
Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País¹

Tânia Montoro²

Resumo: Este artigo identifica as principais contribuições dos estudos de cinema e audiovisual com recorte na crítica feminista e estudos de gênero. Apresenta as tendências da produção bibliográfica contemporânea, que aponta um crescimento nos estudos de cinema e televisão, tanto na produção acadêmica da pós-graduação em comunicação, como na literatura, artes, história e sociologia da cultura. Comenta análises culturais que apontam novos protagonismos na representação das relações de gênero na cinematografia contemporânea e registra o crescente e promissor campo dos estudos das ficções seriadas e expansão do feminino no espaço público.

Palavras-chave: cinema; estudos feministas; análise cultural

Abstract: This article identifies the main trends and contributions of the researches in cinema and audiovisual related to feminism critic and gender studies. It presents the tendencies of the recent bibliographical production, revealing the increase of the subjects in the studies of cinema and audiovisual in the academic production of the post-graduate courses of Communication, as well as of Literature, Arts, History and Sociology. It comments cultural analyses that reveal new protagonists in the representations of gender relations in contemporary cinematography; the developing and promising field of studies of fiction series and expansion of feminism in public space, and reveals the emergent field of study related to body, gender and consumption.

Keywords: cinema; feminist studies; cultural analysis

Estudos de gênero na pesquisa em audiovisual: uma questão emergente

Bourdieu (1991) salienta que o processo de formação de um campo científico implica a acumulação de conhecimentos, que após um dado momento consolidam-se como verdades finais. Atingir este estágio implica em confrontar explicações concorrentes, eliminar antigas tradições intelectuais e pôr à prova verdades anteriores.

¹ Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado realizada com apoio do CNPq junto ao PPGCOM / UFRJ, em 2009.

² Professora de cinema (UnB) e coordenadora da linha de pesquisa em imagem e som (PPGCOM/UNB). Doutora em Comunicação Audiovisual (cinema e televisão) (Universidade Autônoma de Barcelona). Bolsista do CNPq para pós-doutoramento em cinema (UFRJ).

A marginalização imputada aos estudos feministas e de gênero tem sido apontada por pesquisadores como um dos importantes obstáculos a sua legitimação acadêmica. Sublinham-se os artigos de Adelman (2003, p. 284), *Das margens ao centro: refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica*, ou ainda, de Bordo (2001, p. 12), em *A feminista como o outro* e, ainda, por Costa (2002, p. 63) no artigo *O sujeito no feminino: revisitando os debates*, sobre teoria e práxis feministas na academia. No Brasil, os estudos de gênero foram se consolidando, no final da década de 70, concomitantemente ao processo de redemocratização no país e ao fortalecimento dos movimentos feministas e de outros movimentos de mulheres, com reivindicações específicas do universo feminino, tanto no campo jurídico e social como no cultural.

A produção acadêmica nos anos 80 cresceu e diversificou-se com o surgimento dos grupos de estudos, triplicando publicações de teses e artigos científicos, com a emergência de núcleos especializados e multidisciplinares dedicados ao assunto. Apesar da riqueza deste movimento e da crescente consolidação deste campo de conhecimento nos espaços acadêmicos, verifica-se, ainda, a predominância da pesquisa em detrimento do ensino. A maioria dos cursos e linhas de pesquisas, que se debruçam sobre a temática, ainda é vinculada a programas de pós-graduação em que há maior flexibilidade curricular. No ensino de graduação são oferecidas esporadicamente disciplinas optativas, não havendo cursos regulares.

Em pesquisa sobre a escassa presença dos estudos feministas e de gênero na produção científica contemporânea, Koller e Narzas advertem que a resistência da incorporação da temática de gênero e estudos feministas nos currículos universitários, em especial nos conteúdos disciplinares dos cursos de graduação, não ocorre somente no Brasil, mas em boa parte do mundo. E advertem: “Os estudos de gênero estão presentes apenas em algumas universidades, e em alguns campos do saber, sobretudo, na História e nas Ciências Sociais, como se as outras ciências pudessem prescindir desta fatia do conhecimento” (2007, p. 224).

Se em outras épocas, divindades míticas e religiosas eram invocadas a explicar a natureza e as relações humanas, é a ciência que cumpre, desde a modernidade, a função de buscar explicações e regular a ordem social. Cabe destacar que a ciência, com seus saberes, não é algo abstrato, mas produto de pessoas concretas, situadas em suas posições de gênero, etnia e classe. Um campo científico não existe a despeito das pessoas que o produzem. Pelo contrário, é tão vivo quanto aqueles que o sustentam e tão dinâmico quanto às trocas e o jogo de forças que são gerados.

O uso da categoria gênero levou ao reconhecimento de uma variedade de formas de interpretação, simbolização e organização das diferenças sexuais nas relações sociais e perfilou um discurso crítico que se espalhou também pelas ciências da comunicação.

Interfaces entre teorias de cinema e estudos feministas e de gênero

Os estudos de cinema e televisão sob a ótica da crítica feminista e dos estudos de gênero se desenvolveram no cadinho da irrupção dos movimentos feministas no final da década de 60 e 70, especialmente na Grã Bretanha e nos Estados Unidos. O trabalho da teórica e cineasta britânica Laura Mulvey, *Visual pleasures and narrative cinema*, publicado nos anos 70, adensa a discussão sobre os códigos do cinema narrativo clássico como um dispositivo construído “sobre e por um olhar masculino”. A partir dos conceitos de fetichismo e de voyeurismo, em sua acepção freudiana, a autora analisa o cinema de Hollywood apontando os elementos de linguagem que transformam o corpo feminino em objeto de desejo, em um modo narrativo que interpela o espectador a se identificar com o ponto de vista do masculino – “male gaze” ou a trajetória do olhar sobre o quadro. Esta instância do olhar masculino sobre o universo feminino mascara e legitima as relações de poder e os mecanismos de dominação e opressão que sustentam as formas de sujeição. Mulvey assenta seus fundamentos críticos na teoria psicanalítica trabalhando com conceitos como castração, narcisismo, prazer, desejo e plenitude. Este trabalho abre todo um leque de possibilidades ao associar a necessidade de abandonar a narrativa e prazer visual cultivado pelo cinema hollywoodiano em favor de um cinema experimental, em que se procurará conciliar mercado, público, arte e diversão.

