

# Facetas femininas e a ficção científica brasileira em *Excitação* (1976)<sup>1</sup>

Feminine facets and Brazilian science fiction in *Excitação* (1976)

Carolina de Oliveira Silva<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as personagens femininas no filme *Excitação* (1976), levando em consideração aspectos do filme erótico – gênero importante da cinematografia brasileira na produção da Boca (SP) e que é amplamente revisitado, principalmente no que concerne às representações femininas (Gamo; Melo, 2018). O cotejo entre a ficção científica e o horror (Cánepa, 2012), revela inúmeras possibilidades, não só em torno de gêneros tão rarefeitos no Brasil – como a ficção científica – mas em diálogo com o feminismo brasileiro gestado na ditadura militar (Sarti, 2004). A hipótese é de que Helena, a mulher com problemas psicológicos atacada por eletrodomésticos; Arlete, a vizinha que tem um caso com o marido da amiga; Lu, a jovem rebelde; Joana, a empregada doméstica e Elza, a secretária – em maiorias representantes da classe média brasileira, são personagens capazes de promover negociações em torno do conceito de agência (Mahmood, 2019), revelando nuances importantes para as relações de poder na sociedade brasileira da década de 1970.

**Palavras-chave:** Personagens femininas; Ficção científica; Cinema Brasileiro; Agência.

## Abstract

This article aims to analyze the female characters in the film *Excitação* (1976), taking into account aspects of the erotic film - an important genre of Brazilian cinematography in the production of Boca (SP) and which is widely revisited, especially with regard to the female representations (Gamo; Melo, 2018). The comparison between science fiction and horror (Cánepa, 2012) reveals countless possibilities, not only around genres that are so rare in Brazil – such as science fiction – but in dialogue with Brazilian feminism created during the military dictatorship (Sarti, 2004). The hypothesis is that Helena, the woman with psychological problems attacked by appliances; Arlete, the neighbor who has an affair with her friend's husband; Lu, the young rebel; Joana, the maid, and Elza, the secretary – mostly representatives of the Brazilian middle class, are characters capable of promoting negotiations around the concept of agency (Mahmood, 2019), revealing important nuances for power relations in Brazilian society in the 1970s.

**Keywords:** Female characters; Science fiction; Brazilian Cinema; Agency.

1

Trabalho apresentado no IX Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (2021) no Simpósio Temático – Identidades e Sexualidades no Audiovisual: da produção à recepção.

2

Doutoranda do curso de pós-graduação em Multimeios (Unicamp), mestra em Comunicação Audiovisual (Anhembi Morumbi), especialista em História da Arte (Faculdade Paulista de Artes) e bacharel em Rádio e TV (UAM). É membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais e da equipe editorial da Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos Audiovisuais – Zanzalá. Atualmente, sua pesquisa se debruça sobre as personagens femininas no cinema brasileiro de ficção científica e os possíveis diálogos com uma perspectiva feminista interseccional.



### Brasil, ditadura militar e mulheres

16 de outubro de 2018, a primeira aula do curso *Cinema da boca por quem fez a boca* oferecido pela SP Escola de Teatro. Ministrado por Nicole Puzzi – atriz requisitada do Cinema da Boca e Diogo Gomes dos Santos – diretor de cinema e cineclubista, a ideia dos encontros era produzir um curta-metragem abordando os métodos de produção da Boca Paulista de Cinema, o que deu a origem ao filme *As mulheres podem, os machos somem*, no qual contribuí como roteirista. O filme pretendia um cotejo curioso com a ficção científica: em 2019 os homens desapareceram do planeta e os motivos ainda eram desconhecidos. Uma mulher negra carregava em seu ventre o que pareceria ser o último ou o primeiro homem dos novos tempos. Falar sobre esse filme, é resumir um momento que pretendeu revisitar a atmosfera setentista do cinema brasileiro, e que tinha o *star system* feminino como elemento fundamental para o cinema da Boca, ainda que “tendo como principal critério de seleção a beleza e os dotes corporais, poucas atrizes permaneciam após algumas aparições” (GAMO; MELO, 2018, p. 335), tal cinema relegava às atrizes um terreno movediço.

Essas complexidades já foram objetos análise e desconstrução por Laura Cánepa (2009) ao estudar as mulheres monstruosas das pornochanchadas paulistas, que tornaram “possível uma leitura mais diversificada do cinema erótico brasileiro do que aquela que consagrou simplesmente como uma manifestação machista e alienada de nosso cinema popular” (p. 10). A autora argumenta que os filmes centrados em mulheres más e poderosas, ainda que reproduzissem certos preconceitos e priorizassem o olhar masculino, “colocaram em pauta a condição feminina sob um viés autocrítico e até ‘revanchista’” (p. 10).

A condição feminina, no entanto, ultrapassaria as questões fílmicas – algo que ficou evidente quando em uma das aulas da oficina, Puzzi fora questionada sobre como era a mulher no Cinema da Boca. A atriz respondera que atuar naqueles filmes era um ato de rebeldia – transgressor para uma jovem de classe média em plena ditadura militar que pretendia enfrentar a sociedade, seus pais e o cinema à sua maneira. Essa habitação das normas não fora a regra para as mulheres da pornochanchada, mas uma exceção. Contudo, isso não significaria que era impossível a elas agenciarem seus



poderes e desejos em meio a produções que, muitas vezes encabeçadas por homens, eram vistas como atos de desobediência aos padrões tradicionais da cinematografia da época.

Em *Excitação*, Helena (Kate Hansen) é levada para uma casa de praia para se recuperar de alucinações. Renato (Flávio Galvão), seu marido, é um engenheiro eletrônico obcecado pela ciência e que vai utilizá-la para reforçar a “loucura” de sua esposa, ao fazer com que os eletrodomésticos comecem a atacá-la. Seu envolvimento com Arlete (Betty Saddy), a vizinha viúva e Lu (Zilda Mayo), uma jovem em busca de aventuras – transita em um terreno que, à primeira vista, facilitário uma análise maniqueísta. Ainda assim, ao levar em consideração a figura emblemática da fragilidade mental e física das histórias de horror – do qual o filme é devedor, deve-se considerar uma noção ou possibilidade de agência que compreenda as especificidades do contexto histórico, driblando pressupostos essencialistas que envolvam o lugar da mulher – e das personagens femininas – em filmes de comédia erótica como um lugar que já é de opressão.

