tabela 01 no capítulo 02.

<p>adaptar aos novos costumes da cidade e se esforça para permanecer à sua própria maneira de ser como uma garota do interior. Enquanto sua prima tenta de todas as formas transformá-la em uma jovem da cidade. Seu primo, marido de Constança, arruma-lhe um casamento. Biela mesmo contra sua vontade aceita e acaba sendo deixada no altar. Após este fato Biela chora, afirma que não queria mesmo se casar e decide assumir a garota do interior que sempre foi.</p>	<p>de gênero são retratadas de forma bastante normatizada. O homem é que detem o poder, quem trabalha e cuida do dinheiro. As mulheres devem se comportar, vestir determinadas roupas, cuidar dos afazeres de casa, mas como são ricas, não podem realizar atividades domésticas, somente gerenciar a organização da casa e cuidar dos filhos. Propõe a problematização do papel da mulher na sociedade, uma vez que apresenta a personagem Biela, como uma mulher que não consegue se adaptar aos padrões sociais da época destinados a ela, que deveria agir como uma mulher rica da cidade grande. Mesmo passando por dificuldades, prefere viver a vida que estava acostumada junto aos empregados, como típica garota do interior.</p>	
<hr/> <p>Benjamim</p>	<p>O filme conta a história de um amor, uma paixão perigosa, vivido em dois tempos, separados por um lapso de 30 anos. O ex modelo publicitário Benjamim, ao conhecer a jovem Ariela Masé se espanta com a grande semelhança que ela possui com o seu grande amor do passado e assim revive as delícias e horrores daquela grande paixão. Ele passa a procurá-la obsessivamente, mas ela é casada com o policial Jeovan, paraplégico em consequência de uma troca de tiros. Trabalha como corretora de imóveis e vive, nos apartamentos vazios, em</p>	<p>O filme apresenta a personagem Ariela como uma mulher com bastante autonomia, que não se prende aos regulamentos dos corpos e se rende aos seus desejos, contudo sente-se culpada por isso e acredita que merece ser punida, a ponto de tramar com seu marido, sua própria punição.</p>

encontros sexuais de diversas naturezas. Mas Ariela insiste em afirmar que ama o marido e merece ser punida. Os dois tempos na vida de Benjamim passam a se cruzar através de associações de lembranças, de maneira cada vez mais intensa e intrigante.

A Via Láctea

O filme conta a história de Heitor e Júlia, que namoram há três anos. Ele professor de literatura quarentão. Ela estudante de medicina veterinária. Após terem uma discussão violenta ao telefone, Julia termina a relação com Heitor. Este dramático telefonema acaba deflagrando a saída desesperada de Heitor pelas ruas, que decide encontrar Julia em sua casa, para tentar resolver a situação e a partir disso começa a repensar seu relacionamento e perceber que enclausurado em seu próprio mundo de escritor, buscando terminar seu livro, acabou vivendo muito para si, esquecendo-se de valorizar seu relacionamento, o que faz com que Julia saia uma noite pra dançar sozinha com os amigos. A dança, que é sua grande paixão e por Heitor não saber e nem se interessar pela dança, ela acaba indo sozinha. Ele desconfia que Tiago, um amigo de Julia é o motivo do rompimento do relacionamento.

Não é o objetivo central de a história problematizar a questão da mulher, embora seu enredo tangencie a todo tempo esta visão tradicional de mulheres, porque apresenta o personagem principal como um homem apaixonado, que perdeu suas referências após uma briga com a namorada.

Ó Paí Ó

Um enredo permeado pelo multiculturalismo, narra histórias intercruzadas de personagens do Pelourinho em seu momento mais óbvio: o último dia de carnaval.

O enredo pouco rompe com os padrões sociais, os personagens, por mais marginais que sejam, estão atrelados a um padrão de família, heteronormativo e

	<p>Tudo se passa neste último dia com os animados moradores de um cortiço dançando, cantando e fazendo festa pelo carnaval. Incomodada, Dona Joana, a síndica, dona do prédio, evangélica fervorosa, desliga a água, a fim de acabar com festa do carnaval para seus condôminos. Neste contexto, o enredo cruza histórias típicas e culturais da Bahia, apresentando Roque, dançarino e trabalhador do Pelourinho. Psilene, acaba de chegar ao Brasil, depois de uma viagem pela Europa, em que deixa subentendido que se prostituiu por lá, Cosme e Damião, filhos de Dona Joana, que a enganam falando que vão para igreja, mas vão para as ruas do Carnaval, Neuzão, lésbica, dona de bar, Reginaldo, pai de família, que tem caso com travesti.</p>	<p>quando isso não ocorre sentem-se frustrados. Como é o caso da beata que espera o marido voltar, criando os filhos nas regras de Deus; Psilene, com sua frustração de não ter casamento; Carmem, que compensa seus abortos recolhendo crianças. Também podemos pensar no personagem Reginaldo, pai de família que se envolve com a travesti. Este talvez não seja um padrão social, mas também não é um rompimento, uma vez que ele não enfrenta as normas e assume seus desejos. Com estes personagens reais, distantes dos estereótipos o filme acaba problematizando a questão da identidade da mulher, mas não rompe com a ideia de identidade.</p>
Chega de Saudade	<p>O filme, ambientado todo em um salão de festa, não foca em apenas um personagem principal, mas apresenta o baile como foco da história e o modo como os participantes do baile se relacionam. Assim traz um casal que, mesmo juntos há muito tempo, nunca admitiram para si que se amam. Os dois se encontram no baile desde sempre, mas é só pela dança que demonstram o carinho um pelo outro. Apresenta também o personagem DJ Marquinhos, o qual tem que dividir sua atenção entre as músicas que toca e Bel, a sua namorada, que vai ao baile pela primeira vez. Ela se surpreende porque “toca</p>	<p>O filme apresenta alguns personagens, mas não foca sua história em nenhuma deles. O foco é justamente no modo como todos os personagens estão envolvidos. Sendo assim, não questiona a visão das mulheres de forma pontual, mas abre a possibilidade de problematizar a visão tradicional das mulheres quando as apresenta na terceira idade ou ao menos no início dela, como mulheres joviais, que não deixaram sua seu jeito de ser mulher de lado, para viver a vida para os filhos ou para os esposos, como é de costume. Ainda assim, oscila entre uma visão mais tradicional das</p>

<p>música nova” (sic) e acaba se divertindo. Fica encantada e acaba se deixando levar pela lábria do malandro Eudes. Eudes, por sua vez, tem um namorico com Marici, mas a deixa em segundo plano durante toda a noite para se dedicar exclusivamente à novidade Bel.</p>	<p>mulheres, que busca colocá-las dentro de uma norma identitária: “Mulher é uma máquina com mil botões, disjuntores, tem que saber mexer, se apertar no botão errado estraga, já homem não, tem uma chave só, daquelas que liga e desliga, é só passar um rabo de saia novo” (sic).</p>
---	--

<p>Ouro Negro</p>	<p>O filme retrata a história das primeiras indústrias de petróleo brasileiras. Apresenta assim a história de José Gosch, um geólogo alemão que, entre 1910 e 1918, luta para implementar sua companhia de petróleo. Só que ele é assassinado pelo sócio, em uma trama elaborada por Otto Manheimer, um conceituado técnico americano infiltrado no governo brasileiro. O legado de Gosch fica com seu aprendiz, João Martins, de apenas 13 anos. Um menino que adotou, quando o encontrou na lata de lixo. Ao crescer, João e Pedro, filho biológico de Gosch, se formam na Escola de Engenharia de Minas, em Ouro Preto. Mariana, viúva do geólogo, vive com a filha Luísa no Rio de Janeiro. João se apaixona e casa com ela, mas um amor de infância atrapalha os planos do casal: Camila, a filha de um amigo da família, a qual tonar-se amante de João. Após a misteriosa morte de seu marido, um herói da aviação brasileira, Paulo Matos, João e Camila resolvem seguir os planos do falecido e conseguem os estudos de Gosch sobre a bacia</p>	<p>O filme apresenta apenas duas personagens mulheres com mais frequência. Uma delas, Luiza, não questiona a visão tradicional das mulheres. Pelo contrário, é uma personagem criada para ser personificação da mulher dos anos 30 submissa ao marido e aos cuidados do lar. Sonha em dar um filho ao marido, mas não consegue. E por isso assume filho de sua rival, Camila, amante de seu marido, que morre ao dar a luz de um filho de João. A segunda, Camila, aparece como o oposto. Uma personagem que visa retratar as mulheres de vanguarda, que iniciava inserção na vida política, lutando pelos direitos das mulheres na sociedade, principalmente o direito ao voto. Após a morte de seu primeiro marido, não se casa mais e afirma não querer uma família, embora sempre se renda aos encantos de João, tornando sua amante.</p>
-------------------	--	---

	<p>sedimentar de Alagoas e Sergipe. Eles conseguem fundar a companhia e participam do processo da descoberta do petróleo no Brasil. Pedro torna-se funcionário do Estado nas pesquisas sobre descoberta do petróleo.</p>	
<p>Xuxa em O Mistério da Feurinha</p>	<p>A história se passa no mundo encantado, quando as princesas dos contos de fadas se reúnem para tratar do caso do desaparecimento da princesa Feurinha. Cinderela vai até o mundo real descobrir o que aconteceu com a princesa. Lá descobre que a princesa foi esquecida porque sua história nunca havia sido contada. Cinderela, ao encontrar um escritor, pede que ele, então, escreva a história da princesa desaparecida. A esposa do escritor conta a história, enquanto ele escreve e todos voltam ao mundo da fantasia.</p>	<p>O tempo todo o enredo reafirma os padrões sociais previamente estabelecidos, baseados na divisão binária, entre homens e mulheres e suas relações de poder. Os gêneros são retratados por meio de estereótipos dos papéis de homens e de mulheres e as relações de poder são baseadas no patriarcado, reafirmando os poderes dos homens na monarquia. Contudo, o universo das bruxas pode ser considerado como o elemento <i>queer</i>, que perturba esta ordem, trazendo para o enredo mulheres bruxas, <i>queers</i>, que não se encaixam na norma monárquica apresentada.</p>
<p>Sonhos Roubados</p>	<p>O enredo principal busca apresentar o difícil cotidiano de adolescentes pobres de uma comunidade no Rio de Janeiro. Jessica, a mais ousada das três, faz de tudo para manter o corpo bonito e andar com as roupas da moda. Sabe usar o corpo que tem e não define a prostituição como algo errado ou imoral. Entende que faz isso para complementar o orçamento doméstico, conseguir viver um pouco dos sonhos de uma adolescente e atingir a independência. As</p>	<p>O filme traz como fio condutor o questionamento da visão tradicional das mulheres de elite, brancas, de classe média, ocidentais. Faz isso apresentando o cotidiano de mulheres, ainda adolescentes que resolvem seus próprios conflitos sozinhas, encarando de frente a dura realidade da pobreza dos morros do Rio de Janeiro. Sem amparo social, nem do Estado, nem da família, nem da escola, tornam-se independentes precocemente e conseguem buscar</p>

	<p>outras duas garotas, Daiane e Sabrina, não possuem um corpo tão definido e nem são tão bonitas quanto Jessica, mas do mesmo modo entendem que precisam de independência e consideram a prostituição como uma saída para alcançar autonomia. Daiane, vive dos abusos do tio, que em troca lhe dá alguns presentes e Jessica se envolve com um traficante poderoso, que lhe dá tudo, até descobrir que ela está grávida e abandoná-la.</p>	<p>estratégias para compor com a vida. Não aceitam a vida que lhes é oferecida pelo simples pudor de não utilizar o corpo como possibilidade de emancipação.</p>
<p>Antes que o Mundo Acabe</p>	<p>O filme traz como protagonista principal Daniel, um adolescente de classe média, de 15 anos, que vive com a irmã, Maria Clara, a mãe Elaine e o padrasto, Antônio, em uma pequena cidade chamada Pedra Grande, no interior gaúcho. O garoto vive as tramas da adolescência, com seus conflitos e suas alegrias, em meio a esta turbulenta fase recebe uma carta enviada da Tailândia, de seu pai, um famoso fotógrafo. Daniel está angustiado por viver longe de uma "civilização", que ele conota como um grande centro urbano. Com a carta recebida, ele repensa sua vida e o local onde vive e começa a despertar a vontade de conhecer outros lugares e também conhecer seu pai.</p>	<p>O filme não se prende na questão da mulher, ele trata o desafio de ser jovem da perspectiva de um menino, embora seja importante considerar, que o filme apresenta o padrasto de Daniel em afazeres domésticos em diferentes cenas, deixando subentender que é ele o responsável pela casa, enquanto a mãe de Daniel trabalha fora. É um pequeno recorte em que o filme deixa subentendido a ideia de família moderna, com arranjos diferentes dos tradicionais, em que o homem pode sim assumir atividades domésticas.</p>
<p>O Sol do Meio Dia</p>	<p>Após um crime passional, Artur parte em uma viagem para repensar sua vida. Ele conhece Matuim, dono de uma velha embarcação, com personalidade bastante diferente da sua. Eles iniciam</p>	<p>O filme não foca na personagem mulher, mas sim na relação do triângulo amoroso que se constitui. Embora apareça a personagem Ciara como uma mulher cheia de</p>

	<p>uma viagem pelo rio, mas logo são obrigados a seguir por terra. É quando conhecem Ciara, que se dirige à cidade de Belém. Os três formam um triângulo amoroso, que desperta em Artur lembranças do crime por ele cometido.</p>	<p>independência e autonomia, uma prostituta que utiliza o corpo como emancipação e se resolve bem com isso, a coloca como o centro do conflito, reafirmando o mito de que a mulher tira os homens da razão, ela desencadeia o mal para os homens, os tira do centro da racionalidade.</p>
Desenrola	<p>O filme conta a história de Priscila, adolescente de 16 anos que se acha uma garota normal demais, principalmente, quando repara em suas amigas, as quais já perderam a virgindade. Quando sua mãe viaja a trabalho e ela fica sozinha em casa por 20 dias, decide que vai perder a virgindade. Embora esteja decidida em investir no mais galinha da turma, Rafa, para viver sua primeira experiência sexual, um trabalho em grupo na escola e uma viagem com amigos, podem mudar as suas expectativas.</p>	<p>O filme é capaz de problematizar, uma vez que coloca em pauta temas referentes a sexualidade de adolescentes. Ao apresentar a personagem principal uma jovem lidando com o tema da virgindade, discute como as meninas estão lidando com este tema tabu, dentro de seus próprios universos de atuação. De certa maneira, Priscila assume uma posição ativa, a fim de ganhar popularidade e não desmente o boato de Boca, sobre uma suposta transa. Ela assume um papel ativo neste momento e inclusive faz com que ele se apaixone por ela. Em uma visão tradicional, o boato seria uma ofensa e provavelmente ela se apaixonaria por ele.</p>
Bollywood Dream	<p>O enredo do filme se trata da indústria cinematográfica na Índia e o desejo de ser atriz de três amigas. As três personagens principais, atuam no enredo para compor o sonho de atuar em filmes e deduzem que se a indústria da Índia é tão grande, a ponto de produzir 800 filmes por ano, deve ser fácil, conseguir trabalho de atriz. Contudo, o sonho não parece ser tão</p>	<p>O filme não problematiza esta questão de gênero, mas traz três personagens mulheres aventureiras, que mesmo em conflito com os familiares no Brasil, abandonaram a vida que tinham, para tentar buscar um sonho. Lá elas se propõem a trabalharem de diarista, para juntar dinheiro e aos poucos buscarem as oportunidades no cinema. Embora este trabalho extra</p>

	possível, quando se é do ocidente. Tendo que aprender todo o contexto cultural indiano, para se aproximarem da possibilidade de atuar nos filmes por lá produzidos.	nunca ocorra e o filme deixe a interpretação de que são filhinhas de papai, burguesas, em busca de um capricho.
Histórias que Só Existem Quando Lembradas	Jotuomba, uma cidade fictícia, localizada no Vale do Paraíba, no estado do Rio de Janeiro. Nos anos 30 ricas fazendas de café foram à falência, derrubando a economia local. A mochileira Rita chega ao vilarejo de Jotuomba e começa a movimentar o local trazendo uma tecnologia ainda inexistente, com iPod, câmera digital e algumas latas vazias transformadas em pinholes, um equipamento para fotografia. Ela encontra aquilo que o tipo de fotografia de lenta exposição da pinhole sempre almeja registrar: a passagem do tempo. Não é só a chegada da jovem mochileira que desestabiliza a rotina dos idosos do vale. É o contato com o registro em imagens da sua própria velhice que transforma os personagens do filme, principalmente Madalena, uma senhora sozinha, velha padeira, que continua vivendo na cidade. Ela é muito ligada à memória de seu marido morto, que está enterrado no único cemitério local, hoje trancado.	Em relação as relações de gênero, vale destacar que o filme apresenta apenas duas mulheres e as duas são as protagonistas. Entre elas, a relação possui bastante autonomia. As duas ao longo do tempo vão se complementando, se contrariando, se questionando e se entendendo. O modo como os homens as tratam ainda é baseado na visão tradicional das mulheres.

Cada filme deste, em sua especificidade, sugere de algum modo, que as mulheres podem ser desvinculadas de uma visão que as categorizam dentro de uma reduzida identidade, aliada a um padrão estereotipado de um jeito único de ser mulher. Os enredos destes filmes, em algum momento, são capazes de questionar a visão tradicional das mulheres e as apresentam de

maneira mais fluída, em relações mais abertas, em encontros mais possíveis, vivenciando e experienciando mais seus próprios fluxos e desejos, o que abre a possibilidade para pensar condições de devir e abandonar as ideias de identidade imutáveis que constroem uma personalidade única.

Ganha destaque a personagem Laura do filme *Avassaladoras* que embora seja capturada pelo mito do amor romântico, é uma mulher com sucesso profissional, carreira bem estabelecida, que aos 34 anos construiu toda sua vida sozinha, com autonomia e independência. Assim como as personagens Camila, do filme *Ouro Negro*, a adolescente Priscila do filme *Desenrola*, Ciara do filme *O Sol do Meio Dia*, Ana, Luna e Sofia do filme *Bollywood Dream*, Madalena e Rita do filme *Histórias que Só Existem Quando Lembradas*, todas mulheres que, por uma razão ou outra, são apresentadas com **autonomia e independência**, distante da figura frágil e submissa facilmente configurada a imagem da mulher.

Outra personagem importante na hora de questionar a identidade da mulher é Biela, do filme *Uma Vida em Segredo*, que mesmo com toda pressão dos primos, seus únicos familiares, para se comportar como uma mulher da cidade grande, não se submete a vontade deles e se entrega ao seu desejo de continuar se comportando como a mesma jovem do interior. Assim como a personagem Ariela do filme *Benjamim*, que também **não assume uma posição de submissão**, se entregando aos seus desejos.

O filme *Ó Paí Ó* apresenta diversas personagens **mulheres**, como o caso de Neuzão, sua sobrinha Rosa, Yolanda, Psilene, Dona Joana, Baiana, Maria, Mãe Raimunda, Carmen, Lucia, Dalva e Jamile, todas marginais perante a sociedade, que carregam em suas imagens problematizações a respeito da identidade da mulher com estereótipos falocêntricos e etnocêntricos.

O filme *Chega de Saudade* é capaz de questionar as normas sociais que categorizam as mulheres dentro de marcas identitárias, quando apresenta **senhoras da terceira idade que não perderam a juventude e seus desejos**. Já o filme *Xuxa em O Mistério da Feiurinha* ascende aos questionamentos por apresentar personagens **mulheres interpretando bruxas, consideradas elementos queer**, por ameaçarem o final feliz dos contos de fadas.

O questionamento das questões identitárias aparece de forma diferente nos filmes *A Via Láctea* e *Antes que o Mundo Acabe*, porque mesmo seus enredos trazendo personagens homens e mulheres apoiados em normas heterossexuais e falocêntricas, em alguns momentos os **personagens homens Heitor e Antônio, possuem alguns comportamentos que tradicionalmente seriam considerados do universo feminino**.

Todos estes personagens e o modo como suas histórias se desenrolam nos enredos dos filmes, lança à discussão a ideia de como as obras cinematográficas servem também para discutir gêneros e sexualidades, do ponto de vista de que as subjetividades dos sujeitos não estejam unicamente atreladas a anatomia de seus corpos.

Nesta segunda categoria encontram-se filmes capazes de levantar situações problemas mais voltados para uma análise da existência, deixando fluir desejos entre os corpos dos personagens, que não estão mais duros e enrijecidos como os apresentados na primeira categoria. Não apenas descreve personagens, clichês e já esperados de antemão, mas constrói personagens em processo, que possibilitam análises, dúvidas e correlações. Mesmo que o final dos filmes seja feliz, que não rompam radicalmente com as normas patriarcais, falocêntricas, etnocêntricas e nem com os dispositivos de poder, ainda assim os personagens, por um momento ou outro, podem ser analisados pela questão dos gêneros, entendendo que estes são delineados discursivamente, atravessando-se e entrelaçando-se.

Os personagens puderam lembrar, por meio de suas imagens, as ideias enunciadas por Joan Scott (1995), de que o gênero é um componente social, considerando as diferenças percebidas entre os sexos e, além disso, é uma forma de dar significado as relações de poder. E fizeram isso porque foram capazes de demonstrar ao público espectador de que gênero não é uma relação unicamente correspondente ao sexo biológico dos sujeitos.

No momento que as imagens destas e destes personagens, ora citados são capazes de denunciar, deflagrar, apontar, a divisão existente entre masculino e feminino, deixando, mesmo que subentendido, que essa divisão é uma justificativa para práticas sociais desiguais, os filmes interrogam a fixidez dos gêneros e as identidades subjetivas.

Os 14 filmes apresentados nesta segunda categoria de análise colocam homens e mulheres, sobretudo as mulheres, em imagens que conotam papéis e funções de gêneros bem definidos, entretanto, estes personagens estão envolvidos em histórias com o diferencial de rearranjos de gêneros que em algum momento interrogam os fundamentos e as essências e os colocam em dinâmicas sociais, que não os reduzem em marcas identificatórias, tampouco os normalizam de acordo com uma forma específica de poder.

Ao fazer isso, estes filmes levam o público espectador a se interrogar sobre a verdade supostamente existente nos papéis definidos entre homens e mulheres e em como exercem seus papéis e funções de gêneros e suas sexualidades. Este conjunto de regras e normas fica abalado, as leis sobre a sexualidade humana são interrogadas e considera-se neste interim outras

possibilidades de viver desejos e práticas sexuais, como as apresentadas pelas personagens do filme *Sonhos Roubados* (figura 43).



Figura 43. Cartaz publicitário do filme *Sonhos Roubados*

O filme foi lançado no ano de 2010, dirigido pela cineasta Sandra Werneck (anexo 02), que também o roteirizou em conjunto com Paulo Halm, Michelle Franz, Adriana Falcão, José Joffily e Maurício O. Dias. A direção de fotografia é de Walter Carvalho, sua produção é da *Cineluz Produções Cinematográficas*. No Festival do Rio de 2009, foi premiado com o prêmio de Júri Popular e Nanda Costa recebeu o prêmio de melhor atriz. No 19º Festival de *Biarritz* de Cinema Latino Americano, Nanda Costa, Amanda Diniz e Kika Farias, dividiram o prêmio de melhor atriz. Foi exibido em 29 salas de cinema, conquistou um público de 28.594 pessoas e arrecadou R\$ 199.563,08.

A história de *Sonhos Roubados* foi baseada no livro *As Meninas da Esquina - Diário dos Sonhos, Dores e Aventuras de Seis Adolescentes no Brasil*, de Eliane Trindade. Contudo, conta a história de somente três meninas e não seis como no livro e esta opção foi para que a história não ficasse muito diluída⁶⁹.

Sendo assim, o filme apresenta como trama principal o universo de jovens adolescentes de uma comunidade pobre da cidade do Rio de Janeiro e traz como foco a história de Jessica, interpretada pela atriz Nanda Costa (figura 44), adolescente de 17 anos, que já tem uma filha de 2 anos. Mora com avô que tem uma pequena oficina de bicicletas e com a filha. A mãe morreu de AIDS e o pai não é mencionado durante a trama.

⁶⁹ Dados retirados do site Adoro Cinema.



Figura 44. Atriz Nanda Costa

Ela e suas duas melhores amigas do Colégio e da Comunidade, Daiane e Sabrina, interpretadas pelas atrizes Amanda Diniz e Kika Farias (figura 45), eventualmente se prostituem para satisfazer seus sonhos de consumo, iguais aos das outras garotas de sua idade, como comprar roupas da moda e fazer tratamentos de beleza nos cabelos.



Figura 45. Atriz Amanda Diniz e atriz Kika Farias

O mundo de Jessica começa a ficar mais complicado quando perde a guarda de sua filha para avó paterna, uma evangélica fervorosa. Após isso, aceita fazer programa de visita íntima para um rapaz preso. Os dois acabam se apaixonando, ficam noivos quando ele ainda está na prisão, com a promessa de quando estiver em liberdade, se casará com Jessica e lhe dará uma vida melhor.

Já Daiane, que tem 14 anos, vive em busca do afeto de seu pai ausente, Seu Germano. Deixada por sua mãe desde pequena para ser criada pela tia, sofre abusos por parte de seu tio. Após tentar roubar um shampoo em um salão de beleza, fica amiga da cabelereira, que passa assumir o papel mais materno com Daiane. Está cansada dos abusos do tio, sai de casa e vai morar no salão e aprender o ofício de cabelereira.

Sabrina, de 16 anos, desde cedo foi abandonada pelos pais e não tem família, carente de afeto e atrás de um futuro melhor, se apaixona por um traficante da comunidade, envolve-se com ele e goza dos prazeres que o dinheiro do tráfico pode bancar. Engravida e de uma hora para outra ele a abandona e não assume o filho. Sem saída, parte para prostituição como profissão.

Funcionando de uma forma quase documental, o filme não traz cenas idealizadas, apontando diálogos que julgam sobre o bem e o mal, o certo e o errado. O filme simplesmente mostra a experiência das três personagens, que embora, fictícias possuem todas as características das adolescentes pobres das comunidades do Rio de Janeiro, tornando-o muito próximo da realidade. Uma estratégia para isso é realizar uma mescla na composição do elenco, que traz atores profissionais, conhecidos do grande público, como Marieta Severo e Nelson Xavier, jovens atores, como Nanda Costa e Kika Farias, geralmente selecionados por testes e atores não profissionais, também selecionados por testes, que são moradores do local.

São recursos utilizados para dar sentido de verossimilhança ao filme, investindo ainda mais em elementos que possam impactar o público de tal modo a construir de imediato uma identificação e um sentido de realidade explícito. Para contribuir com esta questão, compõe o elenco o *rapper* MV Bill, em sua primeira atuação no cinema, mais conhecido como escritor e ativistas dos direitos dos marginalizados, graças a repercussão nacional do seu trabalho na Central Única de Favelas e a repercussão nacional do seu documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006) em parceria com Celso Athayde.

Outro ponto de destaque do filme é o espaço representado da favela, com ruas simples, planas, com gente circulando de bicicleta, cotidiano tranquilo, não há uma grave apresentação de violência urbana, de tráfico de drogas, nem elementos que conotariam uma denúncia social explícita do cotidiano vivenciado pelas três amigas. Pelo contrário, o cotidiano delas se aproxima de qualquer outra garota, com sonhos e desejos de qualquer adolescente, que enfeita o quarto com pôsteres de bandas de rock; que desejam a diversão na balada, aqui configurados como o baile *funk* da comunidade; que sonham em conquistar o amor romântico; em ter uma linda festa de 15 anos; em comprar uma calça da moda para vestir no baile; um MP3 player; um celular que também tira foto.

As cenas permeiam os conflitos existentes na história de cada uma das meninas e o modo como elas sobrevivem a estes conflitos. Jessica mãe solteira, Daiane abandonada pelos pais, que sofre abuso sexual do tio e Sabrina, não possui família e precisa trabalhar desde cedo para se sustentar. São adolescentes vítimas da exploração do trabalho infanto-juvenil, da violência doméstica, da violência urbana, da negligência e distanciamento de políticas públicas, que as impedem de usufruir seu lugar de sujeito e de cidadão de direitos. Contudo, mesmo com toda esta alienação, elas não deixam em segundo plano, os elementos que as deixem mais próximas de se sentirem-se como jovens comuns, vivenciando suas adolescências como podem e buscando serem felizes dessa forma.