Sua análise acabou servindo de lastro para grande parte da teoria e crítica feminista no cinema. Leituras, interpretações, (re) interpretações e críticas foram produzidas em um movimento dinâmico que ajudou a fundamentar este campo de conhecimento. Este artigo inaugural, além das suas tomadas de posição, forçosamente esquemáticas, abundantemente discutidas, mesmo por sua autora, continua sendo de grande interesse pelo fato de não se prender à análise das representações, mas de questionar o dispositivo semiótico e narrativo do cinema hollywoodiano dominante.

Com a publicação em 1983 do livro da professora de cinema Ann Kaplan, *Women and Film*, na Grã Bretanha (no Brasil traduzido uma década depois), este campo de estudo efervescente encontra suas raízes tanto nos estudos latino-americanos como no leste europeu. Em seu prefácio, apresentando o livro como uma sistematização da sua experiência como mulher, leitora e teórica feminista, e ainda como professora há mais de 10 anos de teoria de cinema e análise do filme na Universidade de Nova Jersey, a autora anuncia:

Podemos dizer que nos últimos anos, as mulheres criaram um novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos. E este campo é tão fecundo que vem produzindo alguns dos trabalhos mais estimulantes, inteligentes e excitantes, os quais vêm influenciando também a produção de escritos masculinos. Estes trabalhos revelam diretoras de Hollywood negligenciadas pela história do cinema como Lois Weber e Ida Lupino ou de diretoras estrangeiras como Germaine Dulac e Marie Epstein. E é óbvio que o campo da teoria e da crítica feminista do cinema vai impactar as teorias afins das áreas das artes, da literatura, história e teatro (1995, p. 18-19).

O livro de Ann Kaplan oferece uma primeira sistematização da crítica feminista, mais ainda, dos principais filmes feitos por mulheres que enfocaram e visibilizaram uma voz, uma subjetividade, um lugar de onde estas cineastas pudessem apresentar outra forma de ver o mundo e colocar outro discurso imagético em circulação. O livro tem, assim, uma importância fundamental para a teoria do cinema porque revela um importante esforço para subverter a construção simbólica patriarcal mostrando e construindo outras formas de viver a experiência de sujeito em sua relação com a linguagem e história. Todo este movimento, ao lado desta releitura dos autores e diretores clássicos e consagrados pela cinefilia, permitiu que outros trabalhos se tornassem visíveis em obras de realizadoras que a história do cinema, ainda hoje, negligencia.

É importante observar que os estudos feministas, nos anos 70, legitimaram o uso da categoria de *gender* (gênero) com a intenção de distinguir entre o gênero (*genre* e *gender* na língua inglesa) como experiência biológica (isto é como sendo homem e mulher duas espécies definidas unicamente pelo sexo), e gênero como produto de construções sociais e culturais.

A utilidade do conceito relacional de gênero consiste em mostrar que não existe um mundo das mulheres separado do mundo dos homens. Usar o conceito de gênero leva-nos então a rejeitar a idéia de esferas separadas determinadas pelo corte de sexo. O gênero é uma posição social relativa que não está construído sobre a categoria natural de “sexo”. O conceito emerge de feministas acadêmicas anglo-saxãs, justamente num momento de crise do paradigma científico vigente, momento de transição para narrativas literárias a partir, especialmente, do “des-disciplinamento” culturalista das ciências sociais, do declínio dos paradigmas, com abandono da pretensão de cientificidade – pelo menos nos termos clássicos. O saber sobre a literatura passa a ser o paradigma das ciências sociais, daí o uso de termos como “discurso”, “texto”, “narrativa” para referir-se e refletir-se sobre o mundo. Soma-se a isto o projeto des-hierarquizante e des-constructivista de Derrida com a crítica aos binarismos: texto/contexto; ficção/realidade; real/imaginário.

Não é minha intenção neste trabalho realizar um detalhado histórico dos estudos de cinema em sua(s) interface(s) com estudos feministas e de gênero. Grosso modo, as duas principais abordagens da crítica feminista e dos estudos de gênero no cinema centram-se e avançam da leitura psicanalítica para estudo da semiologia e, recentemente, para os estudos culturais, substantivando o estudo das relações do filme com a audiência. Lopes, refletindo sobre Cinema e gênero, afirma:

[...] podemos pensar a tradição dos estudos feministas, a partir de uma dupla matriz: uma francesa, que teve seu grande momento, nos anos 60 e 70, ao dialogar com a psicanálise e a filosofia, contando com nomes como Luce Irigaray e Julia Kristeva; e outra, norte – americana, mais marcada por uma política de identidades, fruto das esperanças dos movimentos libertários dos anos 60, fonte de explosão multiculturalista dos anos 80, que se firma hegemônica no contexto da análise da cultura, nos anos 80 e 90, como podemos ver por seu próprio impacto no Brasil e que passa por um sério debate no contexto de um pós-feminismo ou feminismo nômade, como nos esforços de Rose Braidotti, e no

Brasil, de Tania Navarro Swain, com uma reação à crescente institucionalização da agenda feminista tradicional e um esforço de fazer dialogar a questão da identidade com a diferença e deriva, tão importante para autores como Jacques Derrida e Gilles Deleuze, do assim chamado pós-estruturalismo (2005, p. 02).

No Brasil os estudos de cinema e audiovisual tiveram um incremento nos últimos vinte anos e tem-se orientado para formulações mais teóricas e enfatizando as contribuições desta abordagem como uma análise cultural mediada pelo suporte do audiovisual. Verifica-se ainda, nestas últimas décadas, o incremento de cursos de graduação em cinema, televisão, novas mídias e tecnologias de informação, comunicação audiovisual tanto em tradicionais escolas de comunicação das Universidades Federais como também de cursos de novos centros de ensino de entidades privadas.

Por tratar-se de um objeto em movimento, esta emergência da pesquisa audiovisual interagiu com o cenário de um novo cinema nacional – chamado de cinema da retomada, que coloca na agenda cultural do país questões afetas ao Brasil contemporâneo. No dizer de Orocchio:

Dentro da diversidade apontada como marca da produção contemporânea, algumas linhas de força comuns se esboçam. Tão diferentes entre si, estes filmes discutem a relação do país com a sua história e com a recorrente questão da identidade nacional... Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como abismo de classes, que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou o caráter das novas relações amorosas, ensaiou a volta ao regionalismo e refletiu sobre temas difíceis como o relacionamento do Brasileiro com o outro (2003, p. 23).