### Horror, ficção científica e personagens femininas

O horror e a ficção científica são gêneros que, muitas vezes, confundem seus limites. Steve Neale (2000) e Roberto de Souza Causo (2003) já indicaram uma visão agregadora dos gêneros, afirmando que eles fazem parte de uma tradição mais antiga, a da ficção especulativa, que trata da capacidade humana de fantasiar sobre outros universos diferentes dos que são percebidos na experiência concreta do mundo. A herança do horror gótico do século XVIII, que tem na literatura escrita por mulheres a absorção de temas ligados ao universo feminino – o ambiente doméstico, a sexualidade e a maternidade – reflete-se em *Excitação*. Essas narrativas tratavam de mulheres enclausuradas em seus castelos, e agora são atualizadas para as cidades contemporâneas, local em que habita, no caso do filme, a classe média brasileira.<sup>3</sup> Esse local, muitas vezes fadado às mulheres, reverbera um clima da década de 1970 juntamente no âmbito das reflexões-ações feitas por mulheres do movimento feminista brasileiro, que fora gestado em meio a luta armada e ao longo da ditadura militar.

3

Essa atualização pode ser encarada como um caminho de leitura, por exemplo, em Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: terror e horror no cinema brasileiro de Daniel Serravallo de Sá (2018), essa dinâmica é proposta ao analisar o tropo da mansão antiga nos filmes de Khouri com relação às mansões burguesas – espaços que promovem um tipo de ansiedade doméstica traduzida nas experiências góticas.



Facetas femininas e a ficção científica brasileira em  
Excitação (1976)  
Carolina de Oliveira Silva

(...) essa reflexão era feita em casa, entre quatro paredes, não se propunha e não podia extravasar o âmbito do privado: “a gente nunca apareceu em público, o grupo era fechado, a militância política que estava impossível no Brasil tem muito a ver com o fato de se fazer um grupo feminista fechado dentro de casa, tipo cachorrinho em apartamento, não era pra gente sair, pro público nunca a gente foi” (Walnice). Uma atividade política esquizofrênica (COSTA, 1970, p. 66).

O feminismo brasileiro foi envolto por percalços, incompletudes e tensões. Apesar disso, ele não apenas almejou para o ambiente doméstico o trancafiamento das mulheres, mas fez surgir uma capacidade de ação em seu próprio interior. Tal habilidade de articulação, no entanto, não deixou de apontar uma série de impasses. Ao se voltar para o estudo da ficção científica, M. Elizabeth Ginway (2005) encontra na literatura distópica brasileira uma capacidade em protestar contra a modernização e a repressão por meio de alegorias de um Brasil sob o governo militar, que vai utilizar as personagens femininas como representações simbólicas da natureza. Ao dar ênfase para histórias que retratam “as mulheres como variações da dualidade madona/meretriz” (p. 97), a possibilidade de outras existências que a ficção científica seria capaz de oferecer, não permitiu transcender a ideia de uma feminilidade demarcada, mas entregou “vislumbres banais do papel conflitante das mulheres da sociedade em modernização” (p. 97).

Assim, a própria autora afirma que nem todas as mudanças trazidas pela modernização foram completamente negativas, por isso, é preciso levar em consideração que, durante as décadas de 1960-70 as oportunidades no âmbito da educação, emprego, comportamentos afetivos e sexuais, métodos anticoncepcionais e o destaque para as pesquisas acadêmicas, serviram para anunciar questões sobre o público e o privado que, no caso brasileiro, anunciou a “natureza híbrida das manifestações de rebeldia das mulheres brasileiras” (SARTI, 2004, p. 41).

A hibridização é algo latente no feminismo brasileiro, principalmente se considerarmos que, durante os anos 1970, o movimento se inicia com as camadas médias de mulheres com acesso à educação universitária e, posteriormente, expande-se para as camadas populares. As segundas, eram



organizadas a partir da experiência cotidiana de moradoras da periferia que reivindicavam aspectos básicos de infraestrutura, tendo como parâmetro para as discussões, temas que envolviam a família, a localidade e as condições de vida. Ainda que o alvo de oposição – o governo militar – fosse um elemento aglutinador para a luta, as distinções dentro do movimento feminista não eram nomeadas, o que resultou em duas correntes distintas após 1980: a da atuação pública e a do terreno fluido da subjetividade.

Essa cisão é assegurada por um feminismo que pressupõe recursos de ordem simbólica, mas que não acessíveis a todas as mulheres, sobretudo na sociedade brasileira, em que as mulheres são marcadas por profundas desigualdades sociais. Tais complexidades, ainda não pensadas e aprofundadas pelo feminismo nos anos 1970, é o que vai tornar a articulação dos marcadores de diferenças – raça, classe, gênero, sexualidade e outros que possam surgir – tão fundamentais, inclusive para não minar análises que discutam a cinematografia da época, principalmente aquela em torno da Boca do Lixo.<sup>4</sup>

Esse pensamento prevê uma conjugação complexa entre as representações femininas no terreno rarefeito da ficção científica brasileira, inclusive sob a ótica de um cinema que, embora verifique novos aspectos relativos às personagens femininas<sup>5</sup>, ainda percorre as “regras de apelo erótico que interessavam a seus propósitos comerciais” (GAMO; MELO, 2018, p. 330). A tentativa em construir personagens mais elaboradas e, obviamente, o compromisso com o grande público, revelou uma importante e complexa faceta dos filmes de Garrett, que transitam entre a incorporação aos meios de produção necessários para a sobrevivência do mercado e a forma como isso foi feito a partir do apelo erótico que, naquele momento, garantiu a sobrevivência do cinema.

A solução proposta pelo crítico de cinema Ruy Gardnier para esse impasse, é que para que o diretor se livrasse dos constrangimentos temáticos a que usualmente suas produções eram relegadas, tendo em vista as altas doses de erotismo, estava em “aceitar-se como o que se é, saber que o que se faz não é nada degenerado” [s.d.]. Tal postura, reconhece um desafio aos discursos baseados em pressupostos universais que costumam dicotomizar – os filmes bons ou ruins, as personagens heroínas ou vilãs, as feministas

4

O termo Boca do Lixo é, em muitas literaturas, pouco aceito, isso por conta de seu teor agressivo e preconceituoso, todavia, tal denominação foi criada pelo fato de que “essa área recebeu da imprensa policial a alcunha de “Boca do Lixo”, devido à presença de prostitutas, bandidos e rufiões, que atuavam nos vários hotéis das regiões de Santa Ifigênia e Campos Elíseos” (GAMO; MELO, 2018, p. 323).