Jessica, na laje de sua casa, ao som de uma batida de *funk* dança sensualmente em frente a um espelho, fumando um cigarro de maconha. Daiane aparece em seu quarto, na frente do espelho, passando *gloss* labial, arrumando os cabelos e a roupa, frente a uma penteadeira, cheia de produtos de beleza. Sabrina, mesmo com a correria do trabalho, não dispensa o batom e utiliza a tampa da chaleira como espelho.

O espelho, elemento comum das três cenas iniciais, que apresentam as personagens ao público, remete a questão da vaidade, mostra que mesmo no universo pobre, onde sobrevive-se com o básico, os elementos tradicionalmente femininos estão presentes e são considerados importantes, tornando possível perceber como as personagens se constroem como mulheres naquele território marginalizado.

O destaque se torna como as personagens perpassam este universo marcado socialmente como feminino, contrapondo-se entre “[...] as exigências do mundo do consumo e seus padrões de beleza *versus* as marcas coloniais e a precariedade financeira que constitui suas realidades territoriais” (ANDRADE, RESENDE e MARINHO, 2013, p. 65). Como o caso de Jessica, ao enunciar “*tem que ralar muito pra ser gostosa*”, fazendo alusão ao preço de 49 reais de uma calça da moda, a qual deseja muito.

Toda essa situação reflete o esforço das três amigas em participarem da lógica do consumo e para isso utilizam dos recursos que lhe são disponíveis, como trabalho eventual e precário, pequenos furtos e eventuais casos de prostituição, tudo para acompanhar o universo feminino que é valorizado, erotizado, até mesmo naquele mesmo território tão marginalizado, quanto a favela.

O filme então apresenta um protagonismo feminino, de mulheres adolescentes, capazes de se reinventarem a todo tempo para alcançarem ou se aproximarem do mundo do consumo, o qual dita padrões de beleza irrefutáveis para sentirem-se aceitas na sociedade, em contraposição as marcas coloniais, de raça, classe e etnia, que as excluem deste mesmo mundo e fazem parte de suas realidades na pobreza da comunidade de Ramos na cidade do Rio de Janeiro.

A primeira metade do filme vai expor exatamente como elas buscam saídas para conviver com o cotidiano da pobreza e da precariedade. As saídas encontradas refletem em seus corpos as capacidades que possuem, não se deixando, ao menos inicialmente, serem envolvidas em padrões identitários. Como Jessica, que mesmo mãe de uma filha pequena não abre mão de ir ao baile *funk* e nem se rende de imediato ao amor romântico de Ricardo, afirmando que ninguém é dono de ninguém.

Essa postura da personagem a distancia daquele papel único, identitário, essencializado, de que a mulher, mãe solteira, perde sua vida social, não pode sair mais de casa, se divertir, para cuidar do filho e assim que aparece alguém que lhe propõe amor romântico, deve aceitar, visto a dificuldade de encontrar alguém, quando se tem filhos de outro relacionamento. Em contraposição a aproxima de movimentos ainda não aprisionados, de uma vida com uma infinidade de sentidos, de encontros com multiplicidades, transformações, novidades, reinvenções diárias, guiadas pelo domínio dos desejos, que ela mesma faz, para dar conta do visual, quando não pode comprar uma calça nova; quando se diverte com alguns “clientes”, seduzindo-os, para que eles lhes paguem comida e bebida, após passar o dia todo com fome.

O drama se constitui neste espaço de fronteira, de limites, de paradoxos. De um lado, Sabrina, Daiane e Jessica, confrontando-se com formalidades familiares e sociais, as quais não tiveram e desejam ter, como o fato de Daiane buscar a atenção de um pai biológico ausente, que nem se assume como pai; o fato de Sabrina sonhar em ser esposa de um machão comandante do tráfico e nem pensar em aborto, quando este a abandona por estar grávida; e a explícita preocupação de Jessica em relação a tosse do avô, sua única família. O que as aproxima da ideia de mulheres categorizadas dentro de uma normativa social. O desejo de ser mãe, da suposta proteção da família biológica, do amor romântico. Do outro lado, encontram-se as mesmas adolescentes que lutam como podem como forma de resistência aos conflitos de suas realidades. Como Sabrina, que ao se ver sozinha e grávida, dá uma pausa na prostituição e ganha a vida distribuindo panfletos até seu filho nascer e poder voltar aos programas. Daiane, que faz um acordo com o pai biológico, para que esse dance sua valsa de 15 anos e em troca ela não requisitará o reconhecimento da paternidade na justiça. Jessica, a mais esperta e durona de todas, que não se rende a normatização de construir uma relação com o pai de sua filha, um jovem submisso aos poderes da família e da religião.

As garotas criam negociações com as situações que lhes apresentam seus cotidianos, para que seja possível enfrentar a realidade. E isso as positiva enquanto mulheres, expandindo suas possibilidades de experimentações, de desejos, de potência e de intensificação da vida. A percepção é de que as três personagens aceitam a vida que tem e se entregam as produções reais de seus desejos, em fluxos de intensidades que escapam as representações padronizadas, desorganizam seus territórios e, por meio de encontros, experimentam a vida, sem questionar a qual destino lhes foi reservado.

Essa percepção surge porque não se nota no filme, as personagens reclamando da vida que possuem e nem tentando alterar a realidade em que vivem. Elas aparecem buscando

estratégias de sobrevivência para dar conta daquele mesmo contexto, o qual já é bastante difícil. E essas estratégias estão aliadas aos desejos que possuem, como o fato de não se importarem em usar o corpo, criar eventuais programas de prostituição, em troca de um pouco de dinheiro, que servirá para sanar as dificuldades diárias que enfrentam. Em nenhum diálogo elas se pronunciam desejando uma vida fora do contexto de suas comunidades, sonhando em viver em bairros mais nobres. Seus desejos se voltam para as possibilidades de criar condições de vida e, para isso, não pedem a ajuda, nem se submetem a alguém, tentam resolver, criar, sozinhas, de forma autônoma e independente.

O desejo aqui pode ser entendido como uma força motriz, que além de trazer experiências, consideradas subversivas, como o uso do corpo, conecta o sujeito com o diferente, com outras possibilidades, com outros limites, conecta as personagens a possibilidade dos devires. Seus processos de subjetivação se tornam políticas do corpo, de um corpo sem órgãos, que não está atrelado, capturado, emaranhado aos dispositivos de poder que regulam as sexualidades e os usos dos prazeres. Sem fundamentar-se nos códigos falocêntricos, as personagens têm suas práticas de vida desterritorializadas e quando fazem um programa por diversão, não pela exclusividade do negócio, mas sim pelas possibilidades de aquisição que aquelas rendas lhes dão, rompem com os disciplinamentos dos corpos que promulga a ideia de que o corpo da mulher não é para seu próprio prazer.

Sendo assim, o filme, nesta fase inicial da história, apresenta personagens mulheres, com processos de subjetivação ainda não capturados pelos poderes machistas e patriarcais, mas sim por energias de afetos, de sexualidades que imprimem nos corpos seus próprios desejos, que não restringem territórios, mas os amplia, em uma política de encontros intensos com a vida. As três personagens, então, compõem com suas realidades, em fluxos e afetos, excluem, experimentam, fazem rizoma passam ao espectador uma potência de vida.

Contudo, essa potência de vida é sufocada pela insistente e violenta dominação masculina que a história do filme começa a apresentar em cenas envolvendo as três adolescentes em situações de violência contra a mulher tão fortes as quais elas não conseguem resistir e a principal discussão se volta para a presença da violência a qual essas adolescentes são submetidas, por conta da exposição aos eventuais programas de prostituição, mesmo que a partir destes programas, elas alcancem certos bens de consumo, se divirtam e alcem a determinada autonomia.

Uma cena forte de violência que conduz toda a virada do filme a cena em que Jessica recebe a proposta de fazer sexo com dois homens. Ela aceita, mas quando identifica que um

deles é o traficante, pai do filho de sua amiga Sabrina, tenta fugir. O outro homem a segura, a leva para um ferro velho e os dois a estropam. Satisfeitos, a jogam para fora do carro debaixo de uma forte chuva.

As imagens e as narrativas dessa cena constroem um cenário de vulnerabilidade para a personagem, lembrando que, para o patriarcado, o corpo da mulher é da esfera do privado e quando visto à esfera pública, fica sujeito ao estupro e de imediato um território passível de dominação masculina. Como lembra Swain (2000), a instituição social de corpos das mulheres faz parte de um imaginário patriarcal, imaginário este em que está naturalizada a apropriação dos corpos femininos, utilitários instrumentos de prazer, de usufruto, de produção, de trabalho, entendido e tratado apenas como reprodutor e receptor dos desejos do homem, “existe senão para responder aos desejos, às necessidades do masculino individual e social. Assim, a identidade generizada se estabelece moldando os corpos e define o feminino” (SWAIN, 2000, p. 50).

Logo, o comportamento do sujeito não se dá devido ao seu gênero, pelo contrário, os sujeitos constroem determinadas identidades de acordo com as normas culturais inscritas em seus corpos, as quais sustentam a regra entre sexo e gênero. Desse modo, “[...] o corpo é a superfície onde a história escreve ou imprime seus valores culturais” (SPARGO, 2004, p. 69, tradução nossa⁷⁰). Neste sentido, se tem o corpo masculino de um lado, “cujos genitais, físicos ou metafóricos, assinalam-lhe um *locus* de poder e de autoridade enquanto sujeito universal” (SWAIN, 2000, p. 57); e do outro lado, se tem o corpo feminino, “marcado pela imanência de um corpo-destino realizado na maternidade e na heterossexualidade” (SWAIN, 2000, p. 57). Nesta ordem, os corpos são inteligíveis, o corpo do homem carrega o poder, o modelo e é autorizado a dominar o corpo da mulher que tem como destino e razão, ser dominado.

O fato de Jessica não ter voz suficiente para desistir do programa, devido ao fato de conhecer um dos clientes e este ser pai do filho de sua amiga, problematiza o poder presente nas relações entre homem e mulher. A mulher não pode decidir, não pode ter voz, não pode ter autonomia e é um objeto de dominação e a utilização de seu corpo reafirma sua posição na construção da divisão social/sexual.

O que nos interpela, aqui, é a construção dos corpos sexuados, tomando sua pesada materialidade nas expressões de gênero e sobretudo na especificidade do feminino centrado na maternidade, na reprodução. Corpo biológico, constituído em história: neste sentido, o corpo sexuado criado "mulher"

⁷⁰ [...] el cuerpo es la superficie donde la historia escribe o imprime los valores culturales.

aparece como estratégia, objeto e alvo de um sistema de saber entrelaçado a poderes múltiplos, imbricados na produção da sexualidade que engaja o conjunto das mulheres na tarefa da renovação física da sociedade. No seio das práticas sociais/históricas, a sexualidade é forjada como ponto de inflexão discursiva que confere ao corpo um sentido sexuado "natural", cuja objetivação cria campos assimétricos de normas. A heterossexualidade obrigatória se instaura dessa forma como um dos mecanismos reguladores das práticas, definindo os papéis sociais segundo os desenhos morfológicos e genitais (SWAIN, 2000, p. 62).

A cena de Jessica sendo estuprada, não cala só o seu desejo de desistir daquele programa, silencia sua luta, de quem usava o corpo, a arma que tinha, para melhorar sua condição de vida, comer uma pizza, tomar uma cerveja, buscar uma diversão, para acalmar a precariedade dos recursos básicos de sua realidade. Silencia a resistência de uma mulher que lutava para não se encaixar nos moldes da sociedade machista, uma mulher que com suas atitudes problematizava a ideia de uma identidade feminina. A dominação do seu corpo, a violência a que foi submetida, a calou e a colocou no lugar normatizado. Além de não contar para ninguém sobre o ocorrido, como se assumisse a culpa e a vergonha pelo fato, suas atitudes mudaram e ela passa a se comportar mais de acordo com a heterossexualidade compulsória, cedendo ao amor romântico de Ricardo e a proteção que ele pode lhe dar (conforme será discutido mais adiante).

O filme ainda apresenta o abuso sexual por parte de membro familiar como outra problematização a respeito do uso do corpo da mulher. Neste contexto de discussão apresenta o tio de Daiane invadindo ser quarto enquanto ela troca de roupa. Nesta cena surge o diálogo:

Daiane: Dá licença tio, eu tô com sono.

Tio: Você cresceu tão de repente Daiane... Você virou moça.

Daiane: Dá licença!

Tio: Psiu! Você vai acordar sua tia.

Daiane: Ia ser bom... só assim ela ia ver quem você é.

Daiane tenta escapar dos braços do tio e ele pega no braço dela. Ela consegue se soltar.

Daiane: Se me quiser, vai ter que me pagar. Você tem meu número, só ligar.

Ele liga, os dois se encontram em um carro, ele paga e ela cede. Mesmo nessa lógica do pagamento, a cena funciona como se fosse um estupro, pela sua imagem, pela sua fotografia, pela construção do fato e atitude dos personagens, nada lembra um programa de prostituição, uma relação entre profissional e cliente.

Essas duas cenas são claramente encaradas como estupros e servem ao público espectador como uma reafirmação do poder masculino na sociedade patriarcal e machista,

desempoderando as mulheres adolescentes, que perdem a força de resistência e de luta diante da presença do homem e das inúmeras barreiras que ele simboliza.

[...] muitas das barreiras enfrentadas pelas mulheres são legais, muitas são sociais e em quase todas existe um ponto de conexão entre a lei e a sociedade. Como a autora explana, não existem leis que deem aos homens direito a violar as mulheres; aos pais direito a abusar sexualmente das filhas; leis que silenciem as mulheres. Mas isso não é necessário, já que as mulheres se encontram silenciadas na sociedade pelo abuso sexual de que são vítimas, pela pobreza, pelo analfabetismo e, mais importante que tudo isto, qualquer lei que garanta a igualdade sexual exigirá, sempre, que para se ser legalmente igual, há que ser socialmente igual, o que, dados os termos, não será fácil de conseguir (BRANCO, 2008, p. 107).

É uma perspectiva que denuncia a visão binária do mundo, dividido entre um grupo que oprime e outro que é oprimido, o grupo de homens que exerce poder e sobre o grupo de mulheres e, neste contexto, aparecem as práticas de subordinação – como os abusos e estupros – muito bem justificadas pelas diferenciações sociais que permitem explicar a atribuição da opressão sexual à mulher.

Indo além, se tem a proposta de que estas cenas de estupro retiram o empoderamento das adolescentes, tão bem apresentado por outras cenas do filme, a qual entra em consonância com as críticas realizadas por Kaplan (1998), em que afirmam a repetição de cenas de violência sexual contra as mulheres serve como um tipo de controle simbólico da sexualidade feminina em processo de liberação (KAPLAN, 1998, p.20).

A autora constrói essa crítica ao realizar a análise do filme *A Procura de Mr. Goodbar* (1977), o qual conta a história de uma mulher livre chamada Teresa, personagem considerada *femme fatale*, que se relacionava com vários homens. Conhece George, um jovem inseguro, que sentiu dificuldades em transar com Teresa. Na manhã seguinte, ela pede que ele vá embora. Excitado e com raiva, a estupra e a mata, apunhalando-a violentamente pelas costas. A história conduz Kaplan a construir a afirmação de que o cinema (clássico hollywoodiano, a quem se dirigia esta crítica), pela perspectiva do olhar masculino, domina a mulher que possui desejos sexuais, a fim de assegurar o controle masculino na expressividade sexual. Sendo assim, o estupro e a violência, são as consequências destinadas as mulheres que não se submetem ao espaço que lhes é reservado e limitado pelos poderes patriarcais (KAPLAN, 1998).

As indicações organizadas por Kaplan, a partir da análise que faz deste clássico do cinema, podem ser construídas em paralelo as cenas de violência sexual de Daiane e Jessica, indicando que a independência feminina, provoca consequências:

[...] sua suposta “liberação” tem como resultado não ser mais que a “resistência” (outra vez) a seu lugar adequado como súdita da lei do pai. Sua violação e morte, por consequência, são os castigos por se negar a submeter-se aos códigos que definem seu posto e limitam suas possibilidades o que requer o patriarcado. [...] Teresa, deve ser silenciada por sua temeridade (KAPLAN, 1998, p. 26, tradução nossa⁷¹).

Estas cenas de estupro também podem ser entendidas como uma forma de provocar uma justificativa frente as atitudes das adolescentes de buscar a prostituição, buscando amenizar o desconforto e causar indignação frente as violências a que são submetidas as jovens nos espaços públicos dominados pelo poder machista. Criando então espaços para questionamentos a respeito da suposta igualdade entre homens e mulheres. “Vale dizer, entretanto, que a repetição desse tipo de cena segue funcionando como uma pedagogia do medo no imaginário feminino, indo também na contramão da estética emancipadora proposta pela crítica feminista de cinema” (SELEM, 2014, p. 152).

São cenas que reforçam a ideia da transformação da mulher em objeto, a qual ressalta ainda mais a questão da dominação masculina, através do entendimento dos elementos que se encontram inscritos de forma objetiva e subjetiva nos corpos das mulheres e que a elas impõe determinados gestos, posturas, disposições, comportamentos, que marcam suas condições de submissão (BORDIEU, 2009).

O fato de não ser dado a Jessica a possibilidade de escolher com qual homem ela gostaria de negociar um programa e nem de Daiane ter escolha frente aos abusos de seu tio, são elementos da dominação masculina que atinge seus corpos, a qual elas estão submetidas e da qual não conseguem escapar.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser percebido (percipi), tem por efeito coloca-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis (BOURDIEU, 2009, p. 82).

⁷¹ [...] su supuesta “liberación” resulta no ser más que la “resistencia” (outra vez) a su lugar adecuado como súbdita de la ley del padre. Su violación y muerte, por consiguiente, son el castigo por negarse a someterse a los códigos que definen su puesto y limitan sus posibilidades a lo que requiere el patriarcado. [...] Teresa debe ser silenciada por su temeridade.

Além de todo essa discussão, após essas cenas de Daiane sendo abusada pelo tio dentro do carro, Jessica sendo estuprada pelos homens e abandonada na chuva, a história das três amigas se alteram, mudam rumos e elas começam a se comportar de forma diferente. Da autonomia e do empoderamento para resolver os problemas cotidianos, surgem situações de dominações, as quais elas não conseguem escapar e que as marcam em posições definidas, construindo para elas identidades, em detrimento da diversão e da felicidade de estar adolecendo em fluxos e processos contínuos.

Para Sabrina, que até então se encontrava com vida de princesa namorando um traficante, seu castelo desaba ao contar para ele sobre sua gravidez.

Sabrina: Tenho uma notícia pra te dar. A gente vai ter um filho.
 Ele se afasta dela
 Sabrina: Que foi cara, não gostou?
 Ele: Porra, Sabrina.
 Sabrina: Eu sempre sonhei em ter um filho cara (risos).
 Ele: Tá maluca, porra! Nem sei se sou o pai nesse caralho.
 Sabrina: O filho é teu.
 Ele: Olha só. Sou um cara gente boa, maneiro. Eu pago o aborto.
 Sabrina: Eu não vou tirar o meu filho.
 Ele: Então vai criar sozinha. Depois que ficar barriguda, buchuda, eu não perco o meu tempo contigo.
 Sabrina: Sai daqui, seu escroto.
 Ele: Seu escroto? Tá maluca sua vadia? Tá esquecendo quem paga a merda desse aluguel, caralho?

Após ele retirar tudo dela, surge um amargurado trabalho de panfletagem nas ruas até o nascimento de seu bebê. Quando isso ocorre, abandona a eventualidade da prostituição e a assume como profissão, como fonte de renda, em uma cena que aparece mais madura, lidando com o cliente de forma bastante profissional.

Daiane, após uma conversa encorajadora com sua amiga Dolores, dona de um salão de beleza, de quem ela tentou roubar um shampoo, cria coragem e denuncia seu tio por abusos. Sua tia não acredita e a expulsa de casa. Sem ter para onde ir, Dolores a acolhe e Daiane pede que ela lhe ensine o ofício de cabelereira.

Jessica, em um de seus eventuais programas, aceita fazer visita íntima para um presidiário, Ricardo. Ele logo se apaixona e escreve uma carta para Jessica:

Ricardo: Meu amor. Sinto muito sua falta. Você é minha, meu sangue é teu, minha liberdade é tua.
 Sabrina: Caraca! Que romântico. Ele escreveu com o sangue dele.
 Jéssica: Ele pirou; Sabrina. Tá achando o quê? Tá achando que é meu dono agora? Ninguém é de ninguém nessa porra não.

Ela resiste inicialmente, mas com a virada da história, a perda da guarda da sua filha, por não ter trabalho fixo, ela se rende a proteção de Ricardo, que mesmo preso, consegue para ela advogado e deixa-la protegida dos perigos da rua e ainda aceita o mesmo trabalho na lanchonete que inicialmente trabalhava sua amiga Sabrina.

A narrativa do filme, após problematizar adolescentes protagonistas de suas vidas, resolvem seus conflitos a partir da lógica da diferença sexual, retomando a ideia de que não há espaço seguro e protegido, onde a mulher possa ter autonomia, ser ela mesma, tomar suas decisões, vestir-se como quiser, desejar, sonhar. A cena de Jessica em busca do Conselho Tutelar para recuperar a guarda de sua filha remete muito bem a esta problematização. Sozinha, sem pedir a ajuda de ninguém, passa a noite toda na fila e de manhã não consegue atendimento por estar usando roupas, consideradas pelos agentes do Estado, como inadequadas, indecentes. A cena seguinte apresenta Jessica voltando para casa de ônibus, encostada no vidro, derramando com bastante amargura algumas poucas lágrimas.

Atravessado pelo patriarcado e capturado pelos dispositivos de controle da sexualidade, as roupas se tornam determinantes e indicam a situação de Jessica, refletem seus problemas e seu caráter, reduz ela a uma identidade, a coloca dentro de um limite socialmente construído para todas as mulheres que usam roupas consideradas indecentes. Ela, sem saídas, parece assumir essa identidade e a história do filme passa então a ser conduzida de forma diferente, levando as mulheres a se adaptarem a norma, para sentirem-se protegidas, inteligíveis. Muito semelhante ao que Kaplan analisa na personagem Teresa, do filme *A Procura de Mr. Goodbar*: “vivem umas vidas silenciosas e frustradas ou se resistem, sacrificam-se por seu atrevimento” (KAPLAN, 1998, p. 26, tradução nossa⁷²).

O filme, ao construir sua saída final, baseado em uma narrativa de que as mulheres precisam de um lugar comum, marcado e fixo para serem aceitas e não serem submissas a todo tipo de violência, reafirma a ideia de que não há, sob a lógica do patriarcado, para a mulher um espaço isento de apropriação. Conforme a lógica apresentada por Catharine MacKinnon, citada por Judith Butler (2014), em sua análise sobre o assédio sexual, na qual afirma que consiste na sistemática subordinação sexual, já que:

[...] possuir um gênero significa já ter entrado numa relação heterossexual de subordinação; parece não haver pessoas generificadas fora de tais relações;

⁷² Viven unas vidas silenciosas y frustradas o, si se resistem, sacrifican sus vidas por su atrevimiento.

parece não haver relações heterossexuais não subordinadas; parece não haver relações não heterossexuais; parece não haver assédio sexual entre os de mesmo sexo (BUTLER, 2014, p. 269).

Tudo se transforma em dominação, nessa lógica da diferença sexual, em que o gênero não é somente regulado e reprimido pelos poderes da sociedade patriarcal, mas sim construído por essa lógica, de uma forma que o sujeito é gendrado mediante essa dominação, “na qual o poder não atua simplesmente oprimindo ou dominando as subjetividades, mas opera de forma imediata na sua construção” (ARÁN, JUNIOR, 2007, p. 132).

O que faz com que as práticas históricas, sociais e culturais sofram reflexos dessas dominações e resultem em territorializações nos processos de subjetivações, estabelecendo um limite entre quais práticas podem ser consideradas como inteligíveis e quais são abjetas. Neste sentido, no momento em que as três adolescentes estão usando o corpo como meio de diversão e de possibilidade de experimentar a vida, elas se encontram nesse limite de práticas abjetas e não são inteligíveis, uma vez que a mulher não pode usar o próprio corpo como um campo de seu domínio, porque isso pode lhe proporcionar empoderamento e autonomia. O corpo da mulher é campo de domínio do homem:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sócias de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros (BOURDIEU, 2009, p. 79).

Na construção dessa lógica, o sujeito gendrado não é somente resultado da imposição da regulação dos gêneros, mas também parte específica da constituição de sua subjetividade, isso porque as regras que ditam as normas sobre sujeitos inteligíveis e abjetos são estruturadas pela matriz que define a hierarquia entre masculino e feminino e a heterossexualidade compulsória, portanto, “[...] o sujeito gendrado seria, antes, o resultado de repetições constitutivas que impõem efeitos substancializantes” (ARÁN, JUNIOR, 2007, p. 133).

A partir dessa perspectiva, se entende o gênero como ato performativo e não como uma identidade pré-fixada. Uma performatividade que se dá pela repetição de gestos, atitudes, movimentos, estilos e assim nomeia um conjunto de ações esperadas para o sujeito gendrado. Seus processos de subjetivação já estão marcados por estes atos performativos, que acabam se constituindo também como uma coerção que define o limite de uma realidade possível para aquele corpo materializado nas normas dos gêneros.

As adolescentes Jessica, Daiane e Sabrina, se enquadram dentro dessa lógica dos gêneros e da materialização de seus corpos. Mesmo vivendo em uma comunidade pobre, com precariedade de recursos básicos de sobrevivência, elas tentavam acessar recursos que as deixassem mais próximas da ideia de feminino generificado. Usavam roupas curtas, consideradas atraentes, chamativas, tentando corresponder aquilo que elas acreditavam, mesmo que por influências diversas, ao ideal de feminino que estava na moda no momento.

Pela falta de recursos, não conseguiam participar ativamente do mundo feminino propagado – e até mesmo por conta disso usavam o corpo como forma de acesso – mas cada uma de um jeito bem particular, performava o gênero feminino, correspondendo as normas sociais impostas. Daiane, morena de pele, que deseja pintar os cabelos de loira e ter uma festa de 15 anos igual as de revistas. Jessica, que deseja comprar uma calça da moda e não se conforma com a filha que não quer dormir, em uma noite que quer muito ir ao baile. Sabrina, facilmente se rende aos encantos do traficante e logo abandona seu trabalho para ser sustentada por ele.

Todas situações que apresentam estereótipos de gêneros, aos quais indicam identidades naturalizadas da ideia do que é ser feminino, mulher, em qualquer sociedade, diante de qualquer sociedade, com ou sem recursos, presentes mesmo em adolescentes que não se entregam facilmente aos pudores, normas e valores da sociedade que mantem o poder da regulação dos sexos, dos corpos e dos desejos. Recai sobre elas as normas da sociedade que as transforma, as retira do lugar indefinido do devir, as coloca no espaço fechado da identidade feminina, para que assim, elas não tenham mais a possibilidade de ser/estar e sejam apenas mulheres da comunidade pobre do Rio de Janeiro, prostituta, garçõete e cabelereira.

A norma governa inteligibilidades, permitindo que determinadas práticas e ações sejam reconhecidas como tais, impondo uma grelha de legibilidade sobre o social e definindo os parâmetros do que será e do que não será reconhecido como domínio do social. A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela. Não ser totalmente masculino ou não ser totalmente feminina é continuar sendo entendido exclusivamente em termos de uma relação a “totalmente masculino” e “totalmente feminina” (BUTLER, 2014, p. 253).

Isso indica sobretudo a existência de uma perspectiva essencialista, que olha para o mundo, a partir de um olhar heterossexual, que torna normal e natural determinadas relações e comportamentos existentes entre homens e mulheres que correspondem a lógica sexo, gênero,

desejos, práticas sexuais. Todo sujeito que não se conforma a esta norma e não se comporta de acordo com os estereótipos criados para ela, são também determinados, por este olhar heterossexual, como anormais e ilegítimos.

Todo esse aparato que normaliza os processos de subjetivação em identidades fixas e binárias, de mulheres ou homens, também naturaliza o modo como se comportam entre si legitimando e difundindo uma ideia do que significa ser homem e ser mulher. Neste interim, aparece a dominação masculina naturalizada, e o machismo como uma constelação de condutas e valores que são parte integrante da essência de ser homem (CASTAÑEDA, 2006). Logo, dominar uma mulher, submetê-la ao machismo, é considerado natural, aos olhos dessa perspectiva.