Estes novos cinemas, de forma difusa, recolocam as relações de gênero, retratando novos universos, reconfigurando e redimensionando protagonismos e dívidas da história cultural do país. Um cinema de alteridade costura-se na narrativa de filmes em diferentes linguagens e propostas como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*; *Olga*; *Pagu*; *Mulheres do Brasil*; *A Estrela Sobe*; *Eu, tu, eles*; *Vida de Maria*; *Garotas do ABC*; *Avassaladoras*; *O céu de Suely*; *Vinho de Rosas*; *Senhoras*; *Madame Satã*; *A casa de Alice*; *Do outro lado da Rua*; *Zuzu Angel*, e tantos outros, além de curtas-metragens e séries para televisão.

O fervilhar desta produção, tanto no cinema como na televisão, com estréias de séries e formatos disponíveis no mercado audiovisual mundial, de fácil consumo e de altos lucros, impacta substantivamente as orientações da pesquisa em audiovisual. Assistimos a aproximações de análise cultural derivada da circulação de novos conteúdos, formas de interatividade, segmentação de público e consumo, as mudanças do paradigma analógico para o digital e ainda, a emergência de novos paradigmas advindos da hibridização dos meios, que tem movido o interesse da pesquisa na área.

Neste cenário, portanto, se orienta os estudos de cinema no país tanto produtivamente, investigando o audiovisual como arte, como instituição, meio de comunicação, linguagem, indústria e mercado.

Trajatória metodológica em que se insere este estudo

Ciente da inexistência de um levantamento comentado da produção científica sobre crítica feminista e estudos de gênero no campo dos estudos de cinema e do audiovisual, apesar de esforços de pesquisadores como Escoteguy e Messa (2006); Stumpf, e Caparelli, S. (2001); Nassif (2005); Hamburger (1999) me propus, a suprir parcialmente esta lacuna. Tenho consciência que não passa de uma contribuição no sentido de cartografar o desenvolvimento deste campo emergente, apontando retrocessos, avanços e tendências.

Para efetuar uma aproximação com os estudos, realizei um minucioso inventário das teses e dissertações apresentadas aos programas de pós-graduação em comunicação entre 1995 e 2008, disponíveis no banco de tese da biblioteca virtual da Capes-MEC, do IbiCT/MCT e das Universidades que possuem programas de pós-graduação em comunicação .

Para ter acesso às teses, enfrentamos problemas advindos da dificuldade em encontrar, nos sistemas de buscas usuais, as referências bibliográficas, por palavras chaves. Esta deficiência, os profissionais das tecnologias de informação nominam de “encontrabilidade”. Se lançássemos mão somente desta ferramenta de busca como: cinema e estudos feministas; audiovisual e estudos de gênero; mulher e cinema; mulher e comunicação; mulher e televisão; estudos culturais e estudos feministas; comunicação e estudos de gênero; poucos trabalhos encontrar-se-iam relacionados.

Em função da deficiência do sistema de busca, por palavras chaves, optamos por fazer um mapeamento inicial, da produção junto a grande área de ciências sociais. Desta feita, mapeamos a produção científica dos programas de pós-graduação em comunicação como de outras áreas das ciências sociais, que produzem conhecimento dentro do universo temático – mulheres e meios de comunicação no período de 1995-2009, ou seja, desde quando estes documentos encontram-se digitalizados.

Encontrou-se referenciadas, no período, 18 dissertações de mestrado e 04 de doutorado nos estudos de cinema (sendo que 01 não está disponível em formato digital), e 18 de mestrado e 09 de doutorado, com as entradas pelo sistema de busca com as palavras rádio, televisão e vídeo (04 de doutorado não encontram-se disponíveis para leitura/análise). No campo da comunicação, em geral, este número é acrescido por trabalhos com gênero, corpo e consumo em que relacionamos 16 mestrado e 05 de doutorado; e nos estudos de publicidade e imprensa – 19 de mestrado e 08 de doutorado; e ainda no campo das novas tecnologias/mídias/formas de interação – 02 de mestrado e 02 de doutorado.

Ao todo inventariamos 73 dissertações de mestrado e 28 teses de doutorado. Do total de dissertações de mestrado, 29 são da Comunicação e as demais distribuídas nos domínios das Artes Cênicas, Cultura visual, Educação, Literatura, História, Psicologia, Letras, Serviço Social, Sociologia e Ciências Sociais e Educação. Do total de teses de doutorado com recorte em estudos de gênero e crítica feminista, 07 foram apresentadas

em programas de pós-graduação em comunicação e as demais distribuídas pelos mesmos domínios de conhecimento das dissertações de mestrado.

Os programas de mestrado e doutorado em comunicação da UNICAMP; UnB; USP; PUC/RS lideram o volume de dissertações/teses associadas à temática no domínio das ciências da comunicação, disponíveis em formatos digitais.

Além das teses e dissertações, nos debruçamos em compilar artigos, capítulos de livros, *papers* e ensaios apresentados nos congressos anuais das associações científicas da área: Compós, Intercom e Socine. Estas entidades representam a síntese do que vem sendo produzido/debatido, na academia, oferecendo pistas para delinear uma cartografia que identifica a natureza do debate e do diálogo no domínio da comunicação audiovisual.

De 1995 a 2008, registra-se o mapeamento de 58 papers sobre estudos de cinema e audiovisual na perspectiva dos estudos feministas e de gênero apresentados na Intercom; 18 apresentados na Compós e 08 apresentados na SOCINE, em diferentes grupos de estudos ou núcleos de pesquisa. Também a pesquisa registrou a publicação de 20 artigos sobre cinema e 38 sobre rádio, vídeo e televisão em periódicos da área de comunicação indexados no sistema Qualis. A lista avoluma (78) quando consideramos também os trabalhos de imprensa, publicidade, de gênero, corpo e consumo e novas mídias com recorte nos estudos feministas e de gênero.

Quanto aos periódicos dedicados aos estudos do audiovisual, o maior volume de artigos sobre cinema e gênero ou teoria feminista do cinema encontram-se publicados nas revistas científicas/culturais: *Revista de Estudos Feministas*; *Sessões do Imaginário*; *Intermídias*; *Contracampo* e *Intexto*.

(Re)visitando os estudos de cinema na perspectiva da crítica feminista e dos estudos de gênero: uma aproximação

Para efeito de análise, agrupamos a produção científica em quatro grandes áreas: estudos do protagonismo de gênero no cinema e televisão; estudos do sujeito receptor e a experiência com o cinema e televisão; estudos do corpo, gênero e consumo na produção audiovisual; novas tecnologias e mídias interativas e estudos de gênero. Estas categorias aproximativas foram construídas pela frequência e recorrência dos trabalhos cartografados nesta pesquisa. Dado ao volume, para este artigo limito a comentar dissertações e teses sobre os estudos de cinema e televisão com recorte no estudo do protagonismo de gênero dentro da perspectiva de análise fílmica ou da mensagem audiovisual.