5

Segundo Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo, filmes como *Mulher, Mulher* (1979) e *A mulher que inventou o amor* (1979), ambos de Jean Garrett, são passíveis desses novos enfoques às personagens femininas.



pacíficas ou radicais – e que, para as personagens femininas de *Excitação* e o movimento feminista brasileiro, implicaria em reelaborações que devem partir das especificidades históricas e culturais, e não das comodidades promovidas por valores opostos e anulantes, que acabam emperrando possibilidades até para o terreno fértil da ficção científica, gênero capaz de elaborar tantas outras formas de se viver.

### Negociadoras da agência

As reflexões em torno do conceito de agência, propostas por Saba Mahmood (2019), se voltam para o pietismo feminino no Egito e exploram um debate que pensa a agência não como algo externo ao poder, já que isso mascararia a dimensão formativa dessas normas dentro dos próprios sujeitos, mas como uma maneira de entender a capacidade para a ação inserida nas inúmeras relações de subordinação. A intenção da autora é, justamente, questionar as teorias feministas formuladas por meio da universalização, que oferece um diagnóstico do estatuto das mulheres em diversas culturas, sem levar em conta as especificidades delas, além de promover diretivas absolutas para angariar mudanças na situação das mulheres vistas como marginais, subordinadas ou oprimidas.

O olhar de Mahmood para o movimento feminino das mesquitas entende as qualidades da modéstia e da timidez como lugares constitutivos da sociedade islâmica no Egito e refuta um pressuposto de opressão – mais comum a partir da postura liberal do feminismo. Nesse sentido, o alargamento da ideia de agência tende a causar incômodos ao se afastar de uma lógica que aceita apenas a inteireza da repressão ou da resistência, permitindo alimentar a produção de novas formas de desejos, relações e discursos.

Assim, ao compreender que o agenciamento de poderes é capaz de estar em todas as relações, mas que, de fato, seja algo impossível de quantificar, a proposta é de que o conceito não se desenhe somente em torno de mudanças profundas das normas, podendo existir, inclusive, para reiterá-las. Nesse sentido, a análise das personagens de *Excitação*, procura tencionar como a agência se faz a partir das normas de seu tempo e espaço.



Lu, Helena e Arlete são mulheres brancas de classe média e seus questionamentos mais latentes percorrem questões de ordem subjetiva, enquanto Joana (Liana Duval) e Elza (Patricia Bolkan), a empregada doméstica e a secretária de uma corporação, se restringem ao ambiente do trabalho. A paranoia com a tecnologia – eletrodomésticos e computadores – é capaz de habitar todos os espaços e abrir possibilidades de leitura: o medo do que o racionalismo excessivo pode causar ao se desfazer das subjetividades ou a crítica ao ambiente doméstico claustrofóbico, que encontra nesses aparelhos uma função que destinada a mulher a se ocupar do bem-estar da casa. Os aparelhos enfrentam e acolhem Helena: o liquidificador auxilia no preparo do alimento, o chuveiro é responsável pela higiene, o ventilador, por manter a casa em uma temperatura agradável e a TV, uma distração – são elementos que formam o ambiente e ajudam na sua manutenção. Esse jogo paradoxal não pode ser encarado como uma ingênua recuperação das histórias góticas, mas deve considerar a relevância desses espaços na vida das mulheres. Afinal, nesse mesmo período, os ambientes isolados, como casas-esconderijos, serviram às mulheres brasileiras da luta armada como um espaço para a discussão que fora habitado das mais diferentes maneiras.

### Formas de ocupar o ambiente doméstico

Joana é a personagem que limpa, cozinha e cuida de Helena, além disso, ela se movimenta entre os espaços com mais facilidade – entra e sai quase sem ser percebida. A sua dispensa no final de semana lhe permite sair da casa, e suas poucas aparições reforçam o seu papel de classe – alguém que sobrevive do trabalho doméstico, completamente diferente de Helena e Arlete, que são prováveis herdeiras de pequenas fortunas.

Para Helena, é evidente uma dependência financeira criada não a partir de seu marido, mas o contrário, já que ele mesmo afirma que, com o seu trabalho foi possível triplicar a fortuna de seu sogro, extrapolando assim, as intenções amorosas do casamento. Ao acatar a proposta do marido para se afastar da cidade e se cuidar, Helena não se demonstra necessariamente submissa, mas interessada em outro modo de vida, em respirar outros ares. Suas queixas são justificadas pelas crises nervosas que parecem estabelecer na cidade uma culpa pela inquietação dos nervos, o moderno e o urbano a atormentam e serão, mais tarde, expressos na parafernália tecnológica.



A relação entre Helena e Renato é baseada na desconfiança. A cena na qual ela é atacada pelo chuveiro, seu corpo nu é tomado pela fumaça sufocante, a falta de ar é representativa ao localizá-la em um ambiente doméstico comum nas histórias góticas. Depois de sufocar, Helena consegue chegar até a janela, abri-la e respirar, consumando a casa como, de fato, um local opressivo a ponto de tirar seu ar. O comentário de Renato sobre o episódio é de suspeita, “você deve ter imaginado aquilo, o chuveiro está perfeito” – a fala acompanha um plano oblíquo de Helena na cama, um reforço imagético que acentua sua desestabilização ou, de outra perspectiva, uma possibilidade de construção de mundo distinto daquele de Renato, que é apoiado em uma certeza científica e incapaz do erro.

A ideia de outros mundos e do jogo com o passado – temática bastante comum nas produções brasileiras de ficção científica – pode ser compreendida como uma forma de considerar diferentes saberes. Em *Excitação*, isso se constituiu em um embate que não se preocupa em sobrepor mundos, ou seja, permitir que eles existam ao mesmo tempo, mas substituí-los, como se não pudessem jamais conviver em harmonia. O segundo acontecimento, mais um reforço do desequilíbrio mental feminino, é quando Helena acorda assustada com o som da TV – que exibiu um ritual com uma jovem que não é mais virgem. Helena se debate – um liga e desliga incessante que precede a visão do homem enforcado naquela casa (Paulo – o ex-marido de Arlete). Quando conta para o marido sobre esse “ataque”, ele afirma que “a televisão está perfeita”, ao que ela rebate “mas aconteceu mesmo, me desafiava, debochava” – Helena é, portanto, construída como uma mulher em que não se pode confiar.