O machismo, então, corrói todos os vínculos, permeia todos os espaços, participa e incide sobre todas as escolhas, e como as histórias de Jessica, Daiane e Sabrina mostram, limitam o potencial das mulheres e suas capacidades de empoderamento. No filme, foi capaz de definir a hierarquia de um sexo sobre o outro, reforçando a desigualdade social e cultural entre homens e mulheres, a partir das diferenças sexuais. Isso fica bem claro na história de Jessica, que após aceitar o relacionamento sério com Ricardo, mesmo ele estando preso, não passa mais por dificuldades e nem se encontra como vítima de violência. Como se o homem estabilizasse sua vida, a retirasse de sua condição vulnerável e para isso ele nem precisa estar com ela o tempo todo.

Somado a todas essas questões o filme remete ainda ao pensamento de como se agrava a questão da violência e da dominação a que a mulher está submetida quando ela é negra e pobre, vivendo em uma comunidade com poucos recursos de emancipação, sem garantia de direitos, com uma escola em greve, com precariedade de recursos financeiros, de moradia, de assistência à saúde.

Neste escopo, se encontra o conceito de interseccionalidade, utilizado para refletir sobre as dinâmicas sociais de categorias de diferenciação simbólicas capazes de naturalizar, produzir e reproduzir desigualdades sociais e promover injustiças e preconceitos, conforme afirma Mattos: “a ideia básica do conceito de interseccionalidade é que com ele seja possível explicar como normas, valores, ideologias e discursos, assim como estruturas sociais e identidades influenciam-se reciprocamente” (2011, p. 3).

Mattos (2011) ainda afirma que o ponto para refletir sobre a interseccionalidade é compreender a dinâmica do capitalismo presente na sociedade, uma vez que, é neste contexto, que se originam as estruturas sociais que simbolizam as práticas sociais e o modo como elas

produzem e tornam estáveis as identidades, as subjetividades. Assim, é possível pensar as categorias de diferenciação articuladas entre si e como estas, de formas diferentes, produzem, estratificam e fazem perpetuar as formas de opressão, de discriminação social, de estigmas, esteriotipações e gerações de preconceitos.

Esta perspectiva interseccional é fruto do movimento feminista negro e lutas antirracistas dos anos 70, por meio da reflexão de Bell Hooks, uma das primeiras teóricas do movimento feministas negro, de que o feminismo não podia se limitar a analisar todas as mulheres de forma homogênea, dentro da mesma categoria, o que não permitia compreender como as categorias de gênero, classe, raça, etnia, religião, em suas combinações, eram capazes de alterar e determinar os percursos de vida de diferentes mulheres (NOGUEIRA, 2011).

[...] não é possível perceber de forma separada os mecanismos de exclusão envolvidos nesta intersecção entre vários planos de opressão. Angela Davis (Davis, 1982) já tinha evidenciado o modo como sexo, raça e classe social se cruzam para gerar a discriminação específica e profunda opressão vivida pelas mulheres negras. É, contudo, apenas com Kimberley Creshaw que o termo ganha um conceito e se inicia uma teorização mais sistemática da interseccionalidade (Cole, 2009), que é definida como uma área de investigação que estuda os significados e as consequências das múltiplas pertenças categoriais (OLIVEIRA, 2010, p. 29).

As categorias interseccionais como suas interações são capazes de potencializar as desigualdades e discriminações sociais, portanto, são categorias que permitem a análise da determinação social dos sujeitos e seus posicionamentos nos contextos sociais, de maneira a permitir ainda a presunção das relações de poder presentes em cada categoria, como o classismo, em que se materializam as diferenças sociais, por meio da dominação sobretudo do capital econômico; gênero/heteronormatividade, designada pela valorização do homem e pela não legitimidade de relações que extrapolem o par binário homem/mulher, propondo qualquer outra configuração deste par como dissidente; racismo, como estratificação marcada sobretudo pela cor da pele, entre outras categorias excludentes de sujeitos não hegemônicos (MATTOS, 2011). Logo, a interseccionalidade amplia a compreensão dos sujeitos oprimidos e esclarece que não é possível intervir neste contexto sem considerar que em uma experiência de opressão marcada pelo gênero, pela raça, pela classe, as opressões são duplas, triplas.

O filme traz como fio condutor o questionamento da visão tradicional das mulheres de elite, brancas, de classe média, ocidentais, apresentando o cotidiano de mulheres, ainda adolescentes que resolvem seus próprios conflitos sozinhas, encarando de frente a dura realidade da pobreza dos morros do Rio de Janeiro. Sem amparo social, nem do Estado, nem

da família, nem da escola, tornando-se independentes precocemente e conseguindo buscar estratégias para compor com a vida, dentro do que suas realidades permitem. E após serem colocados diante de sérios conflitos, submetidas a violências, o filme dá a elas a saída de um “final feliz”, heteronormativo, patriarcal, roubando delas o sonho de estarem mulheres empoderadas, em construção, em encontros, em fluxos, em devires. Em troca dá a elas a submissão à dominação masculina, aprisionando-as a uma essência de mulher, que para ser feliz tem que ter parceiro fixo e uma idealização perfeita do amor romântico; para ser mãe de verdade, tem que ter trabalho fixo, mesmo que esse seja subalterno e precário.

[...] ao atribuir características fixas a homens e mulheres, a visão essencialista aprisiona ambos os sexos em papéis polarizados. [...] A única mulher genuína é a mãe dedicada aos filhos; o único homem de verdade é o empreendedor que rejeita qualquer fraqueza humana, em si mesmo e nos outros. Homens duros e implacáveis, mulheres sensíveis e irracionais: a visão essencialista dos sexos condena-os a desempenhar papéis opostos e estereotipados, definidos com tanta rigidez que qualquer variação é objeto de crítica, agressão ou zombaria (CASTAÑEDA, 2006, p. 49).

Assim, o filme apresenta personagens mulheres questionadoras, que trazem para o bojo da discussão elementos dos sexos, dos corpos, dos gêneros, dos desejos, os quais são capazes de mostrar que o sexo produz os corpos que governa, de acordo com dispositivos e práticas reguladoras. E o filme mostra também essas mesmas mulheres, que sem forças de resistências, se assujeitam as normas das práticas reguladoras do sexo, que estão imanentes aos poderes machistas e patriarcais, portanto, passam de prostitutas, que usam roupas indecentes, a mulheres inteligíveis, como afirma Butler “os corpos que, ao materializar a norma, alcançam a categoria de corpos que importam” (2006, p. 39, tradução nossa).

Entende-se a materialização dos corpos das personagens, quando elas deixam de propor uma vida em fluxos e assumem uma identidade fixa, materializada, a qual remete ao pensamento de Butler em seu livro *Cuerpos que Importan* (2006), por apresentar uma reflexão sobre a materialidade dos corpos, entendendo que esta é o resultado de uma imbricada rede de relações de poder. Nessa dinâmica, a autora afirma que se encontram as normas de regulação, que também governam sobre os discursos, os quais regulam e impõem às performatividades dos corpos, atrelando, cada vez mais, os sexos aos gêneros, em normas culturais, em que o sujeito somente se forma a partir do momento que assumi seu sexo (BUTLER, 2006). Ainda neste processo, se tem a questão da identificação “[...] que emprega o imperativo heterossexual

para permitir certas identificações sexuadas e excluir e repudiar outras” (BUTLER, 2002, p. 19, tradução nossa⁷³).

Sendo assim, a história de Jessica, Daiane e Sabrina e o modo como o filme lhes reserva um final cheio de respostas para seus conflitos, as colocam dentro dessa matriz heterossexual, impondo a elas formas de ser e estar naquele cotidiano, naquela realidade, onde anteriormente elas inventavam modos de sobrevivência. Após passarem por diferentes situações de violência, a história retira elementos de resistência presentes nos modos como as adolescentes encaravam a vida e aos poucos dão lugar a elementos normativos, apresentando mulheres dominadas, com comportamentos e disposições esperadas por jovens mulheres de uma comunidade pobre do Rio de Janeiro, conforme aponta Bourdieu (2009, p. 82):

Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas e até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engradecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser.

Jessica, que não acreditava que alguém podia ser dono de alguém, agora busca a proteção e o romantismo de Ricardo, um homem que já declarou claramente que pretende ser seu dono. Além disso, se submete a trabalhos precários, subalternos, submetida aos poderes de um patrão classista, para dar a impressão a sociedade de que pode cuidar de sua filha, porque tem condições financeiras para isso. Sabrina, passa de jovem adolescente, que acredita no amor romântico, que inventa um castelo de princesa com seu namorado traficante para dar conta da sua realidade, para profissional do sexo, que precisa encarar com profissionalismo sua decisão, já que agora tem um filho para criar sozinha. Daiane, a mais inocente de todas, que desejava logo deixar de ser menina, criança, para ser moça, mulher, acaba sendo expulsa da casa da tia por denunciar seu tio por abuso, precisando aprender a se virar sozinha e a amadurecer não por desejo, mas por necessidade.

Estes caminhos pelos quais a história conduz as personagens, como o filme inicia, para onde leva o espectador, os questionamentos que levanta e até as problematizações que deixa de suscitar, apresenta como a normatividade se impõe sobre as matrizes dos gêneros, mesmo

⁷³ [...] que emplea el imperativo heterossexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudir otras.

quando existem processos de subjetivação inventivos, os quais abarcam a existência dos sujeitos pelos desejos.

8 COMO ESQUECER: COMPOSIÇÕES QUE NOS FAZEM LEMBRAR DOS ROMPIMENTOS DAS LÓGICAS IDENTITÁRIAS

A última categoria de análise se propõe a apresentar uma discussão que rompe radicalmente com a ideia de identidade da mulher. Coloca, então, no bojo da discussão problematizações que descontroem os sujeitos como detentores de uma identidade fixa, marcada de acordo com seu sexo, que reflete seus comportamentos, também fixando os gêneros. Uma discussão que deixa possibilidades para pensar na desnaturalização da heterossexualidade, colocando em questão a norma heterossexual e as diferenças sexuais.

Nesta categoria encaixam-se a menor quantidade de filmes, apenas 9 do total de 43 e também comparados as outras categorias, são filmes com a menor renda, menor quantidade de público e que foram exibidos em pouquíssimas salas de cinema. Como se pode notar, nesta categoria o filme que mais obteve renda foi o filme *Capitães de Areia*, arrecadando R\$ 1.488.886,73, com 170.607 pessoas de público, exibido em 119 salas de cinema. E o filme *Celeste e Estrela* foi o que obteve a menor renda com apenas R\$ 24.175,00, com público de 4.965, sendo exibido em apenas uma sala de cinema.

Números bem diferentes dos filmes *Acquaria* e *Xuxa em O Mistério da Feiurinha*, títulos que ocupam os primeiros lugares de maiores audiências nas outras duas categorias. De modo que, *Capitães de Areia* somente conquistou uma renda 3 vezes menor que a renda obtida pelo filme *Acquaria* e 5 vezes menor que a obtida pelo filme da Xuxa.

Ainda sobre comparações quantitativas, no ano de 2011, ano de lançamento de *Capitães de Areia*, os filmes dirigidos por homens estavam em pleno desenvolvimento e o longa *De Pernas Pro Ar*, de direção de Roberto Santucci, conquistou renda de R\$ 31.033.778,76, um público 3.506.552 e foi exibido em 346 salas de cinema. Uma renda 21 vezes maior que a do filme *Capitães de Areia*. Em uma escala de renda, o filme que mais se aproxima de *Capitães de Areia*, no ano de 2011, é o filme *Amor?* de João Jardim, o qual obteve renda de R\$ 1.925.083,00. Só que este filme ocupa a 12º posição nessa escala e ainda conseguiu essa renda sendo exibido em apenas 80 salas de cinema, mas conquistando um público de 249.248. Estes dados quantitativos representam, mais uma vez, a distância existente entre os filmes produzidos por homens e os filmes produzidos por mulheres.

Em se tratando dos conteúdos dos filmes analisados dentro dessa categoria, cabe a reflexão de que são filmes que carregam histórias sobre a multiplicidades dos sujeitos, apresentando personagens que não estão enquadrados dentro de normas, leis, padrões impostos de qualquer forma. São personagens que representam o múltiplo, a possibilidade dos fluxos,

dos encontros. São personagens que compõem com a vida e tornam a existência mais criativa, menos categorizada.

Tabela 09: Apresentação sinopse dos filmes e conteúdos por eles apresentados.

Filme	Sinopse	Conteúdo
Os Narradores do Vale de Javé	<p>O filme ambientado no interior da Bahia narra a história de um distante e pequeno vilarejo chamado Javé que estava prestes a ser destruído por causa da construção de uma Usina Hidrelétrica. Seus habitantes, ao saberem da notícia, se reúnem em busca de uma solução, procurando uma alternativa para que a pequena vila não fosse destruída pela inundação causada pela Usina. A solução encontrada pelos habitantes foi dada por um dos líderes da comunidade, que em conversa com os engenheiros da obra, ficou sabendo que as cidades somente não são prejudicadas quando nelas existem histórias importantes, consideradas patrimônios históricos. Partindo dessa informação tiveram a ideia de escrever a história do vilarejo de Javé, que, por ter a maioria dos habitantes analfabetos, não possuía nenhum relato histórico documentado. Antônio Biá, por ser um dos poucos que sabiam ler, foi escolhido para escrever o “livro Javérico”, que contaria toda a história do vilarejo baiano para que a região fosse considerada patrimônio histórico e cultural do país, impedindo assim a construção da usina e evitando seu</p>	<p>O enredo do filme possibilita a reflexão do quanto a cultura se faz fundamental na construção dos sujeitos, uma vez que apresenta uma problemática de relações de poder exercidas principalmente por quem possui letramento dominando aqueles que não o possuem. Fica claro no filme como as relações de poder são exercidas. Diante de uma problemática, a comunidade, em grande maioria, analfabeta se une na tentativa de buscar uma resolução para seu conflito, mas toda a comunidade fica presa aos poderes de apenas uma pessoa que sabia ler e escrever. O filme assim denuncia questões sociais, de pobreza do sertão, de pouco acesso a cultura, mas não apresenta um roteiro que possibilite a discussão de relações de raça e de gênero. A impressão que o filme desperta é de que nas condições tão precárias que aquela população vivia, em que poucos tinham acesso a cultura letrada, início para acesso a outros bens culturais, as relações de raça, gênero e classe se equiparavam. O dissonante era o personagem que sabia ler e escrever.</p>

	desaparecimento pela inundação.	
O Diabo a Quatro	O filme conta a história de um quarteto de protagonistas formado por um surfista playboy, filho de político, chamado Paulo Roberto, o qual briga com o cafetão Tim Mais, pelo amor da inocente garota-de-programa Mistery, mas ela só quer mesmo ajudar o carente e sonhador Waldick, garoto mineiro sozinho no Rio de Janeiro. O enredo se volta para articular a história desses quatro personagens, as quais se misturam para mostrar o tráfico de drogas, a violência e a ilusão da fama. Paulo Roberto, filho de um candidato a senador, vivia na praia com China, filho da sua empregada e seu fornecedor de maconha. Mal dava bola para Rita de Cássia - nome verdadeiro de Mistery, antes de aderir à agência de Tim -, babá comportadíssima do prédio da frente. Waldick, por sua vez, mal chegou ao Rio e já foi assaltado e assim se contenta em virar camelô.	O filme trabalha muito bem as relações de classe, apresentando as diferenças sociais existentes entre os personagens principais: Paulo Roberto que rejeita Rita de Cassia, quando descobre que ela é a babá do prédio da frente. O sonho do menino Waldick, de ir pra cidade grande ganhar a vida e lá só consegue ser vendedor ambulante. O playboy que só fuma maconha, tem pai senador e mãe dona de casa, que o protege. Desconstrói as imagens tradicionais de mulheres pela personagem Rita de Cassia, quando ela decide deixar de ser a garota indefesa, babá perfeitinha, pra tornar-se garota de programa, sedutora, independente. Embora ainda faça isso motivada pelo amor que sente por Paulo Roberto, quando fica sabendo que ele só sai com prostitutas.
Celeste e Estrela	O filme traz a narrativa das dificuldades da jovem cineasta Celeste Espírito Santo em transformar sua ideia em um filme de longa-metragem, após ganhar vários prêmios com seu primeiro curta metragem, que traz a cidade de Brasília como tema. A protagonista encontra Paulo Estrela um funcionário público do Ministério da Cultura, que faz avaliação de roteiros para financiar produções. Eles se conhecem durante um curso de roteiro e	Interessante notar que a narrativa do filme se desenvolve toda ao redor das dificuldades de se produzir filme no Brasil e coloca como personagem principal uma mulher, diretora de cinema, em busca de consolidar uma carreira na área de produção, apresentando todas as etapas de produção e quais são as dificuldades encontradas em cada uma delas. Para melhor explicar esta questão das dificuldades de fazer cinema e de como o roteiro é modificado

logo Estrela apaixonou-se por Celeste. Paixão a qual faz ele começar uma longa jornada para ajudá-la em seu sonho de produzir um longa.

de acordo com as condições de produção, a diretora Betse utiliza de uma estratégia bastante interessante, quando no começo do filme, Celeste conta como seria seu filme e seus personagens, durante o desenrolar da história eles vão se intrometendo na vida da própria Celeste e na de Estrela, como se os personagens criassem vida própria e contribuísse para a condução da história. O filme abre a possibilidade para questionar a visão tradicional das mulheres quando a mulher protagonista da história se apresenta no cargo de diretora de filmes, que é um papel incomum para ser ocupado por uma mulher. Como o próprio personagem senador apontou que as mulheres são mais comuns no papel de atriz de cinema. A própria posição que Celeste assume no relacionamento. Sendo possível apresentar a mulher como não dependente do homem para tomar suas próprias decisões e também não como dependente da relação, apresentando uma mulher frágil, sensível, vulnerável. Pelo contrário, apresentou o homem como totalmente dependente da relação, a ponto de assumir os sonhos de Celeste, lutar por seus objetivos, deixando toda sua vida em segundo plano.

Vida de Menina

O filme conta a história baseado nos diários que Alice Dayrell Caldeira Brant (1880-1970) escreveu entre 1893 e 1895, em Diamantina, Minas Gerais, sob o pseudônimo de Helena Morley. É uma

A história problematiza a visão tradicional de mulheres pela forma como apresenta as relações de gênero são as mais evidentes, talvez porque a personagem principal é uma mulher. Os gêneros são

adolescente que escreve em seu diário toda situação de seu cotidiano. De ascendência inglesa, Helena vive na remota cidade de Diamantina em Minas Gerais, símbolo da era de mineração agora em franca decadência. Seu pai, ainda não desistiu de encontrar grandes diamantes e enriquecer. Para isso, viaja para mineradoras e fica dias afastado da família, que sofre com esta ausência, passando por necessidades. A avó de Helena acaba ajudando a família financeiramente. Em casa, ficam Helena, sua mãe e seus irmãos, os quais não possuem uma vida com muitas riquezas, conforme os familiares, parentes mais próximos que possuem e que por investirem no ramo do comércio conseguem uma vida mais abastada. Apresentando-se como uma menina diferente das demais, por não se adaptar aos costumes que se espera de uma menina da época, Helena constrói um mundo só seu, relatando seus sonhos em seu diário e afrontando a todos com seu jeito de ser.

apresentados de forma demarcada, deixando claro quais são os comportamentos exigidos para uma pessoa do sexo biológico masculino e feminino. Helena, em sua maioria, apresentava comportamentos dissidentes, colocava-se como protagonista de sua própria vida, impondo suas vontades, agia como queria e lidava com as consequências. Ela relata em uma das passagens de seu diário “todo mundo diz que papai é bom marido, mas ninguém diz que mamãe é boa esposa”. Embora, em algumas passagens ela apresente comportamentos mais aproximados dos esperados para as meninas. Como quando começa a se dar conta de que sua prima Nana é mais bonita, mais enfeitada, mais feminina ela afirma: “Nana ia ficando cada vez mais bonita e eu cada vez mais triste”.

Gaijin II

Em 1908 chega ao Brasil Títoe, japonesa que vem ao país na intenção de conseguir dinheiro com seu trabalho para então retornar ao Japão e poder seguir sua vida no país-natal. Em 1935, já com sua filha Shinobu nascida e com dinheiro insuficiente para retornar ao Japão, Títoe decide comprar seu primeiro lote de terras em Londrina. A 2ª Guerra Mundial e suas consequências para o Japão

O filme apresenta pela história das mulheres da mesma família, diferentes problematizações a respeito da visão tradicional das mulheres. Como exemplo, pode ser citado o caso de Títoe que comandava as compras de terras entre seus conterrâneos japoneses, também imigrantes, por isso um companheiro seu do Japão afirma “ah se fosse um homem, ninguém lhe segurava”. Além disso,

acabam adiando ainda mais os planos de Titoe em retornar ao país, principalmente após Kazumi e Maria, seus netos, nascerem. Já crescida, Maria se casa com Gabriel, gaijin filho de pai espanhol e mãe italiana, com quem tem dois filhos: Yoko e Pedro. Os negócios de Gabriel vão bem, até que o confisco feito pelo Governo Collor em 1990 o leva à falência. Sem alternativas, Maria e as crianças vão morar com Titoe enquanto Gabriel embarca para Kobe, província japonesa, na intenção de trabalhar temporariamente e juntar dinheiro para a família. Lá encontra a mãe de Maria e juntos buscam uma herança. Frustrados pela tentativa e após um terremoto, Gabriel fica desaparecido e sua sogra volta ao Brasil. Maria e sua filha, vão ao Japão em busca de Gabriel. As duas juntam dinheiro, conseguem levar a família para o país e reencontram Gabriel.

aprendeu a fazer a lavoura com os índios e trabalhava no sol para criar condições para sustentar sua família. Em uma cena afirma “Aqui nesta terra as mulheres têm que ser fortes, senão não aguenta viu” (sic). Outro exemplo de problematização esta na cena em que Titoe aconselha a neta sobre casamento: “Casamento não faz falta, mas filho faz. Senão vai conhecer a solidão”. A neta de Titoe, Maria, prefere estudar para conhecer o mundo. Torna-se professora, mas ao longo do filme, conhece Gabriel, filho de italianos. Se casa com ele, sem preocupar-se com a mistura de suas origens. O que faz com que tenha que enfrentar sua mãe, ainda muito apegada as tradições. Outra fala marcante de Titoe é quando ela afirma “Destino das mulheres da família ficarem sozinhas”. Ao imigrar sozinhas para o Japão, Maria e a filha, seu irmão diz “elas são assim”. Buscando deixar claro a força de luta que as mulheres possuem na busca de uma vida melhor.

Antônia

O filme se passa na Vila Brasilândia, periferia de São Paulo, contando a história de Preta, Barbarah, Mayah e Lena, as quais são amigas desde a infância e sonham em viver da música. Elas deixam o trabalho de backing vocal de um conjunto de rap de homens para formar seu próprio conjunto, o qual batizam de Antônia. Descobertas pelo empresário Marcelo Diamante, elas passam a cantar rap, soul,

O filme questiona a visão tradicional das mulheres por meio da história das quatro garotas que possuem atitudes de sair do espaço de subordinação dado as mulheres e atingir um espaço de autonomia. Precisam ganhar a vida, sobreviver e para isso lutam, buscam realizar seus sonhos, de forma bastante independente.

MPB e pop em bares e festas da classe média. Mas quando o sonho delas parece começar a se tornar realidade o cotidiano de violência, machismo e pobreza em que vivem afeta o grupo. Preta surpreende Mayah conversando com seu ex marido, o que faz com que ela fique chateada e a exclui do grupo. Lena, fica grávida e o pai da criança diz que somente assume o filho se ela deixar de cantar. Barbarah passa por uma situação de violência com seu irmão, ao descobrir quem foi o agressor, não se controla, o agride também. Ele sofre traumatismo craniano, morre e ela vai presa. Preta se vê sozinha, sem as companheiras. Motivada por Diamante não desiste de cantar. Depois de tantas dificuldades, se reencontram na prisão, em uma visita para Barbarah, momento em que fazem shows para as detentas.

Capitães de Areia	Capitães de Areia retrata a história de um bando de meninos delinquentes que vive pelas ruas e incomoda a sociedade, como noticia os jornais da época. Eles moram em um velho trapiche abandonado, no antigo cais da cidade, e planejam desde furtos até golpes mais sofisticados, como assaltos a mansões. São comandados pelo jovem Pedro Bala, o qual consegue construir a fama de durão e acaba tornando-se um líder temido. Ele e seus amigos Professor, Gato, Sem-Pernas, Boa Vida e Dora são os personagens	O filme apresenta a personagem Dora como uma proposta de debate sobre a visão tradicional das mulheres, isso porque a insere em um local onde só havia meninos, exercendo atividades dominadas socialmente pelos homens, como assaltos, crimes, capoeira, dormir na rua, viver abandonado. E para ressaltar esta questão em uma cena a menina Dora aparece vestida de menino e confronta Pedro Bala afirmando que ela agora irá jogar capoeira assim como eles e que o fato de se chamar Dora não quer dizer que ela deve agir com uma postura que
-------------------	--	--

	<p>principais da história, apresentados pela primeira vez em uma cena de festejos do dia de Iemanjá. O filme retrata além da organização dos jovens para sobreviver ao abandono, aos maus tratos, a fome e ao contexto de miséria, como são ocorrem com eles as descobertas típicas da adolescência, principalmente em relação à sexualidade e o modo como a vivenciam.</p>	<p>se espera das meninas. Após este confronto ela passa a integrar ainda mais o grupo dos Capitães da Areia.</p>
<p>A Falta que Nos Move</p>	<p>Cinco atores são trancados em uma casa, filmados ininterruptamente por 13 horas e seguindo um roteiro com tópicos, dirigidos por mensagens de textos. Uma primeira leitura possível é a do jogo cinematográfico. Não sabemos muito bem se uma relação amorosa aconteceu mesmo, se o irmão de um deles é contrabandista, se a outra realmente não liga pro comunismo. Enfim, uma brincadeira metalingüística de revelar a presença da câmera, o que dá ao filme um ar de realidade, com elementos ficcionais.</p>	<p>A temática do filme se volta pra tentativa de um cinema experimental, articulando teatro e cinema. A problematização se volta pra questão da arte, do papel do ator, da ficção, dos limites da realidade. Por conta disso, sua preocupação não tem relação com questões de raça, de poder, de classe, de gênero. Trata todos dentro daquele pequeno contexto como iguais. Brigam, discutem, dançam, sorriem, de forma natural, tratam uns aos outros sem distinção.</p>

Estes são filmes que, por meio de suas histórias e seus personagens, trazem à reflexão, o modo como os sujeitos podem romper com as identificações fixas, que normatizam processos de subjetivação e como podem experienciar infinitas possibilidades com a vida no momento que se deixam atravessar por estes rompimentos. Como é o caso dos personagens dos filmes *Os Narradores do Vale de Javé* e *A Falta que Nos Move*, os quais foram inseridos em **histórias que não marcam a diferença sexual**, nem fazem questão de demarcar os sexos, os gêneros. As histórias se movem em direções que as diferenciações binárias não são consideradas como importantes e por isso não são ressaltadas.

Diferente das personagens mulheres dos filmes *O Diabo Quatro*, *Celeste e Estrela*, *Vida de Menina*, *Gaijin II*, *Antônia* e *Capitães de Areia*, as quais são envolvidas em **histórias de lutas, resistências, formas de poderes e autonomia**. Distantes de serem mulheres tradicionais, adequadas as normas sociais, que respeitam as normas que ditam comportamentos, afetos e disposições dos gêneros, são mulheres que rompem com estas regras e criam suas próprias formas de existências, cada uma de acordo com as histórias que estão envolvidas, com suas especificidades, sem deixar de lado as possibilidades múltiplas que se abrem quando não assumem apenas um papel tradicional do jeito de ser mulher.