No levantamento efetuado, encontramos pelo menos 12 dissertações de mestrado e duas teses de doutorado que trabalham com o protagonismo feminino como ponto de vista para o exercício analítico. De natureza crítica, estes estudos, com graus diferenciados de acabamento e solidez teórica, articulam estudos da análise fílmica com perspectivas teóricas feministas de autoras como Laura Mulvey, Nancy Fraser, Luce Irigaray, Teresa de Laurentis, Donna Haraway, Judith Butler, Laura Marks, Susan Sontag e assinalam as

relações entre cinema e televisão e as representações de gênero como uma dimensão necessária à compreensão das maneiras contemporâneas de conceber a vida social e, particularmente, à constituição da subjetividade. Alguns destes estudos trabalham a materialidade da imagem e suas diversas ordens de significação e, ainda, realizam estudos comparativos entre filmes contemporâneos de diretores novos especialmente, do cinema brasileiro.

Interagindo com este diálogo, fazendo breves considerações dos trabalhos destacados dentro deste quadro teórico. A dissertação de mestrado em Comunicação da UFPE, *A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade: uma análise sobre Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário feminino sobre a mulher pernambucana* (2008), a análise recai sobre o protagonismo feminino nos filmes *O céu de Suely*, *Deserto Feliz* e *Baixio das Bestas* e questiona a autora: Por que todas as protagonistas destes filmes são prostitutas?

A pesquisa procura pontos de intersecção entre esses filmes brasileiros produzidos recentemente no nordeste comparando o protagonismo das personagens Jéssica, Hemilla e Auxiliadora. Três mulheres, três personagens de filmes que trazem no título uma metáfora de um espaço atravessado por uma condição feminina. Para autora, os filmes configuram três olhares que retratam formas de orfandades carregadas por códigos de afetos, em um constante estado de errância, motivados por um mal estar em que as protagonistas se envolvem em um profundo silêncio. Analisa a representação da prostituição e sua articulação com os mecanismos de perversão cinematográficos. E pergunta até que ponto a prostituição nascida na imanência se reveste de fetichismo? Utilizando André Bazin, e estudos sobre realismo no cinema como arcabouço teórico, concebe o cinema como um meio capaz de expressar verdades elementares, que escapam do cotidiano, e que, na tela, fazem com que a realidade confesse seu sentido, permitindo uma reprodução do real que nossos olhos não saberiam ver.

O cinema, assim, é uma técnica que depende do real como matéria prima e nasce ancorando-se na necessidade do homem em renovar a realidade, requalificando seu cotidiano e, com isso, construindo novos mundos simbólicos.

Protagonizados por atrizes crescidas no Nordeste, os três filmes mantêm uma relação íntima com a realidade retratada. As atrizes emprestam a cada personagem emoções conscientes e inconscientes, reencontradas no próprio passado, na construção da fábula. Desta forma constrói-se o que Stanislavski acentua como realismo artístico, onde as vivências do mundo interior imbricam-se com motivações dos personagens. Nesse sentido, a atriz é levada a acreditar que a cena é real, numa espécie de naturalismo como opção estética e que foi muito utilizado no neo-realismo italiano, que utilizou atores amadores na tentativa de preservar uma materialidade na tela.

Outra dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense - UFF, *Cinema e sentido: a mulher, o olhar e a janela*, em 2002, trabalha, também, a relação do protagonismo de gênero nos filmes brasileiros *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Um*

céu de estrelas (1996) e *Central do Brasil* (1998). Constrói a análise utilizando a relação destas personagens femininas com as janelas e suas metáforas como espelhos, molduras e televisão um aspecto que não se explica como mera utilização de um elemento de cena (RODRIGUES, 2002, p. 13). Dialogando com a noção de “metáfora da moldura” de Aumont no texto *O ponto de vista* (1987, p. 125-126), a investigação concebe a janela como a representação entre o limite do mundo real e o mundo fictício. As bordas das janelas funcionam como os limites da tela de cinema. Concebe que a imagem da câmera abre uma janela ao espectador que se depara com a realidade do filme, que interage com seu imaginário. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, quem aparece sempre na janela é a prostituta da casa vizinha, e a janela funciona como uma vitrine, um espaço em que a mulher se expõe e chama seus clientes. Já a relação de Dora com a janela, em *Central do Brasil*, também se estabelece de maneira reprimida, representando o sofrimento da personagem. A cena em que interage diretamente com a janela faz parte de uma seqüência em que Dora (Fernanda Montenegro) parece redescobrir sua feminilidade, após o encontro com o caminhoneiro. A televisão, sublinha a autora, vem ser outra janela que interage com o feminino no filme *Central do Brasil*. Ela é o primeiro objeto de consumo que representa uma fuga imaginária, levando Dora para longe de sua realidade monocromática e lúgubre. A janela funciona, portanto, como passagem de um mundo interior para o exterior para as protagonistas femininas.

Em *Um Céu de Estrelas*, a janela funciona como um enquadramento dentro do enquadramento. Quando a câmera focaliza a mulher emoldurada pela janela, o enquadramento feito pelas bordas deste objeto surge como algo externo à elaboração do discurso fílmico e opera sentidos na metamorfose da protagonista, que aos poucos vai perdendo suas máscaras numa viagem intimista.

Ainda, a tese de doutorado em Sociologia da Cultura da UFC, intitulada *Dramas Íntimos e Dramas Sociais: uma releitura dos papéis femininos e masculinos no cinema novo* examina representações de dramas íntimos, do questionamento das mulheres frente às desigualdades de poder, nas relações entre os sexos e, ainda, imagens da busca de autonomia e de liberdade sexual, nos filmes brasileiros dos anos 60 – *Os cafajestes*, *A falecida* e *O desafio*. *Dramas íntimos* são situações ou experiências vivenciadas por homens e mulheres, em espaços nos quais se circunscrevem suas relações afetivas e sexuais. Utilizando o conceito de cultura de Jonh Fiske e estudos do cotidiano e imaginário de Mafesolli, sublinha que o cinema é um veículo que dialoga com o contexto histórico, embora empregue uma linguagem específica para transmitir mensagens – associação de imagens em movimentos, efeitos de iluminação e uso de sons.