O contato com o enforcado é repudiado por Renato e, ao mesmo tempo ela a responsabiliza – “eu tinha certeza que ia incluir o morto em suas alucinações”. Tais desavenças concretizam a instabilidade do casal, que é contrastada com cenas que intercalam entre o sofrimento de Helena e o júbilo de Arlete ou Lu, preservando um olhar dual, mas que ao longo da narrativa se constituiu como uma trajetória em vista de uma espécie de libertação para todas essas mulheres.

A cena em que Arlete convida Renato para fazer sexo na praia, é filmada com certo distanciamento no início e, posteriormente, com planos



próximos que invocam o prazer de Arlete:<sup>6</sup> congelada em primeiro plano e de boca entreaberta, Arlete dá um grito de prazer, seguido por um corte brusco para Helena apontando a arma para o seu marido. Renato aproveita o momento para proferir um discurso didático sobre como utilizar a arma, além disso, faz perguntas que denotam mais a desconfiança em sua esposa que a certificação sobre o aprendizado em manusear o revólver.

O elemento do sexo está intimamente relacionado a como a personagem de Lu exerce o seu poder de agência: ela se permite envolver sem culpa, aproveitando seus desejos e vontades, provocando, à sua maneira, as normas estabelecidas pela sociedade. Lu chega à casa da prima de motocicleta, sua movimentação é ágil, se comparada ao andar comedido de Joana, por exemplo, que sempre vai embora a pé, ou de Helena e Arlete, que poucas vezes saem de casa. Todavia, a vantagem tecnológica de um veículo não será o suficiente para torná-la sobrevivente. O destino da jovem, quando observado de um ângulo pouco cauteloso, promoveria uma repetição do que E. Ann Kaplan (1995) chamaria de “a questão fundamental da independência feminina e os problemas causados por ela” (p. 113), o que significou, em meados dos anos 1970, para as heroínas dos filmes hollywoodianos, uma espécie de punição com a morte pelas atitudes sexuais.

Lu se aproxima de reflexões em torno das experiências vividas pelas mulheres brasileiras de classe média com relação ao convívio em grupo. Muitas almejavam a ideia de um “homem novo” – algo mais ligado a uma mudança política e social, “a perspectiva da época era a da criação de homens (e mulheres) novos, não da liberação específica da condição feminina, proposta que não se colocava explicitamente naquela conjuntura da sociedade brasileira” (RIDENTI, 1990, p. 121). Assim, os questionamentos que eram possíveis à época, giravam em torno de questões como o casamento e a virgindade.

(...) saíamos de casa não casando, tentando romper com a virgindade, tentando desmistificar o casamento. Mas não vivenciamos isso tudo enquanto movimento feminista. [...] Então pensávamos que rompíamos com tudo – e rompíamos em parte – mas continuávamos reproduzindo todos os valores da nossa educação (COSTA, 1980, p. 416).

6

Ao mesmo tempo que o prazer de Arlete é transmitido por meio de imagens que se dirigem a sua personagem em estado de êxtase, esse tipo de construção em torno das personagens femininas, que pretendem destacá-las como peças-chaves são, em alguma medida, artifícios muito comuns para a narrativa erótica.



A condição desses rompimentos confirma a complexidade em torno não apenas do movimento feminista brasileiro, mas da própria personagem de Lu que, em conversa com Arlete, Helena e Renato – cena em que estão em uma sala de jantar pouco iluminada, invocando quase que um clima de confissão, explica entusiasmada a sua ideia de liberdade: “a liberdade é assim, é preciso arriscar ou ficamos presas a esses conceitos e preconceitos que nos fazem infelizes, são todas felizes? O mais importante é ser!”. Renato comenta “devo entender que você é uma mulher feliz”, e ela confirma. Arlete responde, “fala como se fosse a única mulher feliz”, e Helena se coloca, “eu também sou feliz”. Essas diferentes felicidades são trabalhadas em diálogos imprecisos entre primas e nas próprias ações: Helena tenta uma vida, se arruma, faz o jantar e prepara a casa para o marido; Lu convida a prima para aproveitar a noite, “cada pessoa tem à sua maneira particular de aventura”, Arlete recusa o convite e Lu completa gritando “o fim de toda mulher é parar na cama com um homem”.

É evidente em seu discurso um pressuposto progressista e que pretende promover a liberdade em torno de um debate que a conceitua como algo meramente positivo ou negativo (MAHMOOD, 2019). Todavia, tal dicotomia, como aponta a antropóloga, deve-se “em grande parte à distinção defendida pelo liberalismo entre liberdade positiva e negativa” (p. 144), que não se pretende articulador das complexidades que o termo carrega em si.<sup>7</sup> A fala de Lu, ao parecer das mais radicais e apoiadas em uma ideia abstrata de liberdade, faz sentido quando pensada em para quem se fala (para as mulheres de classe média que almejam o casamento como base de suas vidas) e qual o lugar de sua fala (uma jovem que pretende liberar-se sexualmente, ainda que destrua casamentos para fazê-lo). A chegada de Lu indica uma ameaça para as mulheres, já que ela assume um lugar incômodo: seus berros preenchem a praia silenciosa e ultrapassam o tal “senso de conveniência” que lhe pede Arlete, “hoje não tem mais disso não, a gente pega a mochila e se manda”, afirma Lu. Arlete a julga vulgar e Lu responde “não confunda vulgaridade com independência, priminha”.

Após a discussão no jantar, a sequência seguinte retorna à casa de Helena, que está pronta para se deitar. Nua, ela tenta algo com o marido e é rejeitada. A cama como símbolo do prazer e de um casamento bem-sucedido – pelo menos aparentemente – é revertida em local de angústia.