São mulheres que conquistaram espaços pouco visitados pela categoria feminina e o fizeram, cada uma a seu jeito, buscando ser e estar resistente, a todas as opressões e submissões pelas quais passam. O empoderamento de cada uma é o resultado de suas decisões de não deixarem, cada uma a seu modo, cada uma de acordo com sua história, serem tratadas, capturadas pela lógica machista, patriarcal, heteronormativa. Como o caso da personagem Rita de Cássia, que abandona toda a candura e inocência de babá de lado, para se tornar uma sedutora garota de programa; Celeste, que enfrenta qualquer barreira para construir carreira como diretora de cinema; as mulheres japonesas, que sofreram com a imigração, mas batalharam fortemente para construir casa e família no Brasil; Helena, uma jovem menina do Brasil República que não se conforma com a imposição de suas dinâmicas familiares; as jovens do filme *Antônia*, que enfrentam a precariedade das favelas, mas não se submetem aos poderes machistas; a menina Dora, que não se intimida em meio aos meninos *Capitães de Areia*.

Essas são personagens que abrem para a interrogação uma série de questões relacionadas ao sexo e aos gêneros, sobretudo, porque permitem a ideia de desnaturalização de uma essência feminina, desconstruindo a ideia de identidade. Ao fazer isso, são personagens que abarcam a discussão da diferença, contemplando a abordagem de que a diferença não pode ser pensada como o oposto do que é idêntico, mas que deve ser pensada como alteridade, como o outro, portanto, a diferença é tratada como algo que não remete a nenhuma repetição, a nenhum centro. E assim, pode ser entendida pela perspectiva de Deleuze (2006), a diferença da diferença, que gera intensidades, ativas, abertas, preocupa-se e produz devires.

Pensando nessa questão da diferença e da multiplicidade, o destaque se volta para o filme *Como Esquecer* (figura 46) lançado no ano de 2010, dirigido por Malu Martino, com produção de Elisa Tolomelli, roteirizado por Sabina Anzuategui, Silvia Lourenço, Douglas Dwight, Luiza Leite e Daniel Guimarães. O filme foi exibido em 22 salas de cinema, teve público de 42.539 e obteve renda de R\$ 339.996,14. Conquistou alguns prêmios importantes

como de melhor ator coadjuvante para Murilo Rosa no Los Angeles *Brazilian Film Festival*, melhor filme pelo Júri Popular e Júri Oficial do Festival de Natal de 2010, melhor atriz para Ana Paula Arósio no Festival de Natal de 2010, melhor atriz para Ana Paula Arósio no Festival de Petrópolis de 2010, melhor atriz para Ana Paula Arósio pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 2010 e melhor figurino no Festival de Petrópolis de 2010.



Figura 46. Cartaz de publicidade do filme Como Esquecer

Conta a história de Júlia, interpretada pela atriz Ana Paula Arósio (figura 47), uma professora de literatura inglesa, de 35 anos, que luta para reconstruir sua vida depois do término de uma intensa e duradoura relação amorosa de 10 anos com sua companheira Antônia (não aparece interpretada na trama, apenas como recordação de Julia). O rompimento desperta uma série de conflitos internos e diante dessa necessária readaptação para uma nova vida, Julia não consegue disfarçar sua dor. O filme é narrado por ela mesma e ao longo da história vai encontrando e se relacionando com outras pessoas que também estão vivendo, cada uma a seu modo, a experiência de ter perdido algo muito importante. Como seu amigo Hugo, que há pouco mais de um ano perdeu seu companheiro Pedro, o qual veio a falecer. Hugo encontra Nani, um amigo de Carmem, aluna de Julia. Os dois começam a se relacionar e Hugo inicia uma reconstrução de seus afetos, ainda tão fortemente abalados.

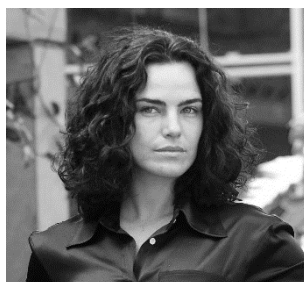


Figura 47. Atriz Ana Paula Arósio

Carmem, interpretada pela atriz Bianca Camparato (figura 48) aluna de mestrado de Julia, sempre a provoca, buscando uma intimidade que Julia não quer dar. Se torna uma aluna ambígua que, de tanto dar em cima da professora, torna-se inconveniente e irrita Julia, ao mesmo tempo que a intriga.



Figura 48. Atriz Bianca Camparato

Tem também Lisa, interpretada pela atriz Natalia Lage (figura 49), que é abandonada pelo namorado quando descobre que está grávida. Acaba fazendo um aborto, por acreditar que não dá conta de viver a situação sozinha. Aos poucos se reconstrói de suas perdas, o namorado pede para reatar o namoro e eles vão morar juntos.



Figura 49. Atriz Natalia Lage

Nesta história aparece Helena, prima de Lisa, interpretada pela atriz Arieta Corrêa (figura 50). Uma artista que mora em Paris. Aproxima-se de Julia, as duas ficam juntas na noite em que Helena irá retornar a Paris. Em sua volta, procura Julia, as duas ficam juntas por mais uma noite. Contudo, Julia sente que ainda não é o momento de iniciar um relacionamento e se afasta de Helena, ao fim do filme.



Figura 50. Atriz Arieta Corrêa

A proposta da história é mostrar os desafios que qualquer pessoa enfrenta depois de uma separação conjugal, especialmente quando o rompimento acontece por iniciativa da pessoa amada. Todas as mudanças que decorrem da separação, como organização das contas, o guarda roupa vazio, as perguntas das pessoas, os mesmos lugares, sem companhia do outro, tudo incomoda Julia e, por diferentes momentos, ela dá a impressão de que não sabe mais como viver sem a presença de Antônia. Expressando sentimentos de amargura e tristeza.

Como esquecer apresenta como principal personagem Julia, professora universitária, lésbica. Contudo, não se preocupa em apresentar uma história que problematize os direitos dos homossexuais, lidando com o tema de forma a despertar sentimentos de surpresa, crítica ou aversão. Para o filme, essa questão é dada como discutida e superada, então, trata os personagens sob um prisma diferente, uma outra perspectiva que o espectador não está acostumado a perceber. A história trabalha com a experiência homoerótica, homoafetiva, não construindo referências a supostas diferenças existentes entre o amor/afeto de um casal homo, ou de um casal heterossexual.

A abordagem se volta para o humano e suas relações com o amor, tratando com sensibilidade a dor da perda de alguém muito significativo, discutindo práticas que ultrapassam denominações binárias e invadem as experiências subjetivas dos sujeitos, comuns às relações humanas, como o fim de relações conjugais, a tristeza frente a qualquer separação, as dificuldades de novas relações e o reinventar da vida diante das novas situações.

O filme se desloca do que é comum quando apresenta sujeitos homossexuais, com estilos de vida subalternos, excluídos, marginalizados, abjetos e permeia o espaço comum de qualquer humano, apresentando as dores e as alegrias da vida, e a passividade, a vulnerabilidade dos sujeitos diante dos desalentos, desabrigos, desamparos que podem ocorrer a qualquer momento.

A narrativa do filme não mostra o peso de ser uma mulher homossexual em uma sociedade machista, heteronormativa. Não se sente o peso da diferença nos personagens. Ao contrário, o enfoque da narrativa se volta justamente para os elementos humanos, subjetivos,

personagens que trabalham, sorriem, choram, tem dificuldades financeiras. Não há elementos em torno da diversidade sexual e nem pode ser percebido em Julia ou Hugo (seu amigo gay) um desejo de se submeter à norma heterossexual, ou questionarem/negarem suas sexualidades. Como a própria atriz Ana Paula Arósio comenta durante uma entrevista para o livro de lançamento do filme (2010, s/p):

Na verdade, eu acho que a sexualidade da Júlia não é o complicado dessa mulher, É só mais um aspecto da vida dela, o que me deu muito mais trabalho nela foi, chegar lá dentro e entender porque o sofrer, porque desse sentimento todo de abandono que ela experimenta. O fato de ela ser gay não pesou, realmente eu nem parei para pensar nisso. É mais o como ela lida com a perda. Aliás o filme é muito sobre isso, sobre como as pessoas lidam com as suas perdas, porque a Júlia demora para conseguir se refazer, e ela tem exemplos de pessoas que, às vezes, lidam melhor, ou lidam de uma maneira mais positiva. Então eu acho que isso foi realmente o que me deu trabalho de entender e chegar nesse ponto dessa mulher.

De qualquer maneira, o filme trata de “uma lésbica branca brasileira”, conforme aponta Ricardo Calil em sua crítica publicada na *Folha de S. Paulo* em 15 de outubro de 2010, embora, não o torne reducionista, já que escapa da estereotipia comum dos filmes que trabalham com este tema. Antes de ser sobre gay, o filme é sobre o humano.

Na tentativa de ressaltar essa condição, inicia sua história, exibindo um filme caseiro de Julia, passeando pelas ruas e lugares de Paris, sentimental, lírica e apaixonada. Os tons são vermelho e rosa, um campo de flores, que se conecta com as declarações de amor de Julia à Antônia, de quem só ouvimos a voz. Os tons escurecem, passam a ser cinzas, o céu fica cheio de nuvens, Julia leva a mão a câmera, desliga e liga a solidão das lembranças daqueles dias, com um tom de amargura, de desejo, de (re)sentimento, de quem proclama um final infeliz, anuncia em tom de pergunta a Hugo, “você conhece uma coisa mais real do que um fantasma? Você conhece alguma coisa mais real que um fantasma? Hein?!”

A fala de Julia, que parece cogitar a justificativa da ausência de Antônia durante o filme, possibilita ao espectador sentir o mesmo que Julia, a presença ausente de um fantasma, que insiste em permanecer. Uma ausência que não possui respostas, apenas provoca, problematiza, faz refletir sobre a figura do ausente e pensar sobre a afirmação de Barthes, sobre a ausência: “todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono” (BARTHES, 2007, p. 35).

Assim, ausência de Antônia é definitivamente sentida por Julia e expressada de diferentes formas, por vezes ela revisita sua história revirando uma caixa de pertences, relembando fotos e fatos, (re)contando a si mesma partes de sua história, mas é em sua relação com o corpo e no corpo que essa situação fica mais marcante. Como na cena em que se queima propositalmente, quando apaga o fogo que ela mesma ateou em um retrato de Antônia; a escancarada inveja de Hugo, por ele ter sofrido um luto concreto, advindo de uma perda concreta, a morte do parceiro, já que para a professora uma perda concreta “tem que passar pelo corpo”; a decisão voluntária e inusitada de pedir a Hugo que a amarre a uma cadeira, construindo sua justificativa: “Talvez, as pessoas mais racionais têm essa necessidade, eu não sei. Eu só sei que a hora que a dor passa, dá uma paz..., uma calma”.

São situações que tornam válida a ideia de que para Julia seu mundo se materializa por meio das vivências que consegue concretizar em seu próprio corpo e também a importância do corpo nos momentos em que faz reflexões sobre sua experiência de vida:

Só uma coisa me faz respirar como respiraria uma montanha. Profundamente. Não depender mais do coração alheio. Não olhar mais o relógio com angústia, quando o atraso pode significar desaparecimento... Não estar mais ligada por um fio invisível, um corpo externo a mim.

O corpo de Antônia sempre foi um mapa sem segredos pra mim. Bastava eu vir um pedaço mínimo do corpo da Antônia para saber que era ela. Eu olhei da primeira vez eu nem vi. Da segunda vez, eu não reconheci e aí, da terceira vez, sim, eu vi a Antônia, mas ao mesmo tempo eu não sei se era ela.

Para além daquilo que sente ou provoca sentir em seu próprio corpo, Julia se depara com o tempo, os instantes e os recomeços que o prognóstico do abandono a fazem encarar:

A primeira grande tarefa do ser que foi deixado, fora chorar copiosamente, é avisar o mundo do lamentável ocorrido. Entrei com um pedido de licença, fiquei improdutiva durante semanas, e à minha volta, uma ideia fixa me acompanhava pelas salas, corredores... O tempo não tem fim, mas ele é o fim. E aquilo ficava ecoando na minha cabeça como um mantra. Algum preço a gente tem que pagar quando resolve fingir que a vida já voltou ao normal, quando não é nada disso que está acontecendo.

Palavras que refletem a busca de estabilidade da professora, frente ao desconforto do vazio, da solidão, da tristeza, da instabilidade, resultados da ausência de Antônia. Provocam em Julia, uma busca, ora mais intensa, ora menos, o desejo de readequar os rumos que transformaram sua vida. E faz isso, muito pelo esforço do amigo Hugo, que sente quase a obrigação de ajudar Julia a superar este momento difícil. Para isso, ele entende que as mudanças

devem começar do exterior para o interior, a convida para sair, para ver novos e velhos amigos, para se mudar de casa, trocar de ambientes. Acreditando que essas atitudes farão Julia se libertar do pensamento confinado na ex companheira.

Mesmo diante de muita hesitação, vai cedendo aos poucos aos esforços do amigo e neste momento aparece Helena, com quem ela vive rápidos momentos, intensos suficientes para lhe mostrar que não é possível revisitar o passado, conhecê-lo de novo, com outra pessoa, senão com Antônia.

Este caminho que a história percorre com Julia mostra como amar pode ser difícil, como o amor ainda em questão pode tornar o cotidiano complexo, as tarefas simples, grandes batalhas de resistências, como é preciso aprender a lidar com a perda e com todos os sentimentos que ela desperta. Traz um personagem feminino, com práticas homoeróticas, homoafetivas, que em nenhum momento se auto define como lésbica ou afirma sua homossexualidade. Somente se encontram em uma posição vulnerável, sentindo-se abandonada e dando a entender que este sentimento, gerador de tristeza e amargura, a deixa muito confortável frente a solidão diária que precisa enfrentar.

Situação comum a todo e qualquer humano, independe de raça, cor, credo ou orientação sexual e, por conta disso, coloca no bojo da discussão, a ideia de que sexo, gênero, sexualidade, não são categorias imutáveis, pertencentes a natureza. Rejeitando a ideia de essência, a história de Julia, pode ser entendida pelo atravessamento de diferentes discursos, como por exemplo, o fato de ser uma professora universitária de literatura e questionar poeticamente seus momentos angustiantes, de dor, de desamparo, de solidão, de amor.

Desde o dia em que Antônia foi embora da minha vida que eu me pergunto: o que será que é o contrário do amor? Para a maioria, o contrário do amor é o ódio. Não..., muito óbvio! Cheguei à conclusão de que o contrário do amor é um estado permanente de perplexidade. A perplexidade ferida, que te prende numa armadilha, de onde você só vai conseguir escapar com a ajuda de quem te abandonou... O que será que é o contrário do amor?

Desse modo, a personagem Julia rompe com a possibilidade de pensar a mulher como detentora de uma identidade fixa, acabada, homogênea e unitária, a qual segue a norma imposta de desejar o sexo oposto e se submeter, sem resistir, as formas plurais de opressão. A história não a coloca como o oposto do homem. Ela não é um desdobramento do gênero masculino e nem é completada por ele, tampouco expressa seus sentimentos e comporta-se de forma com o que seria considerado apropriado para o ser-mulher.

Além disso, Julia é representada por Ana Paula Arósio, uma atriz considerada *sex symbol*, mas que no filme representa uma personagem que não veste roupas sensuais, não usa maquiagem, nem salto alto. Não se comporta de forma a exacerbar para o público sua beleza e sensualidade. O vestuário deste personagem auxilia ainda mais na desconstrução da identidade da mulher, uma vez que Julia não se veste como as mulheres *sex symbols* do cinema fazem, um vestuário composto para satisfazer os fetiches masculinos, sensualizando o corpo, colocando em evidência elementos socialmente definidos como do universo feminino.

O vestuário assume papel muito importante nessa composição de personagem, indicando a forma como este personagem irá se relacionar com a história e quais as expressões advindas deste papel. Isso porque “assim como a iluminação ou os diálogos, o vestuário faz parte do arsenal dos meios de expressão filmicos” (MARTIN, 2011, p. 65). Expor a atriz Ana Paula Arosio nessa composição de personagem soma à história do filme mais elementos que favorecem o entendimento do espectador de que é uma personagem que não se conecta com as personagens mulheres que correspondem a sequência binária sexo/gênero. E para cumprir essa desconstrução identitária, compor um vestuário que distancie a atriz da ideia de uma mulher sexy, se torna fundamental, já que as formas de vestir aproximam muito o espectador dos personagens:

Se quisermos considerar o cinema um olho indiscreto que gira ao redor do homem, captando suas atitudes, seus gestos, suas emoções, precisamos admitir que o vestuário é o que está mais próximo do indivíduo, embelezando-o ao esposar sua forma ou, ao contrário, distinguindo-o e confirmando sua personalidade (MARTIN, 2011, p. 66).

Julia em seu posicionamento, em sua conduta, em sua forma de vestir, de falar, de sensualizar, quebra com a sequência correspondente entre sexo e gênero, desconstrói então a identidade mulher, suas definições, problematiza as relações entre os gêneros, as práticas amorosas e remete ao pensamento de que diante da vida, muitos podem ser os prazeres, os desejos e as formas de existência.

A personagem performa o gênero feminino de forma diferente da grande esmagadora maioria que cumpre o critério social de que todo o universo do sexo feminino deve ter a mesma disposição na atuação do seu gênero. A performatividade de Julia é dissonante, discorda dessa norma, desnaturaliza o sexo e amplia as possibilidades do corpo, dando a entender que um mesmo corpo, pode assumir múltiplidades:

O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem a realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia e pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a integridade do sujeito (BUTLER, 2003, p.194-195).

A forma como Julia performa seu gênero e como experiencia suas práticas sexuais resultam em um processo de desterritorialização da heterossexualidade, uma resistência a normalização dos gêneros, aproximando-a da ideia de multidões *queer*, as quais buscam renunciar identidades, ideias baseadas na unicidade e na heteronomia, reafirmando a existência de multiplicidades:

A noção de multidão *queer* se opõe decididamente àquela de “diferença sexual”[...]. Ela se opõe às políticas paritárias derivadas de uma noção biológica da “mulher” ou da “diferença sexual”. Opõe-se às políticas republicanas universalistas que concedem o “reconhecimento” e impõem a “integração” das “diferenças” no seio da República. Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos “normais”. Nesse sentido, as políticas das multidões *queer* se opõem não somente às instituições políticas tradicionais, que se querem soberanas e universalmente representativas, mas também às epistemologias sexopolíticas *straight*, que dominam ainda a produção da ciência. (PRECIADO, 2011, p. 18).

A ideia é possibilitar que as minorias, a princípio encaradas como sujeitos abjetos e agora como multidões *queer*, tenham possibilidade de resignificarem suas práticas, construindo formas alternativas de resistência ao poder, capazes de subverter o ideal de masculinidade e de feminilidade inscritos nos códigos sociais heteronormativos. Tudo isso sem também se transformar em uma multidão identitária, ancorada em aspectos homogêneos, mas proliferando corpos, sentidos, sujeitos, possibilidades, prazeres, desejos, “que recusam replicar-se fielmente uns aos outros” (SALIH e BUTLER, 2004, p. 198, tradução nossa⁷⁴).

A tela do cinema, por meio desse filme, se torna um território possível para construção das relações afetivas e expressões dos desejos entre pessoas do mesmo sexo, assim como Julia e seu amigo Hugo, performam o gênero feminino e masculino. Performances capazes de

⁷⁴ [...] who refuse to faithfully replicate each other.

quebrar a lei da coerência heterossexual (BUTLER, 2003) e, assim, tornar possível desterritorializações e reterritorializações, provocando uma contestação da identidade.

A performatividade, neste caso, não funcionou pelas formas reiterativas e deterministas dos gêneros, mas sim se abriu e ampliou às diferenças, as quais foram materializadas no corpo de Julia. Um corpo que nasceu e foi interpelado por uma série de discursos performativos, como afirma Butler (1999, p. 160): “Os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso”.

Discursos que construíram performances mais ponderadas aos desejos de Julia, do que as normas que ditam os comportamentos performáticos dos gêneros, já que ela não se rendeu aos ideais de que o corpo de uma mulher deveria usar saia e vestido, ter a orelha furada e vestir-se de roupas cor-de-rosa. Deveria comportar-se de modo a chorar demasiadamente, não reagir frente as dificuldades, não ser agressiva, nem falar palavrões.

A forma como Julia performa seu gênero indica como sua experiência diante da vida não permanece fixada. E ao falar em experiência, se concebe uma proposta de que o sujeito faça uma imersão nas práticas sociais, em uma inserção múltipla e plural no mundo, o que indica:

[...] um processo em andamento, pelo qual a subjetividade é construída semiótica e historicamente [...] como um complexo de hábitos resultando da interação semiótica entre o "mundo de fora" e o "mundo de dentro", o engajamento contínuo do self ou sujeito na realidade social (LAURETIS, 1984, p. 288, tradução nossa⁷⁵).

E sendo assim, um sujeito não pode estar confinado a uma identidade que sirva a um modelo, “UM detalhe anatômico, emocional ou funcional” (SWAIN, 2000, p. 73), mas sim deve estar entregue aos conjuntos de experiências que as vivências humanas podem realizar, em processos de transformações inacabáveis e incapazes de determinar. Como resultado se dariam processos de constituição de subjetividades abordados pela ótica dos gêneros e suas inúmeras articulações correspondentes ao espaço vivido, as quais romperiam com a categoria mulher e dariam ênfase as suas experiências, que se tornariam múltiplas, por serem constituídas por múltiplas variáveis: raça, cor, idade, preferência sexual, desejos, sonhos, etnia...

⁷⁵ [...] un proceso continuo por el cual se construye semiótica e historicamente la subjetividad. [...] como complejo de hábitos resultado de la interacción semiótica del "mundo exterior" y del "mundo interior", engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social.

Neste caso, o sujeito assujeitado à sua identidade passa a ser um "eu" em construção, em processo, numa poética identitária, poética entendida como processo, mutação, onde os limites se traduzem apenas no passado, numa cartografia de mim, numa identidade nômade (SWAIN, 2000, p. 74).

A identidade nômade se refere a proposta de Rosi Braidotti (2002) para pensar as subjetividades que estão em oposição ao logocentrismo eurocêntrico. Seriam as subjetividades complexas, em constante mutação e movimento, constituídas por diferentes eixos de diferenciação. “Subjetividade nômade tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multi-dimensionadas” (BRAIDOTTI, 2002, p. 10).

Essa proposta rejeita a “visão padrão da subjetividade humana” (BRAIDOTTI, 2002, p. 9) e possibilita pensar o sujeito e seus processos de subjetivação a partir da experiência, ressaltando a potência da imaginação diante da vida, criando condições de movimentos, de transição, de passagem, de fluxos, que podem seguir e serem delineados pelos desejos.

O filme coloca no bojo da discussão a questão das subjetividades em movimento, subjetividades nômades, por apresentar além da protagonista Julia, mais dois personagens, Hugo e Lisa, que também estão em processos, em (des)encontros, em transições. Após as perdas que sofreram os três se movimentam, cada um com sua especificidade, em direção a superação da dor que passam.

É possível perceber como este movimento atravessa a história, a subjetividade de cada um. Julia possui um deslocamento interiorizado, fechando-se em si mesma, procurando não expor e não sentir a exposição do mundo ao seu redor. De forma diferente Hugo e Lisa, buscam de forma insistente, mudanças exteriores, para que essas possam atingir seus afetos mais íntimos e internos.

Para tanto, o movimento de suas subjetividades que se inter-relacionam entre si, almejando a superação de grandes perdas, se torna concreto, real. Hugo e Lisa planejam, insistem para que Julia os acompanhem e se mudam do centro da cidade grande para a região litorânea. Do espaço apertado do apartamento, para uma casa grande, cheia de quintal. A esperança é que esse movimento real, provoque um movimento interno de afeto, um movimento de sentimentos, uma transição interna da amargura e solidão para a superação e perspectiva de novas experiências de vida. Conforme o otimista Hugo insiste em convencer a relutante e pessimista Julia para ao menos visitar e conhecer a possível futura casa.

Hugo: E aí, penso no que eu te falei? Sobre Pedra de Guaratiba.

Julia: Eu não quero parecer mal-agraçada. Você tem sido mais que um irmão pra mim, mas eu, você a Lisa, num subúrbio com mar é, é demais.

Hugo: É, você está precisando de mar. Exatamente disso que você está precisando. De mar, de luz, de verde, de sol, criatura. Ouve o que eu to dizendo.

Julia: Dos trópicos eu só tenho a tristeza, o resto aqui é tudo escandinavo.

Hugo: [sorrindo] pelo menos vê, vai vê, sem compromisso, hum?!

O diálogo entre os dois remete ao tom de mudança e “espaços de transição requerem negociações constantes” (BRAIDOTTI, 2002, p. 03), desse modo, indica que a transição para os personagens, se torna cada vez mais importante, porque exigiria deles a negociação dos seus pertencimentos, o que poderiam levar em suas bagagens e quais bagagens poderiam ser levadas.

Julia, Hugo e Lisa, ao se mudarem de casa, personificam a transitoriedade e as negociações extrapolam o literal espaço físico e invadem localizações personificadas, sem limites de possíveis ramificações, que resultam no atravessamento das subjetividades nômades, sem pretensão de ser universal, fixa, colonizada, mas sim pessoal, personalizada, parcial, localizada, como a própria Julia menciona, quando faz referência de si mesma aos trópicos e aos escandinavos.

Este movimento concreto de mudança de ambiente acompanhou o mesmo movimento nômade de Julia, anuncia em pensamento, na cena em que está na estrada, viajando com Hugo, em direção ao litoral, para conhecer a futura casa:

A maior parte do tempo eu vivi sem me preocupar em ter um lar, em tomar posse de um lugar que eu pudesse dizer que era meu. O tempo de moradia, era sempre o tempo que durava um relacionamento. Relação desfeita, pegava minha sacolinha e seguia para mais um lugar provisório.

A declaração de Julia não deixa de constatar sua subjetividade nômade, que desfaz toda e qualquer noção padronizada, clássica de sujeito estável, por conseguinte, empreende uma reflexão do sujeito em transitoriedade, que não necessariamente deseja um resultado final, mas se preocupa com o meio, com o processo, com o fluxo, reconhecendo o itinerário. Logo, como afirma Braidotti (2002, p. 14):

A/O nômade é literalmente um/a viajante “do espaço”, sucessivamente construindo e demolindo sua morada, antes de seguir em frente. Ela/ele funciona dentro de um padrão de repetições que não é desordenado, apesar de não ter destino final. O oposto do turista, a antítese do migrante, o viajante nômade é unicamente empenhado no ato de ir, de atravessar.

Assim, essa subjetividade móbil, está incessantemente em construção, possibilitando selecionar e reconhecer o que se foi, o que se é, e todas as oportunidades abertas para desejar, ser, sentir, devir. Os espaços de experimentação estão livres. O resultado é uma quebra radical com o que há de hegemônico e padronizado. O espaço está livre para invenções de vida, outras representações, novos relacionamentos (SWAIN, 2000).

Alguma força me arrastava pra uma escolha que não queria fazer. Talvez eu só estivesse precisando de um lugar e o resto eu deixaria pra descobrir depois.

Essa reflexão de Julia, sobre a decisão de se mudar de casa, reflete bem a ideia do atravessamento do novo nos espaços abertos, no trânsito livre, no acontecimento possível, de modo que a incerteza, a dúvida, a contradição, são partes que constituem este sujeito nômade (SWAIN, 2000) e com elas se constroem outras alianças, outras conexões, outras descobertas.

Se tem rizomas. Perspectivas rizomáticas que incidem sobre os nomadismos, que nunca são unidades, nem seguem apenas uma direção, não possuem começo, nem fim. São meios. Processos indeterminados, incapazes de seguirem modelos ou padrões. “O ponto de partida é o meio, mas num espaço sem horizontalidade ou evolução” (SWAIN, 2000, p. 76).

A história se desenvolve por um caminho em que desenha a personagem Julia se conectando consigo mesma. A perda de um grande amor é um momento dessa subjetividade nômade, em trânsito, que nos movimentos da vida, se desfaz e se faz, se negando e se revelando, em experiências, em criações, em inventivas passagens de composição de seu próprio eu. Semelhante a passagem de Foucault (1994, p. 739), o qual conclui que “[...] as relações que devemos ter conosco não são de identidade: devem ser relações de diferença de criação, de inovação. É muito cansativo ser sempre o mesmo”.