Conclui que, apesar da filmografia do Cinema Novo voltar-se particularmente, para representações dos problemas econômicos e políticos do país, a pesquisa identificou que este movimento cultural abordou, também, questões referentes aos "dramas íntimos", construindo novas representações do feminino e do masculino. Nos filmes analisados percebe-se a atribuição de valores que contribuem para macular as imagens femininas, o que, por sua vez, reforça modelos masculinos referendados por padrões de atitudes agressivas e violentas contra a mulher. Porém, há, simultaneamente, representações de

mulheres determinadas e decididas, que escolhem os caminhos que querem trilhar e, neste sentido, mantêm relações de poder simétricas com os homens. A despeito de emergirem traços não unívocos no que se refere às práticas de homens e mulheres, em última instância, estão presentes representações de regras sociais rígidas no que concerne a comportamentos de mulheres que ousam enfrentar as determinações sociais. A autora enfatiza que, apesar de revolucionário na linguagem e estética, estes filmes analisados mantêm um ponto de vista “machista” na construção das relações de gênero.

A *representação do feminino nos filmes de Ana Carolina: Mar de Rosas; Das Tripas Coração e Sonho de Valsa* (2006) foi objeto de estudo da dissertação de mestrado em História Social da UFF. A pesquisa procura perceber como na articulação entre as palavras, sons e imagens, emergem significados múltiplos e em interação que podem ser elaborados, tanto do ponto de vista autoral, com base nos comentários tornados públicos pela cineasta, quanto nas possibilidades abertas por sua historicidade, ou seja, percepções informadas pela conjuntura política, social e cultural que permeiam a produção e a recepção do filme por parte da crítica. Destaca a intertextualidade que estrutura cada um dos filmes individualmente, mas também intervisualidade que permite estabelecer interpretações da trilogia como um conjunto. Conclui que o(s) protagonismo(s) feminino nos filmes da cineasta assume significados múltiplos expressos e vivenciados em situações cotidianas, no âmbito da família e das relações pessoais e institucionais (casamento, colégio, igreja). Elaborar-se, a partir um olhar crítico que desvende a dimensão microscópica dos poderes hegemônicos, que pesam tradicionalmente sobre papéis e valores sobre os sexos.

A dissertação de mestrado *Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola*, apresentada ao programa de mestrado em comunicação da PUC-RS, relaciona a construção de personagens femininos e autoria feminina. Examinando os três filmes de longa-metragem dirigidos por Sofia Coppola: *As virgens suicidas* (*The Virgin suicides*) de 1999, *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*) de 2003 e *Maria Antonieta* (*Maria Antoniette*) de 2006, a pesquisa estabelece uma ponte entre a autoria feminina e as personagens femininas autônomas e independentes que, segundo a autora, se revelam em “ambientes opressivos”. A pesquisa insiste no ponto de vista autoral como determinante para a concepção de favorecer uma relação de poder entre homens e mulheres e não uma relação de domínio. Desta forma, as mulheres (personagens) saem do papel de vítimas e se tornam protagonistas de uma multiplicidade de discursos, num mecanismo potencializador da alteridade. A atitude artística de extrema inquietude da jovem diretora americana, Sofia Coppola (que também trabalha com televisão, moda e música, e que recebeu o Oscar em 2003, por melhor direção do filme *Encontros e Desencontros*), segundo o estudo, configuram uma forma de filmar diferente, com enquadramentos mais fechados, sem que a câmera se mova, fixando um plano por vários segundos.

Apresentada ao programa de doutorado de História Cultural da UnB em 2006, a tese *E a Mídia criou a Mulher: como o cinema e a televisão constroem o sistema de sexo-gênero no limiar do século XXI*, analisa seis filmes de animação: *A Bela e a Fera*, *Mulan*, *Shrek*, bem como suas respectivas continuações *A Bela e a Fera: o natal encantado*,

Mulan II: a lenda continua e *Shrek 2*, além dos desenhos animados *As Meninas Superpoderosas* e *Três Espiãs Demais*. A autora justifica a seleção deste recorte: todos os títulos foram realizados a partir do início da década de noventa do século XX, período em que se inicia um *boom* de produtos da cultura da mídia estrelados por mulheres, marcando uma ruptura em relação às épocas anteriores, em que grande parte dos produtos dirigidos às crianças tinha como protagonistas figuras do sexo masculino; tanto os desenhos quanto os filmes têm como característica central o fato das mulheres serem protagonistas, especialmente no desenho *As Meninas Superpoderosas*, em que são dotadas de super poderes, elevando-as ao papel de super heroínas e, finalmente, o fato de que todos os produtos são de fácil acesso para uma ampla parcela da população de crianças brasileiras, considerando que estes filmes passam também em TVs abertas.

A tese identifica os discursos sobre o feminino considerando que as mídias são tecnologias de gênero (Laurentis) e os mecanismos que interferem no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades. Para a pesquisadora, as imagens que as mídias geram acerca das mulheres devem ser interpretadas no bojo das produções imaginárias contemporâneas. Considera a mídia como uma poderosa fonte de produção simbólica, entre as várias existentes, uma vez que veicula valores, crenças e comportamentos. Em termos de referencial teórico/metodológico, trabalha com uma metodologia interdisciplinar que abrange três eixos: a teoria das representações sociais e do imaginário, a teoria e metodologia de análise fílmica advinda das teóricas feministas contemporâneas (Butler, Laurentis, Gatens, Fraisse, Haraway) e análise de discurso de orientação francesa (Dominique Maingueneau).

Como resultado, a pesquisa mostra os arranjos textuais que, permitem que, por um lado, as mulheres sejam percebidas como seres dotados de inteligência, perspicácia, disciplina, entre outros valores positivos, os quais, durante muito tempo, foram atribuídos unicamente aos homens e, por outro lado, que sejam vistas como guardiãs da família, destinadas ao casamento. Um jogo complexo de representação dispare, alicerçado em discursos descontínuos, ambíguos, conflituosos. Conclui que os filmes analisados articulam tentativas de se compreender as novas imagens relacionadas às mulheres. E são indícios de um conflito que insurge no trabalho, no lar, nas escolas e ruas. A intranquilidade e insegurança reinam com as novas habilidades apresentadas pelas mulheres como: coragem, inteligência, perspicácia, vaidade, beleza, feminilidade, coqueteria, sedução, romance e casamento, os quais organizam as matrizes discursivas centrais das tramas narrativas. Os filmes analisados trabalham com ocorrências do cotidiano, colocando problemas e, ao mesmo tempo, propondo soluções viáveis e criativas. Entre as personagens femininas, a pesquisa destaca *Bela*, a expressão da mulher culta, que teve acesso a educação, uma típica amante dos livros, capaz de finas ironias. *Mulan* encarna a guerreira sagaz, intrépida, forte, ativa e participante. Já *Fiona* incorpora os valores do despojamento, ironia, verve discursiva e bom humor.