7

A questão de uma liberdade positiva ou negativa, longamente trabalhada no texto de Mahmood, não encontrará espaço para o aprofundamento neste momento, tendo em vista que as noções liberais de autonomia e liberdade, por exemplo, foram e ainda podem ser construídas a partir de várias perspectivas. Assim, ainda que tal tema mereça maior desenvolvimento, a noção de liberdade é entendida como algo eminentemente mediado por condições históricas e, neste estudo, compreendida por meio de contextos específicos. Por isso, a análise aprofundada de passagens do filme – já que, como afirma Mahmood, “o que aparece, de um ponto de vista progressista, como um caso de passividade insultante e docilidade, pode ser efetivamente uma forma de agência – forma que apenas pode ser entendida a partir dos discursos e estruturas de subordinação que criam as condições para o seu desenvolvimento. Neste sentido, a capacidade de agência pode ser encontrada não só em atos de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas” (p. 147).



Nesse momento, recorro a uma cena no início do filme, na qual Helena pede desculpas por não estar disposta a fazer sexo com o marido. Assim, ainda que o marido seja responsável pela rejeição, fazendo Helena se esforçar para cumprir “um papel de esposa”, tal quebra será fundamental para alimentar uma crise que acabará, justamente, na aniquilação do casal heterossexual perfeito.

### Muitas mulheres, alguns ângulos

A câmera que acompanha Helena sofre de uma espécie de inquietação, tem olhar e respiração próprias. Aliás, o olhar – ação principal das mulheres (o olhar pela janela), não é fruto de uma passividade sossegada, mas de um pandemônio interno. Arlete, ao confessar estar perdidamente louca por Renato, age em função de suas vontades, acreditando portar a doença do amor, da qual Renato pretende curá-la. Na intenção de cura, ela nega tal possibilidade, já que se sente livre para viver tudo o que não experimentou no primeiro casamento.

Para Helena, o medo do fantasma de Paulo e dos ataques dos eletrodomésticos reforçam a sua solidão, inclusive na busca pelo apoio da amiga/vizinha. Isso fica evidente quando confessa a Arlete os incômodos matrimoniais – “eu tenho me esforçado, mas na hora eu fracasso”, comenta sobre a sua vida sexual, ao que Arlete responde, “cada qual com a sua cruz”, posicionando-se para não se intrometer, mas incitando uma espécie de culpa em Helena.

Os segundos planos<sup>8</sup> do filme merecem destaque, já que parecem quase sempre discordarem daquilo que é dito. O jogo de luz se evidencia: em uma das sequências que inicia na cozinha e termina na sala – a trajetória de Helena vai ser iluminada pela luz dos eletrodomésticos. Sua ida a geladeira é interrompida pelo ligar abrupto do liquidificador, ela o encara e tenta desligá-lo. Ao se afastar, Helena chega até a porta que a leva para a sala, iluminada por uma luz que a guia em direção a saída – a casa de Arlete – Helena foge e entra correndo na casa da vizinha, momento em que é abraçada por Lu.

Lu é a única que acredita no que acontece com Helena dentro de casa, o que se confirma pelo abraço acolhedor da cena anterior. Outra sequência que demonstra o amparo, é a que Lu auxilia Helena com o ataque do

8

Me refiro à profundidade da imagem que, quando pensada em termos de composição, pode ser dividida em planos, por exemplo: um plano conjunto da cozinha em que Helena está em primeiro plano de costas (próxima da lente) e em segundo plano está o liquidificador (mais afastado da lente).



ventilador. O aparelho se agarra aos cabelos da mulher fazendo-a gritar de pavor, um grito que apenas Lu ouve. Lu afirma, “ela é forte, porque aquele ventilador parecia um demônio”, afirmação que Renato responde com descrédito. Esse reconhecimento da força de Helena, pode ser desdobrado em torno da sua persistência, afinal, mesmo interrogada, desacreditada e enganada, ela sobreviverá.

O destaque para a história do feminismo brasileiro em que mulheres militantes não foram somente responsáveis pela luta contra a opressão, mas por ações e discursos em apoio ao golpe, afirmando os lugares de mães-esposas-donas-de-casa (RIDENTI, 1990), tende a ultrapassar os essencialismos que rondam o feminino. A ideia da agência, nesse caso, ora utiliza de estereótipos (viúva pacífica, jovem rebelde, mulher histérica) ora os refutam, confirmando que ela trata da capacidade de ação diante das normas, seja para afirmá-las ou negá-las. Tal oscilação é trabalhada imagetivamente, por exemplo, nos elementos das grades da casa de praia. Quase todas as personagens estão, em algum momento, atrás, entre ou perseguidas por essas grades. Com exceção de Elza e Lu, as outras mulheres da trama transitam em um espaço de aprisionamento, inclusive Renato.

Ao discutir com sua esposa sobre os velhos e os novos tempos – a título de comparação com o que a empresa de seu sogro era e o que ele (Renato) a tornou, apesar de estar no topo da escada, acentuando o *plongée*<sup>9</sup> de Helena sentada no degrau mais baixo, o segundo plano de Renato – com as grades da janela em sua cabeça – reforça o aprisionamento de uma ideia –, em seu caso, a crença irrevogável na racionalidade.

No caso de Arlete, o aprisionamento acontece pelas grades que aparecem nas cenas em que ela observa da janela. A jovem se utiliza de seu esperado papel de viúva discreta para passar despercebida em meio aos crimes que vai consentir, inclusive a morte da prima, que a acusa que “nesse isolamento você está ficando retrógrada e velha”, pelo fato de passar grande parte do dia em casa. Arlete é, de fato, uma mulher sozinha, e que aproveita seu tempo e local privilegiado – as janelas altas e escondidas – para tudo observar. Tal qualidade lhe oferece importantes vantagens sobre os assuntos da ilha, permitindo-a agir em parceria com Renato e não, necessariamente, sob o seu comando, ainda que o relacionamento entre os dois encare episódios de ciúmes.

9

Plongée diz respeito a um posicionamento de câmera em que o objeto ou personagem filmado é visto de cima para baixo, o que na maioria das composições acabam sugerindo uma espécie de inferioridade.



Arlete, contudo, dribla seus discursos de acordo com os seus interesses, negando um passado revisitado pela prima, que parece resgatar uma mulher mais autônoma e livre por conta das festas que já não fazem mais parte de seu cotidiano silencioso. Ao declarar para Renato que “essa minha prima é completamente alucada”, Arlete se encontra em um estabelecimento próxima a uma janela, em que é possível ver uma igreja que, imagetivamente, concorda com o seu discurso ao sobrevalorizar uma moral que a prima não possui – aqui, o jogo com os segundos planos é novamente acionado.