Apresentar a personagem Julia e este encontro com ela mesma, em uma perspectiva de constituição de subjetividade nômade, em um mundo em que a definição do corpo, do sexo e das práticas sexuais, figuram mais importante que as próprias experiências de vida que esses corpos podem sentir e desejar, torna-se uma problematização fundamental de desconstrução. Retira a ideia marcada de uma identidade fixa, baseada em representações sociais binárias, que contribuem para diferenciação e opressão sexual e dá ênfase aos processos subjetivos que constituem os humanos.

[...] uma identidade nômade desfaz as polaridades e as hierarquias, solapa as bases do sistema de sexo/gênero, desvelando a tragédia e a triste comicidade do assujeitamento ao "verdadeiro sexo", às essências humanas instituídas e

narradas em história. Não há opostos, há posições de sujeito, não há binário nem múltiplo, pois não há unidades. Uma identidade em construção não visa um desenho final, o que importa é o movimento (SWAIN, 2000, p. 77).

Desse modo, a mulher não se encontra mais no centro falocêntrico e heteronormativo da sociedade. Longe do dualismo, ela pode ser pensada a partir de um processo subjetivo múltiplo, intenso e descontínuo. Buscando inter-relações em acontecimentos, estados de atividades, em afetos, os quais, como sugere Deleuze, resultam em pensamentos rizomáticos, moleculares, com propostas de interconexões, que se contrapõem a uma lógica de pensamento linear, vertical, que resultaria em um sujeito organizado em uma estrutura única, binária (BRAIDOTTI, 2005).

Este sujeito rizomático e interconectado, resulta como um fluxo de devires. Um devir, que pode ser entendido pela personagem Julia, pela forma com que se conecta e desconecta do mundo, com que relaciona com sua realidade, frente aos seus desejos, não cumprindo meras obrigações formais, apenas para satisfazer a sociedade. Os desejos de Julia que a levam para o cumprimento de suas disposições, de seus afetos. E devir pode ser explicado dessa forma, como uma “[...] atualização do encontro imanente entre sujeitos, entidades e forças que são aptas para afetar-se mutuamente e trocar partes de cada uma de uma maneira criativa e sem inveja” (BRAIDOTTI, 2005, p. 90, tradução nossa⁷⁶). O devir, que se conecta com o nômade, caracterizados por mobilidades, mutabilidades, por transição.

Como seu encontro com Helena. Um possível novo amor com quem Julia se relaciona, sente prazer, deseja, fica feliz, mas não se rende, não se entrega, não se deixa dominar, acreditando que Helena será a chave para resolução de todos seus problemas, para o esquecimento de Antônia e para o recomeço de um novo amor, ainda sem ter curando as dores e angústias deixadas pelo relacionamento desfeito e faz isso afirmando em uma carta para Helena: “Talvez eu me arrependa Helena, mas agora preciso descobrir o que sobrou de mim mesma”.

Essa espécie de despedida faz pensar em um sujeito mulher que não se contenta com a acomodação. Mesmo carente, precisando de atenção, sentindo-se sozinha, amargurando solidão, ao se encontrar ao lado de uma mulher linda, que lhe procurou, mostrando desejos, Julia, entendeu que antes de desejar outra pessoa, precisava desejar uma reinvenção de si mesma, um processo de metamorfose do seu próprio eu. Entender e refletir sobre as trocas e as

⁷⁶ [...] actualización del encuentro imanente entre sujetos, entidades y fuerzas que son aptas para afectarse mutuamente e intercambiar partes de cada una de una manera creativa y sin envidia.

transformações subjetivas que passou, desde que seu mundo sofreu alterações pela ausência de Antônia.

Por esta perspectiva, fica claro a ideia de que os processos de constituição de subjetividades dos sujeitos são construídos por meio de processos de negociações, os quais são constantes, entre condições materiais, semióticas, afetivas, envolvem modos diferentes de como os sujeitos irão reagir a estas condições e também como irão resistir a elas. Esclarecendo que nada é definido, determinado, sobrevivendo por uma condição pré-existente ao sujeito, como a biologia, a religião, a família, ou qualquer outro marcador substancial de subjetividades.

O sujeito é um processo feito de deslocamento e negociações constantes entre níveis diferentes de poder e de desejo que não deixam de mover-se entre a eleição voluntária e os impulsos inconscientes. Toda aparência de unidade que pode conter não é uma essência outorgada de Deus, senão, pelo contrário, uma coreografia fictícia que se desenvolve a múltiplos níveis dentro de um eu socialmente operativo. Isto implica que o que sustenta todo o processo de devir é a vontade de saber, o desejo de dizer e de falar, como um desejo de devir fundacional, primário, vital, necessário e, portanto, original (BRAIDOTTI, 2005, p.99, tradução nossa⁷⁷).

Julia é este sujeito do deslocamento, sua dissolução, sua fluidez, seus desejos refletem um corpo sem órgãos, uma mulher livre do pensamento binário. Suas experiências e seus devires apresentam as diferentes formas de habitar o jeito de ser mulher e, com isso, se tem uma proposta de repensar os processos de subjetivação em geral. O modo como Julia se comporta, suas atitudes, suas disposições, seus afetos, suas relações com os outros personagens da trama, lançam a reflexão de que não há uma categoria feminina ou masculina determinada em conceitos de macho e fêmea, homem ou mulher, que devem agir e seguir regras impostas socialmente.

Quando Julia se relaciona com outra mulher, sente desejo por ela. No momento em que chora pelo amor perdido de uma outra mulher. Na forma como se relaciona com seu amigo Hugo, apresentando uma pureza de afeto, de quase irmandade, refletida na cena em que Julia, Lisa e Hugo, dormem os três juntos na mesma cama, buscando encontrar acalento para as dores e as solidões que sentiam. Todas essas são demonstrações que não há a disposição extremista

⁷⁷ El sujeto es un proceso hecho de desplazamientos negociaciones constantes entre niveles diferentes de poder Vde deseo que no deja de moverse entre la elección voluntaria los impulsos inconscientes. Toda apariencia de unidad que pueda contener no es una esencia otorgada por Dios, sino, por el contrario, una coreografia ficticia que se desarrolla a múltiples niveles en el seno de un yo socialmente operativo. Esto implica que lo que sostiene todo el proceso de devenir sujeto es la voluntad de saber, el deseo de decir Vde hablar, como un deseo de devenir fundacional, primario, vital, necesario Y, por lo tanto, original.

de um lado homem, do outro mulher. Existe o entre os graus de variação, os devires, as múltiplas possibilidades de subjetividades que os corpos podem experimentar.

E todas essas possibilidades se ligam a questão do desejo, o qual se torna fundamental para pensar devires, subjetividades, já que se entende o desejo como produção, produção de realidades, de universos sociais, de inter-relações, movimentos em campos abertos, que nunca se fecham, nunca cessam.

O desejo capaz de transbordar, de multiplicar, de sair do espaço da representação e invadir o espaço da criação. Uma criação de si, baseada em uma estética de existência, experiência e potência de vida, a qual recai sobre novos investimentos nos corpos, composições de outros, alteridades, multiplicidades, linhas de fuga e desterritorializações. Resulta, então, em rompimentos. Um rompimento do corpo com uma determinada pedagogia que captura e aprisiona os sujeitos e as subjetividades em únicos e fixos modos de estar no mundo.

Este desejo que provoca o transbordamento do corpo e o deixa distante do ponto fixo binário existente de um lado ou do outro. É um desejo que impulsiona para o entre, o meio, o fluxo que há nos espaços, que deseja agenciamentos, provoca devires, posiciona o sujeito em uma relação consigo mesmo e com as inúmeras possibilidades de existência. Fazendo isso, o desejo não aprisiona em relações de poder, ao contrário, ele dá potência de reação aos dispositivos de captura, liberta das normas impostas e possibilita a criação para invenções da vida que há nos sujeitos, abrindo passagem para as intensidades. Sendo assim, os sujeitos são máquinas desejantes em intensas e incansáveis produções.

Na realidade, o desejo não é dado previamente nem é um movimento que iria de dentro para fora: ele nasce fora, de um encontro ou de um acoplamento (D, 66, 116). Explorador, experimentador, o desejo vai de efeito em efeito ou de afecto em afecto, mobilizando os seres e as coisas não para si mesmos mas para as singularidades que eles emitem e que ele destaca. Esse destaque não implica que as coisas se despedacem, como no conceito kleiniano, uma vez que as coisas e os "objetos parciais" não operam no mesmo plano, e que o plano em que estes "se maquinam" não compreende coisas. A representação usual do desejo - tensão em direção a algo ou alguém - remete então à formação de uma "máquina desejante" que precede a divisão sujeito-objeto e dela dá conta (ZOURABICHVILI, 2009, p. 36).

São indicações de que o desejo, como produção, não deseja uma unidade, mas se direciona em movimentos de conexão, como o filme apresenta a personagem Julia, em uma história de tristeza, de sofrimento, de solidão, mas sobretudo de desejo. Um desejo que perpassa além da ideia do romance com Antônia e faz conexões com todas as possibilidades que esse amor lhe traz, desejando em conjunto. O amor de Antônia e seu corpo e seu carinho e seu afeto

e a vida que possuíam juntas e as viagens que fizeram juntas e... toda produção de realidade que este desejo fazia Julia experimentar.

Tanto é que diante da possibilidade de um novo romance com Helena, Julia não se entrega, uma vez que não só deseja ter outra companhia, construir um “ou” na relação, com Antônia “ou” com Helena. A forma como a história de Julia se desenvolve a leva para construção de uma realidade, sua justificativa para não ficar com Helena a projeta para desejos de encontros com múltiplas forças. O desejo de reencontro consigo mesma, buscando novas possibilidades de potência diante de sua própria vida, que no momento se encontrava tão abalada.

Diante de todas essas problemáticas, a história acaba também por contemplar elementos de superação e empoderamento frente a uma sociedade que possui grandes dificuldades em aceitar as diferenças, porque apresenta uma mulher lésbica, forte, que busca na sua própria dor uma forma de dar conta dos momentos de tristeza, solidão e amargura pelo desencontro com a mulher amada. Somado a isso, apresenta um discurso sobre a sexualidade feminina distante da ideia única de penetração e de descarga sexual constantemente associado ao ideal masculino, o qual se sobrepõe as práticas das sexualidades femininas (LAQUEUR, 2001).

A história do filme (re)significa o corpo e as práticas da sexualidade de Julia, ao fazer isso, a retira do centro do pensamento essencialista de definir a identidade dos sujeitos onde os padrões de comportamentos estão normalizados de acordo com uma relação de poder definida e problematiza a reflexão de que não há uma identidade fixa e acabada, mas sim uma processo de constituição de subjetividades, produzidos historicamente, de acordo com diferentes dispositivos sociais.

Apresenta um desejo não capturado por dispositivos de controle e que não se encontra domesticado pelas mesmas normas que disciplinam os corpos, pelo contrário, apresenta um desejo aberto, conectado ao múltiplo, intenso, desterritorializado, que se deixa atravessar pelo sensível, que busca e produz afeto e ser afetado. Um desejo que não se rende, que produz uma nova realidade, uma nova experiência, uma nova conexão, uma nova potência. A cena de Julia se despedindo em carta de Helena, reflete muito bem essa questão. Não é porque ela estava sozinha, carente, que já iria se entregar a Helena. Antes de um novo amor, ela precisava reconectar consigo mesma.

O filme não finalizar em um final feliz, onde a personagem principal não encontra o amor e vive feliz para sempre é o indício de que não se encontra capturado por uma norma onde tudo tem que ter uma saída, uma resposta. Outro elemento que se encontra com esse é o fato da

ausência de Antônia, a personagem não aparecer durante o filme todo, indica também que os sujeitos não precisam ficar com os amores desejados, que as frustrações existem e é possível viver, superá-las e desejar outros desejos, outros devires.

A personagem Julia conduz a uma reflexão de como a subjetividade pode ser entendida como um emaranhado de linhas, as quais expressam desejos e devires e assim sendo, dão passagem a uma intensidade, a uma potência, a uma fluidez, que compõem diretamente com as multiplicidades, tornando a vida muito mais inventiva e muito menos aprisionada.

Acompanhar a produção de desejo no campo social, perceber seus rastros de circulação, seus movimentos e correrias para um agenciamento convocam a um aprendizado da escuta e da atenção às forças do presente que trazem o novo em seu caráter disruptivo e nos possibilitam indagar: que espécie de vida este e/ou aquele agenciamento do desejo promove? (NEVES, 2012, p. 71).

O filme não mostra ao espectador uma mulher padronizada, reduzida a um modo específico de conjugalidade, homogeneizado pelas normas heterossexuais. É uma mulher que rompe com essas barreiras, pelo fato como experiencia sua sexualidade, mas sobretudo como as produções desejantes tangenciam seus espaços individuais e os atravessam para espaços coletivos, socialmente construídos, por meio de tensões de forças (PERLONGHER, 2008).

Mesmo com toda trama atravessando o relacionamento de Julia com Antônia, o foco se voltou para os desejos e para o reconhecimento de como Julia construiria bases para encarar a realidade que a afetava, explorando afetos que ela já não sabia se tinha nomeação clara e fez isso de modo a levantar a reflexão de que não há o oposto binário entre homem e mulher, macho e fêmea, de que quando se trata de desejos, os sujeitos são múltiplos e não importa os pontos dos opostos, mas sim o que há entre eles, o meio, os fluxos intensos. Assim, a personagem não transitou no espaço híbrido do legítimo e do ilegítimo, o modo de configuração de sua sexualidade não transpareceu uma ontologia incerta, ao contrário, o lugar era de fluxo de desejos, independentemente de qualquer predefinição de quem o desejasse.

A forma como Julia vai compondo a (re)organização de sua história, de sua vida, após o término com Antônia, mostra como ela, mesmo resistente em sua amargura, se conecta com novos espaços, novos territórios, impulsionada por um desejo de (re)fazer-se neste novo acontecimento, ou seja, experimentar a ativação de novas forças frente a novos acontecimentos, perseguindo novos fluxos (ROLNIK, 2014).

Todos os incentivos de Hugo, as saídas com os amigos, a mudança de casa, fez com que Julia fizesse alguns movimentos e estes tornaram possíveis novos desejos, os quais

contribuíram para (re)pensar de seus afetos e da forma como estava sendo afetada. Isso porque os desejos ocorrem nos encontros (NEVES, 2012) e destes encontros surgem acoplamentos entre corpos, potencializando-os engendrando subjetividades, vidas, afetos, devires.

Vale ressaltar que este desejo não se refere a uma visão de essência do ser humano, como produto de uma porção interior e enclausurada, mas se refere a um desejo que coloca em evidência uma fruição contínua, de conexões que interligam afetos em afetos, ou seja, é um desejo que não se liga a uma qualidade de algo que falta, mas sim a algo que transborda, excede, ultrapassa, invade (ROLNIK, 2014).

Contudo, é importante considerar o fato de que Julia e Hugo possuem capital cultural e financeiro, trabalhos importantes – ele arquiteto, ela docente do ensino superior –, de classe média e estão próximos do padrão de beleza considerado legítimos pelas normas sociais, já que são brancos, rosto harmônico, vestem-se muito bem, de forma elegante, estão dentro do peso considerado ideal. Toda essa imagem os afasta da abjeção, deixando-os menos suscetíveis e vulneráveis as violências que os sujeitos não inteligíveis estão mais propensos a sofrer.

O fato de Julia e Hugo não sofrerem tantas punições sociais, comparados a outros sujeitos da comunidade homossexual, em razão da forma como exercem suas sexualidades, remete mais uma vez ao conceito de interseccionalidade, agora reafirmando as igualdades e diferenças existentes entre as próprias mulheres.

A “interseccionalidade” é, pois, uma ferramenta de análise que nos ajuda a perceber como diferentes conjuntos de identidades têm impacto na forma como se acede aos direitos e às oportunidades. É nos pontos de intersecção que nos apercebemos das diferentes experiências de opressão e de privilégio. Todavia, não devemos olhar a combinação das diferentes identidades como uma mera soma, mas sim perceber que a combinação das mesmas é que produz experiências substantivamente diferentes. Deste modo, podemos perceber por que razão (ou razões) algumas mulheres são marginalizadas e discriminadas, enquanto outras beneficiam de posições de privilégio (BRANCO, 2008, p. 110).

Além de teorizar sujeitos abjetos, retirando do final da lista dos adjetivos que os caracteriza, o impreciso ‘etc’. (BUTLER, 2006), a interseccionalidade pressupõe um sujeito situado, teorizando também aqueles que possuem privilégios na extensão do binarismo dissidente, justificando como alguns grupos dominantes possuem elementos de poder, que os mantem na posição de supremacia (MÉNDEZ, 2014), por serem dotados de características relacionadas aos elementos dominantes.

Bem diferente das lésbicas do imaginário coletivo, negras, de comunidades pobres, as margens da sociedade, sem acesso a bens públicos, como saúde e educação, que estão submetidas a diferentes violências e vivem o preconceito pelas expressões de suas sexualidades. Reconhece-se, a partir disso, a ideia de que há uma diversidade de mulheres e com elas uma complexa rede de relações que estão intrincadas, relações que constituem subjetividades e são o resultado de uma combinação diferentes de elementos de raça, classe, gêneros, sexualidades, orientações afetivas e outras categorias sociais, que estão longe de ser naturais e biológicas.

O filme descontrói a identidade da mulher, porque faz o espectador lembrar que o conceito de mulher, não pode ser entendido como uma categoria a-histórica e unitária, mas que dentro dele há um universo heterogêneo, bem apresentado pela personagem mulher de Ana Paula Arósio, que vive uma lésbica que não sofre por sua sexualidade, não possui um drama, por suas relações homo afetivas, mas que está envolvida em um drama tão familiar para qualquer casal hetero, a dor de ser abandonado por um grande amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Porque pão é como gente: se não respira, endurece”.
(Comentário da personagem Madalena,
do filme Histórias que Só Existem Quando Lembradas)

Apresentando a sensibilidade da vida em metáfora, o filme *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* (2012) dirigido por Julia Murat, faz emergir de uma profunda reflexão os encontros entre as diferenças que a vida proporciona, os quais de tão singelos que são, quase passam despercebidos pelo frenesi da vida cotidiana moderna.

A cena inicial, em tela toda escura, ilumina-se, aos poucos, com a presença do lampião aceso. Colocado sobre a mesa, compõe com o prato, o pote, as latas, o cesto, a farinha sendo trabalhada para virar pão. Uma senhora, Madalena, cantarolando ao caminhar pelos trilhos do trem, em direção ao armazém, entrega o pão ao seu dono, ele faz café. Juntam-se a outros poucos moradores do local, participam da missa, almoçam todos juntos, os homens passar a jogar bocha, ela joga água para flores no portão do cemitério trancado, lembrando do marido falecido, volta para casa. Cada morador possui sua função, o padre, o dono do armazém responsável pelo café, o homem que leva a pinga, o outro que faz o almoço de todos e Madalena que faz o pão. No outro dia, se faz tudo igual.

Apenas aos 23 minutos do filme, aparece Rita, uma jovem fotógrafa, que destoa a rotina do vilarejo fictício do Vale do Paraíba, Jotuomba. A garota pede abrigo na casa de Madalena, que a acolhe, mesmo a contragosto. A primeira pergunta da senhora a Rita é, como é que você veio parar aqui. E ela responde, a pé seguindo o trilho. As tantas paredes desgastadas pelo tempo, os objetos antigos à luz de lâmpões, é onde Rita encontra um local para suas fotos e acaba estendendo sua estadia, convivendo com os moradores do local por um tempo.

Sua presença movimentava a incansável repetição de rotina dos moradores de Jotuomba. Na mala carrega aparelhos eletrônicos por eles nunca conhecidos, como máquinas fotográficas e aparelho portátil de toca música. Além disso, é jovem, uma moça, a qual contrasta sua jovialidade com as pessoas ali presentes, todas senhoras e senhoras, que já viveram e perderam suas referências de jovem, de novo. Tudo é passado, tradição, velho. Sem recair no lugar comum do choque de gerações, o filme sensivelmente apresenta um elemento novo, em um lugar onde tudo está virando passado, vivendo a mesma rotina, como se somente estivessem esperando a morte chegar.

E é com esse mesmo sentimento, que se constrói a reflexão final das contribuições e (in)conclusões que a presente tese me fez despertar e por mim se atravessou. Não há

identificação com um ou outro personagem. Há um arrebatamento do novo, assim como no enredo, que irrompe sobre a mesmice da vida cotidiana diária. E este com certeza, é o sentimento que me toca, quando me vem a possibilidade de concluir um trabalho de aproximadamente quatro anos, em que todos os dias, o novo transformava e ainda transforma, os pensamentos, os sentimentos, as experiências, as reflexões, as conclusões, que se encontraram com o papel em branco e transbordam para esta tese de doutorado.

Assim como quando assisti ao filme *Antes que o Mundo Acabe*, transcrito na introdução deste trabalho, ao assistir mais este filme, me senti novamente arrebatada pela história. E talvez essa seja a primeira das conclusões que chego até aqui. As reflexões teóricas articuladas com as análises dos filmes propostas para este estudo buscaram apresentar como o fato de assistir filmes incide sobre a subjetividade, compondo-se como uma experiência tal, capaz de alçar ao cinema a possibilidade de tecnologia de subjetivação, como nos afirma Teresa de Lauretis.

Além de construir uma pesquisa sobre este tema, analisando os filmes sob a ótica de como as personagens mulheres neles retratadas podiam ser imaginadas pelos espectadores e conseqüentemente por elas atravessadas, a pesquisa me serviu como um próprio campo experimental, uma vez que vários foram os momentos em que me senti participante dos enredos contados pelos filmes, como se eles me dissessem como eu deveria viver a vida se me sentisse por eles tocada, chocada, identificada.

E, seguindo a tese de Lauretis, realmente pude mais que escrever linhas sobre esse tema, pude sentir e perceber, que o cinema “ensina”, “diz sem dizer” como todos devemos sentir, gesticular, nos vestir, falar, lidar uns com os outros, fazendo isso ainda a partir do controle e regulação, de gêneros, de histórias, de subjetividades, de vidas.

Em especial, *Histórias que Só Existem Quando Lembradas*, muito me afetou a jovem Rita e o modo como sua presença fez com que os moradores esquecessem por um momento suas rotinas, optando por construir um diálogo com a jovem, em uma conversa que buscavam em suas memórias vivências passadas, histórias que viveram, recordando-se de suas juventudes, abrindo espaço para reflexão sobre o que esperavam da vida, rotineiramente apenas esperando a morte chegar. A sensibilidade com que foi tratada a chegada do novo em um espaço onde só vivia o antigo, saiu do lugar comum do choque de gerações e invadiu em mim a reflexão de que esta tese, ao menos para mim, com todo sabor de medo e de curiosidade, não ficou somente no espaço esperado da chegada de um novo diploma para as molduras de minhas paredes. Pelo contrário, ela retirou de mim muitas molduras e limitações.

E assim fui construindo o pensamento de que a própria condição de conduzir uma pesquisa já remete a ideia de que novidades sempre estarão em processo e, assim como no filme, elas proporcionaram diferentes sensações e era preciso aprender e saber lidar com elas. Mas sempre compuseram um diálogo com a rotina, ao passo que as informações chegavam, a cada disciplina realizada, a cada texto lido, a cada supervisão, abria-se o diálogo com aquilo que já existia em mim e, então, surgiam as reflexões que se imprimiam para a pesquisa.

O contraste evidente e sensível apresentado pela história do filme, entre o velho e o novo, o moderno e a tradição, o jovem e o velho, tomou em mim a dimensão de que neste momento de conclusão, o processo de construção é exatamente permeado por este contraste, repensando sobre as mesmices e as novidades, que deste processo foi possível experienciar.

Somado a isso, o filme também apresenta o contraste entre o sentimento de esquecimento dos moradores, os quais deixaram de contar suas histórias, como se tivessem a previsão de que serão apagadas pelo tempo. As fotografias de Rita surgem então modificando essa realidade, prendendo em suas fotos as pessoas e os lugares, não os deixando serem apagados pelo caminhar do tempo, pela falta rotineira de lembrar.

Penso que ao chegar no fim da tese também surge a insegurança do esquecimento. Não pelo fato da notoriedade do trabalho ou sua possível contribuição para área de conhecimento, mas sim pelo fato de que durante quatro anos eu estive profundamente enraizada neste processo e, devido a isso, ele se torna parte daquilo que me faz e me refaz. Penso que definitivamente, isso não pode recair no esquecimento. Deve andar junto comigo, fazendo parte de minha atuação profissional, minha atuação no mundo e minha atuação comigo mesma.

Assim como as fotos de Rita que sensibilizam as memórias de um lugar quase esquecido, que a tese sensibilize em mim as ideias nela argumentadas, de luta por um mundo que respeita as diferenças em situação de igualdade. Que as experiências do doutorado e todas as reflexões que dele emergiram, despertem em mim o desejo de não impor limites a qualquer sujeito, a qualquer subjetividade, que eu esteja sensível a ponto de reconhecer os devires dos sujeitos, compor com eles e deixá-los livres para vidas inventivas.

E antes de almejar qualquer conclusão, por repetidas vezes, busquei não perder de vista que todo e qualquer argumento e consideração realizada ao longo do trabalho deveria trazer ao bojo da discussão a ideia de que nenhum sujeito é fixo e possui uma identidade enquadrada dentro de um limite. Para que esse único argumento enviasse as discussões ora propostas, empoderando os sujeitos e seus processos subjetivos.

Entendo que por diferentes caminhos este argumento se tornou possível, primeiro pelas proposições teóricas. A ideia de apresentar a história de mulheres pioneiras na direção cinematográfica no contexto da América Latina, surgiu da necessidade de revelar que existem muitas mulheres, movidas pelo desejo de atuarem no campo da arte cinematográfica, não se restringiam as funções a elas delegadas, mas sim invadiam exercícios considerados socialmente como do mundo dos homens, como a função de direção.

A primeira e segunda sessão que apresentam essas histórias de mulheres que iniciaram essa invasão para se tornarem cineastas, são recheadas de dificuldades e de superações, envolvidas em fatos que as fizeram provar que jamais poderiam se manter dentro do perfil de mulher estabelecido para cada uma, o qual sobretudo lhe infligiam uma ideia de identidade feminina, capaz unicamente de atuar, de trabalhar, de realizar aquilo que estava circunscrito no mundo dos contratos sociais que dizem como devem ser e estar os gêneros.

Além disso, esta sessão é ilustrada com as imagens dessas mulheres que compõem essa história de pioneirismo, servindo para ampliar suas visibilidades, mostrando que são mulheres reais, que não são invisíveis, que são compostas de experiências, sentimentos, fatos e afetos que afetam seus processos subjetivos, pelo modo como são interpeladas e como rompem com as normas e regras sociais que ditam onde devem permanecer para serem consideradas como legítimas mulheres.

As imagens mostram rostos de mulheres que romperam com alguma imposição, que não apenas se renderam a premissa de que mulher no cinema seria unicamente útil como atrizes, possuidora de papéis que lhe rendessem o *status* de símbolos sexuais, desejadas pelo público espectador. Um rompimento que lhes causaram autonomia de, mesmo vivenciando muitas dificuldades, realizarem algo a serviço de seus desejos e não das determinações sociais.

Conhecer essas mulheres e suas histórias nos auxiliam ampliar as percepções a respeito de como se constrói a atuação das mulheres neste campo de trabalho permeado por um regime de dificuldades, advindo do poder machista imposto e já estabelecido. Um regime de dificuldades fortemente articulado, quase impossível a provocação do seu enfrentamento e quando as mulheres o fazem, a impressão que se tem é que somente um perfil de mulher ainda consegue resistir. O caso das mulheres brancas, heterossexuais, de classe média e alta. Isso porque as histórias das mulheres pioneiras no cinema, tanto na América Latina, como somente no Brasil, apresentam um número muito restrito ou não apresentam, mulheres negras, orientais, homossexuais, travestis, pobres, oriundas de comunidades de minorias.

A segunda sessão possui ainda particularidade de apresentar dados numéricos, por vezes estatísticos, a fim de reafirmar a proposta de que as mulheres brasileiras, que desejam atuar no mercado de trabalho cinematográfico, não estão encarceradas às funções previamente determinadas, elas estão empoderando-se, criando autonomia de trabalho, abrindo e invadindo os campos de atuação na função de diretoras. Os números vieram solidificar a realidade de que as mulheres, mesmo em número menor, comparado as produções dos homens, estão presentes no mercado, realizando trabalhos, construindo carreiras, formando-se profissionalmente, tecnicamente, fugindo das identidades femininas, experienciando vivências e construções subjetivas.