Estas protagonistas encarnam o oposto das típicas heroínas dos contos de fadas, habitualmente meigas, puras, ingênuas e que desmaiam diante da visão do perigo iminente. Retoma-se, portanto, uma das mais antigas imagens acerca das mulheres, a qual

vem acompanhada de valores que a justificam e a enaltecem, como o culto à beleza e vaidade. A autora chama atenção para biotipos apresentados nos filmes, construídos sobre corpos sempre longilíneos, isentos de qualquer gordura e que são determinantes na representação dos corpos femininos que se caracterizam por cabelos lisos e escorridos, traços delicados, cintura fina, pernas longas, cultivando uma monotonia de tipos físicos e um culto generalizado à juventude e a beleza e, conseqüentemente, um repúdio a velhice, enaltecendo os valores hedonistas e individualistas de que se nutre e abastece a sociedade de consumo contemporânea.

Trabalhando com a teoria das representações sociais que encontra em Moscovici, o seu principal articulador, observa-se outro campo de forças nos estudos do audiovisual sobre o recorte dos estudos de gênero. O artigo *As mulheres no filme de Khouri*, síntese da tese apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da USP, o pesquisador assinala um aspecto pouco lembrado da filmografia do referido diretor – as personagens femininas que conformam uma quantidade de mulheres com nome de Ana (que estão presentes, justamente naqueles em que o personagem masculino, Marcelo, está ausente). Marcelo é sempre um Don Juan. E pergunta o pesquisador: qual é o espírito que move as narrações, nos filmes do diretor, quando são introduzidas as personagens femininas? De que forma são representadas? Seriam elas representadas somente como objetos sexuais e isca de sedução do olhar masculino? Analisando o protagonismo feminino em filmes como *As amorosas; Paixões e Sombras; O prisioneiro do sexo; As Deusas; O anjo da noite; Amor, Estranho Amor; As filhas do fogo e Eros*, o autor conclui que as narrativas fílmicas do diretor constroem tramas em que o espectador é colocado no ponto de vista da mulher, acompanhando seus pensamentos e aversões pelo sexo imposto, trabalhando o feminino como complexidade e, por isso, as mulheres são protagonistas de desejos e mistérios. A pesquisa sublinha que as formas de construção dos personagens femininos fascinam por provocar o estranho, que segundo o autor, é resposta provável para mostrar a insatisfação com os homens do planeta.

A representação da mulher indígena no cinema brasileiro é preocupação central da tese de doutorado em Comunicação da UFF, *Mais que uma transa, uma transição: Iracema, uma transa amazônica*. Assinala que ao tomar o filme de 1974, como objeto de análise, pretende apontar uma tensão entre as formações discursivas que operam na narrativa e nas formas de representação da mulher indígena. Para isso analisa o filme através da representação das relações sexuais interétnicas, da representação do mito de origem e ainda do espaço geográfico/natureza. Conclui que o filme articula, em sua diegese, uma tensão entre as categorias raciais ancorada nos dispositivos da identidade, uma vez que articula no jogo de palavras de seu título os três operadores básicos. Iracema é uma indígena oriunda de uma comunidade ribeirinha no interior do Pará e Tião Brasil (Paulo César Pereio) é um caminhoneiro gaúcho cujo discurso do progresso, perpassado por uma ironia, determina sua relação com as demais personagens. O encontro entre o branco e a indígena se dá num típico “inferninho” ao som da música “Você é Doida Demais”.

O artigo da cineasta/professora Rosa Berardo, *A mulher índia brasileira nas*

produções cinematográficas da década de 70 (2006, p. 141), resultado de tese doutoral em cinema apresentada em Paris (2000), a autora analisa o mesmo filme *Iracema - Uma transa amazônica*, para de posse de uma leitura feminista recorrer à intencionalidade do ponto de vista do diretor, que escolhe representar a indígena de forma erótica comercial, uma vez que trabalha com pulsões escópicas do espectador, colocando-o na posição de voyeur e, ainda, fazendo-o identificar-se com a posição voyeurista do olhar masculino sobre o corpo feminino. Para autora, este olhar masculino e dominante atravessa o filme, que se vale do gênero erótico/romântico para subjugar a mulher e para poder conferir prazer ao homem protagonista e ao homem espectador. Dialoga com Laura Mulvey, que sublinha:

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta seu olhar no do seu semelhante; o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida como o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (1991, p. 445).

A autora afirma que a presença de *Iracema* sustenta o olhar da platéia representando o desejo masculino. Nas cenas de banho no rio o excesso de ênfase na contemplação erótica congela o fluxo da ação. Os closes de longa duração nos seios e no ventre da atriz quebram a diegese. Contrapõe esta representação depreciativa da índia com outro filme da época, *Como era gostoso o meu francês*, em que o diretor Nelson Pereira apresenta a nudez feminina das índias sem explorar o erotismo, inclusive fazendo cortes em zonas erógenas e partindo para um olhar mais antropológico, numa grande preocupação com o rápido processo de dizimação e aculturação dos indígenas brasileiros.

Ainda sobre a representação do feminino no cinema nacional, a dissertação de mestrado de Noritomi (2003), apresentada ao programa de pós-graduação da FFLCH da USP, destaca que as mulheres cineastas têm presença efetiva no cinema da retomada, superando o número de mulheres cineastas das décadas anteriores. Entretanto, ao pesquisar os filmes produzidos por estas mulheres (a maioria com curso de cinema), o autor aponta que não se percebe uma vertente classicamente feminista. Observa uma expansão e predominância de temáticas relacionadas ao campo do espaço doméstico – conflitos conjugais, relacionamentos afetivos, sexuais – enfim, sublinha um descortinamento da esfera privada. A pesquisa analisa o protagonismo feminino em filmes nacionais: *Chega de Saudade*, *A casa de Alice* e *Do outro lado da rua*. Em interessante trabalho de análise fílmica e de política de gênero, o trabalho identifica formas originais que inauguram outra representação da mulher brasileira – não aquela jovem e ferosa da maioria dos filmes das décadas anteriores, mas a mulher madura com desejos e estratégias para viver sua sexualidade, inaugurando novas formas de afetividades e sociabilidades mesmo que dentro do espaço privado.