Ainda que Arlete não seja mais a mesma mulher “festeira” do passado, isso não significa que seus momentos de autonomia ficaram de lado. As cenas de sexo entre ela e Renato, de alguma maneira, retomam essa Arlete que, segundo Lu, ficou no passado. O primeiro encontro começa com Renato se aproximando, “você deve estar me julgando tola”, comenta ela pelo fato de estar sozinha. Ela comenta sobre o mar e como ela é possuída por ele, o que é combatido pelo engenheiro “na minha profissão tudo é precisão e lógica, você vive em outro plano”. Aqui, ao conjugar elementos como o movimento do mar, que nunca se paralisa, percebe-se uma distinção dicotômica entre mundos: um rigoroso e outro instável. Nessa dita instabilidade, que pode ser encarada como uma capacidade importante de mutabilidade, Arlete age a partir de seus interesses pessoais: cuidar da prima, por exemplo, mesmo a contragosto, serve para saber o que se passa entre ela e Renato; acompanhar a vizinha e aconselhá-la sobre o casamento, é ter a chance de controlar o casal. Já Renato, tomado pela objetividade das máquinas e por cálculos rigorosos que tendem a apontar apenas para um caminho, oferece soluções precisas e calculadas, contudo, suas chances de errar e não conseguir corrigir a trajetória em tempo, são grandes.

A contestação às benesses do progresso, concretizadas em Arlete e Helena, as transformam em possíveis adversárias do desenvolvimento. Tal problemática, já fora apontada por M. Elizabeth Ginway (2005) ao observar que “mesmo escrita por mulheres [a ficção científica], continua a apoiar-se em metáforas da natureza, a fim de lamentar a perda da identidade tradicional brasileira para uma nova ordem tecnocrática impessoal” (p. 110). Essa questão, se refaz imbuída de discursos biológicos sustentados pelo determinismo que, no século XVIII, aparece de maneira autoritária para explicar supostas divisões



da população. Ainda que a distinção entre masculino e feminino já existisse, esse pensamento transformou o sentido das características físicas que, de marcas da distinção, passaram a ser a sua causa.

Mesmo que a construção dessas personagens permita uma leitura atravessada pelas diferenças, o dualismo ainda se faz presente. Em personagens como Elza e Joana, o trabalho as imbuí do cuidado com o outro, ou seja, se resgata a ideia de uma mulher naturalmente cuidadora, atenciosa e organizada. Elza adentra a sala de Renato para entregar a pílula das 16 horas – uma ironia para o homem que justifica os acontecimentos com a esposa como resultado das consequências da medicação. Ele indaga a secretária de forma extasiada sobre a maravilha das máquinas e ela responde “para mim são apenas máquinas (...) eu sou mais a favor dos homens e daquilo que eles possam fazer com sentimentos”, é quando ele a contesta, afirmando sobre a neutralidade dos computadores.

Elza é um ponto divergente no ambiente corporativo masculino, podendo ser compreendida sim como um reforço ao sentimentalismo ou ao feminino dócil. Contudo, é importante recordar que Mahmood leva em consideração a modéstia e a timidez como constitutivas da sociedade mulçumana e, portanto, são atributos importantes para as mulheres nesse contexto. Essas qualidades que oprimem, segundo a própria autora, principalmente em cotejo com a religião, são capazes de fazê-lo tanto com os homens como com as mulheres e, outrossim, não são características que as mulheres estejam dispostas a abrir mão.

Ao transpor tal lógica à Elza ou Joana – a habilidade da gentiliza que é observada no cuidado com a fala, mesmo que ela pondere questionamentos, discordâncias e medos – são características desenvolvidas a partir de uma necessidade (a falta de espaço para a fala, expor suas ideias), que se configura como uma ação fundamental para manterem seus trabalhos – é preciso, quase sempre, calar e concordar. O marcador de diferença de classe, pouco pungente no filme, acena para as mais divergentes preocupações com as quais as mulheres do movimento feminista brasileiro se debatiam, já que ele pressupunha uma série de recursos de ordem material e simbólica que ainda não estavam acessíveis para todas as mulheres, justamente por conta das desigualdades sociais que, quando não levadas em consideração, tendem a universalizar as situações.



Nesse contexto, a relação desarmônica entre patroa e empregada parece pender, diretamente à dupla feminina, desconstruindo uma ideia de grupo de mulheres que se apoiam, e obviamente, do errôneo sentido universal do feminismo, que pressupunha a igualdade de todas as mulheres. Se Renato está mais preocupado com seus projetos, dando pouca abertura para Elza, Helena é incisiva e enxerga Joana ora como adversária – “gosto de ficar sozinha com o meu marido” – ora como uma pessoa dispensável, já que a trata diversas vezes de maneira grosseiramente e a impede de um contato visual.

O esperado sentido coletivo do feminismo, que como movimento pretendeu entender que o mundo privado é politizado, constrói-se sob um paradoxo da adesão de uma militância política que é, em sua maioria coletiva, mas que não prevê um lugar para a singularidade de cada mulher – pelo menos não de forma oficial em meados dos anos 1970. Lu, por exemplo, lamenta a situação de Helena sob um ponto de vista de piedade à Renato, “coitado do Renato, ter que viver com uma mulher biruta”. Ao se referir à Helena como uma “mulher biruta”, Lu expõe um contexto que, apesar de vivido e confirmado por ela, é contestado em sua veracidade.

Os discursos que reforçam a fragilidade de Helena, fazem parte do plano para incriminá-la da morte de Lu, que é pensado e executado por Arlete. Uma das poucas vezes em que Helena sai de casa – quando procura ajuda no centro “Mãe das Águas” junto de Arlete – a cena propõe uma performance de corpos em torno da dança e do batuque dos tambores, o que deixa Helena atordoada. Ao intercalar entre o ritual religioso e Lu dançando sozinha na sala de Arlete, a tensão recai não no nervosismo de Helena, mas na impetuosidade de Lu, que dança em cima da cadeira utilizada por Paulo em seu suicídio. Lu é encarada como pouco experiente e incapaz da racionalidade, e mesmo que não tenha conhecimento sobre a cadeira, nesse trecho, a discussão se volta para um modo de vida que ignora tanto a ciência quanto o sobrenatural.