Construir o texto da sessão três permitiu a problematização de como o campo artístico, incluindo o cinema, possibilita atuações políticas, ao passo que a partir dele é possível a legitimação de que qualquer sujeito pode atuar socialmente, sem depender de uma delegação permitindo o que se pode ou não fazer, de acordo com uma segregação sexual, que normatiza as regras para os gêneros. Ou seja, as mulheres atuarem no campo das artes, em funções de tomada de decisões, como o exemplo das mulheres cineastas, oferece a oportunidade de uma atuação política do gênero feminino, resultando em condições de empoderamento frente as delimitações dos contextos sociais.

Portanto, a discussão teórica aplicada a esta sessão busca problematizar os efeitos políticos de um trabalho artístico, neste caso o cinema realizado por mulheres, a fim de que este trabalho artístico possa ser alçado a uma arte feminista, que produza efeitos na desconstrução da ideia de que existe uma identidade feminina. Discussões que nos levam a reflexão de que os filmes produzidos por mulheres, abordados como os dados dessa pesquisa, podem ser encarados como uma espécie de arte que valoriza, coloca em evidência uma identidade feminina essencial que perpetua pelo corpo de toda mulher, não desafiando ou questionando a rigidez imposta sobre o ser mulher e as ideias de feminilidade. Ou também podem ser filmes que encaram as mulheres como uma forma de resistência, sob a ótica de apresentar experiências de mulheres, afirmando as multiplicidades possíveis, distanciando-as dos argumentos biológicos e dos efeitos supostamente naturais das performances de gênero.

Consolidando o fato de que não necessariamente o fato de ser mulher já resulta em uma arte feminista. Voltando as reflexões de que a arte pode ser um elemento de questionamento e de exploração das contradições sociais, desde que o olhar sobre ela, desde sua construção até o modo como ela atravessa os afetos do público que a contempla, estejam envolvidos em processos criativos que não aceitem os dados já adquiridos, estabelecidos, normatizados. Que

esses olhares entendam que a realidade social é construída, por isso pode ser modificada e a arte pode intensificar essa dinâmica, auxiliando na construção de nossas subjetividades de formas diferentes, como as mulheres que fazem arte em uma sociedade machista e os sujeitos que fazem arte que trabalha contra o patriarcado e as formas de opressão.

Sem, contudo, esquecer que a arte, sobretudo o cinema, está incorporado e é um produto de relações econômicas, o que interfere na neutralidade de sua produção, uma vez que o filme antes de chegar às telas de cinema, é envolvido por uma série de interesses e objetivos. Somado a isso, considerado como pertencente a uma indústria, o filme não reflete apenas o olhar de uma pessoa, mas da conjunção de uma série de olhares montados atrás da câmera de filmagem.

Nos dando afirmação de que o filme dirigido por uma mulher, é um marco, um ponto de partida, mas não é o fim em si mesmo, nem por isso é exclusivamente feminista, nem por isso é unicamente revolucionário. Mas pode dar início a um processo ou pode mesmo ser uma produção que ultrapasse os cânones identitários dos gêneros.

Quanto a sessão quatro, a problematização se voltou para a tentativa de apresentar a teoria de subjetivação e sua articulação com o campo do cinema para que essa inter-relação também fortalecesse a ideia de que os sujeitos não possuem identidades fixas e, devido a isso, podem experimentar diferentes afetos, independente dos gêneros ou do sexo biológico a qual pertencem. Fazendo isso, por meio da justificativa de que o cinema também é um meio de constituir as subjetividades dos sujeitos, denotando a ideia de que o cinema diz como os sujeitos devem agir, ser, se comportar, falar, sentir e demonstrar os sentimentos, provando que os sujeitos são implicados pelas experiências que vivem e não por uma determinação identitária que os marcam para sempre, imutável e inflexível.

A quinta sessão aborda o método, o qual explica o modo como utilizamos os filmes para justificar os argumentos de que as mulheres, as quais sofrem pela imposição social de que seus gêneros são frágeis e fúteis, servindo a opressão masculina, podem empoderar-se, quebrando a expectativa de que devem estar entrelaçadas a uma identidade feminina, a qual engloba e minimiza todas as mulheres a um único padrão de experimentar o sexo biológico e o gênero. Como resultado, surgiu a análise de três filmes em que as mulheres estavam presentes como protagonistas, mas em cada história de cada filme, era apresentada de uma forma diferente, envolvida em um enredo que possibilitou problematizar e refletir sobre o foco principal de que, pelo fato de não existir uma identidade única, existe sim uma multiplicidade de sujeitos, de mulheres, de suas experiências, suas subjetividades, seus devires.

A sessão seis, sete e oito, serviu para refletir sobre a multiplicidade. Resultou no encontro de personagens mulheres que reforçavam a questão de uma identidade fixa, como as personagens do filme apresentado na sessão seis *Coisa de Mulher*, o qual trouxe à tona mulheres submissas, rendidas ao patriarcado, com histórias que as reduziam em apenas uma mulher, aquela conformada ao imaginário social, carregada de estereótipos e conceitos criados a partir de uma sociedade heteronormativa, masculinizada e tradicional.

A sessão sete amplia um pouco a discussão, por apresentar no filme *Sonhos Roubados* personagens mulheres que ora servem a manutenção da reprodução das regras sociais que a normatizam, ora possuem atitudes que desconstruem essa lógica e a retiram desse binômio de que o sexo biológico deve corresponder ao gênero e por consequência corresponder as práticas sexuais.

A sessão oito apresenta o contraponto dessa discussão, em uma análise do filme *Como Esquecer*, por desconstruir toda a ideia de identidade feminina, apresentando personagens mulheres que não estão envolvidas em estereótipos e nem aprisionadas ao ideal de feminino construído e propagado pela sociedade machista e patriarcal. São mulheres apresentadas em multiplicidades, em devires, agindo conforme seus desejos, atravessadas pelos seus afetos e suas percepções do mundo, revelando mulheres mais inventivas.

Uma composição de palavras, do qual aos poucos foi se formando as frases, os parágrafos, os capítulos. Oito capítulos escritos sob o pensamento repetido de que independente de qualquer argumento da natureza humana, não podemos nos prender na ideia binária de que de um lado, existem homens, de outro, mulheres e de que existem elementos fixos e imutáveis que compõem e significam o mundo de cada um. Esse pensamento serviu de base condutora para os diferentes olhares lançados sobre os filmes assistidos e analisados.

Fundamentada pelo mesmo pensamento, se olhou para diferentes histórias e dessa junção, surgiram novas perspectivas sobre cada filme, cada personagem, cada mulher que se apresentava no enredo e se revelava envolvida em narrativas que reforçavam, questionavam ou desconstruíam uma suposta identidade feminina.

Assim como o ritual de Madalena para preparar os pães era repetido diversas vezes durante toda a história do filme, mas sempre revelado por meio de ângulos e focos diferentes, que acabavam resultando em novas nuances a cada composição de cena, os filmes ganhavam novos sentidos a cada repetido olhar sobre eles.

E isso para mim fez muito sentido, porque me fez entender melhor, que eu deveria abordar o resultado final da minha tese de doutorado da mesma forma que o filme apresentava

os mesmos objetos sob nuances diferentes, de acordo com a perspectiva distinta de quem enxergava a mesma situação. Talvez essa seja outra importante conclusão, de que a construção apresentada nas páginas dessa tese, são olhares situados sobre diferentes filmes, que certamente não serão os únicos olhares possíveis, para as mesmas situações ora analisadas.

Ao encontro dessa conclusão surge também a problematização de que perpassa por todos os filmes assistidos, mesmo os abordados na categoria de filmes que descontroem a identidade da mulher, a sensação de que não há saídas, de que não há outro jeito de se construir filmes, enredos e personagens, que não estejam ligados aos cânones hegemônicos de compreensão da sociedade, dos sujeitos e suas subjetividades.

Daí surge também um reflexo para a ideia de que o cinema, como tantas outras tecnologias midiáticas, serve quase que inteiramente ao maquinário capitalista de reprodução dos gêneros, constituindo-se em uma colonialidade do poder, já que reproduz, muitas vezes sem questionar ou problematizar, as assimetrias de poder tão bem estruturadas no mundo contemporâneo. O termo colonialidade do poder, cunhado pelo peruano Anibal Quijano, realiza uma acepção aos elementos que fundam as estruturas e os padrões de poder presentes na sociedade, de forma que a ideia de dominação colonial, de poder infrigida sobre o que se considera subalterno, seja abordada profundamente pela ideia de raça, como uma forma de legitimar às relações de dominação pelas diferenças existentes entre as raças (QUIJANO, 2000).

O estabelecimento subsequente da Europa como uma nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu pelo resto do mundo conduziram ao desenvolvimento da perspectiva eurocêntrica do conhecimento [...]. Desde então (a ideia de raça) provou ser o instrumento mais eficaz, duradouro e universal de dominação social, dependendo inclusive de outro, igualmente universal, porém mais antigo, o interssexual ou de gênero (QUIJANO, 2000, p. 203).

Essas proposições conduzem para a ideia de que gênero e raça são interdependentes e o cinema, representado pelos filmes analisados, em quase sua totalidade, ao uniformizar as diferenças acaba por servir a cultura dominante, como um aparato tecnológico importante da cultura de massas, a qual reproduz a colonização de outras culturas e o faz no momento em que apresenta personagens mulheres subalternas, submissas, sem voz, sem atitudes, quadro que se agrava quando estas mulheres são negras, de comunidades pobres.

Neste sentido, se pode entender que a intercessionalidade, remetendo a ideia das categorias que se relacionam e produzem discriminações e preconceitos, pode ser considerada como um fio condutor de problematizações, a qual perpassa todos os filmes transformando as

diferenças, as multiplicidades em invisíveis ou como justificativas para discriminações e violências sociais, lembrando as afirmações de Crenshaw (2002, p. 176):

A discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação. Por ser tão comum, a ponto de parecer um fato da vida, natural ou pelo menos imutável, esse pano de fundo (estrutural) é, muitas vezes, invisível. O efeito disso é que somente o aspecto mais imediato da discriminação é percebido, enquanto que a estrutura que coloca as mulheres na posição de 'receber' tal subordinação permanece obscurecida. Como resultado, a discriminação em questão poderia ser vista simplesmente como sexista (se existir uma estrutura racial como pano de fundo) ou racista (se existir uma estrutura de gênero como pano de fundo). Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação.

As personagens mulheres presentes nos enredos dos filmes que compõem essa tese são marcadas então por essa discriminação, que muitas vezes, é silenciada, invisível, inquestionada e não somente pela ótica do gênero, mas também por forças que operam conjuntamente e contribuem para o fortalecimento de relações de poder, que subordinam, discriminam, oprimem, marginalizam e determinam identidades fixas, valorizadas apenas de acordo com as regras ditadas pelos poderes dominantes.

O cinema sendo abordado como um instrumento importante na formação do imaginário social, portanto, encontra-se ligado a essas relações, de modo que pode ser analisado pela ótica da colonialidade do poder, já que as personagens apresentadas pelas histórias estão marcadas pelas estruturas sociais, econômicas e políticas e suas subordinações se movem entre essas estruturas, constituindo uma dinâmica de desempoderamento das mulheres.

Em poucos momentos, nos filmes ora assistidos e analisados, foi possível perceber problematizações a respeito dessas intensas categorias, das formas como se relacionam e marcam as subjetivações. As histórias também não apresentam as maneiras como as mulheres, marcadas por essas múltiplas opressões, negociam com esses lugares de intersecções, propondo fluxos e caminhos por outras direções.

Toda a minha história pessoal, os anos de formação acadêmica, todas as formas como percebi e senti as leituras que me foram passadas, as disciplinas realizadas, os conteúdos estudados, os encontros com as pessoas, com meu orientador, com as mulheres personagens dos filmes, com as histórias das mulheres que dirigiram os filmes, tudo isso e outros afetos que

nem sei nomear, passaram por mim, situaram minhas reflexões e localizaram a forma como pude apresentar as percepções as quais me propus na hora de definir meu projeto de pesquisa.

Um encontro ocorrido quase no fim dessa empreitada me fez me sentir mais segura em relação a essas percepções. Ocorrido em novembro do ano de 2015, na cidade de Curitiba, participei de uma mesa de discussão intitulada *O Protagonismo Feminino no Cinema Brasileiro Contemporâneo*, a qual fazia parte da programação do *IV Seminário Nacional Cinema em Perspectiva e da VIII Semana Acadêmica de Cinema*. A mesa contou como convidadas a cineasta Larissa Figueiredo; a cineasta Marisa Merlo, também produtora e curadora do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba; a cineasta e docente diretora do Centro de Artes da UNESPAR/Campus de Curitiba II / FAP Salete Sirino e a mediação foi realizada por Juslaine de Abreu Nogueira pesquisadora do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (LABIN - UFPR/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (CineCriare – Unespar/CNPq).

O objetivo da mesa era discutir o papel da mulher nas produções cinematográficas brasileiras, campo de trabalho altamente masculino, onde esse protagonismo é pouco questionado. Para isso, foi solicitado que cada integrante relatasse, durante 30 minutos, suas experiências de trabalho enquanto mulheres que atuam em um campo onde homens trabalham predominantemente.

O relato das três cineastas, independente da dinâmica de suas histórias de vida e dos projetos que desenvolveram, partiu de uma apresentação do regime de dificuldades os quais estão inseridas e que enfrentam todos os dias para que possam exercer o desejo de atuarem como diretoras na cinematografia. A dinâmica da discussão foi conduzida por suas narrativas de vida e mesmo sem optar por um discurso de luta e resistência, os diálogos foram carregados de sensibilidades e de forças, denotando uma reivindicação de espaço, contra a opressão machista que sentem quase que diariamente durante suas práticas profissionais.

“Nunca senti que a gente protagonizou qualquer coisa”, desabafa uma delas ao narrar que suas experiências de trabalho sempre foram frustradas, mesmo sendo sócia proprietária de uma produtora e curadora de um festival de cinema, ambos cargos importantes na cadeia cinematográfica. Posições de trabalho que nunca lhe renderam um posicionamento forte diante das imposições machistas de seus outros sócios, seus companheiros de atuação, que permanecem reforçando a opressão, contribuindo para uma forma velada de machismo no mercado de trabalho no campo das artes. Ressaltando aquilo que ela mesma relata, que já deu início a alguns trabalhos, mas nunca se sentiu forte o suficiente para finalizá-los, afirmando que

se decepcionaria se realizasse um trabalho em que mostrasse uma mulher reforçadora das ideias identitárias, patriarcais e machistas.

Outro ponto de destaque do diálogo dessa mesa foi a reflexão de que não basta somente brigar por mais espaços de direção para mulher, mas que essa luta deve ultrapassar toda a cadeia do cinema, repensando a formação dos comitês de jurados, dos críticos, das curadorias, das bancas de editais, das teorizações acadêmicas, de modo que se a mulher dirigir um filme, ela possa competir no meio cinematográfico em condições de igualdade em qualquer instância, ocupando todos os espaços não só o de atriz, de montadora, de diretora, disso ou daquilo.

Ouvindo as narrativas de dificuldades que aquelas mulheres cineastas contavam, souo para mim como vozes das multidões de mulheres, de negrxs, de índixs, de homossexuais, de travestis, de multidões de minorias que sofrem todos os dias com as segregações sociais, de gêneros, de raças, que impedem os sujeitos de atuarem no mundo, de se apresentarem com seus processos subjetivos múltiplos, interceptados for afetos e encontros, os quais resultam em vidas inventivas e devires.

Ainda ouvindo essas vozes de multidões e refletindo sobre toda a proposta deste trabalho, o encontro permitido entre aquelas vozes e as histórias das mulheres cineastas que dirigiram os filmes que compuseram essa pesquisa, resultam conclusões de que as mulheres não necessariamente são machistas, mas são sujeitos que fazem parte de uma maquinaria bem montada, da qual dificilmente conseguem escapar. Isso porque são capturadas pelas normas e pelos dispositivos de sexualidade, os quais imperam a ideia de que organizar os gêneros, normatizando o que é ser homem e o que é ser mulher, se constitui nas bases fundamentais da criação de uma identidade feminina e masculina, bem como resultaria na construção social do que se denomina caráter humano. Devido a isso, não se permite a fuga desse dispositivo de captura, uma vez que ele reforça a ideia de uma constante da natureza, por sua associação com o determinismo biológico. Aceitar essa constante, de que a identidade do sujeito está consolidada por uma essência, faz com que a sociedade não tenha medo, pois homens e mulheres sempre serão iguais e essa constante nunca poderá ser alterada, não sendo possível qualquer transformação social.

Dessa maneira, a sociedade toda é organizada para não questionar a subordinação das mulheres e sim deixar transparecer a ideia de que essa subordinação é um elemento natural, porque assim se tornaria mais difícil alterar o espaço ocupado pela mulher, dificultando também sua reivindicação por igualdade de direitos e seu reconhecimento político, tornando impossível combater uma opressão que era natural e não construída socialmente.

Envolvidas nesses argumentos que denotam a diferenciação entre os gêneros, as mulheres são localizadas em oposição aos homens e o gênero se torna uma identidade global, constituído disciplinarmente sobre um corpo, por meio de uma repetição de atos, dentro de um marco regulador, que produz uma aparência, dando a ideia de naturalidade.

A segregação sexual faz parte de suas constituições identitárias, de modo que as mulheres ficam impedidas de ativarem outras potências, já que os processos de feminização (e masculinização) na sociedade estão tão presentes como argumentos naturais, que elas performam o gênero feminino como se este fosse a única possibilidade para suas subjetividades. Dessa maneira, as mulheres estão organizadas pela norma e como resultado reificam a violência e a opressão, reproduzem a misoginia e a heteronormatividade, não conseguindo desterritorializar a ideia do gênero.

Neste sentido, as mulheres – aqui representando minorias – precisam romper com essa lógica, buscando dissolver seus contornos identitários e desterritorializar conceitos que servem a normatização. Devem sair do estado de insegurança, buscando uma vida inorgânica e pensar o não pensado, apresentando trabalhos com personagens mulheres filmadas como resultados de mulheres reais, construídas por meio de vivências e experiências capazes de (re)conhecer outras mulheres, desconolizando saberes e paradigmas consolidados.

Que o reconhecimento de legitimidade se estenda para mulheres que não estão presas ao único modo que o contexto social, cultural, histórico, político, percebem o jeito de ser, de estar, de viver uma multiplicidade de mulheres. Que essa multiplicidade possa alçar a autonomia de seus corpos sobre seus desejos, em processos de desconstruções, assim como as desconstruções que Rita causou na mesmice da vida cotidiana dos moradores de Jotuomba, inserindo movimento na rotina circular, jovialidade no que era antigo, moderno no que era tradicional. Que as mulheres possam sentir e experienciar as mesmas sensações que Rita trouxe para os moradores, ao deixar dinâmico o mundo estático. Que tenham força para afirmar suas diferenças, rompendo e abalando as relações de poder e de normas presentes na sociedade, assim como Rita perturbou aquele vale que parecia disruptivo.

Somado a isso, que a Psicologia também se deixe atravessar pelos mesmos sentimentos de Rita, adentrando-se em situações que lhe parecem estrangeiras, aproximando-se do que lhe parece estranho, entendendo que é preciso reconfigurar seus saberes para perceber qual figura de humano estamos tratando. Os saberes psicológicos não temam a possibilidade de terem de encarar desconfianças ao se posicionarem em uma política de afirmação das diferenças, conseqüentemente abalando estruturas aparentemente tão bem harmonizadas. E esta talvez seja

umas das mais importantes de várias das possíveis conclusões que este trabalho pode lançar, a de que a Psicologia seja aliada dos saberes que estejam a favor das práticas de subjetivação, sendo um saber, um instrumento, um agente dos devires, para que ela retire a ideia de normatização dos sujeitos em enquadramentos clássicos e a serviço da manutenção das relações de poderes presentes na sociedade e esteja a favor de abordar os sujeitos pela lógica das desterritorializações, dando vozes para que possam se jogar em todas as experiências que o mundo os chama, trilhando caminhos outros, possíveis, de encontros, de composições, de afetos. Conforme a experiência de Rita, que desejou encontrar, as possíveis experiências que habitavam no fim dos trilhos do trem.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA - SITE. **Curiosidades a Respeito dos Filmes**. In: <http://www.adorocinema.com.br> Acesso: 21 de setembro de 2014.

ANCINE, Agência Nacional do Cinema. Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados de 1995 a 2012**. In http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm, acesso em 15 de março de 2013.

ALVES, Paula. **O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 Pela Perspectiva de Gênero**. (Dissertação). Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Programa de Pós Graduação em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, 2011.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britiz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Cad. Especial Feminismo**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britiz do Nascimento. Presença Feminina no Cinema Brasileiro: Porque Estamos Tão Longe?. **Anais XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE E PRÉ-ALAS BRASIL**, UFPI, Teresina-PI, 04 a 07 de setembro de 2012. Disponível em http://www.academia.edu/2262552/Presenca_feminina_no_cinema_brasileiro_por_que_estamos_tao_longe, acessado em 15 de fevereiro de 2014.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. SP: Ed Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

ANDRADE, Regina Gloria Nunes de; RESENDE, Saulo Magalhães; MARINHO, Lina Raquel. Emoções Territorializadas: O Ensaio da “Putá Pobre”. **Contemporânea**, N.21, Ano 11, Vol.1, 2013.

ANDRADE, Regina Gloria. A sombra de uma estrela - Carla Civelli. **Logos**, 4, Jan. 2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14600/11063> Acesso em: 21 Jan. 2016.

ARÁN, Márcia; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Subversões do Desejo: Sobre Gênero e Subjetividade em Judith Butler. **Cadernos Pagu**, v. 28, p. 129-147, 2007

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno**. SP: Editora Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BARTRA, Eli. **Genero y Feminismo en la Obra Cinematografica de Maricarmen de Lara**, ano 19, vol 37, pp 163-176, 2008.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOVENSCHEN, Silvia. Existe uma estética feminista? In. **Estética Feminista**, ECKER, Gisela (org.), Icara Editora, 1985.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujeitos nômades. Corporización y diferencia sexual em la teoria feminista contemporânea**. Paidós: México, 1998.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade. **Labrys, Estudos Eeministas** número 1-2, julho/ dezembro 2002.

BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorfosis: Hacia Una Teoria Materialista Del Devenir**. Ediciones Akal, S. A., 2005.

BRANCO, Patricia. Do gênero à Interseccionalidade: Considerações sobre Mulheres, Hoje e Em Contexto Europeu. **JULGAR-N.º4-2008**.

BRASIL, Lei ° 11.340. 07 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. **Diário Oficial da república Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Seção 1 - 8/8/2006, Página 1 (Publicação Original).

BRASIL, Ministério da Cultura. **Cinema Brasileiro**. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cinema>, acessado em 07 de abril de 2013.

BRASIL, Marcelo Pereira. Hotel Atlântico, Cinema Moderno e Pensamento: Roteiro Para Viagens Em Imagem-Tempo. **Universidade Estadual de Maringá – UEM Maringá-PR, ANAIS** - ISSN 2177-6350 - 9, 10 e 11 de junho de 2010.

BREA, Joana. Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta. **1º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em comunicação do Rio de Janeiro**, UFRJ, 22, 23 e 24 de novembro de 2006.

BRITO, Maria dos Remédios. Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari Sobre a Ideia de Subjetividade Desterritorializada. **Rev. ALEGRAR** nº09 - jun/2012.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRUCKNER, Jutta. Mujeres Tras La Camara. In. In. **Estética Feminista**, ECKER, Gisela (org.), Icara Editora, 1985.

BUET, Jackie. **Films de Femmes – six générations de réalisatrices**. Paris: Editions Alternatives, p. 4-19, 1999.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**, New York: Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**, Barcelona: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. **El Género en Disputa. El Feminismo y la Subversión de la Identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu** (42), janeiro-junho de 2014

CALIL, Ricardo. Filme usa imagens para emoldurar palavras. **Folha de S. Paulo**, 15 out. 2010. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1510201019.htm>
Acesso em: 11 jan. 2014.

CANUDO, Ricciotto. **L'Unise Aux Images**. Paris: Séguier, 1995.

CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari: Uma Ética Dos Devires**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Programa de Pós Graduação em Filosofia. UNIOESTE, 2013.

CARVALHO, Marcelo. Já Cinema: Uma Proposta Deleuziana para o Cinematógrafo. In: PARENTE, Andre (org.) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

CASSETI, Francesco. **Teorias do Cinema: 1945-1995**. Austin: University of Texas, 1999.

CASTAÑEDA, Marina. **O Machismo Invisível**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

COLÔMBIA, **Historia del Cine Colombiano**. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, s/d.

CONNELL, Robert W. MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade Hegemônica: Repensando o Conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. Mídia e Psicologia: produção de subjetividade e coletividade. 2.ed. / **Conselho Federal de Psicologia**. – Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Rev. ESTUDOS FEMINISTAS**, 1/2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem – Tempo**. São Paulo: Braziliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. In DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire **Dialogues**, Paris, Flammarion, 1997; reed. aumentada, Champs, 1996. Ed. bras.: Diálogos, São Paulo, Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. **O que é a Filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz . Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1** Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**
Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**
Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DOANE, Mary Ann. **The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s**, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte, editora Autêntica, 2009.

ECO, Umberto. **Os limites da Interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

FATORELLI, Antônio. Imagem e Afecção nas Novas Mídias. In: PARENTE, Andre (org.) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits 1954-1988**, IV, Paris, Gallimard. 1994.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. RABINOW, P. (Org.). **Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Estética, ética e hermenêutica** (Obras Essenciais Vol. 3) (A. Gabilondo, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRADINGER, Moira. "Emilia Saleny." Em Jane Gaines, Radha Vatsal, e Monica Dall'Asta, eds. **Women Film pioneiros Project**. Centro de Pesquisa e Bolsa Digital. Nova Iorque, NY: Bibliotecas da Universidade Columbia, 2013. Web. 27 de janeiro de 2015.
<https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/emilia-saleny/>

FRADINGER, Moira. **Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano**. Josefina Emilia Saleny (1894-1978), Cinémas d'Amérique latine[En ligne], 22 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2014. Acesso em 01 de dezembro de 2015.
<http://cinelatino.revues.org/731>

FRIEDMAN, Susan Stanford. **O "falar da fronteira", o hibridismo e a performatividade. Teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença**. Disponível em <http://www.eurozine.com/articles/2002-06-10-friedman-pt.html> . Acessado em 28 de maio de 2015.

FURTADO, Beatriz. A Imagem-Intensidade no Cinema de Sokurov. In: PARENTE, Andre (org.) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

GROSSI, Miriam Pilar. A Revista Estudos Feministas Faz 10 Anos Uma Breve História Do Feminismo No Brasil, **Estudos Feministas**, Florianópolis, 12(N.E.): 264, setembro dezembro/2004.

GUATTARI, Félix. Da produção da subjetividade. In.: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOMES, M. R., **O Poder no Jornalismo**. São Paulo: Hackers Editores. Edusp, 2003.

GONZALES, Rey. F. **Pesquisa Qualitativa em Psicologia: Caminhos e Desafios**, São Paulo: Thomson, 2002.

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

HALPERIN, David. **San Foucault: para una hagiografía gay**. Córdoba: Ediciones Literales, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**, 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna J. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v.5. Campinas: Ed.Unicamp, 1995.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue, ciência, tecnologia e feminismo-socialista no século XX. In: TADEU, Tomaz. (org.); **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós humano**, 2º Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JOHNSTON, Claire. **Notes on Women s Cinema**, Londres, SEFT, 1974.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, Ann. **Las Mujeres y El Cine. A ambos lados de la cámara**. Madrid: Ediciones Catedra, 1998.

KELLNER, Douglas. **Media spectacle**. London: Routledge, 2003.

KELLNER, Douglas. “Cultura da mídia e triunfo do espetáculo” In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

KRAHEI, Inês Bueno e MATOS, Sônia Regina da Luz. **Devir-Mulher como Diferença**. Caxias do Sul, 2010. Disponível em: http://www.ucs.br/site/midia/arquivos/devir_mulher.pdf. Acesso em: 22 dez. 2012.

KUHN, Annette. **Cinema de mulheres: feminismo e cinema**. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LAURETIS, Tereza De. **Alicia Ya No – Feminismo, Semiótica e Cine**. Universitat de Valencia: Ediciones Catedra, 1984.