O protagonismo feminino nos estudos de televisão

A academia levou cerca de algumas décadas para começar a refletir sobre o lugar ocupado pela telenovela na cultura brasileira e na vida cotidiana dos receptores. Apesar da presença da televisão e especialmente das telenovelas no cotidiano feminino de todas as classes, ainda podemos dizer que é um campo em construção dentro dos estudos do audiovisual.

Ao investigar as principais contribuições de programas e produtos da televisão com perspectiva de gênero e recorte feminista, registra-se a contribuição dos *Cadernos Pagu* / Unicamp, que em 2003 apresentou um dossiê mídia e feminismo. Em 2005 com a realização do Simpósio Brasileiro de Gênero e Mídia por integrantes da *Revista de Estudos Feministas(UFSC)* produziu-se artigos temáticos em que pesquisadores examinam a cultura do audiovisual e aprofundam a reflexão teórica sobre a complexa relação entre estudos da mulher e dos meios de comunicação. *Consumidoras e Heroínas: gênero e telenovela*, de Heloisa Buarque de Almeida e *A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novela de televisão nas décadas de 1970 a 1980*, de Esther Hambúrguer fazem parte deste conjunto. E como explica Hamburguer:

As pesquisas que discutem as relações de novelas com programas femininos não privilegiam as discussões das implicações políticas do gênero. E trabalhos que abordam as implicações políticas das novelas não consideram as implicações do gênero televisivo nas relações sociais de gênero. Mas como programas destinados à mulher, nos anos 70 e 80, de classe média – imaginada no interior da indústria cultural como senhora do espaço doméstico, interessada no romantismo e em tramas íntimas, em oposição ao homem, que seria telespectador privilegiado de documentários, telejornais – as novelas escaparam dessas definições, gerando outros parâmetros, que por sua vez trouxeram outras questões ao debate (2007, p. 160).

Em sua pesquisa de tese de doutorado transformada no livro *O Brasil Antenado: a sociedade da telenovela*, a autora conclui que, analisando várias novelas em perspectiva, em paralelo às alusões a processos sociais e políticos, é possível detectar uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ao longo dos anos, as personagens de novela passaram das mulheres casadoiras e mães em potencial a mulheres que se dispunham a seguir seus próprios caminhos. Verifica-se que as protagonistas podem se casar em segundas uniões, vivenciar o sexo sem casamento ou procriação. Entretanto, verifica-se que o termo feminista não é mencionado para designar mulheres que se opõem ao machismo, preferindo as telenovelas e seus receptores denominar de mulheres fortes. As telenovelas assim ampliam o espectro de possibilidades para as mulheres, entretanto, não há problematização das relações de gênero propriamente ditas. A distribuição de tarefas domésticas e criação dos filhos, por exemplo, é tema delicado no universo das relações de gênero e não é abordado nas telenovelas. A valorização do feminino se dá pela inserção da mulher no mercado de trabalho, mas a ênfase situa-se na ampliação do que é permitido.

Ainda sobre telenovela e construção de relações de gênero, comentamos a dissertação de mestrado em Comunicação da UERJ, de 2005, intitulada *Do armário à tela*

global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira, em que se debruça sobre análise do protagonismo feminino nas personagens homossexuais das telenovelas *Vale tudo*; *Torre de Babel*; *A próxima vítima*; *Roda de Fogo*; *Suave Veneno* e da transexualidade, nos personagens de telenovelas como *Renascer*, *As Filhas da Mãe* e *Explode Coração*. A pesquisa conclui que há um esforço para que as protagonistas homossexuais sejam representadas em uma variedade de formas, com mensagem focada na necessidade de tolerância e aceitação das diferenças. Observa-se que nestas narrativas não há heróis, mas evidencia-se a dicotomia clara entre o Bem e o Mal que se revela no estabelecimento de valoração e empatia positivas com o público receptor, de forma que o homossexual é sempre um trabalhador e profissional brilhante, o melhor filho e bom aluno e, ainda, que não realiza “grandes maldades”. Os personagens homossexuais nunca estão no núcleo principal das telenovelas e muitos têm um fim trágico. Observa o autor que há um positivo deslocamento para retratar com mais normalidade e menos estereótipos de gênero, a vivência da homossexualidade nas ficções seriadas televisivas.

No artigo *El cuartel de las feas* (Intercom, 2007), Arlindo Machado e Marta Velez analisam a telenovela colombiana *Yo soy Betty la fea* para demonstrar como esta novela sacudiu os esquemas mais rígidos da ficção televisiva latino-americana, sobretudo pela introdução de três importantes desvios nos cânones novelescos: primeiro, transformou a telenovela num gênero híbrido, misturando o melodrama com a comédia de situações (sitcom); segundo, modificou o estereótipo da mulher na telenovela, fazendo emergir personagens femininos completamente fora dos padrões convencionais da beleza feminina; e terceiro, introduziu nas telenovelas personagens e situações da vida real, confundindo-se, em alguns momentos, com os formatos jornalísticos. O sucesso dessa telenovela em todo o mundo se explica de um lado, pelo seu sofisticado manejo dos recursos da linguagem da televisão e, de outro, pelo estranhamento que produz, quando o embate entre as “feias” e a estrutura administrativa da empresa Ecomoda parece apontar para alguma coisa mais grave, sintoma de problemas maiores.

Ainda no escopo da análise do protagonismo de gênero nos conteúdos da televisão na contemporaneidade, a dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da UnB intitulada *Nem comédia nem drama – Gay como a gente: análise do seriado televisivo Queer as folk – Os assumidos* recorta o imaginário da televisão para compreender o processo em que este dispositivo se relaciona com a expectoralidade e vice-versa. Conclui que a TV reafirma a hegemonia dos conceitos ou dos preconceitos de gênero pela domesticação dos temas abordados que através da simplificação e redução transforma relações complexas em formulas familiares e jocosas de sucesso junto ao público.

Considerações finais

Os estudos de cinema e televisão dentro de um recorte da crítica feminista e estudos de gênero apresentam um crescimento na última década na pesquisa em audiovisual, tanto

nos programas de pós-graduação dos cursos de comunicação como das ciências sociais em geral. As análises sobre os sentidos e significação das mensagens audiovisuais e protagonismo feminino nestas narrativas concentram o maior volume da produção acadêmica orientada à temática.