Ainda nesta sequência, é importante destacar a ligação de Arlete com o mar, reiterada ao levar a amiga ao centro “Mãe das Águas”. Essa relação guarda uma aproximação com Helena que, mais a frente, ao recusar o passeio de lancha entre os quatro sem motivo aparente, desloca-se para



a areia, momento em que começa a fazer desenhos de tridente – símbolo mitológico que remete ao senhor dos mares – em uma espécie de transe. Helena recebe de presente um peixe morto do pescador (Carlos Meni), animal que estraçalha com um galho, ela corre em direção a casa, se joga na cama e grita “eu tô bem”.

A violência desta sequência é resultado do plano arquitetado por Renato e Arlete, mas ao mesmo tempo se configura como a habitação das normas nas quais o conceito de agência é articulado: a aniquilação do peixe morto, a arma que ela aponta para os eletrodomésticos e o marido, atribuem a Helena uma espécie de entendimento inconsciente sobre as coisas que a ameaçam. Ao entregar a arma para a sua esposa como forma de incriminá-la, Renato contribui com o seu próprio fim, já que a violência será utilizada contra ele.

Enquanto Helena repete que está bem, o passeio de lancha acontece – um passatempo para Lu e uma angústia para Arlete. Esse passeio, não obstante, é outro exemplo de um convite sexual que parte agora de Lu. A lancha com problemas no motor, faz com que ela e Renato tenham que esperar pelo resgate; Lu se bronzeia, retira a parte de cinema do biquíni e, algum tempo depois, se levanta e vai em direção a Renato. Arlete e Helena aguardam em casa – Arlete está aflita por saber que Renato e sua prima estão sozinhos em alto-mar e Helena, em seu enfrentamento dos eletrodomésticos, profere ameaças aos eletrodomésticos que também são direcionadas ao marido. Assim, em um aparente momento de desequilíbrio, Helena se esquiva da prisão que, para ela, é o casamento, contudo, parece fazê-la não de forma consciente.

Outra sequência capaz de mobilizar questões em torno do movimento feminista brasileiro, encarado em meio a cisões entre o pensamento e o entendimento das relações sociais, é a que Lu, montada em sua motocicleta, persegue Helena. A mulher mais velha responde com um disparo. Ao compreender que o que fez não passa de uma brincadeira ingênua, uma forma de se divertir naquele lugar pacato, Ju é repreendida pela prima, “você foi culpada, sabe que Helena é doente”. Arlete constitui um discurso apoiado na comiseração, contudo, Helena parece frágil para todos, menos para o espectador. Lu coloca em xeque essa visão, já que,



para ela, a capacidade de Helena se defender, esquivar da perseguição, seria o suficiente para provar sua sanidade. Tal atributo, no entanto, quando visto pela lente das normas de uma suposta boa conduta, é entendido como uma desestabilização emocional e, quando habitado pelas normas, é capaz de se reinterpretar enquanto meio de sobrevivência.

As disfunções psicológicas que explicariam o assassinato, retornam potentes e próximas às teorias biológicas, que assombram muito mais que o fantasma do filme. Ainda assim, as explanações essencialistas em torno das diferenças biológicas entre o masculino e o feminino, que não leva em consideração os contextos sociais, históricos e culturais, são utilizadas aqui na contramão daquilo que defendem, favorecendo o lugar de Helena, que conseguirá se libertar do marido.

Em outra sequência que também pode ser interpretada como forma de atestar a sanidade de Helena, ela se depara ao menos duas vezes a imagem de Paulo enforcado – primeiro, como um holograma projetado por Renato, mas após a morte de Lu, o vê como fantasma real, sinal de que a tecnologia não será o suficiente para resolver todos os problemas. Com a morte de Lu a pauladas, Renato responsabiliza Helena, evocando seus “momentos de delírio” e afirmando que já tomara as providências necessárias para resolver o caso. Enquanto isso, na delegacia, o pescador testemunha, ratificando a irreverência de Lu, “quando a gente pensava era assim, tiro e queda, ela fazia o assado”. Seu depoimento utiliza a petulância de Lu de forma deturpada, simplesmente para confirmar sua própria culpa em ter sido morta de maneira tão violenta. A morte de Lu se justifica, então, pela desobediência do corpo – a sua presença é um incômodo, seja pelas mulheres ao se sentirem ameaçadas pela jovem, ou pelos homens ao se sentirem provocados. Tal ideia se concretiza nas palavras do pescador, “moça que vivia se metendo em lugar que não podia”, lamentando a perda da beleza “quem ia matar uma dona tão bonita?”. Além disso, a pergunta do delegado (Abraão Farc) sobre os outros moradores da ilha, é bastante notória no que se refere aos poderes do *status* social, já que, ao questionar sobre o casal (Helena e Renato), o pescador responde “conheço sim, são gente muito importante” – como se, nesse contexto, ser importante fosse o suficiente para inocentá-los de um crime.



O elemento da grade é novamente recuperado na sequência do cemitério. Helena vai ao túmulo de Paulo em uma espécie de chamado, enquanto Renato é emoldurado pelas grades do portão. Todavia, mesmo que a leitura dessa imagem indicasse um presságio sobre a morte de Renato, não seria adequado afirmá-la com total certeza, já que os símbolos de aprisionamento intercalam entre as personagens e demonstram não uma clausura direcionada, mas oscilações que ora aprisionam, ora libertam.

Ao sair de casa pela última vez, Helena é tomada por um crime que não cometera, ela atira contra tudo em sua casa, corre em direção ao mar e acaba em uma ambulância a caminho do hospital. Nesse ínterim, a desconfiança recorrente de Arlete com relação à Renato cresce, ela questiona, “o que a máquina fez com Helena eu entendi direito, mas programar o suicídio de Paulo?”. Arlete duvida da racionalidade do amante e fraqueja diante das experiências sobrenaturais. Renato, quando perguntando da morte de Lu, responde vagamente, “sua prima estava atrapalhando os nossos planos”, justificando o ato não confesso. Helena volta para a casa no breu da noite e de barco ela enfrenta o mar, assim como ao seu marido.