LAURETIS, Teresa De. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington:Indiana University Press, 1989. IN: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LATOURE, Bruno. **Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LEITE, Jader F.; DIMENSTEIN, Magda. Mal-estar na psicologia: a insurreição da subjetividade. **Revista mal-estar e subjetividade** / Fortaleza / V. II / N. 2 / P. 09 - 26 / SET. 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology**, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1967.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da Inteligência – O futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo. Editora 34. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2004.

LIMA, Nonato. A Aids e Outras Falas: Uma Reflexão Sobre Metáforas e Neologismos Relacionados Com Doenças. **Rev. de Letras - NO . 22 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2000**

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____ (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, p. 17-23, Aug. 2008 .

MACHADO, Sandra de Souza. **O Que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina? A Economia e a Política para a Perpetuação dos Estereótipos de Gênero nos Cinemas Transnacionais**. Tese – Universidade de Brasília, PPG-HISTÓRIA. 216pp. BRASÍLIA: UnB/PPG-HIS, 2009.

MACHADO, Vanessa Rosa; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria?, Carnival in Rio – Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea. **Anais 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**, Florianópolis, 24 a 28 de setembro de 2007.

MAGALHÃES, Bóris Ribeiro de; SABATINE, Thiago Teixeira. A saúde como estilo e o corpo como objeto de intervenção. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; MAGALHÃES, Bóris Ribeiro de; SABATINE, Thiago Teixeira. **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília. : Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (doutorado), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 316f, 2012.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2). 2009.

MARINI, Marcelle. El lugar de las mujeres en la producción cultural. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). **Historia de las mujeres en occidente**. Madrid: Taurus Minor, 1993.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTINO, Malu; **Press Book Lançamento Filme Como Esquecer**. 2010. Disponível em www.comoesquecer.wordpress.com Acesso em 02 de outubro de 2015.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine**. (Dissertação) Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MATTOS, Patricia. **O conceito de interseccionalidade e suas vantagens para os estudos de gênero no Brasil**. XV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2011.

MÉNDEZ, Raquel (Lucas) Platero. Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad. **Quaderns de Psicologia**, Vol. 16, No 1, 55-72, 2014.

MIRANDA, Francielle Felipe F. Heteronormatividade: Uma Leitura Sobre Construção e Implicações na Publicidade, **FRAGMENTOS DE CULTURA**, Goiânia, v. 20, n. 1/2, p. 81-94, jan./fev. 2010.

MIRANDA, Luiz F.A. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MILLÁN, Mária. **Derivas de un Cine en Femenino (fragmento)**, México: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1999.

MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias. Porto Alegre, ano 11, v. 1, n. 29, 2009.

MOLYNEUX, Maxime. **Movimientos de Mujeres en America Latina: Estudio Teórico Comparado**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, philosophie et cinéma**. Paris : Librairie Philosophique, 2008.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves. **Sujeito e Fragmentação: Uma Visão de Gênero**, Rev. Linhas, Vol. 7, No 1, 2006.

MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro. História e Relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, 1994.

MORENO, Antonio. **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. Niterói: EDUFF, 2002.

MULVEY, Laura. Cine, Feminismo y Vanguardia, **Rev. Arte(s) – Feminismo(s)** YOUKALI, 11 página 15-25, 1989.

MULLER, Adalberto. (Re)sentimentos e afetos no cinema brasileiro contemporâneo. In: SARTINGEN, Kathrin; UGALDE, Esther Gimeno. **Perspectivas actuais em Lusitanística**. München, Martin Maidenbauer Verlag, 2011.

NAGIB, Lúcia (Org.). Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. In: **Devires**, n. 1, v. 9, jan/jun 2012.

NEVES, Claudia. Desejar. In FONSECA, Tania Mara Galli. NASCIMENTO, Maria Lúcia do, & MARASCHIN, Cleci (Orgs.), **Pesquisar na diferença: um abecedário**, Porto Alegre: Sulina, 2012.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista de Estudos Feministas**, 8, pp. 9-41, 2000. Acesso em 14 de novembro de 2013, disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>

NOGUEIRA, Conceição. Introdução à Teoria da Interseccionalidade nos Estudos de Gênero. In. NEVES, Sofia (org.). **Gênero e Ciências Sociais**, Maia: Edições ISMAI, 2011.

OLIVEIRA, Rosana Medeiros. Tecnologia e Subjetivação: A Questão da Agência. **Psicologia & Sociedade**; 17 (1): 17-28; jan/abr.2005.

OLIVEIRA, Clevér Cardoso T. Deleuze: Uma Ontologia do Cinema. **Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação** Ano 2 - Edição 3 – Março-Maio de 2009.

OLIVEIRA, João Emanuel de. Os Feminismos Habitam Espaços Hifenizados – A Localização e Interseccionalidade dos Saberes Feministas. **Rev. ex æquo**, n.º 22, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**, Campinas: SP, Pontes, 2005.

OTTONE, Giovanni. **Terra Brasil 95-05. El Renacimiento del cine brasileño**. Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2005. Madri: T&B Editores, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Les réalisatrices d'Amérique Latine revisitent la culture populaire. In: BUET, Jackie (org). **Films de Femmes – six générations de réalisatrices**. Paris: Editions Alternatives, p. 75-81, 1999.

PESSOA, Ana. Por Trás das Cameras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)** Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

PERES, Rodrigo Sanches; BORSONELLO, Elizabete Cristina; PERES, Wilian Siqueira. A Esquizoanálise e a Produção da Subjetividade: Considerações Práticas e Teóricas. **Rev. Psicologia em Estudo DPI/CCH/UEM** v. 5 n. 1 p. 35-43, 2000.

PEREIRA, Ana Catarina: A infindável procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina? **FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía** N° 6, pp. 77-96, 2013.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê**. São Paulo: Perseu Abramo. 2008.

PINTO, Celi Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Joana Plaza. Conexões Teóricas entre Performatividade, Corpo e Identidades. **Rev. D.E.L.T.A.**, 23:1, 2007.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher? In: L. Algranti, **A prática feminista e o conceito de gênero** (pp. 1-25). Campinas, SP, Brasil: IFCH-Unicamp, 2002. Acesso em 24 de outubro 2013, disponível em <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/Adriana01.pdf>

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. **Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 - 1979)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. SP: Campinas, 2006.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: Notas Para Uma Política dos “Anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas latinoamericanas. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

RAMIREZ, Marta María. **Mujeres directoras de cine: ¿Así de simple?**, Centro Martin Luther King, 2013. Acesso em 19 de dezembro de 2015, disponível em <http://www.cmlk.org/article/mujeres-directoras-de-cine-asi-de-simple/>

RAJCHMAN, John. O Tempo em Deleuze, Ou Como a Cinemática Muda Nossa Ideia de Arte. In: PARENTE, Andre (org.) **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001.

RASHKIN, Elissa. **Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream**. Austin: University of Texas Press, 2001.

RÍOS, Paola Arboreda; GÓMEZ, Diana Osorio. **La Presencia de la Mujer en el Cine Colombiano**. 2002. 483 f. Monografia (Graduação em Jornalismo). Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, 2002.

RODRIGUES, Juliana Martins e PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Para desarticular os estratos dominantes do organismo, da significância e da subjetivação. **Psicol. Argum.** jul./set., 29(66), 285-293, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de conteúdo e análise do discurso: aproximações e afastamentos na (re) construção de uma trajetória. **Revista Alea**, dez 2005, v.7, no.2, p.305-322.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo**. Recife: S.O.S. Corpo, 1975.

SANTOS, Maria Ines Detsi de Andrade. **Gênero e Comunicação: O Masculino e o Feminino em Programas Populares de Rádio**. São Paulo: Annablume, 2004.

SALIH, Sara. BUTLER, Judith (org.) **The Judith Butler Reader**, United Kingdom, Blackwell, 2004.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autênciã Editora, 2012

SAN MARTÍN, Patricia Torres. **Mujeres y Cine en América Latina**. Universidad de Guadalajara, 2004.

SAN MARTÍN, Patricia Torres. Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. **Rev. Nueva Sociedad** No 218, noviembre-diciembre de 2008.

SAVAZZONI, Cesar Augusto. **Subjetividade e devir à luz da filosofia de Deleuze e Guattari: contribuições para uma psicologia**. Dissertação (Mestrado em Ciências) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade São Paulo – USP. Ribeirão Preto, 2012.

SELEM, Maria Celia Orlato. **Políticas e Poéticas Feministas: Imagens em Movimento Sob a Ótica de Mulheres Latino-Americanas**. Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.

SILVA, Maria Alice Siqueira Mendes. Sobre a Análise do Discurso. **Revista de Psicologia da UNESP**, 4(1), 2005.

SILVA, Marília Rodrigues. **Refigurando Monstros: a perspectiva parcial de Donna Haraway como crítica da ciência**, dissertação (mestrado) 113p. – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2009.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: Uma categoria Útil de Análise Histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SPARGO, Tamsin. **Foucault y La Teoria Queer**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

SWAIN, Tania Navarro. A Invenção do Corpo Feminino ou "A Hora e a Vez do Nomadismo Identitário". **Textos de História**, ml 8, n° 1/2, 2000.

TZATCHKOVA, Guergana Velitchkova. **El giro subjetivo del nuevo documental mexicano. "Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo" como metáfora de los cambios estructurales de la sociedad mexicana contemporânea**. Universitat Autònoma de Barcelona, s/d.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Da Esfera Privada à Realização Cinematográfica: A Chegada das Mulheres Latino-Americanas ao Posto de Diretoras de Cinema. In: BRAGANÇA, Mauricio de; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.) **Corpos em Projeção: Gênero e Sexualidade no Cinema Latino-Americano**, Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. **Do estigma à exclusão: história de corpos (des)acreditados**. São Paulo: Casa do Psicólogo: FAPESP, 2005.

TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. **Psicologia e Teoria Queer: das identidades aos devires**. Tese de Livre Docência – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TREMILLS, Kate. Where have all the women gone? **Moving Pictures Magazine**. v. 1, issue 3, jan./ fev. 2005. Phoenix: Moving Pictures International, Inc., 2005.

TURATO, Egberto Ribeiro. **Tratado de Metodologia da Pesquisa Clínico-Qualitativa: construção teórica-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

VARELA, Nuria. **Feminismo para principiantes**. Barcelona: Ediciones B, S. A., 2008.

VILLARREAL, Lourdes Perez. Visiones e imágenes de la mujer en la historia del cine latino-americano, **Coloquio de Historia Canario-Americana**, XIII (1998), pp. 1571-1587, 2000.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Ediouro Singular, 2009.

APÊNDICE A – Lista de nomes das cineastas de cada país de acordo com a Fundacion Latinoamericana de Cinema

País/ Quantidade de Diretoras		Nome
México/145	Adela Sequeyro	Lucero Viviana Antonio Santiago
	Idalmis del Risco Siota	Lucía Carreras
	Adriana Chávez	Lucía Gajá
	Adriana Estrada Álvarez	Luciana Kaplan
	Adriana García	Ludivina Gutiérrez
	Alejandra Islas Caro	Luisa Riley
	Alejandra Márquez	Marcela Fernández Violante
	Alejandra Sánchez	Margarita Castillo
	Alicia Segovia Juárez	Margarita López Hernández
	Aline Castellanos	María del Carmen de Lara
	Ana Luisa Montes de Oca	María Eugenia Buendía Senties
	Ana María Hernández	María Gabriela Martínez Garza
	Ana Paola Rodríguez	María Guadalupe Chávez Méndez
	Ana Paulina Castellanos	María Isabel Armenta Sosa
	Ana Piñó Sandoval	María Luisa Medina Guzmán
	Andrea Martínez Crowther	María Novaro
	Beatriz Sanchís	Mariana Arriaga
	Berenice Reyes Rojas	Mariana Chenillo
	Bertha Navarro	Mariana Jauffred
	Betzabé García	Mariana Ochoa
	Blanca Álvarez	Mariana Rodríguez
	Brenda A. Sánchez Valle	Marie Benito
	Brenda Sánchez	Marisa Sistach
	Busi Cortés	Marisol Jasso
	Cándida Beltrán Rendón	Marsha Bol
	Cecilia López Pérez	Maru Suárez
	Cecilia Martinez	Matilde Landeta
	Cecilia Monroy Cuevas	Mayra Reyes
	Christiane Burkhard	Mercedes Moncada
	Claudia Sainte-Luce	Merit Ichin Santiesteban
	Dana Rotberg	Michelle Ibaven
	Denisce Dilanni	Milvia Piazza
	Diana Cardozo	Mimí Derba
	Diana Garay	Mónica Herrera
	Diana Reyes	Nancy Medina
	Diana Tapia Munguía	Natalia Almada
	Elisa Miller	Natalia Bruschtein
	Eva Norvind	Natalia Gil
	Fabiola Gervacio	Norman Lippman
	Fez Noriega	Nuria Ibañez
	Gabriela Martínez Garza	Olga Cáceres
	Gabriela Ruvalcaba	Oriana Alcaine
	Gabriela Tagliavini	Paola Villa Álvarez
	Gabriela Zamorano	Patricia Arriaga Jordán
	Geza Polaty	Patricia Carillo Carrera
Giovanna Zacarías	Patricia Martínez de Velasco	

Guadalupe Calvo	Patricia Riggen
Guadalupe O. San Miguel	Patricio Serna
Guadalupe Sánchez Sosa	Paula Markovitch
Guita Schyfter	Paulina Sánchez
Hortensia Gómez López	Paz Bilbao
Iria Gómez Concheiro	Regina Domínguez
Irma Avila Pietrasanta	Rita Basulto
Irving Sevilla García	Sabina Berman
Isabel C. Fregoso Centeno	Sabrina Muhate
Isabel Muñoz Cota Callejas	Sandra C. Reynoso Estrada
Isabelle Tardán	Sandra D. Quintero Gutiérrez
Itzel Martínez del Cañizo	Sandra Quintero
Jacaranda Correa	Sharon Toribio
Juliana Fanjul	Shula Eremberg
Karina García Casanova	Sofía Carrillo
Karla Castañeda	Sofía Pérez Suinaga
Kenya Márquez	Talía García Aach
Laura Imperiale	Talía Sofia Blanca Sainz
Laura Iñigo	Tané Martínez
Laura Nader	Tatiana Huevo Sánchez
Lauracarmen Magaña	Teófila Palafox
Liliana Maciel Hernández	Teresa Suárez Maceiras
Lillian Liberman	Tonatiuh Díaz
Linda Lothe	Victoria Franco
Lorena Villarreal	Yesenia Reyes Rojas
Lorenza Manrique	Yulene Olaizola
Lourdes Elizarrarás	

Argentina/109	María Florencia Álvarez
Albertina Carri	María Luisa Bemberg
Alejandra Grinschpun	María Victoria Menis
Alejandra Guzzo	Mariana Wenger
Alejandra Tomei	Marina Ferrnandez
Alicia Rosenthal	Marlene Lievendag
Ana Gershenson	Mercedes García Guevara
Ana Katz	Miriam Paz
Ana Martín	Mónica Lairana
Ana Montes de González	Natalia Bacalani
Ana Poliak	Natalia Garagiola
Anahí Berneri	Paula de Luque
Andrea Santamaría	Paula Hernández
Andrea Schellemborg	Romina Robles
Belén Blanco	Sabrina Campos
Camila Toker	Sandra Gugliotta
Carmen Guarini	Silvina Szperling
Caroline Neal	Susana Nieri
Cecilia Kang	Suzanne Bilello
Cecilia Libster	Lorena Muñoz
Celina Murga	Lucía Cedrón
Clara Picasso	Lucía Rey
Daiana Rosenfeld	Lucrecia Martel
Daniela Blanco	

Daniela Fiore	Magalí Zadoff
Daniela Goggi	María Celestial Brizuela
Daniela Seggiaro	María Inés Roque
Delfina Castagnino	María Verónica Ramírez
Diana Russo	Mariana Arruti
Doris Carpani	Marianne Teleki
Eugenia Monti	Marina Valenti
Florencia Copley	Maryam Keshavarz
Gabriela David	Milagros Mumenthaler
Gabriela Jaime	Mónica Chirife
Gabriela Trettel	Myriam Contreras
Ileana Gurovich	Natalia Ferreyra
Inés Braun	Natalia Smirnoff
Inés de Oliveira César	Paula Grinszpan
Inés Villanueva	Paula Soledad Rodríguez
Jazmín López	Rosanna Manfredi
Jeanine Meerapfel	Sabrina Farji
Julia Solomonoff	Sheila Pérez Giménez
Laura Citarella	Susana Muñoz
Leonor Benedetto	Susana Tozzi
Leticia Christoph	Tamae Garateguy
Liliana Arraya	Toia Bonino
Liliana Mazure	Valeria Sartori
Liliana Paolinelli	Verónica Chen
Liliana Romero	Victoria Galardi
Lisa Kerner	Violeta Bruck
Lita Stantic	Valeria Mapelman
Lorena Stricker	Vanessa Ragone
Lucía Puenzo	Verónica Llinás
Lucila Las Heras	Victoria Reale
Ludmila Rosenzweig	Virna Molina
María Alché	
Brasil/99	
Adriana Figueiredo	Larissa Lewandowski
Aida Queiroz	Lea Beatriz Zagury
Alice de Andrade	Liliana Sulzbach
Ana Bárbara Ramos	Lina Chamie
Ana Carolina Teixeira Soares	Lucía Murat
Anita Leandro	Luciana Bezerra
Anita Rocha da Silveira	Malu De Martino
Anna Muylaert	Manaíra Carneiro
Betse de Paula	Manoela Ziggiatti
Buza Ferraz	Mara Mourão
Carla de Andrade Camurati	Marcela Lordy
Carla Gallo	Margarita Hernández
Carla Tachibana	Mari Corrêa
Carolina Markowicz	Maria Clara Escobar
Carolina Telles	María de Fátima Augusto
Caroline Leone	María Ramos
Caru Alves de Souza	Mariana Vitarelli Alessi
Catarina Accioly	Maricá Kuikuro

Cecilia Amado	Marília Alvim
Cíntia Domit Bittar	Marília Rocha
Cíntia Langie	Marina Meliande
Clarissa Campolina	Marlene França
Claudia Priscilla	Mônica Schmiedt
Conceição Senna	Nara Normande
Cris Reque	Norma Bengell
Cristiana Grumbach	Paloma Rocha
Cristina Barajas	Patricia Alves Días
Daniela Broitman	Patricia Ermel
Daniela Thomas	Paula Gaitán
Dilma Lóes	Petra Costa
Eliane Caffé	Raquel de Holanda
Eliane Coster	Renata Meirelles
Eliane Muniz Gordeeff	Renata Pinheiro
Fernanda Salloum	Roberta Marques
Flávia Castro	Rosana Urbes
Florinda Bolkan	Rosane Svartman
Gilda de Abreu	Sandra Kogut
Giuliana Monteiro	Sandra Werneck
Graciela Rodríguez	Suzana Amaral
Ilana Feldman	Tata Amaral
Isa Albuquerque	Tereza Trautman
Iziane F. Mascarenhas	Tetê Mattos
Janaína Marques Ribeiro	Tetê Moraes
Joana Traub Cseko	Thais Fujinaga
Juana Elbein dos Santos	Theresa Jessouroun
Júlia Murat	Thereza Menezes
Juliana Rojas	Tizuka Yamasaki
Katia Lund	Vera Egito
Kika Nicolela	Viviane Marques
Laís Bodanzky	

Cuba/71	Adriana F. Castellanos	Lianed Marcoleta
	Alina Rodríguez Abreu	Liatné Dosina
	Ana Alpízar	Lilian Broche
	Ana Margarita Moreno	Lizette Vila
	Ana Rodríguez	Lourdes de los Santos Matos
	Annette Pichs Sánchez	Lourdes Prieto
	Ariagna Fajardo	Marilyn Solaya
	Arielka Juárez Hernández	Marina Ochoa
	Belkis Vega	Marisol Trujillo
	Camila Carballo	Maryulis Alfonso
	Camila García	Mayra Álvarez Díaz
	Consuelo Ramírez Enríquez	Mayra Segura
	Cosette Celecia	Mayra Vilasís
	Diana Montero	Milena Almira
	Elena V. Molina	Miriam Talavera
	Elisa Rivas	Mirta Ibarra
	Emma Christopher	Patricia Ramos
	Estela Martínez Chaviano	Rebeca Chávez

Fabiana Salgado	Rosina Prado
Gabriela Leal Carrazana	Sandra Gómez Jiménez
Geraldine Orta	Sara Gómez
Gloria Argüelles (Yoyita)	Sheyla Pool
Gloria Rolando	Susana Barriga
Grethel Castillo	Susel Benavides Izquierdo
Grethel Cuevas	Tamara Morales
Heidi Hassan	Vanessa Portieles
Hilda Elena Vega	Yaima Cabezas
Horizoe García	Yanelvis González Marín
Iraida Malberti	Yarimis Méndez
Irene Gutiérrez	Yemelí Cruz
Irina Carballosa	Yolanda Durán Fernández
Isabel Santos	Yolaxis Álvarez
Isis Chaviano Real	Yudenis Santiesteban
Ivette Ávila	Yulien Rodríguez
Jessica Rodríguez	Yurisel Castillo
Kayra Gómez Barrios	
Chile/60	
Alba María Navarro	Katherina Harder
Alicia Scherson	Lorena Giachino Torréns
Ana María Pavez	Lotty Rosenfeld
Andrea Wasaff	Macarena Aguiló
Angelina Vázquez	Magalí Meneses
Bettina Perut	Maite Alberdi
Camila Andrea Valenzuela	Maite Alberti
Oyarzun	Manuela Martelli Salamovich
Camila Guzmán Urzúa	Marcela Said
Camila José Donoso	Marcia Ivonne Vera Gutiérrez
Carmen Luz Parot	Marcia Tambutti Allende
Carolina Adriazola	Margarita Cid Lizondo
Carolina Astudillo	María de la Luz Savañac
Catalina Vergara	María Elena Wood
Cecilia Barriga	María José San Martín
Claudia Barril	María Paz González
Coca Gómez	Marialy Rivas
Daniela González	Mariana Carvallo
Debora Gomberoff	Nina S. de Friedemann
Dianne Díaz	Pamela Pequeño De La Torre
Dominga Sotomayor	Patricia "Pachi" Bustos
Elena Varela	Patricia Bustos Peñafiel
Elisa Eliash	Paulina Costa
Fabiola Severin	Rosario Espinosa
Fernanda Aljaro	Sofía Paloma Gómez Vergara
Francisca Fuenzalida	Tatiana Gaviola
Francisca Schweitzer	Teresa Arredondo
Francisca Silva Ibaceta	Valentina C. Suazo Chávez
Gloria Camiruaga	Valeria Sarmiento
Isidora Marras	Vivienne Barry
Jeanette Paillán	

Venezuela/55	Ada Hernández	Jacques Vilmont
	Alejandra Szeplaki	Jane Hofleña
	Alexandra Henao	Laura Muñoz
	Ana Cristina Henríquez	Lídice Abreu
	Anabel Rodríguez	Lila Alvarado
	Andrea Herrera	Liliane Blaser
	Andrea Ríos	Lucía Lamanna
	Barbara Brändli	Malena Roncayolo
	Beatriz Bermúdez R	Mana Matilde Suárez
	Belén Orsini	Margot Benacerraf
	Bernarda Escalante	María Laura Vásquez
	Betty Kaplan	María Mercedes Márquez
	Blanca Vanessa Núñez	María Ruiz
	Carmen La Roche	Mariana Rondón
	Carolina Dávila	Mónica Henríquez
	Catherine De Clippell	Nallira Figueredo
	Claret Canelón	Norma González V
	Claude Bourquelot	Patricia Ortega
	Claudia Pinto Emperador	Prakriti Maduro
	Diana Sánchez	Rayza Andrade
	Efterpi Charalambidis	Reina Taylhardat
	Elia K. Schneider	Rosana Matecki
	Fina Torres	Solveig Hoogesteijn
	Gabriela Rangel	Stella Jacobs
	Geyka Urdaneta	Vanessa Arteaga
	Gyula David	Viveca Baíz
Inga Steinvorth de Göetz	Yolanda Oronoz	
Irene Le Maitre R.		
Colômbia/24	Adriana L. López Llorente	Lina Rodríguez
	Ana María Ramírez Bedoya	Manuela Montoya
	Angela María Osorio Rojas	Marcela Gómez Montoya
	Bárbara Sarasola-Day	Margarita Martínez
	Camila Loboguerrero	María Paulina Ponce
	Catalina Flórez Ibarra	Marta Rodríguez,
	Clara M. Riascos	Marta Yances
	Diana Montenegro	Mónica Moya
	Gloria La Morte	Nazly López
	Gloria Nancy Monsalve	Paola Mendoza
	Laura Mora	Patricia Restrepo
	Libia Stella Gómez Díaz	Tatiana Villacob
	Peru/23	Ana Caridad Sánchez
Bianca Casagrande		Martha Luna
Chiara Varese		Milagro Farfán
Claudia Llosa		Nora de Izcue
Deepa Saltzman		Rocío Lladó
Enrica Pérez		Rosario García-Montero
Heddy Honigmann		Rossana Díaz Costa
Jasania Velázquez Núñez		Sandra Wiese
Joanna Lombardi Pollarolo		Sofía Velázquez
Judith Vélez		Stephanie Boyd

	Leónidas Zegarra Marianne Eyde	Tilsa Otta Vildoso
Bolivia/14	Amanda García Beatriz Palacios Cecilia Quiroga San Martín Florencia Mujica Gabriela González Julia Mosúa Julia Vargas Weise	María Eugenia Puma Dumay Mela Márquez Mónica Heinrich Raquel Romero Valeria Ariñez Violeta Ayala Yola Julia Poma Lima
Equador/14	Anabel Llerena Anahí Hoeneisen Anne Slick Carla Valencia Dávila Danielle Bernstein Gabriela Calvache Velasco Isabel Dávalos	Lisandra I. Rivera María Fernanda Restrepo Renata Duque Lasio Sofía Coloma Tania Hermida Viviana Cordero Yanara Guayasamín
Uruguay/12	Adriana Loeff Alicia Cano Beatriz Flores Silva Claudia Abend Daniela Speranza Dina Spivak	Gabriela Guillermo Isabelle Carbonell Lala Severi Laura González Manane Rodríguez Virginia Martínez
Costa Rica/11	Alexandra Latishev Carolina Jiménez Hilda Hidalgo Isabel Martínez Ishtar Yasin Laura Astorga	Maureen Jiménez Mónica Naranjo González Patricia Howell Aguilar Patricia Velásquez Paz Fábrega
Porto Rico/11	Ana María García Arí Maniel Cruz Caridad Sorondo Claudia Calderón Coralý Santaliz Karen Rossi	Maite Rivera Carbonell Mariana Emmanuelli Mariem Pérez Riera Raisa Bonnet Sonia Fritz
Nicaragua/4	Florence Jaugey María José Álvarez	Martha Clarissa Hernández Rossana Lacayo
Haiti/1	Claudette Coulanges	
Jamaica/1	Mary Wells	
Martinica/1	Euzhan Palcy	

APÊNDICE B – Modelo Ficha de Análise Fílmica

FICHA DE ANÁLISE DE FILME		
Título:		
Diretora:	Roteiro:	
Fotografia:	País:	Ano de Lançamento:
Gênero:	Duração:	
Principais Atores:		
Personagens Protagonistas:		
Personagens Antagonistas:		
Personagens Coadjuvantes:		
Outros Personagens:		
Curiosidades a respeito do filme:		
Curiosidades a respeito da diretora:		
Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho):		
Quais são os personagens principais, figuras, atores como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?		
Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais? * Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':		
Questionam as visões tradicionais de mulheres?		
São dissidentes (em algum sentido)?		
Reproduzem os padrões sociais?		
Rompe com o patriarcado? Rompe com alguma coisa?		
Como é a atitude dos homens em relação às mulheres?		
São independentes?		
Como resolvem seus conflitos?		
Há elementos queer?		
É possível perceber elementos que se articulam com o movimento feminista, de mulheres ou pós-feminismo?		