Dentro do quadro teórico nos domínios da Teoria da Comunicação, os estudos culturais apresentam-se como principais referenciais teóricos e metodológicos das pesquisas nos campos do domínio simbólico e no que tange aos estereótipos de gênero. Estes estudos tomam a mensagem audiovisual em sua materialidade, que pode ser desconstruída tanto no plano técnico (enquadramentos, cenários, ponto de vista da câmera, construção dos personagens, figurinos) quanto no plano discursivo (conteúdo dos diálogos, temáticas recorrentes, presença de discursos gestuais, música/som), e identifica as formas e modelos que estas representações acionam o mercado cultural e simbólico da experiência de gênero.

No campo da teoria e estética do cinema e audiovisual, os estudos de teóricas feministas do cinema e televisão como Laura Mulvey, Laura Marks, Teresa de Laurentis, Susan Sontag, Kaplann, Haskell, Irigaray Spivak, especialmente americanas, canadenses e inglesas, fertilizam as análises dos filmes, telenovelas e seriados de televisão. Observa-se uma ausência na produção científica inventariada de reflexões sobre o cinema latino americano e ainda, uma ausência de diálogo com teóricos/ pesquisadores desse continente e mesmo com pesquisadores brasileiros que estudam temáticas semelhantes. Isso se traduz em um completo esquecimento da produção científica nacional dos estudos de gênero no campo do audiovisual tanto nos domínios teóricos metodológicos(das teses e dissertações) como nas referências bibliográficas(artigos, teses e papers). Sublinha-se a necessidade de uma sistematização deste ângulo de conhecimento na pesquisa em comunicação audiovisual com intento de fazer circular este domínio entre pesquisadores brasileiros/ estudantes/ docentes que se debruçam sobre a temática.

Observa-se que estudos do(s) protagonismo(s) feminino nos filmes de ficção, nas telenovelas e seriados de televisão brasileira fundamentam a maior parte das pesquisas acadêmicas em audiovisual com recorte em estudos de gênero. Os estudos sobre personagens homossexuais em cinema e televisão começam a se edificar como um promissor campo de estudos e de análise cultural do audiovisual .

Ainda, há uma escassa produção de teses/ dissertações/artigos que tomem os estudos de gênero no cruzamento com estudos de raça e etnias na análise fílmica e de TV. Há um silenciamento também quanto ao estudo dos velhos e, especialmente, da representação ou protagonismo da mulher na maturidade.

Por último, é importante sublinhar que há um hiato entre a produção cinematográfica realizada por mulheres no Brasil e a reflexão sobre esta produção por parte de acadêmica(o)s. Contudo, parte expressiva da produção científica em cinema e estudos feministas no país acena para uma evolução do protagonismo feminino nos filmes contemporâneos, indicativo de um modelo de convivência e respeito às diferenças entre as próprias mulheres configurando e revelando novos espaços de visibilidade identitárias e

corpóreas.

Referências

- ALMEIDA, H.B. *Consumidoras e Heroínas: gênero e telenovela*. Revista de Estudos Feministas, vol.13, n.2. p.265-281, jul.-dez,2005.
- ADELMAN, M. *Das margens ao centro: refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica*. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 284-288, jan.-jun, 2003.
- AUMONT, J. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BERARDO, R. A mulher índia brasileira nas produções cinematográficas da década de 70. In: MONTORO, Tania; CALDAS, Ricardo. (org.). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira: Ed. Abaré, 2006.
- BORDO, S. *A feminista como o "Outro"*. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, vol.8, p. 10-29, 2001.
- BOURDIEU, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Havard University Press, 1991.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismos e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- COSTA, C. L. *O sujeito no feminino: revisitando os debates*. Cadernos Pagu, Campinas, n. 19. p. 59-90, 2002.
- DERRIDA, J. *La Escritura y La diferencia*. Barcelona: Anthropos editorial Del hombre, 1990.
- ECOSTEGUY, A. C; MESSA, M. R. *Os estudos de gênero na pesquisa em Comunicação no Brasil*. Revista Contemporânea, n. 2, v. 4, p. 65-92, dez de 2006.
- FREIRE FILHO, J. *A TV em transição*. Porto Alegre: Editora Sulina, Globo Universidade, 2009.
- GUIMARÃES, D.M. *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. Coleção Cinema e Psicanálise. Rio de Janeiro: Notrya Editora.
- HAMBURGUER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. *A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 70 e 80*. Revista de Estudos Feministas. Florianópolis, n.1, vol. 15, 2007.
- HASKELL, M. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

-
- HUMM, M. Pioneers. In: *Women as contemporary critics*. London: The Havester Press, 1986.
- IRIGARAY, L. *This Sex Which Is Not Once*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- KAPLAN, E. *Women and film: Both sides of the camera*. Londres: Methuen e Co. Ltd., [S.d.].
- KOLLER, S. H; NARVAZ, M.G. *A marginalização dos estudos feministas e de gênero na psicologia acadêmica contemporânea*. Revista Psico, n. 3, v. 38, set.-dez., p. 216-223, 2007.
- LOPES, D. *O Cinema dos anos 90*. Chapecó: Editora Argos, 2005.
- _____. *Cinema e gênero*. Disponível: < <http://br.geocities.com/sombraseletricas> >
Acesso em 22 dez.2008.
- MARKS, L. *The Skin of the Film*. [S.l.]: Duke University Press, 2000.
- MONTORO, T e CALDAS, R.(org.) *De olho na imagem*. Brasília: Abaré, 2006.
- MULVEY, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, n. 3, XVI, spring 1975.
- _____. *Visual and other Pleasures: Theories of Representation and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- NASSIF, B. et al. A temática das relações de gênero nos estudos da comunicação. In: ESCOSTEGUY, A. C. (org.). *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.
- NORITOMI, R. T. *Cinema e Política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: USP, 2003. Dissertação (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- OROCCHIO, L.Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SPIVAK, G. French feminist revisited. In: *Outside in the teaching machine*. London: Routledge, 1993.
- STUMPF, I. R; CAPARELLI, S. *Teses e dissertações em comunicação no Brasil (1997-1999) resumos*. Porto Alegre: PPGCom/UFRS, 2001.
- TODD, J. Early work. In: *Feminist Literary history: a dependence*. Oxford: The Polity Press, 1988.