Renato é morto a tiros por Helena com a arma que foi dada por ele para que ela se defendesse (esperando, no entanto, que fizesse justamente o contrário). A cena final delimita um ambiente doméstico que assombra Arlete e Renato – já que a parafernália eletrônica utilizada para manter tudo sob controle está completamente desligada, mas as assombrações ainda prosseguem. Arlete morre na cama e Helena surge assustadora – seus olhos estão totalmente brancos (como acontece com o fantasma de Paulo), ela aponta a arma para Renato e atira. Helena agora está janelada de sua casa, como uma atenta observadora e talvez, não tão tresloucada quanto os outros pensavam.

### Considerações finais

A análise das personagens femininas em *Excitação*, a partir do conceito de agência, pretendeu promover uma investigação sobre como o feminino é trabalho de forma complexa no filme. Contudo, o grande desafio deste estudo concentrou-se em trazer perspectivas que ajudassem a driblar análises puramente essencialistas ou dicotômicas, em favor de



reconhecer os atravessamentos em torno dessas mulheres (a classe, a raça e a sexualidade, possíveis nesta análise), enxergando-as em sua totalidade (ou quase), e não apenas como meras vítimas ou heroínas de uma história.

Tendo em vista as condições de gestação da obra fílmica – momento em que a produção da Boca ganhava notoriedade ao dialogar com os filmes eróticos, e o próprio movimento feminista brasileiro, empenhado em lutar contra a ditadura e que, aos poucos, fora se enxergando insuficiente em torno das questões propriamente feministas, o questionamento mais saliente, talvez, seja em torno da possibilidade de agências diante das normas circunscritas as mulheres da sociedade brasileira de classe média dos anos 1970, ou seja, como habitar os espaços, como negociar para (sobre)viver, o que aproveitar das normas e o que rejeitar?

As personagens de *Excitação* transitam em um terreno inconstante, o que as possibilitam acionar comportamentos e atitudes que, nem sempre, são condizentes: afirmar, negar, corromper, desobedecer, concordar, aumentar, mentir, trapacear ou mudar as normas de suas vidas, e justamente por isso, provocam uma instabilidade na ideia de encontrar uma única saída para a resolução de seus problemas. Esses obstáculos, são simbolicamente investidos pelo campo científico: a dúvida em torno do racionalismo pode afirmar o sentimentalismo feminino, voltando a dualidade tecnologia/natureza, racional/irracional, masculino/feminino? Sim, contudo, ela também pretende – e poder – dizer que existem outras formas de se viver, que podem ou não passar pelas explicações científicas, portanto, será que uma Helena sobrenatural poderia mencionar uma estraga-prazeres<sup>10</sup> de seu tempo?

O trunfo de Helena reforça uma trama que também é de vingança, uma história que confirma os fantasmas (o casamento como um deles) que a atormentaram, mas que agora estão destruídos; as mortes de Lu e Arlete desembocam, à primeira vista, em uma leitura que interpreta a morte como consequência de atos imorais (a liberação sexual da jovem e a contravenção ao matrimônio da amante); já Elza e Joana, apesar de pouco mencionadas, prosseguem com suas vidas, delimitadas ao trabalho e requisitadas, apenas, quando solicitas por outrem; apesar disso, acredito que a análises dessas trajetórias devem ultrapassar o desfecho como possibilidade de afastar as interpretações unilaterais e, conseqüentemente, a limitação das personagens.

10

Aqui, me refiro a um conceito desenvolvido por Sara Ahmed em *Estraga-prazeres feministas* (e outras sujeitas voluntariosas) na Revista *Eco-pós*, v.2 3, n. 3, 2020, no qual não pretendo me deter. Entretanto, esse conceito significa aquilo que perturba a ordem, o que à primeira vista parece não dialogar muito com a personagem de Helena, mas, se aprofundada na perspectiva de sua rejeição ao marido e a ideia de uma família feliz, poderia Helena simbolizar a menção a uma tímida promotora do caos social?



Ainda assim, tal aprofundamento não pretende resolver todas as questões sobre a representação feminina no cinema brasileiro. Ginway, nas histórias de ficção científica, aponta a persistência das dualidades, mas não descarta as pequenas mudanças nas personagens; já Cánepa, afirma uma problemática em torno das personagens femininas na pornochanchada a ponto de torná-las enigmáticas, já que existe uma sexualização que incomoda tanto quanto a sua abordagem revanchista. Destarte, as personagens de *Excitação* podem e devem ser encaradas em suas diferentes facetas, que são continuamente apresentadas e mascaradas ao longo de toda a história, e precisamente por isso, elas são capazes de conjugar as individualidades e os desejos a partir de uma negociação da agência que parece nunca ter fim – no cinema e fora dele.

### Referências bibliográficas

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filme de horror da Boca do Lixo*. Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-Compós, Brasília, v.12, n.1, jan/abr. 2009. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/358/320>. Acesso em 28 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. *Tecnologias da comunicação, horror e ficção científica: o caso de três filmes brasileiro*. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, vol. 10, n.01 – pp. 223-238, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5674/4354>. Acesso em 19 de junho 2021.

COSTA, Albertina de O. (org.). *Memória das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. *É viável o feminismo nos trópicos? Resíduos de insatisfação* – São Paulo, 1970. Cad. Pesq. (66), pp. 63-69, agosto de 1988. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1206/1212>. Acesso em 15 jun. 2021.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro* – vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 322-359.



GARDNIER, Ruy. Jean Garret, artesão da Boca do Lixo. *Contracampo* – Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>. Acesso em 29 jun. 2021.

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

MAHMOOD, Saba. *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*. *Etnográfica* [Online], vol. 23 (1) 2019, Online desde 21 de março 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6431>. Acesso em 13 de junho 2021.

PINHEIRO, Raquel. Em ótima forma aos 60, Nicole Puzzi desdenha de envelhecimento: “Uma hora cai tudo mesmo”. *Revista Quem*, 29 de junho de 2018. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/06/em-otima-forma-aos-60-nicol>

[e-puzzi-desdenha-envelhecer-uma-hora-cai-tudo-mesmo.html](https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2018/06/em-otima-forma-aos-60-nicol). Acesso em 28 jun. 2021.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. *Tempo Social; Rev. Social. USP, São Paulo*, 2 (2), pp. 113-128, 1990. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806/87515>. Acesso em 26 junho, 2021.

SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. *Revista Estudos Feministas*, 12 (2), 2004, pp. 35-50. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200003>. Acesso em 19 de junho 2021.

\_\_\_\_\_. *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 16, p. 31–48, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644536>. Acesso em 23 de março 2021.