APÊNDICE C – Ficha de análise do filme Coisa de Mulher

FICHA DE ANÁLISE DE FILME		
Título: <u>COISA DE MULHER</u>		
Diretora: Eliane Fonseca	Roteiro: Carmen Frenzel, Cláudia Ventura, Eliana Fonseca, Lucília Assis, Suzana Abranches	
Fotografia: José Guerra	País: Brasil	Ano de Lançamento: 2006
Gênero: Comédia	Duração: 1h37 minutos	
Principais Atores: Adriane Galisteu, Cacá Amaral, Carmen Frenzel, Cláudia Ventura, Daniel Boaventura, Eliana Fonseca, Evandro Mesquita, Gustavo Ottoni, Juan Alba. Convidada especial: Hebe Camargo, Lucília de Assis, Suzana Abranches		
Personagens Protagonistas: Murilo, Mônica, Graça, Dora, Catarina, Mayara		
Personagens Antagonistas:		
Personagens Coadjuvantes:		
Outros Personagens:		
Curiosidades a respeito do filme:		
<p>Curiosidades a respeito da diretora: Nascida em São Caetano do Sul, São Paulo, em 1961, Eliana Fonseca é integrante da renovação do elenco do humor brasileiro da década de 1980. Além de atriz, revelou-se como premiada roteirista e diretora - com carreira no teatro, na televisão e no cinema. Seu nome tem lugar de destaque no boom do curta-metragem nos anos 80 e 90. Estudante de cinema na USP, Eliana Fonseca levou a formação acadêmica para a carreira artística, revelando-se como diretora, ao lado de Cao Hamburger, do ótimo e premiadíssimo curta Frankenstein punk, em 1986. Os dois cineastas criaram uma versão moderna para o mito, toda feita com animação de bonecos. Outro bom momento é o curta Esconde esconde, realizado em 1988, em que assina o roteiro e a direção, protagonizado por Fernanda Torres e Raul Barreto. Participou ainda de inúmeros curtas, como atriz, roteirista ou diretora, em títulos como 20 minutos, Dov'e meneghetti, Epopeia, A revolta dos carnudos, Viver a vida, Com um monte de beijos, e A má criada. Com carreira expressiva no teatro e várias montagens no currículo, Eliana Fonseca levou sua arte também para a TV, onde atua como atriz, roteirista e diretora. Brasileiros e brasileiras, em 1990, foi sua primeira novela, e na telinha sempre esteve envolvida nas três áreas, em programas como Castelo rá-tim-bum, Casseta e planeta, e Ô coitado!. Já como atriz em longa-metragem, seu primeiro filme foi o ótimo Anjos da noite, de Wilson Barros, em 1987. Nos anos 90, Eliana Fonseca tem seu melhor momento como atriz no surpreendente filme Não quero falar sobre isso agora, de Mauro Farias- atuação que lhe valeu o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Gramado. Outros trabalhos atuando são em O efeito ilha (1994), de Luis Alberto Pereira, Carlota joaquina – pyncesa do Brasil (1995), de Carla Camurati, Os xeretas (2001), de Michael Ruman, Um show de verão (2003), de Moacyr Goes. Em 2003, dirige seu primeiro longa, O martelo de vulcano, com a turma da Ilha rá-tim-bum. Em seguida, dirige mais dois longas: Eliana em o segredo dos golfinhos (2005), e Coisas de mulher (2005) - nos quais também atua.</p>		
<p>Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho): O filme traz como enredo principal a história de cinco mulheres:</p>		

- Catarina, que está cansada do casamento, vive reclamando do marido e buscando fazer coisas diferentes pra chamar atenção dele, como, por exemplo, cortar o cabelo, procura-lo sexualmente, enquanto ele não repara nas mudanças e sempre diz que está trabalhando demais, cansado.

- Mônica, uma mulher mais recatada, reservada, tímida, inocente, que sonha em se casar virgem, com príncipe encantado, reprovando os conselhos de suas amigas, que deve vestir roupas mais ousadas, se arrumar mais.

- Mayara, possui bom casamento e quer ser mãe a qualquer custo, a ponto de provocar várias situações para transar com o marido, que por ser médico, vive socorrendo gestantes.

- Dora, recém-separada, aberta a novas experiências, inicia um caso com o advogado que trata de sua separação. Decepciona-se com ele, por este ser metrosssexual (pinta as unhas, depila o corpo).

- Graça quer vencer profissionalmente, já que abandonou o noivo no altar e desistiu do sonho do casamento. Vinda do interior, não tinha muito acesso a cidade grande, urbanizada. Consegue um trabalho no sex shop e inventa um aparelho para satisfazer melhor as mulheres, chamado Ricardo III. Todas elas são amigas e vizinhas, moram em um pequeno prédio no Rio de Janeiro e convivem diariamente. Elas passam a conviver com um novo morador, Murilo, escritor que está atravessando por uma fase difícil na vida. Sem dinheiro, ele se submete a escrever em uma revista feminina sob o pseudônimo de Cassandra. A coluna é um verdadeiro fiasco até que ele se muda para o edifício Atenas, onde passa a se inserir no universo feminino graças às suas vizinhas, fazendo com que o conteúdo de seus textos fique cada vez mais interessante às suas leitoras, uma vez que utiliza de sua vivência com elas, pra escrever os temas femininos.

Murilo acaba se envolvendo com Mônica, a qual lhe concede sua primeira noite de amor e envolve-se também com Mayara, após esta ter uma briga com o marido.

Quais são os personagens principais, figuras, atores como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?

O filme, pelo título, se propõe a expor o universo feminino ao espectador, contudo traça este universo de forma bastante clichê, carregado de esteriótipos. As mulheres são todas apresentadas dentro de uma mesma fórmula, sem criações inventivas e inovadoras. Trata os temas do universo feminino de forma bastante tradicional, do ponto de vista do machismo. A impressão que se tem é que as cinco mulheres vivam uma vida carente, pacata e isso se transforma quando é inserido um homem em suas rotinas, fazendo um tipo malandro sensível. Com segundas intenções, pára pra escutar essas mulheres e elas começam a idolatra-la como se fosse o homem perfeito.

Cada uma das cinco mulheres apresenta um esteriótipo feminino, reificado por uma sociedade machista. Catarina, dona de casa, frustrada que não faz sexo. Dora, separada, cheia de vingança, que vive pensando em como gastar o dinheiro que herdou do marido. Mayara, que tem a vida perfeita e só falta um filho pra completar. Graça, que não teve coragem de casar e agora precisa sair-se bem profissionalmente a qualquer custo. Mônica, virgem, louca pra casar, que se apaixona loucamente pelo homem com quem perdeu a virgindade. E ainda como se não bastasse todos estes esteriótipos, apresenta a figura de um homem também esteriótipado, que possui fracasso em sua coluna na revista, por desconhecer o universo feminino e quando entra em contato com as mulheres, utiliza de suas experiências pra ganhar sucesso. Como se a única pessoa capaz de falar para uma mulher, seja outra mulher.

Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais?

*** Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':**

As relações são todas esteriótipadas, marcadas por uma visão machista. O filme apresenta somente um tipo de mulher, branca, de classe social média alta, que reificam a visão tradicional de mulheres, não questionam os posicionamentos machistas. Não existem no enredo a apresentação de mulheres negras, pobres, de periferia. A única personagem que talvez pudesse se distanciar um pouco dessa unicidade das mulheres é Graça que vem do interior, mas fica a todo tempo adequando-se a mulher urbanizada. Há também a questão de que seu sotaque de caipira de Minas Gerais é visto como elemento de comédia, de chacota, pelos outros personagens.

As mulheres casadas possuem relações de submissão com seus maridos. Mayara que quer muito engravidar, fica o tempo todo em um jogo de conquista para consumir relacionamento sexual e fica claro no filme que este relacionamento é unicamente para procriação e não por prazer. Catarina, também entra no jogo de sedução com o marido, uma vez que ela é dona de casa frustrada e vê o casamento como a única razão de sua vida. Ele não dá muita bola para suas investidas.

Além dessas cinco mulheres, aparece a filha de Catarina, uma adolescente que também é apresentada de forma estereotipada, visto que está esperando a primeira menstruação, reclamando sempre de que será a última da escola a menstruar. Quando finalmente acontece, reclama porque sente dores, TPM. Com isso, apresenta um menina-mulher experienciando este momento importante de forma bastante tradicional, sem apresentar outras possibilidades.

Questionam as visões tradicionais de mulheres?

Em nenhum momento este questionamento é realizado. Quando existem situações que podem desenrolar-se em um questionamento dessa visão, a cena acaba entrando em um desfecho clichê.

São dissidentes (em algum sentido)?

Não aparecem dissidências claras no filme. Apesar do personagem Murilo ter que interpretar Cassandra em um programa de TV, ele a representa de forma bastante estereotipada. As roupas, o cabelo, a forma de falar. Além disso, fica paquerando uma mulher que também está na programa. Além disso, outra possibilidade de dissidência poderia ser a personagem lésbica, que ocupa um cargo na revista que Cassandra trabalha, aparece em poucas cenas e em todas aparece vestida de mulher, performando o gênero feminino, mas com comportamentos e falas tradicionalmente consideradas como masculino.

Reproduzem os padrões sociais?

A todo os padrões são reproduzidos.

Rompe com o patriarcado? Rompe com alguma coisa?

Não.

Como é a atitude dos homens em relação às mulheres?

Quanto ao personagem homem, Murilo, ele acaba dominando todas as cinco mulheres, que acabam entrando em conflito por acharem que todas estão envolvidas com ele. Murilo assim as envolve, as seduz, a fim de conseguir gravar as conversas entre elas e se aprofundar no universo feminino, para ter sucesso em sua coluna. Quando elas descobrem que Cassandra é Murilo, ficam brava, mas logo passa, porque ele as envolve em um jogo de sedução, afirmando que não foi proposital, que aconteceu, mas que foi bom, porque assim ele as conheceu melhor, pode compreender mais o mundo das mulheres. Contudo, este enredo todo não possibilitou que o universo feminino fosse de fato apresentado e somente apresentou estereótipos, modos machistas e clichês de apresentar as mulheres. Além disso, outra relação de gênero interessante de notar é a relação entre Dora e seu advogado. Quando finalmente vão transar, ela descobre que ele depila os pelos do corpo e pinta as unhas. Isso a assusta e ela o rejeita. Depois em conversa com as amigas, assumi que homem metrosssexual é muito moderno e que ela não sente-se à vontade.

São independentes?

As mulheres apresentam-se dependentes dos homens, uma vez que fioca claro que suas dinâmicas de vida se alteram com a chegada de Murilo.

Como resolvem seus conflitos?

Não é presente

Há elementos queer?

Não

É possível perceber elementos que se articulam com o movimento feminista, de mulheres ou pós-feminismo?

Não

APÊNDICE D – Ficha de análise do filme *Sonhos Roubados*

FICHA DE ANÁLISE DE FILME		
Título: <u>SONHOS ROUBADOS</u>		
Diretora: Sandra Werneck	Roteiro:	
Fotografia:	País: Brasil	Ano de Lançamento: 2010
Gênero: Drama	Duração: 1h 30 minutos	
Principais Atores: Nanda Costa, Kika Farias, Marieta Severa, Daniel Dantas		
Personagens Protagonistas: Jessica, Sabrina, Daiane		
Personagens Antagonistas:		
Personagens Coadjuvantes:		
Outros Personagens:		
Curiosidades a respeito do filme: O livro "As Meninas da Esquina - Diário dos Sonhos, Dores e Aventuras de Seis Adolescentes no Brasil", de Eliane Trindade, serviu de base para <i>Sonhos Roubados</i> . A opção por focar o filme em três personagens, ao invés das seis do livro, foi para que a história não ficasse muito diluída.		
Curiosidades a respeito da diretora: Nascida no Rio de Janeiro em 5 de maio de 1951, Sandra Werneck vem construindo importante carreira cinematográfica desde os anos 1970. Em sua primeira fase de cineasta, Sandra Werneck dirigiu documentários de curta e média-metragem, muitos deles premiados em festivais. O primeiro curta, <i>Bom dia Brasil</i> , realizado em 1976, tem também roteiro de sua autoria, e conta a história de um nordestino que chega ao Rio de Janeiro. Três anos depois, em 1979, realiza <i>Ritos de passagem</i> , curta sobre travestis cariocas, mesmo ano em que dirige outro curta importante, <i>Damas da noite</i> , sobre a prostituição infantil, premiado pelo público no Rio Cine Festival. Em 1983, Sandra Werneck dirige <i>Pena prisão</i> , média-metragem sobre uma prisão feminina no Rio de Janeiro, premiado pelo público no Festival de Brasília. Em 1986 dirige um curta que mescla ficção com documentário, <i>Geleia geral</i> , protagonizado por Pedro Cardoso e com depoimentos de personalidades como Glauber Rocha, Fernanda Montenegro e Gilberto Gil. Na década de 90, dirige dois filmes importantes: o premiado <i>A guerra dos meninos</i> , em 1991, documentário premiado em Gramado, e em festivais de Amsterdã e Havana; e <i>Pornografia</i> , em 1992, curta polêmico em co-direção com Murilo Salles. Além da carreira de cineasta e roteirista, Sandra Werneck atua também por trás das câmeras como assistente de direção de Oswaldo Caldeira em <i>O bom burguês</i> , em 1979, e em <i>Luz del fuego</i> , de David Neves em 1982. Em 1996, Sandra Werneck envereda pelas longas de ficção e realiza uma comédia romântica de grande aceitação pelo público, <i>Pequeno dicionário amoroso</i> , protagonizado por André Beltrão e Daniel Dantas. Quatro anos depois, em 2000, volta a dirigir mais uma comédia romântica, dessa vez protagonizada por Murilo Benício e Carolina Ferraz, <i>Amores possíveis</i> , outro grande sucesso de público. Em 2004, Sandra Werneck associa-se ao diretor e também fotógrafo Walter Carvalho – fotógrafo de alguns de seus filmes -, para levar para as telas a vida do cantor e compositor Cazusa. O filme, <i>Cazusa, o tempo não pára</i> , em interpretação estupenda de Daniel de Oliveira no papel título, foi um dos grandes sucessos dos anos 2000. No filme seguinte, Sandra Werneck volta ao documentário em <i>As meninas</i> (2006), sobre adolescentes grávidas. Em 2009, dirige <i>Sonhos roubados</i> , em que volta a abordar o tema de seu filme anterior, mas agora em uma ficção.		

Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho):

O filme apresenta como trama principal a história de Jessica, adolescente, que já tem uma filha de 2 anos. Mora com avô e a filha em uma favela do Rio de Janeiro. Ela e suas melhores amigas do Colégio e da Comunidade, Daiane e Sabrina, eventualmente se prostituem para satisfazer o sonho de consumo das outras garotas de sua idade.

Jéssica, 17 anos, se vira como pode para cuidar do avô Horácio e sua filha Britney, além de seus eventuais programas, faz visita íntima na prisão para um criminoso cheio de dinheiro. Os dois acabam se apaixonando, ficam noivos ainda com ele na prisão. Para o advogado para recuperar sua filha, que Jessica perde a guarda para avó paterna, evangélica fervorosa.

Já Daiane, 14 anos, vive em busca do afeto de seu pai ausente, Seu Germano e além disso sofre abusos por parte de seu tio, casado com a tia com quem mora. Após tentar roubar um salão de beleza, fica amiga da cabelereira, que passa assumir o papel mais materno com Daiane. Esta cansada dos abusos do tio, sai de casa e vai morar no salão e aprender o ofício de cabelereira.

Sabrina, 16 anos, carente de afeto e atrás de um futuro melhor, se apaixona por um traficante da comunidade, envolve-se com ele e goza dos prazeres que o dinheiro do tráfico pode bancar. Engravida e de uma hora para outra ele a abandona e não assume o filho. Sem saída, parte para prostituição como profissão.

Quais são os personagens principais, figuras, atores como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?

O enredo principal busca apresentar o difícil cotidiano de adolescentes pobres de uma comunidade no Rio de Janeiro. Jessica, a mais esperta das três, ousada, arisca, gostosa, faz de tudo pra manter o corpo bonito e andar com as roupas da moda. Sabe usar o corpo que tem e não define a prostituição como algo errado ou imoral. Entende que faz isso pra complementar o orçamento doméstico, conseguir viver um pouco dos sonhos de uma adolescente e atingir a independência. As outras duas garotas, Daiane e Sabrina, não possuem um corpo tão definido e nem são tão bonitas quanto Jessica, mas do mesmo modo entendem que precisam de independência e consideram a prostituição como uma saída para alcançar autonomia.

Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais?

*** Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':**

Funcionando de uma forma quase documental, o filme não traz cenas idealizadas, apontando diálogos que julgam sobre o bem e o mal, o certo e o errado. O filme simplesmente mostra a realidade das três personagens, que embora, fictícias possuem todas as características das adolescentes pobres das comunidades do Rio de Janeiro, tornando-o muito próximo da realidade.

As cenas permeiam os conflitos existentes na história de cada uma das meninas e o modo como elas sobrevivem a estes conflitos. O final da trama não apresenta uma saída que afirma ou que define qual é o final feliz daquelas personagens. Pelo contrário, o distanciamento da câmera, deixando as três garotas juntas no alto do morro, revela um sentimento de esperança e de amizade, de que embora as situações ainda estejam difíceis, este é o embalo da vida, a forma de se viver.

As relações de poder são expressas de forma muito real nos homens com quem elas se relacionam, embora as mulheres consigam de forma também bastante real, encarar o poder masculino e construir estratégias, seja pelo uso do corpo, pela mostra dele, alcançar autonomia e independência.

As relações de classe e raça são definidas no filme pela presença de personagens negros e mulatos. Os moradores do morro ou os presidiários, em sua maioria, são negros. A polícia é retratada com personagens brancos. As jovens ostentam um mundo das classes médias altas, desejando roupas da moda, celulares e mp3. Contudo, também inventam a própria moda, de acordo com suas possibilidades de compra.

As relações de gênero são expressas de forma muito interessante, trazendo as mulheres como protagonistas não só das cenas, mas também das histórias em que estão envolvidas. Os homens aparecem pouco e quando aparecem sempre estão submetendo-se as escolhas das garotas, que os envolvem de forma fácil. Salvo exceção no caso de Sabrina, que mesmo após ter sofrido o abandono

de seu namorado, por uma atitude muito machista de não assumir o filho deles, ainda sim não se rendeu e buscou sua própria saída.

Questionam as visões tradicionais de mulheres?

O filme traz como fio condutor o questionamento da visão tradicional das mulheres de elite, brancas, de classe média, ocidentais. Faz isso apresentando o cotidiano de mulheres, ainda adolescentes que resolvem seus próprios conflitos sozinhas, encarando de frente a dura realidade da pobreza dos morros do Rio de Janeiro. Sem amparo social, nem do Estado, nem da família, nem da escola, tornam-se independentes precocemente e conseguem buscar estratégias para compor com a vida. Não aceitam a vida que lhes é oferecida pelo simples pudor de não utilizar o corpo como possibilidade de emancipação.

São dissidentes (em algum sentido)?

Sim, são mulheres que não vivem dentro de uma norma generalizada. Por falta de condições são obrigadas a inventarem suas próprias vidas e o fazem com gosto, com prazer, com esperança. Não são capturadas pelos modelos homogeneizados, de que mulheres não conseguiriam sobreviver sozinhas mediante tamanha dificuldades e falta de recursos. Pelo contrário, respondem da forma como podem a esta situação e ainda são felizes.

Reproduzem os padrões sociais?

Não, o fato de se prostituírem eventualmente para obter alguns ganhos revelam o fato de que não seguem os padrões sociais estabelecidos. Fica evidente que em algumas cenas, elas também sentem prazeres ao se prostituírem.

Rompe com o patriarcado? Rompe com alguma coisa?

De certa maneira sim, ao enfrentar os homens e as normas a fim de alcançarem e resolverem seus conflitos.

Como é a atitude dos homens em relação às mulheres?

Os homens pouco se relacionam com as mulheres. Suas atitudes aparecem de certo modo neutras, não as tratam com desrespeito, mas também não as auxiliam. Com exceção aparece o presidiário que se apaixona por Jessica, propondo a ela casamento, prometendo cuidar dela. Enquanto isso não acontece, ela ainda se vira sozinha.

São independentes?

Sim, as mulheres são independentes ou buscam independência do jeito que pode.

Como resolvem seus conflitos?

Não se calam diante da vida.

Há elementos queer?

Não.

É possível perceber elementos que se articulam com o movimento feminista, de mulheres ou pós-feminismo?

Não

APÊNDICE E – Ficha de análise do filme Como Esquecer

FICHA DE ANÁLISE DE FILME		
Título: <u>COMO ESQUECER</u>		
Diretora: Malu de Martino	Roteiro:	
Fotografia:	País: Brasil	Ano de Lançamento: 2010
Gênero: Drama	Duração: 100 minutos	
Principais Atores: Ana Paula Arosio, Murilo Rosa, Natalia Lage, Arieta Corrêa, Bianca Comparato		
Personagens Protagonistas: Julia, Hugo, Lisa, Helena, Carmem Ligia		
Personagens Antagonistas:		
Personagens Coadjuvantes:		
Outros Personagens:		
Curiosidades a respeito do filme: - O filme teve cenas rodadas na Inglaterra; - Inspirado no livro "Como Esquecer - Anotações quase inglesas", de Myriam Campello; - Exibido na Première Brasil do Festival do Rio 2010.		
Curiosidades a respeito da diretora: A cineasta Malu di Martino é graduada em Comunicação pela Faculdade Hélio Alonso, em 1979. Em 1983 e 1984, esteve nos Estados Unidos estudando cinema e vídeo, período em que dirigiu seu primeiro trabalho. Com duração de 24 minutos, o vídeo New york, nova york, de 1983, focaliza os brasileiros que moravam em Nova York há mais de 10 anos. De volta ao Brasil, Malu di Martino se enveredou pelo trabalho documental, realizando vários trabalhos para a TV – vídeos culturais, institucionais e documentários. As artes plásticas são um dos focos de seus trabalhos, e, nessa área, dirigiu vídeos sobre a Geração 80, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Tome Othake. Malu de Martino dirigiu também videoclips e vídeos musicais, como A benção bossa nova, com Leila Pinheiro e Roberto Menescal. Foi a pintura que também levou Malu di Martino para o cinema. Seus trabalhos na exposição sobre o pintor Ismael Néri, com curadoria de Denise Matar, no Centro Cultural Banco do Brasil, acabou dando origem ao premiado média-metragem Ismael & adalgisa, em 2001, protagonizado por Christiane Torloni e Murilo Rosa. O média recebeu os prêmios da Crítica e do Júri Popular no Festival de Cuiabá, Melhor Direção de Arte no Festival de Vitória e Melhor Fotografia no Festival de Recife. Em 2003, Malu di Martino dirige seu segundo média-metragem, Sexualidades, com roteiro de Elena Soarez. Produzido por Elisa Tolomelli, Mulheres do Brasil (2006) marca a estreia de Malu di Martino no longa-metragem. O filme conta a história de cinco mulheres em cinco estados – Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro, Paraná e São Paulo, interpretadas, respectivamente, por Camila Pitanga, Luana Carvalho, Roberta Rodrigues, Carla Daniel e Bete Coelho. Ainda no elenco feminino, Débora Evelyn, Dira Paes, Ana Beatriz Nogueira, Thaís Garayp e Lea Garcia. Mulheres do Brasil mistura ficção e documentário, e tem no elenco masculino Tuca Andrada, Dalton Vigh, Luciano Szafir, Emiliano Queiroz e Gideon Rosa. Em 2010 dirige Como esquecer, longa protagonizado por Ana Paula Arósio.		
Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho): O filme conta a história de Júlia, uma professora de literatura inglesa, de 35 anos, que luta para reconstruir sua vida depois de viver uma intensa e duradoura relação amorosa de 10 anos com Antônia.		

Em meio a uma série de conflitos internos e diante da necessária readaptação para uma nova vida, não disfarça sua dor enquanto narra suas emoções. Ao longo do filme, ela vai encontrando e se relacionando com outras pessoas que também estão vivendo, cada uma a seu modo, a experiência de ter perdido algo muito importante em suas vidas. Como seu amigo Hugo, que há pouco mais de um ano perdeu seu companheiro Pedro, o qual veio a falecer. No caminho do filme encontra Nani, um amigo de Carmem, uma aluna de Julia. Os dois começam a se relacionar e Hugo inicia uma reconstrução de seu amor. Carmem, por sua vez, é uma aluna de mestrado de Julia, que vive a provocando, buscando uma intimidade que Julia não permite dar, é uma aluna ambígua que, de tanto dar em cima da professora, torna-se inconveniente. Tem também Lisa, que é abandonada pelo namorado quando descobre que está grávida. Acaba fazendo um aborto, por acreditar que não dá conta de viver a situação sozinha. Aos poucos se reconstrói de suas perdas, o namorado pede para reatar o namoro e eles vão morar juntos. Neste interim aparece Helena, sua prima. Uma artista que acaba de trazer uma pouco de mudança a vida de Julia. Mora em Paris. As duas ficam juntas na noite em que Helena irá retornar a Paris. Em sua volta, procura Julia, as duas ficam juntas mais uma noite. Contudo, Julia sente que ainda não é o momento de iniciar um relacionamento e se afasta de Helena, ao fim do filme.

Quais são os personagens principais, figuras, atores como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?

A proposta do enredo do filme é mostrar os desafios que qualquer pessoa enfrenta depois de uma separação conjugal, especialmente quando o rompimento aconteceu por iniciativa da pessoa amada. Todas as mudanças que decorrem da separação, como organização das contas, o guarda roupa vazio, as perguntas das pessoas. Apesar de trazer como principal personagem uma lésbica e seu amigo gay o filme não se preocupa em levantar a bandeira de movimento dos direitos dos homossexuais. Para o filme, essa questão é dada como superada. Trata os personagens com naturalidade, não faz referência nem a favor, nem contra. Não faz referências também a supostas diferenças existentes entre o amor de um casal ou de um casal hetero. A abordagem é sobre o humano e suas relações com o amor, trata com sensibilidade a dor de ser rejeitado.

Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais?

*** Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':**

O filme trabalha todo no mesmo contexto socio cultural. Jovens adultos, brancos, de classe média. Não aparecem, por exemplo, personagens negros, orientais, nem de classes sociais diferentes. Hugo é ator, Julia, professora universitária de literatura, Lisa, advogada, helena, artista.

Em relação ao gênero, apresenta personagens gays, que performam o gênero de acordo com suas dissidências.

As relações de poder não são exploradas, até mesmo por não possuir conexão com a proposta do enredo.

Questionam as visões tradicionais de mulheres?

Sim, o filme traz o tema da superação de uma rejeição amorosa, o qual, grande maioria das vezes, é tratado de forma bastante clichê, envolvendo a mulher em uma relação de loucuras de amor, quando é rejeitada. Diferente desta forma clichê de apresentar somente a mulher que sofre por um amor rejeitado, o enredo traz uma personagem lésbica, um personagem gay, e uma personagem hetero, vivenciando do mesmo modo desilusões amorosas comuns à vida. Claro que cada personagem tem seu modo particular de vivenciar a desconstrução e a reconstrução de um amor perdido, mas o filme trata as diferenças, sob a ótica da visão de mundo e do amor que cada um possui e não sob a lógica das diferenças de gênero e/ou de orientações sexuais.

São dissidentes (em algum sentido)?

Sim, os personagens Julia e Hugo são dissidentes da norma.

Reproduzem os padrões sociais?

Não, os personagens são dissidentes da norma e não reproduzem os padrões sociais impostos para homens e mulheres.

Rompe com o patriarcado? Rompe com alguma coisa?

Sim, não existem relações de poder, muito menos este exercido pelos personagens homens. O filme problematiza a questão de que é o amor, quem exerce poder sobre a vida e sobre o modo como encará-la.

Como é a atitude dos homens em relação às mulheres?

Aparecem poucos personagens homens. Hugo, melhor amigo de Julia, é homossexual e ele a trata muito bem, como se quisesse retribuir a solidariedade que ela teve com ele, no momento que perdeu seu parceiro. Ele quem tenta dar um tom alegre a sua vida, buscando alternativas que auxiliem Julia na reconstrução de sua vida.

São independentes?

Sim.

Como resolvem seus conflitos?

Não é presente.

Há elementos queer?

Não

É possível perceber elementos que se articulam com o movimento feminista, de mulheres ou pós-feminismo?

Sim, o filme trata a questão da homossexualidade como superada. Não problematiza, embora traga em seu roteiro personagens gays. Apenas os apresenta como seres humanos.